

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

**Tesi di dottorato**  
**Ciclo XXXIII**

**Studio ed edizione del canzoniere di**  
**Guiraut de Calanso**

**Candidata: Dott. Giorgia Laricchia**

**Tutore: Prof. Oriana Scarpati**



**Napoli 2021**



## Indice

### Introduzione

1. Biografia e canone	
1.1. Ricostruzione biografica	5
1.2. Il canone	14
I. Canzoni e <i>descortz</i>	15
II. Guiraut de Calanso e Arnaut Daniel	22
III. <i>Planh</i>	25
IV. <i>Ensenhamen</i>	26
1.3. La fortuna della canzone allegorica	28
2. Metrica e stile	
2.1. Forme metriche e versificazione	43
2.2. Tratti di lessico e stile	52
3. La tradizione manoscritta	
3.1. Tavola dei manoscritti	61
3.2. Caratteristiche della tradizione	67
4. Storia della critica e criteri di edizione	
4.1. Precedenti edizioni e studi principali	70
4.2. Criteri di edizione	72

### Testi

#### Canzoni

I. <i>Celeis cui am de cor e de saber</i>	74
II. <i>Ara s'es ma razos vouta</i>	109
III. <i>El mon non pot aver</i>	128
IV. <i>Li mey dezir</i>	145
V. <i>Los grieus dezirs que-m solon far doler</i>	161
VI. <i>Sitot l'aura s'es amara</i>	178
VII. <i>Tan doussamen</i>	197
VIII. <i>Una doussa res benestan</i>	221

<i>Descortz</i>	
IX. <i>Ab la verdura</i>	241
X. <i>Bel semblan</i>	259
<i>Planh</i>	
XI. <i>Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz</i>	271
<i>Ensenhamen-sirventes</i>	
XII. <i>Fadet juglar</i>	286
<b>Bibliografia</b>	
1. Sigle e abbreviazioni	337
2. Chiavi bibliografiche	341
3. Edizioni di trovatori	397
4. Edizioni di altri testi romanzî	399

## 1. Biografia e canone

### 1.1. Ricostruzione biografica

L'analisi del *corpus* lirico e della *vida* di Guiraut de Calanso, giullare itinerante attivo tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII secolo, consente di delineare la figura storica, oltreché letteraria, del trovatore.<sup>1</sup> Ne emerge il profilo di un professionista del *trobar*, di bassa estrazione sociale, in grado di compiere molteplici viaggi alla ricerca di affermazione professionale, conquistando di volta in volta la benevolenza di un signore attraverso i mezzi dell'elogio e della celebrazione.

La breve *vida*<sup>2</sup> di Guiraut de Calanso, trasmessa dai codici gemelli **I** (142v) **K** (128r),<sup>3</sup> costituisce la fonte principale di informazioni per un primo inquadramento biografico.

<sup>1</sup> Guirautz de Calanso si fo uns juglars de Gascoingna. <sup>2</sup> Ben saup letras e suptils fo de trobar; e fetz cansos maestradas desplazenz e descortz d'aquella saison. <sup>3</sup> Mal abelivols fo en Proensa e sos ditz e petit ac d'onor entre·ls cortes.

1 Guirautz] Girautz **I**, Guiratz **K**

---

<sup>1</sup> I testi utili alla ricostruzione biografica sono I, IV, VI, VII, VIII, X, XI, XII, contenenti riferimenti a grandi signori e sovrani dell'epoca che forniscono coordinate spaziali e termini *a quo*. Si vedano le criticità, segnalate da Pirot 1972, sulle ipotesi avanzate da Ernst 1930 nello studio introduttivo della sua edizione critica circa il profilo storico del trovatore e la collocazione cronologica interna del *corpus*, che rendono obbligatoria una più concisa ricostruzione dell'itinerario biografico: «cet érudit allemand cède [...] un peu trop à une forme d'esprit qui se révèle à la fois systématique et aventureuse. Il se fonde sur des rapprochements textuels peu probants, sur l'identification de certains senhals et sur certain nombre d'analogies et de similitudes assez problématiques». (p. 229). La tesi di Ernst 1930 è criticata anche da Lewent 1933.

<sup>2</sup> Cfr. le edizioni Chabaneau 1885, p. 257; Jeanroy 1923, p. 26; Ernst 1930, p. 304; Boutière - Schutz 1973, 25, p. 217; Favati 1961, p. 321.

<sup>3</sup> Sulle *vidas* conservate nei codici gemelli cfr. Pulsoni 2005.

2 saup] sap **I**  
3 d'onor] dono **I** entre·ls] entrel **I**, antrel **K**

Traduzione:

Guiraut de Calanso fu un giullare originario della Guascogna. Conobbe bene la cultura latina e fu un esperto trovatore; compose eccellenti canzoni infelici e *descortz* di quel tempo. Lui e le sue parole non furono apprezzati in Provenza ed ebbe poco onore nelle corti.

Pur essendo, com'è noto, alquanto complesso appurare la veridicità delle informazioni deducibili dalle biografie occitane, si preferisce prendere le distanze dall'asserzione perentoria di Pirot 1972, che sostiene la massiccia presenza di *clichés* nella *vida* di Guiraut,<sup>4</sup> giacché le *vidas* che si limitano a registrare notizie sulla patria e sull'arte degli autori «sono significative in quanto provano nel modo più sicuro che i biografi, quando sapevano pochissimo sui trovatori, si limitavano a quelle poche notizie che avevano potuto raccogliere senza supplire con la loro fantasia alla deficiente formazione».<sup>5</sup>

Risulta problematica, *in primis*, l'informazione sulla provenienza. L'indicazione della Guascogna come luogo d'origine è infatti piuttosto vaga, dacché non è possibile procedere a una certa identificazione del toponimo Calanso;<sup>6</sup> né offre alcuna spia sulla localizzazione geografica il linguaggio impiegato dal trovatore, caratterizzato da una forte convenzionalità. Inoltre, l'espressione «si fo uns juglars de Gascoingna» potrebbe non già fare riferimento al luogo di nascita di Guiraut, bensì indicare la zona in cui il trovatore ha soggiornato e avviato la sua attività di compositore ed esecutore, crescendo e affermandosi artisticamente grazie alla frequentazione di corti, come quelle guascone, considerate inesauribili fucine di poeti e costante rifugio per i trovatori.<sup>7</sup> La notizia sulla presenza del poeta in Guascogna trova infatti conferma

---

<sup>4</sup> Cfr. Pirot 1972, p. 252.

<sup>5</sup> Panvini 1952, p. 21. Sull'attendibilità delle notizie storico-biografiche delle *vidas* trobadoriche si vedano Stroński 1910, pp. VII-VIII; Hoepffner 1927, p. 364; Smirnov 1928, p. 265; Jeanroy 1934, pp. 127-132; Favati 1961, p. 69; Boutière-Schutz 1964, p. XIII; Liborio 1982, pp. 7-19; Di Girolamo 1989, p. 88; Harvet 1993, p. 223.

<sup>6</sup> Cfr. Wiacek 1968, p. 91, e Jeanroy 1923, p. VI. Sui tentativi di identificazione del toponimo si rimanda allo studio introduttivo dell'edizione Ernst 1930, pp. 269-272, e all'indagine di Pirot 1972, pp. 222-229.

<sup>7</sup> Si veda Klingebiel 2009 e Jeanroy 1923, pp. VI-VII.

nella canzone VII in cui viene elogiato il trovatore guascone, visconte di Bezaume e Bénauges (nella Gironda)<sup>8</sup>, Peire de Gavaret.

La biografia riferisce inoltre che Guiraut «Ben saup letras», in riferimento alla conoscenza degli *auctores* latini;<sup>9</sup> la notizia trova conferma soprattutto nel componimento XII, in cui il trovatore illustra al giullare il repertorio letterario che deve conoscere per esercitare la sua professione. L'elenco costituisce l'esplicitazione più scoperta della cultura di Guiraut, rilevando le conoscenze che il trovatore possiede in materia classica, sebbene non sia sempre possibile stabilire con certezza a quale delle plurime versioni mitologiche egli si riferisca: spesso infatti le sue competenze paiono filtrate dai riusi della mitologia classica operati dalla produzione letteraria medievale galloromanza.<sup>10</sup>

Merita ora una riflessione l'epiteto *juglar* impiegato nella biografia. Esso esprime un'estrazione socio-professionale precisa, indicando «l'addetto ai lavori che vive grazie alla propria attività all'interno del circuito di produzione/esecuzione della lirica cortese».<sup>11</sup> L'indagine di Noto 1998 rileva infatti che gli autori definiti 'giullari' dagli estensori delle biografie provenzali si caratterizzano per la bassa condizione sociale e per l'inclinazione al nomadismo – vale a dire per la necessità di guadagnare e per la ricerca di un sostentamento.<sup>12</sup> Il termine non assume quell'accezione negativa, attribuitagli invece da Schutz 1957 e da Pirot 1972,<sup>13</sup> legata alla cattiva reputazione dell'autore,<sup>14</sup> e prescinde dalla fama poco lusinghiera di cui pure ci informa la «breve y hostil Vida»<sup>15</sup> del trovatore («Mal abelivos fo en Proensa e sos ditz, e petit ac d'onor entre ls

---

<sup>8</sup> Per un approfondimento storico-letterario sulle corti di Benauges si rinvia a Boutoulle 2011 e Boulangé 1954.

<sup>9</sup> In *oppositio* agli autori in lingua volgare; si veda Paden 1984, pp. 98-99.

<sup>10</sup> Si rinvia a I.2. *Il canone* per la problematica ricostruzione della biblioteca di Guiraut de Calanso e alle note di commento del componimento, in cui si segnala l'incerta identificazione di alcuni personaggi. Per i nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori cfr. lo studio di Balbo-Noto 2011, si veda in particolare p. 12 (nota 9).

<sup>11</sup> Noto 1998, p. 101.

<sup>12</sup> Si veda Allegri 1988, pp. 77-78.

<sup>13</sup> Si vedano Schutz 1957, p. 673, e Pirot 1972, p. 248.

<sup>14</sup> L'appellativo *juglar* impiegato nelle biografie trobadoriche è riservato anche ai poeti che si collocano in cima al canone dei maggiori trovatori occitani, come Arnaut Daniel; per uno spoglio completo delle *vidas* designanti i poeti come 'giullari' si rimanda allo studio di Noto 1998; cfr. inoltre Jones 1931.

<sup>15</sup> Riquer 1975, p. 1085.

cortes»); Pirot 1972 ritiene che si tratti di un calcolato espediente per occultare la scarsità di informazioni a disposizione del biografo.<sup>16</sup>

In effetti l'impopolarità del trovatore stupisce e appare contraddittoria considerando la fortuna di cui hanno goduto alcuni suoi componimenti apprezzati dai poeti – occitani, catalani e italiani – delle generazioni successive, tra cui, in particolare, la canzone allegorica I.<sup>17</sup> L'informazione sulla sua scarsa fama sorprende anche in relazione alla maestria stilistica e formale sfoggiata nel *corpus*, sottolineata inoltre dallo stesso estensore della *vida*: «suptils fo de trobar; e fetz cansos maestradas».

Secondo Pirot 1972 l'aggettivo *desplazens* allude «aux évidentes qualités du poète»<sup>18</sup>, ma se così fosse si creerebbe una contraddizione interna con il primo aggettivo riferito a *cansos* («maestradas») e con la precedente affermazione («suptils fo de trobar»). Ernst 1930 ha tentato di risolvere l'antinomia emendando il lemma in «desplazer»<sup>19</sup> in riferimento alla categoria descritta nelle *Leys d'Amors*,<sup>20</sup> ma la congettura non risulta persuasiva a causa dell'occorrenza isolata del termine nel lessico della *vidas* e delle *razos* in quest'insolita specializzazione 'generica';<sup>21</sup> si ritiene invece che l'aggettivo denoti il motivo centrale su cui s'incentrano le sue canzoni:<sup>22</sup> l'infelicità amorosa e i tormenti derivati dal mancato soddisfacimento del desiderio.

Un'ulteriore informazione geografica estraibile dalla biografia è data dalla menzione della Provenza («Mal abelivos fo en Proensa»). Si considera plausibile l'ipotesi di un passaggio in quest'area, avvenuto durante i molteplici trasferimenti effettuati da Guiraut, in cerca di affermazione artistica e protezione, nelle regioni meridionali della Francia. Tali spostamenti sono segnalati – oltre che nella canzone VII, in precedenza menzionata – anche in altri testi: tra questi vi è la canzone allegorica I, dedicata a Guglielmo VIII di Montpellier.

---

<sup>16</sup> Cfr. Pirot 1972, p. 251.

<sup>17</sup> Si veda al riguardo il paragrafo 1.3. *La fortuna della canzone allegorica*.

<sup>18</sup> Pirot 1972, p. 251.

<sup>19</sup> Ernst 1930, p. 304.

<sup>20</sup> «Dictatz no principals no estrenhen a cert nombre de coblas. D'aytals haven gran re coma somis, vezios, cossir, reversaris, enuegz, plazers, desplazers, conortz, desconortz, rebecz, relays, gilozescas, et enaissi de trops autres», ed. Anglade 1919-1920, p. 31.

<sup>21</sup> Si veda *desplazer*, -s in Corradini Bozzi 1982. Cfr. inoltre Capusso 1989, p. 17.

<sup>22</sup> In conformità all'uso che fanno le *vidas* di aggettivi come *malas* e *bonas*. Cfr. le definizioni del participio *desplazen* registrate in *SW*, II:162 («unzufrieden») e *LR*, IV:561 («déplaisant»). Si veda anche la glossa di Boutière-Schutz 1964 a *desplazen*: «chansos composées avec art, mais de ton déplaisant» (p. 217).

L'invio presente nella seconda *tornada* consente innanzitutto di datare il testo su base interna: il *terminus ante quem* è il 1202, anno di morte del marchese. Dal congedo tuttavia non è possibile chiarire con certezza dove Guiraut abbia composto (o cantato) la canzone; la perplessità nasce dalla convenzionalità della formula d'invio (a [luogo e/o destinatario] t'en vai chanso; vv. 52-52: «A Monpeslier, a·N Guillem lo marques, / t'en vai chanso») che potrebbe ad ogni modo rivelare una reale distanza geografica tra la corte in cui il trovatore si esibisce e il destinatario.

Quanto al luogo di composizione del testo, o quanto meno di prima esecuzione, ci informa la *Exposition* di GrRiq, *Als subtils aprimatx* (*BdT* 248.VI), un puntuale commento in versi che intende svelare l'*integumentum* allegorico del testo:<sup>23</sup> Guiraut de Calanso viene menzionato nell'atto di «retraire» (v. 187), ossia di 'eseguire' («exposer, raconter», *LR*, V:404) la canzone in pubblico («a prezen», v. 709), precisamente alla corte del Puey. In accordo con Ernst 1930,<sup>24</sup> si ritiene possibile l'identificazione della località designata nel commento riquieriano con la corte del Puy-en-Velay (Haute-Loire), famosa per i *certamina* poetici che essa promuoveva.<sup>25</sup> È ipotizzabile pertanto che Guiraut, da questa regione dell'Alvernia, avesse inviato il componimento a Guglielmo di Montpellier, il cui elogio nel congedo può essere finalizzato a omaggiare l'ospitalità ricevuta dal signore in precedenza o a conquistare la sua benevolenza in vista di un futuro spostamento.

A questi primi dati che avvalorano l'ipotesi dei primi spostamenti dell'autore avvenuti nella zona meridionale della Francia, si aggiunge la notizia del legame con gli ambienti di Maria de Ventadorn,<sup>26</sup> dedicataria della canzone VIII.<sup>27</sup> La viscontessa, moglie di Eble V de Ventadorn ed erede del casato di Turenna (figlia

---

<sup>23</sup> Si veda l'edizione Capusso 1989. Per una più distesa argomentazione sul commento riquieriano si rimanda a *I.3. La fortuna della canzone allegorica*.

<sup>24</sup> Cfr. Ernst 1930, pp. 273-274. In linea col precedente editore si situano anche Chambers 1971 – il quale sottolinea tuttavia «not all the references are entirely clear, and there are other places of this name», p. 219 – e Wiacek 1968, p. 155.

<sup>25</sup> Si vedano al riguardo Favati 1959, pp. 162-168, Varvaro 1960, p. 22. Di parere diverso sono Dammann 1891, che si dichiara scettico riguardo al segnale topografico (p. 9), e Capusso 1989, la quale sostiene che l'informazione «non va sopravvalutata data la scarsa specificità del vocabolo Puey (che poco aggiunge alle altre labili indicazioni in nostro possesso circa gli itinerari e i soggiorni del poeta nella geografia cortese dell'epoca)» (p. 18).

<sup>26</sup> Per maggiori informazioni biografiche su Maria de Ventadorn si veda Guida - Larghi 2014, pp. 358-359; Stroński 1914; Dumitrescu 1968.

<sup>27</sup> La viscontessa è nominata nella *tornada*, cfr. i vv. 45-46.

di Raimondo II di Turenna e Elisa di Séverac), manifestò una costante attenzione verso l'esperienza trobadorica e fu lodata da numerosi trovatori (tra cui Bertran de Born, Monge de Montaudon, Pistoleta, Gausbert de Poicibot, Gaucelm Faidit e Gui d'Ussel); Maria de Ventadorn non si limitò al ruolo di protettrice e ispiratrice, ma fu *trobairitz* lei stessa, interloquendo con il suo protetto GuiUiss nella tenzone *Be-m pesa de vos* (BdT 295.1 = 194.9) sul tema della parità dei diritti degli amanti.<sup>28</sup>

Gli accadimenti relativi alla biografia di Maria de Ventadorn rilevanti per la datazione della canzone giraldiana sono il matrimonio con Eble V di Ventadorn, celebrato nel 1190,<sup>29</sup> e la morte, avvenuta verosimilmente il 1221;<sup>30</sup> tuttavia l'anno della sua scomparsa non può costituire il *terminus ante quem*, giacché nel testo è presente un ulteriore riferimento: la VI *cobla* è interamente dedicata all'iperbolico encomio del re aragonese Pietro II, detto il Cattolico (1196-1213).<sup>31</sup> Tramite il ricorso all'*adynaton*, Guiraut celebra la *largueza* del «bon rei» (v. 36) creando un'originale comparazione tra le virtù del sovrano e le stelle nel cielo.<sup>32</sup> Il rinvio al re d'Aragona consente quindi di restringere i limiti cronologici della canzone: la stesura è collocabile nel ventennio che va dal 1190 (matrimonio di Maria de Ventadorn e Eble V) al 1213 (morte del sovrano aragonese).

L'anno di morte di Pietro II permette di rintracciare il *terminus ante quem* anche di altri due testi parimenti laudativi nei confronti del re d'Aragona, ovvero il *sirventes-canso* VI, vv. 50-52, e il *sirventes-ensenhamen* XII, vv. 230-234 – in cui l'aggettivo impiegato nel sintagma «jove rei» (v. 232) circoscrive la stesura del componimento ai primi anni del regno di Pietro II, quando il giovane re successe al trono di Alfonso II sotto la tutela della madre Sancha di Castiglia.<sup>33</sup>

Anche in questo caso, ripercorrere sinotticamente i momenti salienti del regno di Pietro II può essere d'ausilio per avanzare ipotesi sulla ricostruzione dell'itinerario biografico di Guiraut e sulle ragioni dei suoi spostamenti.

---

<sup>28</sup> Cfr. Harvey - Paterson 2010, p. 932; Rieger 1991, p. 255.

<sup>29</sup> Si veda Stroński 1914, p. 160.

<sup>30</sup> Cfr. Jeanroy 1934, p. 157.

<sup>31</sup> Molti sono i trovatori che hanno gravitato intorno alle corti di Pietro II, garante di unità e di stabilità tra Catalogna e sud della Francia e modello all'interno di un sistema cortese incentrato sull'area occitana, ma includente a pieno titolo la corona d'Aragona. Cfr. Guida 2006, pp. 223-240, e Asperti 1999, pp. 14-17.

<sup>32</sup> Si veda l'ultima *cobla* (vv. 34-44), esemplata nell'elenco delle notevoli comparazioni di Guiraut de Calanso presentato nel paragrafo 2.2. *Tratti di lessico e stile*.

<sup>33</sup> Cfr. Keller 1905, pp. 116-117 e Pirot 1972, pp. 253-254.

Incoronato da papa Innocenzo III, Pietro il Cattolico rafforzò la sua influenza oltre i Pirenei attraverso l'alleanza con Raimondo VI di Tolosa<sup>34</sup> e acquisì la signoria di Montpellier sposando Maria (1204), erede di Guglielmo VIII; partecipò alla *Reconquista* e alla battaglia vittoriosa di Las Navas de Tolosa (1212) guidata dall'esercito di Alfonso VIII di Castiglia – cfr. *Infra*. La situazione per il sovrano aragonese precipitò con la crociata contro gli albigesi (iniziata nel 1208), bandita da papa Innocenzo III e capeggiata da Simon de Montfort:<sup>35</sup> Pietro II, nonostante il suo credo cattolico, si alleò con il conte di Tolosa, sostenitore dell'eresia catara, e insieme a lui si scontrò rovinosamente con l'esercito cristiano nella battaglia di Muret (12 settembre del 1213), durante la quale morì.

Come sottolinea Asperti 1999,<sup>36</sup> lo statuto di mecenate dei trovatori e il prestigio di Pietro II corrispondono a un'importante presenza istituzionale nella Francia meridionale e a un effettivo predominio catalano su Tolosa e Linguadoca. Per tale ragione è doveroso essere prudenti nel tentativo di stabilire un legame diretto con Pietro II sulla base delle plurime allusioni perifrastiche rintracciabili nei componimenti di Guiraut, non essendo possibile dimostrare il soggiorno del trovatore presso la corte aragonese: è plausibile che egli abbia elogiato il sovrano solo in quanto signore dei territori a nord dei Pirenei.

Tale sembra essere l'intenzione del poeta in VIII, in cui il sentito elogio di Maria de Ventadorn rende verosimile una vicinanza fisica con la nobile signora a cui vengono rivolte richieste di protezione, e colloca pertanto l'esecuzione della canzone nelle regioni meridionali della Francia.

Anche nel caso di XII, vi è una spia testuale che allude a una lontananza geografica tra il trovatore e Pietro II: «tu t'en iras / en Arago, senes falhir, / al jove rei» (vv. 230-232); le lodi a lui rivolte sono in ogni caso un segnale dell'attenzione che Guiraut rivolse al panorama politico delle corti iberiche.

---

<sup>34</sup> Alleanza resa possibile attraverso il matrimonio di Raimondo VI con la sorella di Pietro, Eleonora, avvenuto nel 1204.

<sup>35</sup> Rappresentante delle forze politiche della Francia del Nord; si rinvia a Tocco 1884 e Luchaire 1905.

<sup>36</sup> «Sino a Muret e quindi per tutto il Regno di Pietro II si può ritenere che la Catalogna appartenga di diritto e a pieno titolo ad un 'sistema' di civilizzazione cortese e di diffusione della poesia dei trovatori che è incentrato sull'area occitanica, che ingloba la Catalogna appunto e l'Italia nord-occidentale e che si irradia ancora con forza in direzione della Francia del Nord e della Penisola Iberica» (Asperti 1999, <<http://www.riale.unina.it/bollettino/base/corona-testo.htm>>).

Altra notizia desumibile dai testi è infatti la scelta di trasferirsi in Spagna – regione accogliente verso gli artisti provenienti dall’Occitania<sup>37</sup> – verosimilmente con l’intento di sottrarsi alla delicata congiuntura socio-politica e al fragile sistema feudale del Sud della Francia: le devastazioni e il genocidio degli eretici verificatisi nel primo decennio del XIII secolo crearono le premesse per la diaspora dei trovatori verso le regioni dell’Italia settentrionale e della Spagna, cui siamo certi Guiraut partecipò,<sup>38</sup> contribuendo al processo di ricezione della produzione trobadorica in area iberica: il trovatore guardò con speranza alla *Reconquista*, considerata una possibile fruttuosa fonte di ricchezza. La *vida* di Guiraut è priva di riferimenti a questo trasferimento, altresì dimostrato dalle menzioni di sovrani iberici: oltre a Pietro II il trovatore celebra Alfonso VIII di Castiglia (nato nel 1155 e salito al trono all’età di tre anni; morto nel 1214), destinatario del *descort* X, v. 96, e dedicatario dei versi finali della canzone IV.<sup>39</sup> L’iperbolico elogio di Alfonso VIII offerto da Guiraut s’inserisce nel compatto *corpus* di testi encomiastici che esalta le qualità del sovrano castigliano in quanto mecenate modello e monarca valoroso.<sup>40</sup>

L’alleanza con Pietro II d’Aragona si rivelò particolarmente propizia per la politica di Alfonso VIII, occupato in quegli anni a fronteggiare la minaccia almohade di Abū ‘Abd Allāh Muḥammad an-Nāṣir. Per contrastare l’avanzata musulmana e riparare ai danni della sconfitta subita nella battaglia di Alarcos (1195), il sovrano castigliano chiese l’aiuto di papa Innocenzo III, il quale concesse l’indulgenza della crociata. L’esercito cristiano di Alfonso VIII – a cui si unirono le truppe di Aragona e Navarra – partì da Toledo e ottenne la decisiva e celebre vittoria di Las Navas de Tolosa, avvenuta il 16 luglio 1212. Il sovrano morì due anni dopo: il 1214 costituisce dunque il termine *ad quem* dei due componimenti che lo nominano.

---

<sup>37</sup> Sui trovatori operanti presso le corti iberiche si veda Jeanroy 1916.

<sup>38</sup> Cfr. Ernst 1930, pp. 286-289.

<sup>39</sup> Cfr. V *cobla* e *tornada* (vv. 57-72). Ernst 1930 ritiene che la composizione della canzone risalga al periodo che precede il viaggio in Spagna, intravedendo nell’espressione *si-m vir / vas lo bon rei valen* (vv. 57-58) il proposito di un trasferimento presso la corte castigliana. Si ritiene invece che la locuzione sia riferita all’improvviso cambiamento tematico del componimento che passa, *ex abrupto*, dalla materia amorosa tipica della *canso* alla trattazione politica ed encomiastica propria del *sirventes*. Per una più estesa argomentazione si rimanda al commento del testo (nota 57-70). Si vedano, al riguardo, anche le considerazioni di Lewent 1933, p. 412, e Pirot 1972, p. 235.

<sup>40</sup> Si rinvia agli studi di Cabrer - Buresi 2001 e di Alvar 1977, pp. 75-134, e Alvar 2002.

Guiraut de Calanso è sicuramente collocabile in Spagna quando compone il *planh* (XI) per il «*joventan*» (v. 2) Ferdinando di Castiglia, unico erede di Alfonso VIII e Eleonora d'Inghilterra, protagonista di una fase delicata della *Reconquista*,<sup>41</sup> morto prematuramente il 14 ottobre 1211 a Madrid,<sup>42</sup> probabilmente in seguito agli sforzi patiti in una delle battaglie contro i musulmani, organizzate dal padre, cui partecipò.<sup>43</sup>

Un elemento testuale utile a una più circoscritta datazione del *planh* è rintracciabile nella trasparente allusione alla decisiva vittoria di Las Navas de Tolosa, momento di rivalsa della grave sconfitta subita nel 1195 dall'esercito cristiano di Alfonso VIII nella battaglia di Alarcos (al riguardo si veda *Supra*): «Mas elh era sobre totz elegitz / el melhor loc, si visques mais un an / servir a Dieu de cor e de talan, / fons de belhs dos, murs contra·ls Arabitz, / solelhs de mars, abrils renovelatz, / miralhs del mon, ab cui pretz es renhatz» (vv. 41-46). L'esplicito riferimento cronologico consente di datare il testo un anno dopo la morte del *joventan* («si visques mais un an» v. 42), ossia all'indomani della risolutiva battaglia: 16 luglio 1212.<sup>44</sup>

È dunque evidente come Guiraut de Calanso abbia iniziato la sua carriera operando nelle regioni meridionali del Sud della Francia e frequentando gli ambienti di Peire de Gavaret, le corti del Puey e di Maria de Ventadorn, per poi attraversare i Pirenei in cerca di fortuna; se è vero che i componimenti encomiastici rivolti a Pietro II d'Aragona non dimostrano necessariamente la sua presenza in terra iberica, il viaggio in Spagna è ad ogni modo testimoniato dagli iperbolici elogi di Alfonso VIII di Castiglia e dal compianto funebre composto per la morte del figlio Ferdinando.

Resta da indicare con maggiore precisione il periodo dello spostamento; a tal fine bisogna innanzitutto considerare il quadro storico-sociale in cui Guiraut si muoveva agli esordi della sua carriera: il trovatore-giullare si trovò a operare nel periodo della graduale estinzione dell'esperienza lirica trobadorica, determinata dalla profonda crisi che agli albori del XIII secolo investì il Sud della Francia: tra

---

<sup>41</sup> Cfr. Milá y Fontanals 1861: «El sentido y candoroso canto fúnebre que dedicó al malogrado príncipe el trovador Guirardo de Calansó aun despojado de lo que puede considerarse poética exageracion, muestra las esperanzas que en el jóven príncipe se fundaban» (p. 123).

<sup>42</sup> Ferdinando nacque il 9 novembre 1189 e morì all'età di ventidue anni.

<sup>43</sup> Più precisamente in una battaglia avvenuta nella primavera del 1211; si veda Milá y Fontanals 1861, pp. 123-126.

<sup>44</sup> Si vedano, al riguardo, Ernst 1930, pp. 247-275 e 391; Lewent 1933, p. 410; Pirot 1972, p. 233.

il 1195 e il 1205 entrarono progressivamente in crisi le corti di importanti signori, protettori dei trovatori; a ciò si aggiunse «l'oscurantismo religioso e la precarietà politica e economica [che] resero di fatto impossibile la sopravvivenza di una poesia che aveva le sue radici in un sistema sociale ormai agonizzante».<sup>45</sup> Nei primi decenni del Duecento si assiste infatti al crollo del sistema plantageneto e anche dell'antica e rilevante tradizione letteraria della corte del Puey;<sup>46</sup> a complicare inesorabilmente la situazione fu la tragica crociata contro gli Albigesi, che determinò il definitivo declino delle strutture feudali delle regioni occitaniche.

Si è dunque concordi con Ernst 1930 nel far risalire il viaggio verso la Spagna ai primi anni di questo determinante avvenimento storico (fine primo decennio del Duecento), durante il quale Guiraut avrà verosimilmente sperato di poter continuare a esercitare la propria professione sfruttando le occasioni prospettate dalla *Reconquista*, nonché l'accoglienza di potenti sovrani iberici a cui si lega inescandibilmente il processo di diffusione e la fortuna della lirica occitana nelle regioni castigliane e catalane.

## 1.2. Il canone

Guiraut de Calanso è autore di un *corpus* di testi che annovera otto canzoni (I-VIII), di cui un componimento dal contenuto allegorico (I) e una *canso-sirventes* (VI), due *descortz* (IX, X), un *planh* (XII) e un *ensenhamen* (XII).

La seguente analisi del discorso amoroso giraldiano condotta su canzoni e *descortz* si sofferma dapprima sugli elementi motivali afferenti a moduli poetici convenzionali, per poi rilevare gli aspetti ideologici caratterizzanti della produzione del trovatore – per i tratti maggiormente denotatori di originalità tematica si rinvia al paragrafo 1.3. *La fortuna della canzone allegorica* – nonché la forte ascendenza di Arnaut Daniel.

Segue la descrizione dei nuclei contenutistici sviluppati nel *planh* (XI) e nell'*ensenhamen* (XII).

---

<sup>45</sup> Di Girolamo 1989, p. 5.

<sup>46</sup> Cfr. Asperti 1999; Varvaro 1960, p. 22 e n. 42, con bibliografia, e pp. 49-51; Lejeune 1969, pp. 372-376; Riquer 1975, pp. 1024-1025; Favati 1959, pp. 162-168.

*I. Canzoni e descortz.* Le canzoni (ad eccezione di I, di cui si discute nel paragrafo seguente), così come i *descortz* che esprimono il dissidio interiore dell'amante, si configurano come il prodotto di una tradizione lirica formalizzata, includente un ricco repertorio di formule e stilemi divenuti convenzionali nella lirica coeva al trovatore.<sup>47</sup> La topicità lessicale non consente di postulare un'effettiva incidenza tra 'io lirico' e 'io empirico'.<sup>48</sup> Per tale ragione si è evitato di proporre, sulla base di affinità contenutistiche, un ordinamento cronologico-biografico di testi non databili su base interna; tale è stato il tentativo di Ernst 1930, che ha ricondotto le canzoni III e V, non recanti spie cronologiche, al medesimo periodo di composizione del testo dedicato a Maria de Ventadorn (VIII), convinto che il *senhal Belh Diamans*, presente nei due componimenti, si riferisca appunto alla viscontessa di Turenna. Lo studioso ha dunque valutato le tre canzoni come facenti parte di un ciclo lirico, «der in den Jahren 1195-97 entstanden ist» (p. 278);<sup>49</sup> sulla questione si veda nota 71 di III.

L'omogeneità tematica dei componimenti amorosi consente di individuare alcuni motivi che ritornano con insistenza in un discorso generalmente sviluppato in forma di lamento o di effusione lirica: la situazione descritta è sempre conflittuale e allude costantemente ad un amore non corrisposto e solo vagheggiato. Si rileva pertanto, all'interno del *corpus*, un'impostazione retorica di fondo mirante alla persuasione, in cui la preghiera rivolta alla signora non si esaurisce nella semplice richiesta di *merce*,<sup>50</sup> pur costantemente esplicitata (VII, 42-44: «mas tal me ditz que no sui enjanatz / en lieis amar, que si m'o vol tener, / merce pot far e franqueza e dever»; VIII, 24-25: «no·m sia dan / si del grieu mal li quier merces»; IX, 104-105: «dompn', ab merce voil remaner / en vostra

---

<sup>47</sup> In linea con una tendenza diffusa nelle canzoni occitane del XIII secolo, secondo cui la natura va perdendo la sua funzione retorica di apertura, nei testi di Guiraut sono quasi del tutto assenti gli esordi stagionali; ne riscontriamo solo due: uno descrive uno scenario primaverile (IX, 1-2: «Ab la verdura / del temps qui meillura»), l'altro invernale (VI, 1-2: «Sitot l'aura s'es amara / don s'esclarzisson li branc»). L'evocazione della natura appare fugace ed episodica e in posizione proemiale si trova molto più di frequente la lode dell'amata.

<sup>48</sup> L'io empirico è ravvisabile solo nei versi encomiastici o di invio, dedicati a personaggi storici di un certo rilievo, attraverso cui Guiraut cercava di conquistarsi benevolenza e onore. Al riguardo cfr. paragrafo precedente.

<sup>49</sup> Per la questione si rinvia alla nota 71 di III. La tesi di Ernst 1930 è discussa anche in Pirot 1972, pp. 233-236.

<sup>50</sup> Termine-chiave, volutamente generico e caratterizzato da un'indeterminatezza semantica, è attestato con frequenza nella produzione giraldiviana; cfr. 2.2. *Tratti di lessico e stile*.

seignoria»; X, 33-37: «per que·us crit / merce umilmen: / c'un petit / de bel chاوزimen / acsetz de mi»), ma permea il discorso poetico giraldiano.

L'amante si mostra rispettoso verso i dettami cortesi dichiarandosi fedele e leale servitore (IX, 17-19: «Mas pos m'asegura / mos cors que s'atura / que no·m vir aillor» e 88-91: «Fin'amor m'ajud'a valer: / per totz jorns me castia / que no·m vire / ni·m n'aïre»; X, 41-42: «ans vos servi / de bon coratge leialmen»), sempre pronto a celebrare la bellezza della dama desiderata, nonché omaggiarne la virtù, nella speranza d'una ricompensa concreta o, almeno, di una minima dimostrazione di benevolenza nei suoi riguardi (IV, 47-50: «Doncs, francha res, / un dels cent bes menors / o dels majors / volguessetz qu'ieu n'agues!»). La richiesta d'amore infatti è sempre congiunta all'encomio e alla *descriptio* di *midons*, cui è dato ampio rilievo nell'operazione di *captatio benevolentiae*.

Abusati sintagmi e formule elogiative sono impiegati per la *laudatio muliebris* e per la descrizione di una donna, evanescente e stereotipa, che aderisce ai dettami delle *artes poetriae* dell'antichità e del medioevo latino: la lode riguarda infatti tanto la bellezza esteriore, quanto gli aspetti *intrinseca*<sup>51</sup> che mettono in luce i comportamenti cortesi e le qualità morali della signora. L'elogio del corpo sensuale di *midons* (la cui *descriptio* insiste in particolare sui tratti del viso) e del suo pregio può essere intercalato in pochi versi (cfr. ad esempio V)<sup>52</sup> o, come accade il più delle volte, estendersi all'intera strofe (III, *cobla* III;<sup>53</sup> IV,

---

<sup>51</sup> Tale è la definizione offerta da Matteo di Vendôme nella sua *Ars versificatoria*, I, 74: «Et notandum quod cujuslibet personae duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca; superficialis, quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior, intrinseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, patientia, honestas, injuria, superbia, luxuria et cetera epitheta interioris hominis, scilicet animae, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur»; cfr. Faral 1924, p. 135.

<sup>52</sup> Vv. 28-31: «E vos, dompna, avetz tant de saber / e valetz tant que ben etz conoissens / que lai on plus val beutatz e jovens / don vol om mais li do e li plazer».

<sup>53</sup> Vv. 29-42: «E·l vostre belh plazer / son de tan gran doussor / qu'ab rics faitz de valor / vos faitz als pros prezat / onrar e car tener. / E·l pretz e la beutatz / don mans son envejors / e dels onratz respos / que faitz a totas gens, / e·l solatz avinens / – adoncs rics e jauzitz – / que vos fan a totz guitz / als pros prezar. Per que·us es datz de totz laus senhoratges».

*coblas* I<sup>54</sup> e II,<sup>55</sup> VIII, *cobla* I<sup>56</sup>); tra questi esempi va allegato un passo in cui la lode è tessuta da Amore stesso, il quale indica all'amante le piacevolezze fisiche della dama: VIII (III *cobla*), vv. 23-25: «So·m ditz soven / Amors, que·m fai languir: / “Cum potz sufrir? / vist anc mais cors tan gen, / tan avinen, / ab tan fresca color / de nulha flor? / Que·l sieu belh ris e la boc'e la fatz, / las blancas dens e·l sils voutz e delgatz / e·l dous esgar val trop mais per vezer / no fai en mar l'estela contra·l ser”».

La donna cantata è raffigurata come massima sintesi delle virtù cortesi (V, 26: «pot om en vos tot autre ben chausir»; III, 47-48 «ab vos vuelh remaner / on totz bes son pauzatz») e rappresenta quiete e conforto per l'animo tormentato dell'amante: in V, 45 è chiamata con gli epiteti *repaus* e *remandres*; cfr. anche VI, 29-30: «Mas una flors blanch'e clara / mi te alques mon cor franc» e IX, 38-39: «tolla·m d'esmai / ab joi verai», dove la dama, investita di una sorta di natura salvifica, è in grado di affrancarlo dall'angoscia o di curarlo dalle sofferenze patite prima del loro incontro (V, 5-7: «E·ls mals d'amor que·m solon far languir / pres de la mort, quant ieu amav'alhor, / mi fai semblar, ab joi plazen, doussor»). *Midons* è anche mezzo per un percorso di affinamento intimo e morale, aspetto accentuato nei testi mediante l'impiego dei termini marcati *melhurar* e *creiser* (IX, 106-107: «c'unz de comensar ses aver / en vos creis chascun dia»); di tale nobilitazione, concessa dalla *fin'amor*, può godere la donna stessa ricambiando il sentimento dello spasimante: II, 67-68: «qu'el mieu meillurar / seres, si·us platz, meillurada».

L'elogio, esaltando la perfezione etica ed estetica della dama, ne mette in risalto la superiorità, secondo un *topos* ben codificato che enfatizza tramite iperbole l'unicità e l'eccezionalità della donna desiderata: IV, 26-28: «quar tan vos am ni n'ai cor deziron / del gensor cors qu'om sap vestit ni nut. / Doncs ben suy folhs s'autra·n quer ni·n demandi»; V, 13-17: «qu'el mon non puesc vezer /

---

<sup>54</sup> Vv. 1-14: «Li mey dezir / e li mey pensamen, / li dous talen / e tug li mey cossir, / mos gauz, mos bes / mos thezaurs e m'amors / e ma valors / e·l bes que m'es promes, / etz, dona, vos, / qu'als non ai retengut / en aquest mon / qu'als majors ops mi tenha jauzion / mas sol de vos, cuy ai mon cor rendut, / cuy am e lau e tem e ser e blandi».

<sup>55</sup> Vv. 15-28: «E quan m'albir / del vostre cors plazen, / gay, avinen, / los bes – qu'ieu no sai dir / cum es cortes / ni quals es vostr'onors / e la ricors – / adoncs consir e pes, / tan suy joyos, / que be m'es avengut, / don'ab pel blon; / quar tan vos am ni n'ai cor deziron / del gensor cors qu'om sap vestit ni nut. / Doncs ben suy folhs s'autra·n quer ni·n demandi».

<sup>56</sup> Vv. 1-9: «Una doussa res benestan, / belh'e prezan, / gay'e complida de totz bes, / miralhs e flors / de dompnas e jois d'amadors / mi saup panar / tot mon cor ab sos belhs plazers, / quar sembra vers / tot so que dis, senes gabar».

neguna res, lai on pus m'ò cossir, / que de beutat, de pretz ni de valor / ni de bos faitz que·s tanhan a ricor / que sol apres de vos puesca venir / de la gran mar tro lai on cor Menandres»; VII, 17-19: «cum ieu fauc la melhor / e la gensor / qu'ieu sai ni vei entre totz los regnatz»; IX, 35-36: «per so car sai / qu'el mon non a plus chausida»; X, 54: «la genser c'anc fos»).

La singolarità della signora è motivo del forte potere che esercita sull'amante (V, 37: «Mas vos avetz en mi tan de poder»; VIII, 17-18: «ni sai que far, / pus que tan grans es sos poders»), a sua volta determinante il totale asservimento dell'innamorato (il quale soggiace alla volontà di *midons*; cfr. V, 4: «que res no vuelh mas sol vostre voler» e 38-41: «que mil tans pus me seria plazens / mort a sufrir, que fos de ren jauzens / qu'a vos fos grieus, si sabia per ver / que tot lo mon agues al mieu servir»; X, 46-51: «c'anc no·m parti / ni non gurpi / de far vostre comandamen. / Servida / e grazida / us ai totas sazos»), nonché la perdita di potere su sé stesso.

L'incondizionata devozione dell'io lirico è talvolta espressa in termini feudali: la donna è chiamata *senhor* in V, 46; cfr. anche III, 42: «Per que·us es datz de totz laus senhoratges». Evidenti parallelismi tra il rapporto amoroso e il legame vassallatico sono presenti in III, 43-47: «Doncs si en bon esper / estan li servidor, / que servon bon senhor, / non dei esser blasmatz / s'ab vos vuelh remaner»; VIII, 32-33: «E de senhor conquer om son albir / qui·l sap amar e lauzar e grazir»; IX, 59: «c'ab bon seignor se deu om enriquir». I pochi esempi in cui la disposizione alla riverenza dell'amante è trasferita sul piano vassallatico consentono di rilevare un aspetto specifico dell'ideologia feudale (su cui Guiraut istituisce il paragone), impiegato nella strategia retorica persuasiva della richiesta di mercé: come il vassallo trae ricompensa dalla prestazione offerta al signore, così l'innamorato dovrà ottenere dei tributi (IX, 59: «se deu enriquir») per la sua dipendenza dalla *dompna*, pubblicamente esibita.

Inserite nei versi amorosi sono alcune note di accesa sensualità finalizzate ad enfatizzare la concretezza del *dezir*; la realizzazione del desiderio è espressa in forma ottativa (II, 41-44: «Qu'es totz aitals com ieu vueill / e s'ill platz c'amar me vueilla, / que un ser lai mi despueill / on sos gens cors si despueilla!»); X, 17-20: «Que paradis / no volgr'aver meillor / sol que m'aizis / ab vos sotz cobertor»), o ricorre nel ricordo (IX, 12-16: «Que·l fi cintura / sotz sa vestadura / de mos bratz mas dura, / m'es del joi meillor / don ai frachura»). La realtà del presente astorico, in aderenza ai principi fondanti della *fin'amor*, è sempre caratterizzata

da situazioni ostacolanti<sup>57</sup> e da una condizione di frustrante insoddisfazione, tollerabile unicamente per la speranza di ricevere in futuro gratificazioni dall'amata.

La richiesta d'amore si articola quindi in un rapporto dialettico tra desiderio sensuale e inibizione, che ruota attorno al tema dell'attesa e al principio di differimento del piacere. Il trovatore, da perfetto amante, mostra di saper controllare le sue pulsioni erotiche – in II, ad esempio, è ravvisabile la prova dell'*asag*<sup>58</sup> – e di saper attendere pazientemente il guiderdone spettante (in alcuni versi si dichiara appagato pur non avendo ricevuto alcun dono dalla signora: III, 5-7: «qu'ieu de mon ferm voler / mielhs no·m tenha pagatz / quez el ab totz sos dos»; in IX, 33-34 l'io lirico ammette che il solo pensiero di lei lo riempie di gioia: «pensan, / n'ai tan / c'autra no m'es encobida»); tuttavia lo stato di incertezza esperito nella frustrante attesa, protrattosi a lungo, è generatore di profonda disforia. Il malessere dell'innamorato causato dagli indugi di *midons* è espresso attraverso formule sentenziose, riguardanti verità generali e condivisibili per l'intera collettività, di intento persuasivo e a tratti didascalico: II, 61-64: «Doncs ja non o deu tarzar, / quar amors qu'es trop tarzada / non pot leu fina durar, / pos om l'ac trop endurada»; IV, 33-38: Qu'estranshs dols es / e salvatja dolors / e greus clamors / qui pert los ans el·s mes / e reman blos / del lonc joy atendum»; VII, 13-16: «pot d'enveja murir, / al mieu albir, / qui ve e re no pren / mas pur aten».

La lunga attesa è resa sopportabile dal graduale avvicinamento a *midons*; sebbene non sia possibile stabilire con certezza l'*iter* di avanzamento nel processo di *domnei*,<sup>59</sup> è tuttavia evidente, nelle liriche occitane, un'idea fissa di gradualità del servizio amoroso, sviluppata con relativa libertà nei vari trovatori. In Guiraut, tale modello predefinito è sapientemente traslato sul piano allegorico

---

<sup>57</sup> Presenti sono infatti le figure che si frappongono alla concretizzazione della *fin'amor*: il *maritz* (Qu'ieu·s puese plevir / plus vos am leyalmen / ab sufrimen / que·l maritz ab jauzir») e i maldicenti (VII, 39-41: «tro fals lauzenjador / fan lur clamor / sol per cujar expandir ves totz latz»). Non mancano inoltre invettive contro i falsi amanti: VII, 49-55: «car no·m es gen / qu'estransh dompnejador / per lur ricor / ajo·ls belhs digz e·ls plazers e·ls solatz / – que valon mais c'us jazers car compratz / – e·l fis amans, que s'an de luenh sezer, / pauc pot prezar Amor ni son poder».

<sup>58</sup> Vv. 55-58: «no sai dona ni piucela / qu'engual d'un tozet piucel. / No·m pogues latz si colgar / si sera sola colgada».

<sup>59</sup> Come ha tentato di fare Nelli 1963 nel suo studio sull'erotismo trobadorico; cfr. in particolare le pp. 179-182, con riferimento alla canzone allegorica di Guiraut de Calanso.

nella canzone I,<sup>60</sup> ma si rintraccia, privo di implicazioni metaforiche, anche in altri componimenti: in VII, 36-38 l'io lirico allude alla sua condizione di *fenhedor*, ovvero di 'timido amante'<sup>61</sup> che non osa farsi avanti, sopraffatto dalla magnificenza e dalla presunzione della donna: «vol dompn'aucir / selui que no·s defen / e·s vai fenhen»; l'afasia dell'amante è descritta anche in IX, 70-73: «Mas de·l vezer / non ai poder / soven / que mon coratge·l dia».

Uno stadio leggermente avanzato rispetto a quello iniziale appena descritto si individua in III, 17-18 dove l'amante umilmente riesce a rivelare la sua passione, dichiarandosi *precador* («suppliant»),<sup>62</sup> «Liebhaber, der der Dame seine Liebe offenbart» *SW*, VI:497): «en loc de prejador / mi sui a vos donatz». Non si riscontrano nei componimenti ulteriori tracce di avanzamento nel processo di approssimazione a *midons*: l'innamorato resta bloccato in queste prime fasi; da qui il carattere sofferente e lamentoso del discorso lirico giraldiano, evidente anche nei versi in cui l'io lirico s'impone di dissimulare la profonda angoscia (IX, 9-11: «Doncs s'ieu ai ardura / cobri ma dolor / e mostr'el gaug e rescondi lo plor»).

Come si nota dall'ultimo esempio riportato, non sono del tutto assenti slanci di *ardimen* in cui il trovatore mostra la sua audacia attraverso esplicite richieste di corresponsione amorosa, pur avvertendo questo entusiasmo come una *folia*: X, 21-24: «Ar dic folia, / quar tan m'enans: / donx, si·us plazia / qu'ieu fos amans»,<sup>63</sup> subito dopo infatti tenta di giustificare la sua tracotanza, vv. 29-32: «s'ieu ai dit / outracuidamen / quar languit / ai tan malamen».

La ricompensa dell'amata anelata dall'amante non assume tanto i tratti di una gentile concessione nei confronti del 'servo' amoroso, ma si configura quasi come un obbligo, un dovere verso chi si è sempre mostrato costante, fedele e leale nel *servitium amoris*. L'io lirico considera infatti la renitenza o la totale indifferenza (il *noncaler*, v. 83 di IX), della signora nei suoi riguardi come un'ingiustizia tale da poterlo condurre alla morte: IV, 32: «no·m vulhatz far murir!»; IX, 45: «Si m'auci / fara desmesuransa» e 55-58: «Mas non crei mia / de ma dous'amia / que tan mala sia / que·m laisses morir»; nei vv. 43-45 del

---

<sup>60</sup> Per il problema dello svelamento allegorico si rinvia al commento della canzone e al paragrafo 1.3. *La fortuna della canzone allegorica*.

<sup>61</sup> «amant timide», *LR*, III:305 e *FEW*, III:553. Cfr. anche la definizione di Nelli 1963, p. 179: «souspirant».

<sup>62</sup> *LR*, IV:622; *FEW*, IX:337.

<sup>63</sup> Anche altrove la richiesta d'amore è considerata una 'follia'; cfr. VIII, 15-16: «e ma folors / no sai si s'er mals o doussors».

*descort* X redarguisce la personificazione di Amore per aver tentato di ucciderlo attraverso il bel sembiante della donna: «Donx si m'ausi / Amors aisi / per vos, ja no·us estara gen», per poi avvertire nuovamente l'amata, vv. 61-64: «Ans er pecatz / si m'ausizetz, / qu'eu crei blasmatz / n'er vostre pretz».

Nei lamenti amorosi giraldiani è dunque possibile rilevare, intrecciato al tema cardine dell'insoddisfazione amorosa, uno degli aspetti intrinseci e definitivi della donna cantata, la sua crudele superbia (in paradossale *oppositio* al carattere 'salvifico' e alla funzione di conforto che pure emerge nei passi laudativi; cfr. *Supra*): in VII questa sua caratteristica è resa esplicita dalla volontà di distruggere l'innamorato indifeso (si vedano i già citati vv. 36-37: «vol dompn'aucir / selui que no·s defen»), altrove si manifesta nella mancata concessione di mercede (X, 72-74: «Ges / grans Merces / no vol en vos deisendre»).

L'indisposizione e l'asprezza di *midons* giustificano l'allontanamento dell'amante, come si dichiara in II e V, testi che accolgono al loro interno moduli afferenti al disamore<sup>64</sup> presentando, intrecciate, le modalità poetiche del *comjat* e del *change*, rivelando analogie tra strutture ricorsive, oltre a evidenti corrispondenze lessicali che ricalcano sintagmi topici allusivi della nuova disposizione dell'amante (II, v. 1-2: «Ara s'es ma razos vouta / e mos cors camjatz e voutz»; V, 3: «qu'enaissi m'es camjatz lo cors e·l sens»).

La *cobla* esordiale di II è dedicata al motivo del commiato: il trovatore interrompe il suo *servitium amoris* a causa dell'ostilità mostrata dalla donna, innamorata ormai di un altro – come si evince dai vv. 35-36: «e si no·m quer ni s'esmenda, / lai on li plassa s'esmen» e soprattutto dalla *tornada*, vv. 69-72: Papagai, de vos amar / me lai, car sai qu'es amada / de tal que·us a fag camjar / cor, per qu'ieu vos ai camjada» –<sup>65</sup> decidendo a sua volta di rivolgersi ad una nuova dama, «ses fals cor estranh» (v. 20), dalla quale si augura di ricevere accoglienza e corresponsione amorosa (cfr. *coblas* III, V-IX).

Si avverte una trama debolmente narrativa in V, che si apre con una sorta di flashback sulla precedente relazione (vv. 1-4: «Los grius dezirs que·m solon far

---

<sup>64</sup> Occorre precisare che la canzone V presenta modalità afferenti al disamore nella sola *cobla* esordiale (eccetto che per la fugace allusione alla precedente relazione nella *tornada*: «e lais los mals d'alhor» (v. 47), mentre i versi restanti sono interamente incentrati sull'elogio, tessuto mediante comparazioni iperboliche, della nuova signora amata

<sup>65</sup> In realtà le motivazioni del disamore sono, molto probabilmente, esplicitate già nella IV *cobla* (v. 30: «per so·s n'es m'amor rompuda»), ma la certa lacuna di un verso (v. 29) compromette l'interpretazione del passo.

doler / ai oblidatz, dompna ric'e valens, / qu'enaissi m'es camjatz lo cors e·l sens / que res no vuelh mas sol vostre voler»): qui il 'cambio' è già avvenuto, il trovatore si rivolge infatti alla nuova signora, protagonista dell'encomio su cui s'incentra l'intera canzone.

II. *Guiraut de Calanso e Arnaut Daniel*. Oltre ai tratti analizzati – aspetti la cui convenzionalità è tale da essere rintracciata nella maggior parte dei componimenti amorosi occitani – i testi di Guiraut de Calanso presentano alcuni più specifici motivi che consentono di delineare con maggior precisione l'ideologia poetica del trovatore, in aderenza a una determinata tendenza culturale.

Per la trattazione dell'amore doloroso, in alcuni versi espresso mediante evidenti echi ventadorniani (IV, 51-54: «Qu'us angoyssos / dezirs m'a si vencut, / que·l cor me fon / de l'enveya que m'auci e·m cofon»), Guiraut ricorre ad Arnaut Daniel; il legame di forte epigonismo rende la produzione del trovatore di Ribérac non solo un repertorio rimico e lessicale ma anche un modello tematico. Guiraut vuole essere riconosciuto come suo seguace: nel *corpus* dei suoi testi si rintracciano precise dichiarazioni di poetica, esplicitate tramite continui rimandi alle canzoni arnaldiane, richiamate alla memoria del pubblico e omaggiate con puntuali citazioni.

In V la canzone di ArnDan, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs* (BdT 29.4), funge da *rimarium*;<sup>66</sup> Guiraut ne recupera infatti le *rimas caras* in *andres* (*resplandres, Menandres, expandres, Flandres, remandres, Alissandres*);<sup>67</sup> se in questo caso il modello è utilizzato nell'operazione di ricercatezza stilistica condotta dall'epigono, in altri luoghi invece espliciti calchi lessicali arnaldiani sono finalizzati ad esprimere concetti-chiave della poetica di Guiraut e a ricondurre quest'ultima ad un preciso canone ideologico: si veda ad esempio III, 5: «mon ferm voler», che rimanda all'espressione incipitaria della celebre sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29.14) – tradotta da Perugi 2015 «incrollabile amore»<sup>68</sup> – riferita al circolo ossessivo del desiderio; echi della sestina si rintracciano anche in VI, 38-39: «de·l greu mal don me complanc / qu'ins el cor m'intra e·m lima», dove riecheggia inoltre il concetto di *labor limae* ravvisabile nel *corpus* arnaldiano – cfr. *En cest sonet coind'e leri* (BdT 29.10), v.

---

<sup>66</sup> Si rinvia a 2.1. *Forme metriche e versificazione*.

<sup>67</sup> Cfr. Santini 2011, p. 151.

<sup>68</sup> P. 334.

4: «qan n'aurai passat la lima»; *Chansson do·ill mot son plan e prim* (*BdT* 29.6), v. 12: «obre e lim» – esprime la corrispondenza tra il preziosismo lessicale e le capacità artigiana dell'artista di 'limare' le parole, quest'ultima messa sua volta in relazione con lo stato intimo dell'io lirico: l'amore cantato da Arnaut Daniel è in grado di apportare un miglioramento sia nell'animo che nelle parole,<sup>69</sup> Amore è dunque la causa del perfezionamento sentimentale e retorico del poeta. La canzone giraldiana appena esemplata nel raffronto (VI) rende altresì palese sin dall'*incipit* il forte influsso esercitato da Arnaut: VI celebra l'attacco della canzone *L'aura amara* (*BdT* 29.13), esempio di fissità formale e tematica ed «episodio culminante»<sup>70</sup> del motivo dell'*aura* sviluppato in area occitanica.<sup>71</sup>

È inoltre percepibile, nella disforia dell'io lirico descritta da Guiraut, la stessa nozione di malinconia erotica che permea le canzoni di Arnaut<sup>72</sup> – derivante dai trattati medici arabi,<sup>73</sup> ripresa nel *Viaticum peregrinorum* di Costantino l'Africano (XI secolo)<sup>74</sup> e successivamente (seconda metà del XII secolo) argomentata nelle *Glosule* di Gérard de Berry<sup>75</sup> e dal *De amore* di Andrea Cappellano –, nonché l'*iter* amoroso di ascendenza aristotelica.

Arricchendo motivi già divenuti topici con queste dottrine dell'*amor hereos* – filtrate attraverso l'esperienza poetica araldiana – Guiraut descrive il processo di innamoramento avviato dagli occhi (cfr. *Autet e bas entre·ls prims fuelhs* di ArnDan, *BdT* 29.5, vv. 10-12: «Deu o grazisc e a mos oills / que per lor conoisensa·m venc iois»); la contemplazione eccessiva della bellezza di *midons* è causa di forte tormento: VIII, 19-20: «que·l sieus vezers / fa·ls amoros oltracujar / ab sos plazers, don m'a dat tal cossir»; IX, 97-102: «Mais n'attire, / mon dan, martire / ab greu dezire, / can remire / vezen / vostre cors, que deu·s conquerer»; X, 1-8: «Bel semblan / m'auran / lonjamen / donat dan, / pensan, / que·ill turmen / m'ausiran, / pensan» e 13-16: «vostre clar vis / e la fresca color / e·l bel dous ris, / per que m'ausi Amor».

Nella descrizione allegorica di Amore – e della gradualità amorosa – della canzone I il potere devastante della *visio* dell'oggetto desiderato è trasfigurato

---

<sup>69</sup> Per tale ragione fu indicato da Guinizelli come «miglior fabbro del parlar materno» nel v. 117 del XXVI canto del *Purgatorio*.

<sup>70</sup> Perugi 2015, p. 120.

<sup>71</sup> Si veda, oltre Perugi 2015, pp. 823-834, anche Roncaglia 1952.

<sup>72</sup> Si rinvia a Perugi 2015, pp. XIX-XXVI.

<sup>73</sup> Cfr. Wack 1990, pp. 10-11.

<sup>74</sup> L'opera è una traduzione dello *Zād al-musāfir* di Ibn Al-Jazzār (X secolo); si veda Beecher-Ciavolella 1990, p. 67.

<sup>75</sup> Cfr. Wack 1990.

nella freccia d'acciaio scagliata da Cupido (11-12: «e fer tan fort, que res no·il pot gandar, / ab dart d'acier»), cui seguono le saette d'oro e di piombo rappresentati l'amore e il disamore, in aderenza alla simbologia della *passio* amorosa descritta nelle *Metamorfosi* ovidiane (I, 468-471). La decodifica allegoretica dell'inedito metallo *acier*, resa evidente dalla sequenzialità con cui i dardi vengono scagliati (*asier*: vista di *midons*, causa scatenante dell'innamoramento – *or*: amore – *plomb*: fine della passione), è altresì svelata nel commento di GrRiq, *Als subtils aprimatz* (BdT 248.VI),<sup>76</sup> vv. 302-303: «E·l dart intra, ses dopte, / per huelhs».

Proporzionale alla *valor* dell'amata, la facoltà di discernimento della vista (corrispondente, nel linguaggio medico, alla *virtus estimativa*) elabora la *forma* dell'oggetto innamorante consentendone l'ingresso nel cuore, sede dell'anima sensitiva e centro di emanazione di sentimenti e desideri, dove produce angoscia (VII, 34-35: «Lo cors me fen / d'ira»; VIII, 12-14: «tot al cor m'es trop pezan / pel belh semblan / amoros ab que m'a conques»).

Il sovraccarico di dolore accumulato nel cuore per il mancato soddisfacimento erotico causa la perdita di senno e induce la virtù estimativa a confondere gioia e dolore; il soggetto innamorato è infatti descritto, al tempo stesso, triste e lieto: in VI, 40-41, l'io lirico ha consapevolezza di desiderare ciò che lo disperava («A lei de fin amador / dezir so don soven plor, / qu'en als no m'en puese enprendre»; si veda ArnDan, *Anc ieu non l'ac, mas ella m'a*, BdT 29.2, v. 35: «lo cor no: vol / so don dolen se soiorna»); cfr. anche VII, 1-7, («Tan doussamen / mi ven al cor ferir / d'un gran dezir / Amors que·m te jauzen, / qu'ieu muer planhen / d'una doussa dolor / que·m ve d'Amor»), in cui il rapporto dicotomico euforia-sconforto è enfatizzato dall'accostamento ossimorico di termini contrastanti (si veda in particolare il sintagma *doussa dolor*).<sup>77</sup> Anche questo aspetto antinomico dell'ideologia amorosa giraldiana è trasposto allegoricamente nella canzone I, in cui il «dart d'acier» che «fer tan fort» (v. 12,

<sup>76</sup> Se ne discuterà più dettagliatamente nel paragrafo seguente.

<sup>77</sup> Benché il concetto 'gioia-tristezza' sia già ruldelliano, se non addirittura guigelmino – cfr. *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183.7), v. 7: «no soi alegres ni iratz» – in Guiraut de Calanso s'imbeve di teorie aristoteliche, secondo le quali l'amore, non essendo un'esperienza pienamente comprensibile e razionalizzabile dall'intelletto, porta l'amante a confondere i due sentimenti contrastanti, inficiando la sua capacità di giudizio e inducendolo di conseguenza a ricercare l'origine concreta del proprio dolore; si veda il medesimo sviluppo del tema in ArnDan: cfr. *En breu brisara·l temps braus* (BdT 29.9), vv. 35-37: «si m'a·l sens desirs forsdug, / non sap lo cors trep'o·s duoilla», e *Anc ieu non l'ac, mas ella m'a* (BdT 29.2), v. 35: «com sos iois sia dolors»; *Er vei vermeils, vertz, baus, blancs, groecs* (BdT 29.4), v. 10: «e·l mals es saboros que·m sint».

citato *Supra*), provoca al tempo stesso una ferita piacevole: «fai colp de plazer» (v. 12).<sup>78</sup>

Caratteristiche principali di questo amore sono l'irrazionalità<sup>79</sup> (I, 7: «non sec razo mas plana voluntat»); si raffronti con ArnDan, *Chanson do·l mot son plan e prim*, *BdT* 29.6, vv. 46-47: «Er ai fam d'amor don badail / non sec mesura») e l'immoderatezza, espressa marcatamente dal prefisso superlativo *sobre-*; cfr. II, 10: «tan l'ai sobreservida» e si noti il termine simile «sobramar» impiegato da ArnDan in *Ab gai so coinde e leri* (*BdT* 29.10), v. 17.

Il pensiero ossessivo dell'amata assente (IX, 29: «no m'es aizida») generato dalla sua immagine mentale<sup>80</sup> tormenta l'amante (VI, 36-39: «Mas sa belha francha cara / no vei, per que no·m refranc / de·l greu mal don me complanc / qu'ins el cor m'intra e·m lima») e lo accompagna sia in stato di veglia che di sonno: III, 67-68: «vos ve mos esperitz / vellan e adurmitz»; si vedano le reminiscenze di ArnDan, *Er vei vermeils, vertz, baus, blancs, groecs* (*BdT* 29.4), vv. 32-33: «ia mais la bella non regart / qu'el cor e·l sens i teing dormen veillan».

La fenomenologia amorosa cantata da Guiraut de Calanso descrive dunque la condizione di angosciata incertezza che caratterizza l'amante malinconico, consumato da una *passio* inappagata (VII, 9-11: «que plus destrenh on om n'es mielhs privat / lo mals d'amor, quant om no·n pot aver / lo domnejar ni·l baizar ni·l jazer») che lo imprigiona (X, 69-71: «ni co·m tenetz / pres / e conques / qu'ieu no·m puese aillor rendre», e X, 83-84: «m'esglaia / la greus preizo»); ciononostante l'innamorato spera, nella sofferenza (IX, 79-81: «ieu·n esper / loc de lezer / sufren»), che *midons* si accorga del suo dolore (X, 65-67: «e donx veiatz / co·m destrenhetz, / dona, si·us platz»), affinché possa salvarlo da una morte prospettata (X, 55-60: «Ma vida / es fenida / si no·m faitz joios, / delida / e perida / e no per razos»).

*III. Planh.* Oltre al lamento amoroso, realizzato nelle canzoni e nei *descortz*, nel *corpus* giraldiano si riscontra un'altra forma di lamento, quella topica del

---

<sup>78</sup> Sul 'colpo di piacere' si veda il paragrafo *Fortuna di Guiraut de Calanso*.

<sup>79</sup> L'amore è un sentimento che non può essere razionalizzato divenendo «oggetto effettivo di conoscenza dell'intelletto possibile, a causa dello scatenarsi della passione» (Calenda 2004, p. 233).

<sup>80</sup> Cfr. Corti 1983: «nell'anima sensitiva ad opera della *virtus visiva* (tutto parte dagli occhi in amore) si produce col contributo delle altre *virtutes* di tale anima (*immaginativa, memorativa, cogitativa*, ecc.) il *phantasma* [...] della donna», p. 23.

compianto funebre XI, composto per la morte di Ferdinando di Castiglia, figlio di Alfonso VIII e Eleonora d'Aquitania.<sup>81</sup>

La struttura formale e retorica del *planh* ricalca stancamente le formule di cordoglio e i tratti tipici del genere:<sup>82</sup> la *cobla* esordiale presenta l'annuncio solenne della scomparsa, in questo caso prematura, e l'esternazione di dolore provato dalla collettività per la grave perdita.<sup>83</sup> L'encomio iperbolico del defunto, esteso all'intero componimento secondo una prassi tradizionale,<sup>84</sup> nella III *cobla* s'interseca alle lodi rivolte al suo lignaggio, vv. 26-27: «lo joves reis e·N Richartz, lo prezat, / e·l coms Jaufres – tug li trei valen fraire»; Guiraut celebra il pregio degli zii plantageneti di Ferdinando, fratelli della madre Eleonora: Enrico III d'Inghilterra († 1183) – menzionato tramite perifrasi –, Riccardo Cuor di Leone († 1199) e Goffredo di Bretagna († 1186). L'impianto retorico convenzionale del *planh* si chiude con la topica preghiera rivolta a Dio per affidargli l'anima del defunto, vv. 49-50: «e Dieus, vers perdonaire, / perdon a lui».

*IV. Ensenhamen.* Merita un'argomentazione specifica l'analisi contenutistica dell'*ensenhamen* XII. Si rimanda naturalmente alle puntuali note di commento per i molteplici riferimenti presenti nel testo; in questa sede ci si limita a esporre un sinottico riepilogo dei principali nuclei tematici del testo.

*Fadet juglar, contrafactum* del testo di Guiraut de Cabreira *Cabra juglar*,<sup>85</sup> è uno straordinario documento sulla teatralità giullaresca medievale, oltre che un'elaborata ed erudita opera letteraria. Il componimento è stato definito *gap* giacché fa sfoggio delle conoscenze dell'autore, «un *gab* culto, acentuado, además, por contradicción, casi por reducción al absurdo»;<sup>86</sup> si rintracciano

---

<sup>81</sup> Sull'importanza del componimento ai fini della ricostruzione biografica di Guiraut de Calanso cfr. paragrafo precedente.

<sup>82</sup> Si vedano le raccomandazioni delle *Leys d'Amors*: «E deu hom dire lauzor grans, / am plazens motz e mays los dans / qu'om pren e son aparegut / de so qu'om planh et ha pergut» (cfr. Anglade 1919, p. 184). Sulla retorica del genere *planh* si veda lo studio di Scarpati 2010.

<sup>83</sup> Vv. 34-38: «Car li Franses ne fan dol e grans critz / e li Engles, tug silh d'ams los regnatz, / li Alaman, totz lors rics parentatz, / senhor del mon, e·l valen emperaire / e Samsuenha, Espanh' e Aragos».

<sup>84</sup> «Il pianto funebre [...] è soprattutto un elogio funebre», Roncaglia 1967, p. 176.

<sup>85</sup> Collocabile negli ultimi anni del secolo XII secondo Cingolani 1992-1993, che posticipa di qualche decennio la composizione dell'*ensenhamen* rispetto alla datazione proposta da Pirot 1972, pp. 189-192.

<sup>86</sup> Rodríguez Velasco 1999, p. 250; cfr. anche Pirot 1972, Cingolani 1992-1993. Sul *gap* si veda Bonafin 1996; per il rapporto giullare-'insegnamenti' si veda Menegaldo 2005.

infatti quattro raggruppamenti tematici principali: tre macro-sequenze dedicate agli ammaestramenti sulle capacità che il giullare deve possedere per svolgere la sua professione – 1) competenze musicali, abilità coreutiche e acrobatiche (vv. 1-72); 2) conoscenza della mitologia classica e della materia biblica (vv. 73-204); 3) perizia nella descrizione allegorica di Amore (vv. 205-228) – e la parte conclusiva, riservata all'encomio di Pietro II (vv. 229-243).

Nonostante l'aderenza metrica, gli *ensenhamens* di Guiraut de Calanso e di Guiraut de Cabreira presentano rilevanti differenze contenutistiche, in particolare per quel che riguarda il fitto reticolo di rimandi e citazioni letterarie esibite: i riferimenti individuati nel testo-modello formale pertengono per lo più alla tradizione delle *chansons de geste* e al filone del romanzo cavalleresco e cortese (ad eccezione delle menzioni di trovatori occitani presenti nella *V cobla*), rivelando dunque una cultura di matrice oitanica; Guiraut de Calanso offre invece un particolare repertorio di temi classici e biblici spesso recante allusioni che non trovano riscontri nella produzione lirica trobadorica. I riferimenti all'*Eneide* di XII sono quasi tutti riconducibili al *Roman d'Eneas* e non alla fonte letteraria originale; inoltre Virgilio (che compare nelle leggendarie vesti di 'mago') è citato solo come protagonista di un evento meraviglioso.<sup>87</sup>

Se la biblioteca deducibile dalle allusioni di *Cabra juglar* è razionalmente ricostruibile, quella esibita da Guiraut de Calanso «Es una biblioteca rara, un repertorio que pone los ojos como platos al filólogo más ducho».<sup>88</sup> Risulta infatti difficoltoso, talvolta impossibile, proporre una certa identificazione per ogni personaggio citato nel corposo elenco letterario: oltre alle menzioni di personaggi dell'epica romana, per i quali agisce sempre la mediazione delle *mises en roman*, e del mito classico latino (di cui è possibile cogliere il rimando o quantomeno ipotizzare l'allusione), il testo presenta citazioni che potrebbero essere ricondotte alla paremiologia o alla demologia e che inevitabilmente complicano l'interpretazione di alcune terzine.<sup>89</sup>

Se è dunque possibile rintracciare un "vanto" nell'esibizione del vasto repertorio artistico presentato, è doveroso rilevare la 'serietà' con cui è portato

---

<sup>87</sup> cfr. Roncaglia 1985, pp. 267-283.

<sup>88</sup> Rodríguez Velasco 1999, p. 249.

<sup>89</sup> I problemi spesso sono causati della forte divergenza delle lezioni, per cui si rimanda alla *Discussione testuale* del cappello introduttivo dedicato all'*ensenhamen*. Sulle difficoltà interpretative del testo cfr. anche le considerazioni di Cingolani 1992-1993: «poor Fadet's repertory is supposed to include wholly imaginary texts» (p. 200). Sugli esempi mitologici nei trovatori si veda Barbieri 2010.

avanti il discorso poetico, che ne cela la vena ironica; si vedano in proposito le valutazioni di Grimaldi 2013: «L'impressione è che [...] a differenza delle varie canzoni nelle quali i trovatori si “vantano” di qualcosa, Guiraut de Calanson e Guiraut de Cabreira siano un po' più seri. Seri non vuol dire bene informati e non è detto che sia possibile ritrovare nelle fonti gli episodi romanzeschi raccomandati al giullare. *Fadet joglar* [...] è un repertorio di ciò che Guiraut de Calanson sapeva e che pensava – vantandosi, forse – dovesse sapere un giullare».<sup>90</sup>

### 1.3. La fortuna della canzone allegorica

La fortuna di Guiraut de Calanso è senza dubbio legata alla ricezione della canzone *Celeis cui am de cor e de saber* (I), il più celebre componimento del canone allegorico occitano, databile *ante* 1202 (anno di morte di Guglielmo VIII di Montpellier, cui la *pièce* è inviata), trådito da undici testimoni in cui è sempre collocato in apertura delle rubriche autoriali.<sup>91</sup>

La canzone è incentrata sulla trattazione del *menor terz d'amor* (v. 4), il dio Amore,<sup>92</sup> la cui raffigurazione appare un centone di elementi eterogenei, e in parte poligenetici, di ascendenza sia classica (ovidiana in specie) che medievale: è un arciere rapido e cieco, porta una corona d'oro ed è armato di tre dardi infallibili; risiede in un palazzo provvisto di cinque portali e alla sua corte si gioca a scacchi. I restanti due terzi d'amore vengono sbrigativamente indicati nella I *tornada* (vv. 49-51): «Al segon tertz taing Franquez'e Merces, / e·l sobeiras es de tan gran rictat, / que sobre·l cel eissaussa son regnat». Se la parte 'superiore' d'amore è di facile decodificazione allegorica – amore celeste, in *oppositio* alla parte 'minore', l'amore carnale –, l'interpretazione del secondo terzo non è così immediata, dacché l'unica precisazione riguarda le personificazioni di *Franquez'e Merces*; tali virtù cortesi, generalmente designanti qualità proprie della *fin'amor*, devono probabilmente essere orientate più in senso socio-morale

---

<sup>90</sup> Pp. 207-208.

<sup>91</sup> Le sezioni d'autore sono presenti in **CEIKR**.

<sup>92</sup> La personificazione allegorica di Amore, distinta dall'apostrofe, non è molto diffusa nella produzione trobadorica, (si vedano i lavori di Jung 1971 e Strubel 2002), dove il dio d'Amore è quasi sempre «half-allegorized as an *abstractum agens*» (Taylor 1981, p. 311).

che amoroso (cfr. Batany 1973 sul *segon terz*: «un amor fondé sur les valeurs sociales»<sup>93</sup>), in riferimento all'*amor naturalis* che si prova per parenti e amici.<sup>94</sup> Il ristretto *corpus* di testi allegorici occitani definito da Jung 1971, oltre alla canzone giraldiana, annovera la 'tenzone' di GIStDid, *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza* (BdT 234.12);<sup>95</sup> la 'novella' di PglTol, *Lai on cobra sos dregs estatz* (BdT 345.I);<sup>96</sup> la *Cort d'Amor* (BdT 461.c);<sup>97</sup> il *Chastel d'Amors* (BdT 461.d)<sup>98</sup>. Di questi testi gli ultimi tre sono seriori, quasi certamente realizzati dopo la seconda metà del XIII secolo.<sup>99</sup>

L'originalità della canzone di Guiraut risulta evidente dall'accertamento cronologico che la pone a ridosso della 'tenzone' di Guillem de Saint-Didier, la cui datazione è da collocare «entre 1195 environ et 1200».<sup>100</sup> In essa è ripreso lo schema fittizio della *tenso* per l'alternanza di passi allegorici (*coblas* I, III, V: descrizione del sogno) e allegoretici (*coblas* II, IV, VI: spiegazione degli espedienti metaforici presenti nel sogno); il primo evidente scarto con la canzone di Guiraut de Calanso riguarda l'impiego di differenti elementi metaforici, il cui significato non viene celato ma svelato.

La totale mancanza di decodifica avvicina piuttosto il componimento giraldiano alle *pièces* posteriori, il *Chastel d'Amors*<sup>101</sup> e soprattutto la 'novella' di Peire Guillem de Toloza, opera che ci è pervenuta incompleta a causa di guasti nell'ultimo foglio del codice latore **R** (ff. 174v-148r), e purtroppo priva della parte finale dedicata alla trattazione delle tre frecce del dio Amore (cfr. *Infra*). La struttura narrativa del testo ritrae un dio d'Amore (assai più ricco di attributi rispetto a quello della sintetica *descriptio* giraldiana) che, nella parte finale d'impianto dialogico e didattico (costituito da domande e risposte sugli effetti di

---

<sup>93</sup> P. 24.

<sup>94</sup> Si veda nota 49-51 di I.

<sup>95</sup> Sakari 1956, 9, p. 128.

<sup>96</sup> Capusso 1997.

<sup>97</sup> *Seinor vos que volez la flor*; si vedano le edizioni Jones 1977; Bardell 2002 e la recensione di Ricketts 2003.

<sup>98</sup> *Compagnon, en pessamen*; cfr. le edizioni Thomas 1889; Lavaud-Nelli 1966, p. 242.

<sup>99</sup> L'esiguo gruppo di componimenti che sviluppano una 'allegoria d'amore' è stato inoltre esaminato da Strubel 2002; Jones 1978, pp. 21-69; Taylor 1981, p. 316. Sull'allegoria nelle opere medievali si rimanda agli studi di Grimaldi 2012, Pezzoli 1981, Pépin 1976, Jauss 1977, p. 153, Zambon 1980 e 1994, Cabré 2005.

<sup>100</sup> Sakari 1956, p. 17. Per l'interpretazione del testo si vedano i contributi di Badel 1980, pp. 331 e Batany 1973, pp. 24-25.

<sup>101</sup> Si veda Thomas 1889. Sul castello d'Amore cfr. Cornelius 1930; Meneghetti 2000, pp. 57-65.

Amore), svela al narratore-protagonista postulante il significato di questi suoi attributi, alludendo alle tre frecce mediante reminiscenze lessicali di I: «la us es resplendens d'aur fi / e l'autre d'acier peitavi / gent furbit e gent aflat, / el ters es de plum roilhat» (vv. 7-10).

Come si è detto, la sezione finale dell'opera è sfortunatamente giunta parzialmente erosa da lacune materiali che l'hanno privata proprio della spiegazione allegorica delle saette, in specie quelle auree: «Les explications du dieu d'Amour étant normalement toutes fort claires, on voit mal pourquoi il aurait oublié ici de préciser la fonction des trois flèches. Tel qu'il est, le texte ne donne pas de sens satisfaisant».<sup>102</sup> Taylor 1891 propone ad ogni modo un'interpretazione del passo relativa all'*integumentum* allegorico delle frecce d'acciaio e d'oro, in completa aderenza alla valenza simbolica dei dardi giraldiani (per cui cfr. *Infra*): «we may assume that the keenly-sharpened steel one is meant for the initial coup de founder, and the gold one for a richer, fuller, more refined attachment».<sup>103</sup>

Nel reticolo di possibili interdipendenze bisogna collocare la *Cort d'Amor*<sup>104</sup> che rileva esplicite analogie tematiche con I.<sup>105</sup> L'anonimo autore descrive la corte di Amore (metafora dell'unione degli amanti) impiegando un'allegoria pienamente narrativa e didattica; attraverso la personificazione delle qualità cortesi tenta probabilmente di offrire una rappresentazione letteraria di ciò che riteneva dovesse conoscere un amante sulla *fin'amor* («it is impossible to separate what is allegorical from what is literal»<sup>106</sup>). Aldilà delle consonanze contenutistiche tra i due testi, si rileva una differente impostazione strutturale e ideologica: la *Cort d'Amor* è una *summa* didattico-narrativa della civiltà cortese, prodotta dalla presenza di una parte statica e discorsiva dedicata all'«art of love», seguita da una «dramatic love allegory».<sup>107</sup>

A questi componimenti si deve aggiungere la canzone adespota *Del primer nom d'Amor suy en demanda*,<sup>108</sup> contenuta nelle ultime due carte di uno dei codici del *Cercapou* di Francesc Eiximenis (Barcelona, Biblioteca de Catalunya

---

<sup>102</sup> Jung 1971, p. 166. Si veda anche Dammann 1891, p. 56.

<sup>103</sup> P. 315.

<sup>104</sup> Si vedano Constans 1881, pp. 157-159; Jones 1977; Bardell 2002.

<sup>105</sup> «The relationships between Guiraut's allegory and the *Cort d'Amor* are numerous and explicit» (Jones 1977, p. 50).

<sup>106</sup> Bardell 2002, p. 27.

<sup>107</sup> Jones 1977, p. 84.

<sup>108</sup> Cfr. Sansone 1980. Si vedano anche i contributi di Payen 1984 e Bastardas i Parera 1989.

1720) – vergata da una mano più tarda per riempire gli spazi bianchi –, composta probabilmente tra la fine del XIV e l’inizio del XV secolo: «appare ben più che presumibile che il più tardo autore conoscesse il prodotto, abbastanza famoso, del più antico. Presunzione questa che trova il suo fondamento essenziale nell’assunzione da parte di ambedue i poeti della divisione ternaria dell’amore, i cui gradi vengono definiti ricorrendo a identiche scelte lessicali»;<sup>109</sup> in entrambi i componimenti si parla del palazzo d’Amore e di una scalinata, compaiono inoltre gli attributi della nudità e della velocità.

Oltre a queste corrispondenze esistono però, come sottolinea lo stesso Sansone 1980, notevoli differenze nella trattazione: in *Del primer nom d’Amor suy en demanda* sono del tutto assenti alcuni costituenti allegorici – le tre frecce, le cinque porte del palazzo, i quattro gradini, il tavolo da gioco, nonché il riferimento al *segon terz* d’amore, «Franquez’e Merces» v. 49 –, ma lo scarto principale riguarda la differente prospettiva ideologica: dei tre terzi d’amore Guiraut esalta quello carnale, mentre l’anonimo celebra il primo, l’amore celestiale.<sup>110</sup>

L’originalità che distingue I dai pochi altri componimenti allegorici occitani è del resto garantita sul piano formale: «il perfetto ‘circolarismo’ della canzone trobadorica è delegato a contenere equilibratamente la *cumulatio* di esponenti altrove enunciati con assai minore rilevante compattezza»<sup>111</sup>, essendo intercalati in passi più distesamente narrativi.

La peculiarità dell’*integumentum* allegorico di I ha destato l’interesse di Guiraut Riquier, che sul finire del XIII secolo omaggia la canzone con l’*Exposition (Als subtils aprimatz, BdT 248.VI)*, un puntuale commento in versi che intende svelarne il sovrasenso metaforico.<sup>112</sup> La struttura compositiva dell’opera prevede l’inserimento del testo chiosato, intervallato dai relativi versi esegetici: «non una, ma due risultano qui le voci poetiche singolarmente dialoganti»,<sup>113</sup> secondo una prassi rara nel panorama letterario occitano.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Sansone p. 253.

<sup>110</sup> cfr. Sansone 1980, pp. 252-255.

<sup>111</sup> Capusso 1989, p. 22.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 15: «l’opera di Riquier costituisce [...] una spia assai ragguardevole dell’interesse suscitato dalla canzone di Calanso [...], presso i più scaltriti *entendedors* di poesia cortese».

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>114</sup> Unico altro esempio segnalato da Capusso 1989 (p. 6 e pp. 49-60) è la posteriore *Gloza* di Raimon de Cornet sul *vers* di Bernart de Panassac, di cui cfr. l’edizione Noulet-Chabaneau 1888, pp. 56-61 (note alle pp. 151 e 243).

Guiraut Riquier, in zona proemiale, ci informa di un *certamen* poetico organizzato da Enrico II, «comtes de Rodes» (v. 32) – inizialmente menzionato tramite convenzionali perifrasi encomiastiche – che solo lui avrebbe condotto a termine, commentando la canzone giraldiana, tra le varie defezioni degli altri trovatori partecipanti (per cui cfr. *Infra*): «E·l coms, senher d'onor / e de mi, car cor n'ac, / elegic sels que·l plac / de sels qu'eran aqui / trobadors, dels cals mi / Guiraut Riquier nomnet / de Narbona, e·m det / escricha la chanso, / que motz camjatz no·y fo, / aisi com l'auziretz» (vv. 46-55); l'autore esegeta, oltre a fornire coordinate geografiche, precisa i termini cronologici di gestazione dell'opera, segnalando la data precisa del concorso letterario (gennaio 1280): «L'an l'encarnatio / de Crist, per que hom canta / .M.CC.LXXX., / el mes de genoyer, / sel jorn, que de fevrier / hom kalendas camjet».

Alcuni versi del preludio sono dedicati all'elogio del chiosato Guiraut de Calanso e della sua canzone: «En Guirautz a prezen / fes sa chanso retraire, / en que dis son vejaire / primamen e subtil» (vv. 184-189); «sa chanso, on cubrir / saup son entendemen» (vv. 206-107); la celebrazione della raffinata oscurità del dettato allegorico giraldiano è inoltre reiterata di seguito all'inserzione della I *cobla*: «Al mieu semblan vertat / dis [...] / pro claramen» (214-216).<sup>115</sup>

La nomina del cosiddetto 'ultimo trovatore' come vincitore della gara poetica, avvenuta su insindacabile giudizio di Enrico di Rodez, è dunque indicativa non solo della fama da lui goduta presso una delle corti più vive, dal punto di vista culturale, sullo scorcio del XIII secolo,<sup>116</sup> ma anche dell'interesse suscitato dalla canzone del più antico Guiraut in un pubblico raffinato e competente; Guiraut Riquier infatti, nell'*incipit* dell'*Exposition* si rivolge «als subtils aprimatx» (v. 1),<sup>117</sup> e nomina più volte gli *entendedors* (cfr. vv. 23, 692, 849), ossia i fruitori avvezzi ad apprezzare la raffinatezza del *trobar clus* e a comprendere il senso dei discorsi ideologici. Si veda, al riguardo, la definizione del verbo *entendre* offerta Payen 1974: «*entendre*, en ancien occitan comme en langue d'oïl, a pour acception première 'tendre son attention vers'. La poésie es

---

<sup>115</sup> Si veda inoltre il v. 548: «mot o dis bel e clus». Sui termini specifici *cobert* e *clus*, atti a segnalare la propensione di Guiraut de Calanso verso un *trobar* 'oscuro', si rimanda almeno ai lavori di Mölk 1982; Di Girolamo 1989, pp. 100-119.

<sup>116</sup> Sulla corte di Rodez nel Rouergue cfr. Guida 1983, pp. 29-71; prima di esso, i soli lavori al riguardo erano Anglade 1911; Neumeister 1969, pp. 158-167, Pirot 1972, pp. 317-322.

<sup>117</sup> Sui rapporti 'letteratura-pubblico' nel medioevo si vedano le osservazioni di Corti 1976: «se l'autore sa, come accade nel Medioevo, di avere un pubblico definito e con una precisa ideologia [...] l'opera allora contiene in se stessa l'immagine del lettore cui è destinata» (p. 53).

tune découverte attentive, qui requiert une sensibilité en éveil. Mais le terme implique aussi la valeur de ‘comprendre’. La chanson courtoise n’offre ses splendeurs qu’a ceux qui savent la décrypter. Elle exige la connaissance d’un code qui intervient sur le double plan de l’écriture et de l’éthique. Les initiés apprécieront le jeu des concepts et leur signification doctrinale». <sup>118</sup>

Testimonianza di questo *certamen* che premiò il commento alla canzone allegorica di Guiraut de Calanso, è l’operetta trascritta di seguito all’*Exposition* nel canzoniere **R**, intitolata *Testimoni* (‘Testimonianza’) nella rubrica introduttiva, <sup>119</sup> che si autodichiara copia dell’originale dettato da Enrico II di Rodez nel 1285 (ossia cinque anni dopo la gara poetico-ermeneutica); <sup>120</sup> «anche tenuto conto [...] dell’atipica veste documentale, il *Testimoni* rientra a buon diritto nella rosa dei molteplici *jocs* letterari fioriti a Rodez» <sup>121</sup> sotto il beneplacito del conte <sup>122</sup> e offre delle puntualizzazioni aggiuntive sul numero dei concorrenti di questo concorso: <sup>123</sup> «Nos, el temps qu’el dig a, donem / a catre trobadors per ver / la chanso, que·n volguem saber / per cascus d’els l’entendemen» (vv. 6-9). Circa l’identità dei partecipanti, bisognerà considerare gli abituali trovatori operanti alla corte di Rodez, personaggi di un certo rilievo nell’ambiente del Rouergue, legati a Enrico da rapporti di amicizia o parentela e a lui subordinati. <sup>124</sup> Il testo ci informa inoltre del venir meno di alcuni trovatori partecipanti di questa gara ermeneutica: «E Guirautz Riquier veramen / fo ne pus que·ls autres curos, / car esta espoziçios /nos fon, trop a, per luy renduda. / .M.

---

<sup>118</sup> P. 810.

<sup>119</sup> Si veda Capusso 1989, pp. 98-109.

<sup>120</sup> I dati cronologici e spaziali circa la stesura del *Testimoni* vengono forniti ai vv. 31-36: luglio 1285, castello di Montrozier.

<sup>121</sup> Capusso 1989, p. 98.

<sup>122</sup> Sulla figura di poeta di Enrico II di Rodez cfr. lo studio di Guida 1983 in cui sono editi «i *jocs* ai quali prese parte, con diverse funzioni Enrico II» (p. 69); si vedano anche le pp. 30-33.

<sup>123</sup> Per le ipotesi sull’identità dei partecipanti alla gara poetica, rese difficoltose dalla mancanza di precisi riferimenti, si veda Anglade 1973: «on peut admettre sans peine qu’il y avait Guillem de Mur, quel le seigneur Austorg del Boy qualifie de *bon docteur* [...]. Peut-être y avait-il encore Folquet de Lunel; quant au quatrième, on peut hésiter entre Serveri de Giorone, Bertrand Carbonel et les autres trobadours qui fréquentèrent la cour du comte de Rodez» (p. 181).

<sup>124</sup> Si vedano le precisazioni di Guida 1983: «Enrico II, pur così sensibile al fenomeno letterario, faceva fortemente pesare sui suoi “dipendenti” la sua *leadership*, nutrivà l’ambizione di “organizzare” il lavoro dei trovatori suoi ospiti, considerandoli poco più che funzionari cortigiani al suo servizio, strumento di diffusione e propaganda di ideali veicolati, comparse necessarie alle esigenze di apparato e di “immagine” generale, colta e raffinata, che voleva fornire della sua corte» (p. 67).

ans e may l'avem tenguda / lo dig dels autres atenden; / e dels dos sabem veramen / que mayns no s'en entremetran, / e del ters crezem lo semblan / tan n'a lonc espazi avut» (vv. 10-19).<sup>125</sup>

Il rigore documentario del *Testimoni* e l'iterata ed esplicita enunciazione di chi viene riconosciuto come suo *auctor*<sup>126</sup> destano sospetti in alcuni studiosi,<sup>127</sup> che tendono piuttosto a ricondurre l'opera alla mano dello stesso Guiraut Riquier, il quale «risulta già indiziato di simili allegre mistificazioni letterarie».<sup>128</sup> Ricordando la canzone premiata in questo concorso poetico, il *Testimoni* costituisce, ad ogni modo, un ulteriore riconoscimento della ricezione di Guiraut de Calanso in un pubblico cortese dell'ultima stagione trobadorica.

A riprova della fortuna del testo giraldiano sullo scorcio del XIII secolo è il suo probabile influsso esercitato in un passo del *Breviari d'amor*<sup>129</sup> di Matfre Ermengaud, che rileva tracce lessicali della canzone degne di nota, all'interno dei versi relativi alla sezione conclusiva *Perilhos tractat*:<sup>130</sup> «e dic qu'est'amors s'escumpren / per azaut, e lai on vol cor, / non gardan beutata ni ricor, / e de plazer viu, so sabchatz, / que·i val mais so que mais platz» (vv. 28584-28589).<sup>131</sup>

L'originalità dell'enigma allegorico di I ha esercitato una profonda attrattiva anche al di fuori del panorama occitano; mentre il raffronto tra I e la successiva produzione allegorica trobadorica è stabilito solo sulla scelta di tale modalità retorica per la rappresentazione della *fin'amor* cortese (realizzata con espedienti eterogenei), si rintracciano dei riscontri più puntuali nella poesia amorosa italiana del Due e del Trecento.

---

<sup>125</sup> Si veda, almeno per questi versi, la traduzione di Capusso 1989: «In effetti Guiraut Riquier si dimostrò maggiormente scrupoloso degli altri a questo riguardo, poiché la qui presente *Exposition* ci è stata da lui consegnata moltissimo tempo fa. Un'infinità di tempo l'abbiamo tenuta da parte, nell'attesa dei commenti altrui: sappiamo ora con certezza che due di costoro non se ne potranno più occupare, e del terzo supponiamo la stessa cosa dato il lungo lasso intercorso» (p. 152).

<sup>126</sup> L'attribuzione a Enrico II di Rodez, indicata nell'opera stessa, è sostenuta da Bartsch 1872, p. 49; Diez 1882 [rist. 1965, pp. 421-422]; Chabaneau 1888, p. 123; la paternità del conte-poeta è anche accolta da Guida 1983, p. 69.

<sup>127</sup> A favore dell'attribuzione riquieriana cfr. anche Dammann 1891, pp. 40-42; Anglade 1973, pp. 142-144; Capusso 1989, pp. 102-106.

<sup>128</sup> Capusso 1989, p. 102; la studiosa allude alla *factio* poetica che il trovatore narbonese sperimentò nella *Declaratio* (posta in bocca ad Alfonso X di Castiglia).

<sup>129</sup> Cfr. ed. Ricketts 1976. Si vedano inoltre lo studio di Haruna-Czaplicki 2016.

<sup>130</sup> Le citazioni trobadoriche inserite nel *Perilhos tractat* sono inoltre edite in Richter 1976.

<sup>131</sup> Cfr. vv. 11: «e fer tan fort» e v. 24: «e no·i garda paratge ni rictat» di I.

Capusso 1989<sup>132</sup> individua alcuni corrispettivi della *descriptio* di Amore giraldiano nella raffigurazione del dio profano presente nel *Trattato d'Amore*<sup>133</sup> di Guittone d'Arezzo e nel *Tractatus Amoris et operum eius* che Francesco da Barberino inserì nella parte finale dei *Documenti d'Amore*:<sup>134</sup> la velocità, il saettamento, il capo cinto, la nudità, «il cui sostanziale accordo già prova la tradizionalità del mosaico di dati»;<sup>135</sup> in effetti è opportuno evidenziare, nei testi italiani, l'aderenza alla tradizionale descrizione di Amore di ascendenza latina,<sup>136</sup> del resto dichiaratamente esplicitata dagli stessi autori.<sup>137</sup>

Guittone d'Arezzo applica gli attributi di Cupido agli amanti: «vi Donqu'è l'amante, simel ch'Amor, nudo / di virtù, di saver, di canoxença, / e non à da covrir li vicii scudo» (vv. 9-11); oltre alla nudità, nel *Trattato d'amore* si riscontrano gli elementi tradizionali della cecità e dell'irrazionalità (VII, vv. 3-4); ma nell'autore italiano il discorso poetico è intercalato in una concezione dell'amore concepito come peccato, sviluppata in conformità ai precetti delle arti retoriche e delle *artes dictaminis*, non certo a quelli dell'esegesi allegorica.<sup>138</sup>

I numerosi punti di accordo tra gli autori italiani e il trovatore occitano dimostrano, ad ogni modo, la diffusa ricettività di tale trattazione del dio profano presso il pubblico colto (formato da autori e lettori) di letteratura romanza, permeato, a quest'altezza cronologica, dall'interesse verso la fenomenologia della *passio* amorosa dal punto di vista psicologico ed etico.

Oltre a questi raffronti motivali, senza dubbio di rilevante interesse, è necessario evidenziarne altri: l'inedito motivo trinario delle saette amorose è stato accolto in modo fecondo soprattutto nella produzione lirica di Cavalcanti,

---

<sup>132</sup> Si vedano le pp. 29-34; ma cfr. anche Capusso 1987, pp. 164-165.

<sup>133</sup> Cfr. l'edizione Capelli 2007.

<sup>134</sup> Si veda Egidi 1905; cfr. anche Zenatti 1901.

<sup>135</sup> Capusso 1989, p. 31. Panofsky 1975 riconduce le raffigurazioni di Cupido dei manoscritti barberiniani, nonché altre rappresentazioni trecentesche, ad un modello che «deve essere stato immaginato parecchio tempo prima che Barberino scrivesse il suo trattato, sebbene, certamente, non prima del XIII secolo» (p. 168).

<sup>136</sup> Cfr. Egidi 1931: «nulla v'è di disforme dalla tradizione, che *caecus et alatus, puer et pharetratus: / istis quinque modis depingitur deus amoris*» (p. 56).

<sup>137</sup> «che già non fu ritratto en tal esença / day Savi sença ben propria chazione, / Che d'ogni cossa fanno experiença; / unde d'amor fan esta divixione» (Guittone, vv. 10-13); «Io non descrivo in altra guisa Amore / che facesser li saggi che tractaro / in dimostrar l'effetto suo in figura» (Francesco da Barberino; cfr. Zenatti 1901, p. 83). Ulteriori dissonanze con il testo giraldiano sono segnalate dalla stessa Capusso 1989, pp. 33-34.

<sup>138</sup> Margueron 1966, pp. 376-377. Sul rapporto 'Guittone - Guiraut de Calanso' cfr. inoltre Grimaldi 2012, pp. 208-211.

per quanto riguarda il contesto italiano poetico del Duecento, e in quella di Ausiàs March, per il panorama catalano del XV secolo.

Si è detto (cfr. 1.2. *Il canone*) che in *Celeis cui am* (I) le tre frecce scagliate da Amore simboleggiano allegoricamente l'*iter* amoroso: «e fer tan fort, que res no·il pot gandar, / ab dart d'acier don fai colp de plazer, / on non ten pro ausbercs fortz ni espes / tan lansa dreit; e pois trai demanes / sajetas d'aur ab son arc estezat; / pois lans' un dart de plom gent afinat» (vv. 11-16); freccia d'*acier* (v. 12) = vista di *midons*; freccia d'*or* (v. 15) = sentimento amoroso; freccia di *plomb* (v. 16) = fine della passione. Si vedano le considerazioni di Jung 1971: «ce nombre de trois est assez surprenent. Ne l'ayant pas trouvé avant Guiraut de Calanso, nou sommes réduits aux conjectures (...) Ainsi, les trois flèches n'expriment pas seulement l'antinomie traditionnelle, mais une succession»;<sup>139</sup> se l'antinomia del binomio oro-piombo (amore-disamore) è ripresa dai noti versi delle *Metamorfosi* ovidiane (I, 468-471) – di cui abbondano le citazioni nella produzione letteraria amorosa del Medioevo<sup>140</sup> – la saetta d'acciaio, che «fer tan fort» (v. 11) e al tempo stesso produce un «colp de plazer» (v. 12) è innovazione giraldiana, data l'«accertata mancanza di antecedenti»<sup>141</sup> nella produzione trobadorica. La formulazione trinatoria dei dardi risulta dunque dall'armonica unione di un motivo classico largamente diffuso e un motivo più propriamente medievale, il 'colpo di piacere';<sup>142</sup> tale fusione si risolve nella precisa scansione temporale – segnalata nel testo attraverso il connettivo *pois* (vv. 14 e 16) – che, indicando la successione con cui i dardi vengono lanciati, simboleggia il processo d'innamoramento secondo il canone aristotelico, avviato dalla *visio* della donna.

La tripartizione delle saette amorose è inedita anche all'interno della stessa produzione giraldiana: occorre infatti ricordare che la raffigurazione di Amore-arciere ricorre anche nell'*ensenhamen* (XII), da cui emergono palesi raccordi motivali; se la *descriptio* delle peculiarità del dio sono le medesime (velocità, cecità, capacità di colpire il bersaglio: «Sapchas d'Amor / com vol'e cor / e com

---

<sup>139</sup> P. 139.

<sup>140</sup> Sulle citazioni dei versi ovidiani si veda Faral 1967, p. 143; Hansen 1971, p. 110-111. Per l'ambito oitanico si ricordano almeno il *Roman de la Rose* (cfr. ed. Langlois 1914-1924; si veda anche Battaglia 1947), in cui le frecce presentate sono dieci, sempre articolate secondo la categoria ovidiana, e il *Fablel dou Dieu d'Amors* (cfr. Lecompte 1910). Per la letteratura italiana cfr. Contini 1960, il quale segnala il riuso della simbologia del saettamento in Dante, Boccaccio e Petrarca, che «si attengono nelle loro rappresentazioni d'Amore ai due dardi ovidiani» (p. 83).

<sup>141</sup> Capusso 1987, p. 158.

<sup>142</sup> Si vedano al riguardo le considerazioni di Jung 1971, p. 139; Jones 1978, p. 117; Capusso 1987, p. 159.

vai nuda ses vestir / e no ve re, / mas fer trop be / ab so dartz qu'a fatz gen forbir», vv. 205-210), vi è uno scarto riguardo il numero di dardi: «Dels dos cairels / l'us es tan bels / de fin aur qu'om ve resplandir / l'autr'es d'asier, / mas tan mal fer / qu'om non pot del sieu colp gandar» (vv. 211-216). Considerando il controverso rapporto cronologico tra i due componimenti – che è ad ogni modo indipendente dalla datazione relativa – si ritiene, a favore dell'ipotesi di recenziorità della canzone allegorica sostenuta da Keller 1905 e Ernst 1930,<sup>143</sup> che nel più antico *Fadet juglar* Guiraut de Calanso sia ancora in bilico tra tradizione (dualità delle frecce, come in Ovidio) e innovazione (compare l'*acier* in luogo del piombo) e che questa formulazione embrionale sia stata poi rielaborata e perfezionata nella più distesa trattazione di *Celeis cui am* (I), in cui si verifica «il definitivo stacco dal bifido modello ovidiano».<sup>144</sup>

Il carattere trinario e la sequenzialità delle saette scagliate da Cupido ritorna nell'enigmatico sonetto cavalcantiano *O tu che porti nelli occhi sovente*,<sup>145</sup> in cui si inscena la tecnica di assalto di Amore-arciere, raffigurato con «tre saette in mano» (v. 2) di cui la prima «dà piacere e disconforta, / e la seconda disia la vertute / della gran gioia che la terza porta» (vv. 12-14); come si nota qui manca la specificazione del metallo.

I primi a segnalare reminiscenze motivali e lessicali della canzone giraldiana sono Ercole 1885<sup>146</sup> e Santangelo 1982,<sup>147</sup> seguiti da Contini 1960;<sup>148</sup> si vedano le considerazioni di quest'ultimo: «è probabile che qui Cavalcanti abbia presente una canzone di Guiraut de Calanso, dove Amore è armato di tre dardi, uno d'acciaio (*don fai un colp de plazer*, cfr. qui v. 12), uno d'oro e uno di piombo: se questi hanno le virtù assegnate loro da Ovidio, l'ultima, desiderata e risolutiva saetta non può che essere quella che estingue la passione»;<sup>149</sup> ma cfr. anche Marti 1969 che, pur non facendo riferimento a Guiraut de Calanso, riconosce, nella scansione temporale con cui vengono scoccati i dardi del Cupido cavalcantiano,

---

<sup>143</sup> Appel 1895, Lewent 1933, Pirot 1972 considerano invece l'*ensenhamen* precedente alla canzone; secondo quest'ultimo – seguito da Meneghetti 1992, p. 50 – i versi di *Fadet* sarebbero dunque un'autocitazione di Guiraut. Per la questione cronologica si veda Pirot 1972 (che tuttavia riconosce la validità delle argomentazioni a favore della tesi opposta), pp. 253-261, con rimandi ai precedenti lavori.

<sup>144</sup> Capusso 1987, p. 160.

<sup>145</sup> Si vedano Contini 1960, p. 514; De Robertis 1986, p. 66; Rea-Inglesse 2011, p. 122.

<sup>146</sup> Cfr. pp. 308-309.

<sup>147</sup> Cfr. p. 96.

<sup>148</sup> Cfr. p. 514.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

una trasfigurazione delle varie fasi della *passio* amorosa: «se le prime due saette rappresentano la bellezza femminile e la passione d'amore, la terza dovrebbe simboleggiare la fine, il tramonto dell'amore e la liberazione della passione».<sup>150</sup>

Nel componimento di Cavalcanti, infatti, la prima freccia sembra simboleggiare la vista della bellezza muliebre, che «dà piacere e disconforta» (v. 12): la fisicità della donna produce, nella fase iniziale d'innamoramento una sensazione piacevole (cfr. *colp de plazer*, v. 12 di I), seguita dal forte sgomento patito nel successivo stadio di interiorizzazione della sua avvenenza (creazione del *phantasma*); se dunque il primo dardo corrisponde in Cavalcanti, così come in Guiraut,<sup>151</sup> al colpo della *species sensibilis* inferto attraverso gli occhi, i due successivi simboleggiano il naturale evolversi del sentimento e la tradizionale *oppositio* amore-disamore.

La seconda «feruta» (il 'disconforto') provocata dal primo colpo (la vista della donna) si sovrappone a quella della seconda freccia (la passione d'amore) che «disia la vertute / de la gran gioia che la terza porta» (vv. 13-14). La fenomenologia erotica cavalcantiana, tramite il ricorso della convenzionale dicotomia 'gioia-tristezza' cantata dai trovatori – permeata, nel poeta italiano, dalla componente filosofica averroistica –, esprime la tragedia dell'amante prodotta dall'irrimediabile scissione tra un 'amore' ideale, avvertito come gioioso e vitale, e un 'amare' che si ripercuote nell'esperienza empirica come qualcosa di intensamente doloroso e mortale. Per tale ragione la terza saetta attesa, quella disamorante non ancora scagliata nella dinamica raffigurazione della battaglia d'Amore, assume una valenza salvifica, recando «gran gioia» (v. 14) giacché spegne la passione distruttiva che gli ottunde la mente e rischia di condurlo alla morte.

Si è indotti a ricercare motivazioni più specificatamente filosofiche-averroistiche per la simbologia ternaria presente in Cavalcanti giacché, seppur articolata nella gradualità rappresentata dai dardi in quest'unico passo, si riscontra nella celebre *Donna me prega*, il cui fondamento speculativo dell'*iter* amoroso descritto rileva una trafila temporale del tipo «occhi - cuore - sofferenza - morte»<sup>152</sup> e prevede una costruzione ordinata della *passio* nelle sue fasi cronologiche.

---

<sup>150</sup> P. 168.

<sup>151</sup> Sul tema dell'innamoramento che parte dagli occhi in Guiraut de Calanso cfr. *1.2. Il canone*.

<sup>152</sup> Calenda 2004 p. 234.

Riconosciuta la sostanziale differenza della portata ideologica dei due testi, sembra in ogni caso ipotizzabile una diretta relazione che riconduca il sonetto di Cavalcanti alla canzone occitana.

Infine l'analisi di reminiscenze giraldiane nella produzione romanza conduce alla Catalogna del XV secolo; la tripartizione delle frecce di Amore con specificazione del materiale compare in «una de les poesies mes impressionants d'Ausiàs March és la LXXIX («O vós, mesquins») basada en una alegoria sobre les tres sagetes de l'Amor que es troba en una canço del trobador Guiraut de Calansó, que el poeta valencia supera des de tots els punts de vista i li dona un sentit personal».<sup>153</sup>

Il poeta catalano, la cui produzione rileva il forte influsso trobadorico, descrive nella seconda strofe di *O vós, mesquins, qui sots terra jaheu* (LXXIX)<sup>154</sup> (così come fa nella Guiraut nella II *cobla* di I) il dio arciero armato di tre dardi, secondo una raffigurazione che ricalca la combinatoria di esponenti allegorici giraldiani,<sup>155</sup> seppur con la variante riguardante il differente metallo – compare l'argento in luogo dell'*acier*: «Los colps d'Amor són per tres calitats» (v. 9); «D'or e de plom aquestes flexes són, / e d'un metall que s'anomen'argent; / cascú d'aquests dóna son sentiment, / segons que d'ells diferenç.à 'n lo món» (vv. 13-16).

La simbologia amorosa di Ausiàs March, tuttavia, rielabora il motivo giraldiano in modo del tutto originale;<sup>156</sup> il poeta spiega infatti, nei versi seguenti, il principio di distinzione delle saette, basato sull'intensità della ferita causata da ciascuna di esse, che va dal colpo mortale dell'oro a quello più innocuo del piombo: «De flexes [*les flexes d'or*, v. 18] tals molts passats foren morts»; «Ab les d'argent sol bast'a fer senyal, / mas los plagats de morir son estorts» (vv. 23-24); «Ab les de plom son huy tots sos deports, / e son poder no bast'a traure sanch» (vv. 25-26).

Il rimando a Guiraut de Calansó è inoltre verosimilmente testimoniato da plurimi rinvii, in vari sonetti del catalano, a quella divisione ternaria d'amore,

---

<sup>153</sup> Riquer 1964, p. 188.

<sup>154</sup> Il componimento è incluso nell'antologia curata da Di Girolamo 1998, p. 189. Sui problemi relativi alla traduzione dei componimenti ausiasmarchiani si rinvia al lavoro di Scarpati 2019 (cfr. in particolare p. 118 sulla complessa traduzione di alcuni termini presenti in *O vós, mesquins, qui sots terra jaheu*, offerta da Di Girolamo 1998).

<sup>155</sup> Cfr. Pagés 1925, p. 89;

<sup>156</sup> Si veda Di Girolamo 1998: «Nel trovatore [...] le tre frecce vengono scagliate in successione e hanno significati ben diversi rispetto a quelle di March» (p. 357).

nucleo tematico fondante di *Celeis cui am* (I); si veda infatti Pagès 1912: «Il en fait l'objet de plusieurs de ses chansons et de ses dissertations amoureuses».<sup>157</sup> Nel componimento *Los ignorants Amor e sos exemples* (XLV), sono descritti i tre tipi di amore (il celestiale, il 'misto' e il carnale): «l'amor corporal o bestial, l'amor humà o mixte on l'esperity el cos participen a la vegada y l'amor intellectual o angelic»;<sup>158</sup> ma riferimenti ad una tripartizione dell'amore, che Pagès 1912 indica sempre come reminiscenze giraldiane,<sup>159</sup> si riscontrano anche in altri testi, tra cui *Qui ser'aquell del mon superior* (XCIII), che tratta «dels tres béns que existen, l'util y l'agradable [...] y l'honest»,<sup>160</sup> e *No pens algú que m'allarch en paraules* (LXXIII), che illustra i «tres menes d'amor: l'amor humà que mor, l'amor pur que tots temps dura, y el fals amor»,<sup>161</sup> ma cfr. pure *Mentre d'amor senti sa passió* (CXXIII): «Lo qui Amor per tres parts ha sentit, / toca de tot, d'angel e d'om e brut» (vv. 29-30); *Lo cinquen peu del moltó ab gran cura* (CXXVII): «a temps volent com hom, com brut, com angel» (v. 168); *Tot entenen Amador me entenga* (LXXXVII) «De tres cordells Amor deu fer sa corda» (v. 95); *Qui ser'aquell del mon superior* (XCIII): «Mort en un colp los tres bens m'a ferits: / los dos son morts, l'util y el delitós, / e, si l'onest perdés del Cel recors, / sos derés jorns serien ja finits» (vv. 45-48); *Mon bon senyor, puy que parlar en prosa* (CXXIIbis): «d'ells dos units sent hom un terç exir» (v. 52); *A mi acorda un dictat* (CXXVIII): «Perçò d'aquest be parlar vull, / e dels dos altres parlaré» (vv. 56-57).

È doveroso sottolineare che le occorrenze sopraindicate non necessariamente indicano una diretta fruizione del modello giraldiano, come invece accade per *O vós, mesquins, qui sots terra jaheu* (LXXIX) – nella cui II strofe è avvertibile l'ipotesto di *Celeis cui am* (I) – giacché la partizione ternaria dell'amore è un concetto di lontana ascendenza che risale alle zone assiologiche aristoteliche e si diffonde saldamente in ambito romanzo grazie a tramiti mediolatini.<sup>162</sup> Ciononostante è naturalmente plausibile immaginare che la ricezione della

---

<sup>157</sup> P. 248.

<sup>158</sup> Pagès 1995, p. 326

<sup>159</sup> Cfr. p. 248.

<sup>160</sup> Pagès 1995, p. 81.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 420.

<sup>162</sup> Sansone 1980, p. 250. Del ricco corredo bibliografico relativo alla divisione ternaria dell'amore si ricorda almeno Segre 1970 per l'ambito romanzo; si rinvia alla nota 1-8 di I, in cui si segnalano altri studi principali sull'argomento.

suddetta tradizione in Ausiàs March sia avvenuta attraverso il filtro della cultura trobadorica.

I reticoli intertestuali individuati tra la celebre canzone di Guiraut de Calanso e i testi allegorici menzionati, benché meritino un approfondimento in ambito oitanico e mediolatino – oltre che «una parallela analisi della iconografia coeva»<sup>163</sup> – certificano il ruolo di modello esercitato dal trovatore in autori a lui geograficamente e cronologicamente più vicini, così come in poeti successivi distanti nello spazio.

Per completare il quadro sulla fortuna di Guiraut de Calanso, si ricorda infine la menzione di quest'ultimo nell'opera, in due volumi, di Antoine Fabre d'Olivet 1803, *Le troubadour*, un falso letterario.

L'autore – nato a Ganges nell'Hérault nel 1767 e vissuto gran parte della sua vita a Parigi dove si dedicò alla professione di scrittore, giornalista e musicista († 1825) –<sup>164</sup> nell'introduzione dell'opera ci informa di aver ricevuto per posta un manoscritto, inviato da un anonimo mittente che gli chiede di tradurre in francese e pubblicare i testi in esso raccolti, da lui stesso copiati da antichi codici pergaminacei di cui era in possesso.

La struttura farraginosa dell'opera comprende numerosi testi occitani (alcuni di essi corredati da glosse) con la traduzione francese a fronte, ad eccezione dei testi posti in apertura dei due volumi («Première partie» e «Seconde partie»), *Les amours de Rose et de Ponce de Meyrueis* (I vol.; poema narrativo in cinque canti) e *La cour d'Amours* (II vol.), di cui si offre la sola 'traduzione' francese.

Nella seconda di queste due sezioni prive del testo occitano prende parola un trovatore che, «lontano dalla sua patria e dalla sua dama [...], ricorda i tempi felici: oggi è il primo maggio e in questa data si tiene come d'abitudine una corte d'amore nel Castello di Romanin nei pressi di Saint-Rémy di Provenza (notizia che Fabre raccoglie dalla fervida immaginazione di Nostredame)»,<sup>165</sup> in cui si esibiscono giullari e trovatori; i primi sono Guiraut de Calanso e Peire Vidal.

Guiraut encomia le virtù del perfetto trovatore, conferitegli da Musica e Poesia, soffermandosi poi su un episodio fantasioso inerente alla biografia di Peire de Castelnou. Segue la narrazione di Peire Vidal che racconta del suo incontro con il cavaliere Amore, la dama Mercede, lo scudiero Lealtà e la

---

<sup>163</sup> Come suggerisce Capusso 1987, p. 165.

<sup>164</sup> Sulla biografia di Antoine Fabre d'Olivet si vedano Cellier 1953; Lafont 1982; Zantedeschi 2009; Di Girolamo 2019 (cfr. il contributo *Falsificare l'autentico: il cassetto segreto del "Troubadour" di Fabre D'Olivet*, pp. 436-454).

<sup>165</sup> Di Girolamo 2019, pp. 441-442.

damigella Pudore; compito dello scudiero è colpire gli amanti con dardi d'oro, d'acciaio e di piombo.

Tale operazione di falsificazione, in cui l'autore riconduce gli esponenti allegorici della canzone giraldiana a Peire Vidal, offrendo i testi in francese e in prosa – al fine, appunto, di dissimulare la contraffatta traduzione – prevede tuttavia l'inserimento, nella sezione della *Court d'Amours*, di tredici componimenti autentici:<sup>166</sup> «Si direbbe quindi che il falsario getti qui la maschera, rivelando il volto vero del filologo».<sup>167</sup> In effetti Fabre, pur colpevole nel suo tentativo di mistificazione, riuscì a soddisfare le richieste di un pubblico di inizio XIX secolo interessato alla produzione lirica trobadorica, offrendo testi autentici in lingua originale (o, come nel caso di Guiraut, verosimilmente autentici, in assenza di possibili riscontri). Come ammette lo stesso Fabre,<sup>168</sup> la poesia occitana era in effetti rimasta esclusa dal processo di divulgazione operato dalla stampa, che consacrò alla diffusione i classici greci e latini, optando invece per una selezione dei classici volgari.

Quanto a Guiraut, è in ultimo interessante rilevare come la fama del trovatore, inscindibilmente legata alla ricezione della canzone allegorica *Celeis cui am de cor e de saber*, sia arrivata a suscitare l'attenzione di un pubblico cronologicamente distante; ciò senza dubbio riscatta Guiraut de Calanso dalla fama poco lusinghiera attribuitagli dalla *vida*, consentendone l'inserimento nel canone degli autori medievali che hanno cantato, con movenze retoriche del tutto originali, la gradualità e gli effetti della passione amorosa, e lo riabilita inoltre all'interno del panorama trobadorico nel suo ruolo di punto d'incontro, di anello di congiunzione tra la tradizione occitana del *trobar clus*<sup>169</sup> e *car* – recuperata attraverso il tramite di Arnaut Daniel – e le produzioni poetiche di tematica amorosa, successive ma contigue, che è stato in grado di influenzare.

---

<sup>166</sup> *BdT* 364.29; *BdT* 30.22; *BdT* 234.3; *BdT* 242.13; *BdT* 70.11; *BdT* 115.1; *BdT* 432.2 = 167.26 = 449,1a; *BdT* 202.7; *BdT* 167.22; *BdT* 437.24; *BdT* 76.12; *BdT* 366.29; *BdT* 80.8a.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 444.

<sup>168</sup> Cfr. pp. XLIX-L, vol. I.

<sup>169</sup> Un *trobar clus* che se nei componimenti giraldiani è generalmente teso allo sperimentalismo formale e alla ricerca di rime difficili e lessemi rari (cfr. 2.2. *Tratti di lessico e stile*), nella rinomata canzone allegorica (I) riguarda invece un'oscura enigmatica semantica.

## 2. Metrica e stile

### 2.1. Forme metriche e versificazione

Si offre l'elenco degli schemi metrici dei componenti di Guiraut de Calanso; per una trattazione più dettagliata si rinvia ai cappelli introduttivi di ciascun testo.

I. *Celeis cui am de cor e de saber*: a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10; Frank 577:23. Sei *coblas unissonans* di otto versi decenari ciascuna e due *tornadas* di tre versi. Rime: a: -er; b: -ir; c: -es; d: -at.

II. *Ara s'es ma razos vouta*: a7' b7 a7' b7 a7' b7 a7' b7 (*coblas* I, III, V, VII) / a7 b7' a7 b7' a7 b7' a7 b7' (*coblas* II, IV, VI, VIII); Frank 225:4. Otto *coblas singulars* di otto settenari ciascuna e una *tornada* di quattro versi. La struttura rimica fa ricorso al *rim derivatiu*. Rime: a: (I) -outa, (II) -ir, (III) -anha, (IV) -utz, (V) -enda, (VI) -ueill, (VII) -ela, (VIII) -ar; b: (I) -outz, (II) -ida, (III) -anh, (IV) -uda, (V) -en, (VI) -ueilla, (VII) -el, (VIII) -ada.

III. *El mon non pot aver*: a6 b6 b6 c6 a6 c6 d6 d6 e6 e6 f6 f6 g4 h10'; Frank 667.1, *unicum*. Cinque *coblas unissonans* formate da quattordici versi (dodici senari; gli ultimi due versi sono un quadrisillabo e un decenario) e una *tornada* di quattro versi. Rime: a: -er, b: -or, c: -atz, d: -os, e: -ens, f: -itz, g: -ar, h: -atges.

IV. *Li mey dezir*: a4 b6 b4 a6 c4 d6 d4 c6 e4 f6 g4 g10 f10 h10'; Frank: 643:1, *unicum*. Cinque *coblas unissonans* di quattordici versi ciascuna e una *tornada* di due versi. Rime: a: -ir, b: -en, c: -es, d: -ors, e: -os, f: -ut, g: -ou, h: -andi.

V. *Los grieus dezir que'm solon far doler*: a10 b10 b10 a10 c10 d10 d10 c10 e10'; Frank: 633:1; *unicum*. Cinque *coblas unissonans*, ciascuna di nove versi e una *tornada* di quattro versi. Rime: a: -er; b: -ens; c: -ir; d: -or; e: -andres.

VI. *Sitot l'aura s'es amara*: a7' b7 b7 c7' d7 d7 e7'; Frank: 747:8. Sette *coblas unissonans* di sette settenari ciascuna e una *tornada* di tre versi. Rime: a: -ara; b: -anc; c: -ima; d: -or; e: -endre.

VII. *Tan doussamen*: a4 b6 b4 a6 a4 c6 c4 d10 d10 e10 e10; Frank: 512:1, *unicum*. Cinque *coblas unissonans* di undici versi ciascuna e una *tornada* di tre versi. Rime: a: *-en*; b: *-ir*; c: *-or*; d: *-atz*; e: *-er*.

VIII. *Una doussa res benestan*: a8 a4 b8 c4 c8 d4 e8 e4 d8 f10 f10; Frank: 202:1; *unicum*. Quattro *coblas unissonans* di undici versi e una *tornada* di due versi. Nei primi nove versi di ogni stanza vi è un'alternanza di versi ottonari e quadrisillabici, gli ultimi due sono decenari. Rime: a: *-an*; b: *-es*; c: *-ors*; d: *-ar*; e: *-ers*; f: *-ir*.

IX. *Ab la verdura*: I: a4' a5' a5' a5' b5 a4' a5' a5' a5' b5 b10; II: a4' a5' a5' b5 a4' a5' a5' b5 b10; III: (a)2 a2 b7' (a)2 a2 b7' (a)2 a2 b7' (a)2 a2 b7'; IV: a4 a4 a4 b7' a4 a4 a4 b7'; V: (b)3 a6' (b)3 a6' (b)3 a6' (b)e a6'; VI: (a)4 a4 b8' (a)4 a4 b8'; VII: a4' a5' a5' b5 b10 a4' a5' a5' b5 b10 a4' a5' a5' b5 b10; VIII: (a)4 a4 (c)2 b6' (a)4 a4 (c)2 b6' (a)4 a4 (c)2 b6' (a)4 a4 (c)2 b6'; IX: a8 b6' a8 b6'; X: (a)3' a3' (a)4' a3' (a)3' b2 (a)3' a3' (a)4' a3' (a)3' b2; XI: a8 b6' a8 b6' a8 b6'; Frank *descort*: 12; Canettieri *descort*: 24. Rime: (I) a: *-ura*, b: *-or*; (II) a: *-ura*, b: *-or*; (III) a: *-an*, b: *-ida*; (IV) a: *-ai*, b: *-ida*; (V) a: *-i*, b: *-ansa*; (VI) a: *-i*, b: *-ansa*; (VII) a: *-ia*, b: *-ir*; (VIII) a: *-er*, b: *-ia*, c: *-en*; (IX) a: *-er*, b: *-ia*; (X) a: *-ire*, b: *-en*; (XI) a: *-er*, b: *-ia*.

X. *Bel semblan*:

I: a3 a2 b3 a3 a2 b3 a3 a2 b3 a3 a2 b3; II: a4 b6 a4 b6 a4 b6 a4 b6; III: a4' b4 a4' b4 a4' b4 a4' b4; IV: a3 b5 a3 b5 a3 b5 a3 b5; V: a4 a4 b8 a4 a4 b8 a4 a4 b8 a4 a4 b8; VI: a2' a3' b5 a2' a3' b5 a2' a3' b5 a2' a3' b5; VII: a4 b4 a4 b4 a4 b4 a4 b4; VIII: a1 a3 b6' a1 a3 b6' a1 a3 b6' a1 a3 b6'; IX: a4' b4 a4' b4 a4' b4 a4' b4; X: a8 b4 a4 b4 a4 a8; T: a8 a8; Frank *descort*: 3. Canettieri *descort*: 9. Rime: (I) a: *-an*, b: *-en*; (II) a: *-is*, b: *-os*; (III) a: *-ia*, b: *-ans*; (IV) a: *-it*, b: *-en*; (V) a: *-i*, b: *-en*; (VI) a: *-ida*, b: *-os*; (VII) a: *-atz*, b: *etz*; (VIII) a: *-es*, b: *-endre*; (IX) a: *-aia*, b: *-o*; (X) a: *-os*, b: *-ai*; (XI) *-os*.

XI. *Belh senher Dieus*: a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10' e10 d10' e10; Frank: 605.1, *unicum*. Cinque *coblas unissonans* di dieci versi decenari più una *tornada* di due versi. Rime: a: *-itz*, b: *-an*, c: *-atz*, d: *-aire*, e: *-os*.

XII. *Fadet*: a4 a4 b8. Ottantuno terzine, ciascuna formata da due quaternari e un ottonario. Rime: (I) a: -ar, b: -ir; (II) a: -on, b: -ir; (III) a: -otz, b: -ir; (IV) a: -art, b: -ir; (V) a: -ar, b: -ir; (VI) a: -ar, b: -ir; (VII) a: -elz, b: -ir; (VIII) a: -elz, b: -ir; (IX) a: -ar, b: -ir; (X) a: -orda, b: -ir; (XI) a: -ota, b: -ir; (XII) a: -enz, b: -ir; (XIII) a: -ar, b: -ir; (XIV) a: -eri, b: -ir; (XV) a: -as, b: -ir; (XVI) a: -emple, b: -ir; (XVII) a: -oia, b: -ir; (XVIII) a: -en, b: -ir; (XIX) a: -isi, b: -ir; (XX) a: -o, b: -ir; (XXI) a: -ier, b: -ir; (XXII) a: -or, b: -ir; (XXIII) a: -ela, b: -ir; (XXIV) a: -orc, b: -ir; (XXV) a: -as, b: -ir; (XXVI) a: -us, b: -ir; (XXVII) a: -on, b: -ir; (XXVIII) a: -on, b: -ir; (XXIX) a: -us, b: -ir; (XXX) a: -ur, b: -ir; (XXXI) a: -an, b: -ir; (XXXII) a: -on, b: -ir; (XXXIII) a: -om, b: -ir; (XXXIV) a: -om, b: -ir; (XXXV) a: -is, b: -ir; (XXXVI) a: -es, b: -ir; (XXXVII) a: -us, b: -ir; (XXXVIII) a: -as, b: -ir; (XXXIX) a: -illa, b: -ir; (XL) a: -ael, b: -ir; (XLI) a: -i, b: -ir; (XLI) a: -us, b: -ir; (XLII) a: -us, b: -ir; (XLIII) a: -ieu, b: -ir; (XLIV) a: -us, b: -ir; (XLV) a: -ec, b: -ir; (XLVI) a: -as, b: -ir; (XLVII) a: -i, b: -ir; (XLVIII) a: -or, b: -ir; (XLIX) a: -et, b: -ir; (L) a: -is, b: -ir; (LI) a: -ot, b: -ir; (LII) a: -art, b: -ir; (LIII) a: -i, b: -ir; (LIV) a: -er, b: -ir; (LV) a: -au, b: -ir; (LVI) a: -in, b: -ir; (LVII) a: -er, b: -ir; (LVIII) a: -es, b: -ir; (LIX) a: -ens, b: -ir; (LX) a: -elh, b: -ir; (LXI) a: -us, b: -ir; (LXII) a: -us, b: -ir; (LXIII) a: -us, b: -ir; (LXIV) a: -on, b: -ir; (LXV) a: -er, b: -ir; (LXVI) a: -il, b: -ir; (LXVII) a: -on, b: -ir; (LXVIII) a: -ix, b: -ir; (LXIX) a: -or, b: -ir; (LXX) a: -e, b: -ir; (LXXI) a: -els, b: -ir; (LXXII) a: -er, b: -ir; (LXXIII) a: -ens, b: -ir; (LXXIV) a: -as, b: -ir; (LXXV) a: -u, b: -ir; (LXXVI) a: -ans, b: -ir; (LXXVII) a: -as, b: -ir; (LXXVIII) a: -ei, b: -ir; (LXXIX) a: -ar, b: -ir; (LXXX) a: -ar, b: -ir; (LXXXI) a: -ar, b: -ir.

Degli schemi metrici del *corpus* giraldiano, ben sei rappresentano degli *unica*: III, IV, V, VII, VIII, XI. Solo per due canzoni è possibile rintracciare una comunanza rimica con altri testi, oltre che per il ‘sirventes pour jongleurs’ (XII), *contrafactum* dell’*ensenhamen* di GrCab, *Cabra juglar* (BdT 242a.1).

Lo schema metrico di II, caratterizzato dall’alternanza di settenari a uscita femminile e maschile, si ritrova in RbVaq, *Eras quan vey verdeyar* (BdT 392.4), nel componimento anonimo *La beutat nominativa* (BdT 461.143) e in GrdoRos, *Amors mi destrenh e-m greya* (BdT 240.3), in cui l’ultimo verso ossitono è ottonario; la struttura rimica alternata è inoltre ripresa in due testi di Cerv, *Entre Caldes e Penedes* (BdT 434.7b) e *Trop m’enug de cortz anar* (BdT 434a.74), che presentano il primo ottonari maschili, il secondo due quinari e due settenari

femminili.<sup>170</sup> Tra questi componimenti, catalogati da Frank 1953-1957 sotto il numero 225 del repertorio, la canzone di Guiraut de Calanso si distingue per il ricorso a complicazioni rimiche di tipo derivativo, per cui cfr. *Infra*.

Lo schema rimico della *canso-sirventes* VI (abbcddde) è comune a due componimenti di PRog, *No sai don chant, e chantars plagra-m fort* (BdT 356.5), in decenari maschili, e *Tant ai mon cor en joy assis* (BdT 356.9), in ottonari maschili; ArnMar, *Bels m'es lo dous temps amoros* (BdT 30.9), dove quattro ottonari maschili sono seguiti da tre decenari, di cui l'ultimo femminile; ArnTint, *Mout dezir l'aura doussana* (BdT 34.3), composto da quattro ottonari maschili e tre settenari femminili (rime a e d);<sup>171</sup> PoGarda, *Mandat m'es que no-m recreja* (BdT 377.4), in settenari (ad eccezione del terzultimo verso, decenario), con rime 'a' ed 'e' femminili; due testi di GrRiq, *Fis e verais e plus ferms que no soill* (BdT 248.29) e la canzone religiosa *Jheus Critz, fills de Diu viu* (BdT 248.46), il primo in decenari e il secondo in settenari. Per quanto riguarda i rapporti d'intertestualità individuabili a partire dallo schema rimico di VI, si veda *Infra* sul riuso delle *rimas caras* in *-andres* di una canzone arnaldiana.

Il prospetto sintetico degli schemi metrici relativi alle canzoni rende anzitutto evidente che la quantità, il tipo e la dimensione delle *coblas* si attesta sui valori medi di quella che è «la norma classica della canzone trobadorica, consacrata da Bernart de Ventadorn e continuata ancora nei primi anni del Duecento»:<sup>172</sup> su otto canzoni, quattro sono formate da cinque stanze (III, IV, V, VII) – le restanti oscillano da quattro a otto: quattro la VIII, sei la I, sette la VI, otto la II –; inoltre l'organizzazione strofica dei componimenti predilige nettamente *coblas unissonans* (I, III, IV, V, VI, VII, VIII) composte, in media, da otto versi ciascuna.<sup>173</sup> Si vedano al riguardo le osservazioni di Almqvist 1951: la canzoni 'classiche' hanno «le plus sovent, cinq ou six couplets de structure identique et dont chacun compte, en moyenne, huit ou neuf vers».<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> Secondo lo schema a7 b5' a7 b5' a5 b7' a5 b7' (Frank 225:6).

<sup>171</sup> Secondo lo schema a7' b8 b8 c8 d7' d7' d7' e8 (Frank 747:5).

<sup>172</sup> Borghi Cedrini 2008, p. 61. Cfr. anche Varvaro 1960, pp. 42-44.

<sup>173</sup> Un numero maggiore di versi si riscontra in VII, VIII (undici) e III, IV (quattordici). Il componimento che presenta lo schema metrico più comune per il genere *canso* è la canzone allegorica: la quartina di *rimis crozatz* nella fronte, seguita dai due distici giustapposti della sirma, ccdd (Frank elenca 306 occorrenze al n. 577).

<sup>174</sup> P. 79. Si veda inoltre Zemp 1978, pp. 96-97. Sul numero dei versi delle *coblas*, Billy 2003 precisa che il «76,6 per cento delle *canzos* utilizzano strofe di almeno otto versi: in dettaglio, 45,8 hanno strofe di sei versi, 13,3 strofe di nove, e 10,5 strofe di dieci; il 16,9 utilizza strofe di

La norma classica è rispettata anche nell'impiego delle *tornadas* (presenti in tutte le *cansos* del trovatore) – dalla lunghezza di tre (I,<sup>175</sup> VI, VII, VIII) o di quattro versi (II, III, V)<sup>176</sup> – e nella prevalenza di componimenti isometrici (I, II, III, V, VI, XI); di questi, unicamente in decenari<sup>177</sup> sono I, V, XI, mentre II e VI sono composti da soli settenari.<sup>178</sup>

Le canzoni polimetriche combinano il quaternario e il senario (in III, IV, VII) o il quaternario e l'ottonario (VIII)<sup>179</sup> e terminano con versi decenari: in III l'ultimo verso è *décasyllabe*; in IV gli ultimi tre; in VIII l'ultimo distico; in VII, invece, tre decenari anticipano il distico finale (4, 6).

Si segue lo schema metrico proposto da Ernst 1930<sup>180</sup> per la canzone VII, che registra un decenario finale; Frank 1953-1957 consiglia invece di smembrare il verso conclusivo in un distico formato da un quaternario e un senario (a4 b6 b4 a6 a4 c6 c4 d10 d10 e10 f4 e6) e considerare la presenza di un *rims estramps* (f: -ar). Ma i tre decenari della *tornada* riprendono solamente le rime d (-atz, il primo decenario) ed e (-er, il secondo e il terzo): l'esclusione della rima -ar nel congedo rende possibile valutare quest'ultima come rima interna irrelata, che si riscontra nel primo emistichio del verso finale di ciascuna *cobla*. Si rifiuta *in toto* la divisione strofica della canzone proposta da Chabaneau 1884<sup>181</sup> e Jeanroy 1923<sup>182</sup> (10a 10b 10c 4c 10d 10d 10e 10e) che presume la presenza di rime interne in ogni verso della strofe: la sequenza rimica abc non trova nessun riscontro nella produzione lirica giraldiana, mentre è attestata la comunissima quartina *crusada* abba in apertura di componimento (I, IV, V, XI).

Quanto al *planh* (XI), anch'esso, come la maggior parte delle canzoni, è composto da cinque *coblas unissonans*; è isometrico, formato da dieci decenari.

---

sette, quelle di sei non sono rappresentate che nel 5,9 per cento delle composizioni, gli altri tipi sono marginali», p. 94.

<sup>175</sup> I è l'unica canzone a presentare due *tornadas* (la prima di contenuto allegorico, la seconda di invio).

<sup>176</sup> Unica *tornada* di soli due versi in IV.

<sup>177</sup> Il *décasyllabe* «è raro alle origini, mentre si diffonde particolarmente nei tardi trovatori» (Beretta Spampinato 1978, p. 31); si ricorda tuttavia che *coblas* isometriche di *décasyllabes* si trovano anche nei componimenti di trovatori antichi; cfr. Frank 1953-1957, II, pp. 43-44.

<sup>178</sup> II è l'unica canzone a realizzare *coblas singulares*, tipologia rimica diffusa tra i trovatori più antichi che, secondo Jeanroy 1934 (pp. 74-76), si dirada verso la fine del secolo XIII.

<sup>179</sup> Anche il 'siventes pour jongleurs' (XII) è strutturato in quaternari (il primo distico della *terzina*) e decenari (ultimo verso della *terzina*).

<sup>180</sup> Cfr. p. 314 per il testo; si vedano le pp. 267-268 per la discussione metrica.

<sup>181</sup> P. 229. La ricostruzione testuale è basata solo su CIR.

<sup>182</sup> P. 54.

La metrica dei componimenti rileva dunque una certa frequenza di impiego del decenario. Tra le articolazioni ritmiche che esso può assumere, accanto alla predominante e consueta scansione con ictus in quarta posizione, si riscontra l'utilizzo di cesure liriche (3' + 6) in I, vv. 24 e 30; IV, v. 54; V, vv. 9, 28 e 35; VIII, vv. 31 e 46; VI, v. 28.<sup>183</sup>

Per l'assetto strofico di XII, *contrafactum* dell'*ensenhamen Cabra juglar* (BdT 242a.1), Pirot 1972 propone un'organizzazione in sestine, identificando nello schema aabaab uno dei due «redoublements»<sup>184</sup> del *versus tripartitus caudatus* aab. La tesi dell'editore ha attirato svariate puntualizzazioni o aggiunte, come quelle di Tavera 1986,<sup>185</sup> Spaggiari 1992<sup>186</sup> e Meneghetti 2000a<sup>187</sup>. Si accetta pertanto il suggerimento di Frank 1953-1957 che, catalogando il componimento insieme ai testi che presentano uno schema metrico aabccb (193), glossa in nota: «plutôt tercets que sixains».<sup>188</sup> Per maggiori chiarificazioni sulla scelta di suddividere il testo in terzine, si rinvia alla scheda metrica del cappello introduttivo dedicato all'*ensenhamen*.

Per quanto riguarda i *descortz*, essi si pongono al di fuori di reticoli intertestuali, presentando procedimenti ricorsivi particolarmente elaborati: «Isolatissimo dal punto di vista metrico è soprattutto Guiraut de Calanso: i suoi testi strofici hanno schemi sia rimici sia sillabici che non hanno dato luogo ad alcuna contraffattura»;<sup>189</sup> Canettieri 1995 rileva tuttavia, per IX, notevoli affinità di moduli rimici e misure sillabiche con i *descortz* (seriori) composti in Italia.<sup>190</sup>

Partendo dal presupposto che per la divisione strofica dei *descortz* è possibile avanzare diverse soluzioni metriche, a seconda che si considerino o meno le rime interne, per il testo X si segue sostanzialmente l'adattamento proposto da Frank 1953-1957, ripreso nel suo complesso da Canettieri 1995, il quale tuttavia evidenzia la misura ottosillabica come elemento strutturale del componimento,

---

<sup>183</sup> Alcuni versi possono essere interpretati come cesure liriche o *décasyllabes a maiore*: «la maggior parte dei decenari *a maiore* ha anche un *ictus* di terza, sicché essi sono quasi indistinguibili da quelli con cesura lirica» (Di Girolamo-Fratta 1999, p. 169). Si veda al riguardo anche Di Girolamo 1979 e 2013.

<sup>184</sup> P. 97; cfr. pp. 96-105 per la discussione metrica. L'altro «redoublement» è aabccd.

<sup>185</sup> Pp. 308-312.

<sup>186</sup> P. 55.

<sup>187</sup> P. 72.

<sup>188</sup> P. 35. Sulla struttura concepita in terzine di XII si veda anche De Conca 2005, p. 497.

<sup>189</sup> Canettieri 1995, p. 195.

<sup>190</sup> Cfr. pp. 214-216.

scomposto in rime interne (individuate, nello schema, tra parentesi).<sup>191</sup> Si accetta la correzione segnalata da Canettieri 1995 per il periodo X: il primo e l'ultimo ottonario sono stati erroneamente divisi da Frank 1953-1957 in due distici di quaternari (a4 b4 a4 b4 a4 b4 a4 b4 Frank:3 > a8 (b)4 a4 (b)4 a4 a8 Canettieri: 9).<sup>192</sup>

Per il *descort* IX si rifiuta la suddivisione proposta da Ernst 1930<sup>193</sup> – seguita da Frank 1953-1957 (*Descort*:3) – che prevede l'unione dei primi due periodi, l'aggiunta di «due versi pentasillabi dopo ogni quadrisillabo della seconda frase»<sup>194</sup> e presume l'esistenza di due lacune: essa non è postulabile giacché la concordanza di lezione dei due codici latori, afferenti a famiglie diverse, non consente di ipotizzare una corruzione prodottasi in un antecedente comune.<sup>195</sup>

Quanto alla versificazione dei componimenti giraldiani, si individua l'alta frequenza di rimanti ripetuti all'interno dello stesso testo, quasi sempre classificabili come rime equivoche. L'analisi della *varia lectio* ha permesso di limitare la presenza di rime identiche, laddove esse si presentano come evidenti errori di ripetizione del copista.

Si elencano i rimanti apparentemente identici, da cui si escludono quelli in *tornada* per il loro legittimo utilizzo: III (*valor* 31:40; *guitz* 40:54); IV (*vencut* 52:66); V (*ricor* 16:43); VI (*cara* 15:36; *anc* 44-45); VII (*gen* 26:49); VIII (*retraire* 7:47); X (*semblansa* 42:54; *amia* 56:81; *dia* 73:77); XII (*retenir* 21:36; *dir* 72:129; *destruir* 75:228; *bastir* 78:126; *conquerir* 81:147; *murir* 84:150; *noirir* 102:108;<sup>196</sup> *ferir* 117:123; *guerir* 120:201; *partir* 132:183:225; *mentir* 138:219; *fugir* 141:177; *ausir* 144:186; *trair* 153:174). Restano tuttavia da approfondire alcune reiterazioni di parole in sede di rima che si collocano in una

---

<sup>191</sup> I: (b)3 (b)2 a3 (b)3 (b)2 a3 (b)3 (b)2 a3 (b)3 (b)2 a3; II: (b)4 a6 (b)4 a6 (b)4 a6 (b)4 a6; III: (b)4' a4 (b)4' a4 (b)4' a4 (b)4' a4; IV: (b)3 a5 (b)3 a5 (b)3 a5 (b)3 a5; V: (a)4 a4 b8 (a)4 a4 b8 (a)4 a4 b8 (a)4 a4 b8; VI: (a)2' a2' b5 (a)2' a2' b5 (a)2' a2' b5 (a)2' a2' b5; VII: (b)4 a4 (b)4 a4 (b)4 a4 (b)4 a4; VIII: (b)1 (b)3 a6' (b)1 (b)3 a6' (b)1 (b)3 a6' (b)1 (b)3 a6'; IX: (b)4' a3 (b)4' a4 (b)4' a3 (b)4' a4; X a8 (b)4 a4 (b)4 a4 a8; T: a8 a8; Canettieri: 9.

<sup>192</sup> Cfr. inoltre le considerazioni dello studioso relative alla divisione del periodo VI, resa incerta dalla presenza di sinalefi, a p. 617.

<sup>193</sup> Si veda lo schema metrico alle pp. 293-294 e le ipotesi congetturali a p. 376.

<sup>194</sup> Canettieri 1995, p. 347.

<sup>195</sup> Per la questione si rimanda a Canettieri 1995, pp. 628-629; cfr. anche la scheda metrica della presente edizione relativa al *descort*, in cui si riassume più dettagliatamente il problema della suddivisione strofica.

<sup>196</sup> Occorre precisare che la seconda occorrenza del rimante (v. 108) è lezione congetturale.

posizione intermedia tra *repetitio* ed *aequivocatio*, e che probabilmente potrebbero essere valutate come rime equivoche-identiche.<sup>197</sup>

Frequente è anche l'uso di rime femminili (presenti in II, III, IV, VI, X, XI, XII).

Eccellente esperimento rimico è la canzone II, che impiega *rims derivatius*<sup>198</sup> in una complessa alternanza di rime parossitone e ossitone; tale alternanza si verifica anche tra i versi esordiali di ciascuna *cobla*, che seguono una progressione femminile/maschile (mentre i versi finali presentano la stessa uscita rimica del primo verso della strofe successiva). Il componimento, monotestimoniato (E), presenta evidenti dissimmetrie nella struttura strofica e rimica: I *cobla* di dieci versi, II di otto, III di sette, IV di otto, V di sei, VI di dieci, VII di sei e due *tornadas* di quattro versi ciascuna. Il problema principale risiede nel legame sintattico che intercorre tra due distici (vv. 9-10 e i due versi finali della VI *cobla* del manoscritto) e i versi che li precedono, aventi differente schema rimico, mentre è individuabile con certezza la lacuna di un verso (quinto verso della III strofe del codice), determinata dall'assenza del rimante a uscita maschile in coppia derivativa (*romputz : rompuda*).

Jeanroy 1923 trascrive il componimento suddividendolo in sette *coblas* e due *tornadas*: strofe esordiale di 10 versi, sei *coblas* di otto versi ciascuna e due *tornadas* di 4 versi (ipotizza una lacuna di sei versi alla V strofe); Ernst 1930, al contrario, segue l'anisostrofismo del codice latore e considera il componimento un *descort* – suddivide nel modo seguente, isolando i vv. 9-10 in una strofe autonoma: I str. di otto versi; II di due; III-VIII di otto; VI di sei (+ le due *tornadas* di quattro versi). Canettieri 1995 non ritiene che il testo possa essere ricondotto al genere *descort*; Frank 1953-1957 include il componimento nella tipologia metrica 225. Nella presente edizione si segue invece l'ipotesi di Maus 1884 (p. 96), che considera le difformità strofiche e rimiche del testo relato come corrotte verificatesi nel processo di trasmissione, e s'interpreta il testo come una canzone originariamente isostrofica: otto *coblas singulares*, di otto settenari ciascuna, più due *tornadas* di quattro versi.

L'impiego di *rims derivatius*, il ricorso all'*aequivocatio*, l'alta occorrenza di *rims caras*, ricche, leonine e irrelate (presentano *rims estramps* III, IV, VIII) –

---

<sup>197</sup> Si vedano gli studi di Antonelli 1977 § 0.6 e § 0.7, 1984, pp. LVII-LVIII, e 1979.

<sup>198</sup> Il ricorso di questo artificio rimico permette un legame tra i rimanti anche semantico, in quanto ha la funzione di enfatizzare un concetto o, talvolta, un contrasto; si rinvia al commento del testo.

nonché la preferenza di schemi *unica* – testimoniano la ricerca di una raffinatezza formale e stilistica.

Guiraut stesso sostiene di aderire al *trobar car* e *prim* nella *canso-sirventes* VI,<sup>199</sup> dichiarandosi fedele alla *belha razo cara* (v. 15) e ai *digz cars* (v. 23).<sup>200</sup> La predilezione per un *trobar* teso al virtuosismo formale, è reso evidente – oltre che dalla doppia occorrenza in sede di rima del termine *cara*,<sup>201</sup> che enfatizza il messaggio metapoetico del testo – dall'implicito omaggio al maestro delle *rimas caras*, Arnaut Daniel:<sup>202</sup> i rimanti in *-anc* e in *-ara* corrispondono a quelli impiegati nelle canzoni *Si-m fos amors de joi donar tan larga* (BdT 29.17) (*estanc, flanc, franc, blanc*) e *L'aura amara* (BdT 29.13) (*amara, clara, ampara, cara*) – in cui l'allusione ad Arnaut è lampante sin dall'*incipit*.

Se è vero che la semplice coincidenza delle parole-rima non sarebbe un «elemento sufficiente a postulare un rapporto di tipo intertestuale»,<sup>203</sup> in questo caso la presenza di rimanti condivisi con il trovatore di Ribérac non può essere giudicata casuale, in quanto manifesta un'operazione di deliberato riuso e, di conseguenza, una forma di stima e riconoscenza verso un trovatore che funge da repertorio rimico – nonché tematico – per più di un componimento del *corpus* giraldiano.

Il fitto tessuto di citazioni è infatti rintracciabile con immediatezza nella canzone V, in cui Guiraut riprende i rimanti in *-andres* dalla canzone arnaldiana *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, guocs* (BdT 29.4):<sup>204</sup> *resplandres, Menandres, expandres, Flandres, Alissandres* (dell'elenco di rimanti in *-andres* ne esclude due, *glandres* e *blandres*, e introduce la rima *remandres*).

L'analisi intertestuale offre dunque indizi di importanza storico-letteraria che connotano l'ascendenza di una tradizione specifica e caratterizzano, al tempo stesso, (alcuni) componimenti di Guiraut nella direzione di quella stessa tradizione poetica.

---

<sup>199</sup> Componimento, definito dall'autore '*vers*' (v. 4), classificato come *canso-sirventes* poiché intreccia la polemica letteraria (*coblas* I-IV) con la tematica amorosa (*coblas* V-VII).

<sup>200</sup> Anche la biografia di Guiraut ne ricorda la maestria stilistica: «*suptils fo de trobar*».

<sup>201</sup> In chiaro rapporto di *aequivocatio*.

<sup>202</sup> Cfr. la *vida* di ArnDan: «*pres una maniera de trobar en caras rimas*», ed. Boutière - Schutz 1973, p. 59.

<sup>203</sup> *Rimario trobadorico provenzale*, Beltrami-Vatteroni 1994, p. 155.

<sup>204</sup> Cfr. Santini 2011, p. 151, e Perugi 2015, pp. 214-22.

## 2.2. Tratti di lessico e stile

Il lessico impiegato da Guiraut de Calanso aderisce ai canoni stilistici dell'occitano letterario tra XII e XIII secolo. Si segnalano tuttavia *hapax* o alcuni lessemi di scarsa attestazione nella tradizione trobadorica, che rendono evidente uno sperimentalismo teso al virtuosismo retorico e formale, nonché l'impiego di un linguaggio tecnico e specialistico.

La canzone allegorica (I) presenta tre termini di particolare interesse: *trasgitat* (v. 39), *envidat* (v. 41) e *orfres* (v. 46).

Il primo, aggettivo di *veire* ("vetro fuso"), assume un'accezione tecnica scarsamente attestata in ambito occitanico; Raynouard (*LR*, III:471: «barioler, entremêler») registra, accanto all'occorrenza giraladiana, un unico altro esempio: il v. 551 dell'*ensenhamen* di ArnGIMars, *Qui comte vol apendre (BdT 29a1)*. Anche Levy (*SW*, VIII:386) riporta l'attestazione di I, ragionando sulla specializzazione del lessema («eine besondere Technik des Gießens») suggerita da GrRiq nella glossa al sintagma *veire trasgitat*: «e pus lo trasgitat / aquel es, so sapchatz, / sels en que hom miran / pot vezer son semblan» (vv. 695-699); il trovatore esegeta definisce dunque il 'vetro fuso' come materiale specifico per la fabbricazione degli specchi.<sup>205</sup>

Anche il termine *envidat* è un tecnicismo di rara attestazione, appartenente al lessico del gioco (*pert son joc envidat*, v. 41);<sup>206</sup> si veda la definizione offerta da Raynouard: «terme de jeu» (*LR*, III:132). Nello specifico si riferisce all'avvio della partita (*SW*, III:109: «ein Spiel herausfordern, durch e. Einsatz eröffnen, anbieten»). È probabile che abbia il significato ancora più tecnico di 'messa in gioco', designante la 'puntata' del giocatore d'azzardo,<sup>207</sup> immagine che ritorna in VI, vv. 48-49: «qu'a lei de bon jogador / vuelh tot en un luec despendre».

Si rileva una scarsa frequenza d'impiego anche per il termine *orfres*; quest'ultimo si riferisce al "tessuto dorato"<sup>208</sup> che nasconde le nudità di Amore. Le possibilità semantiche del lessema sono varie, come dimostra lo studio di Lundquist 1950:<sup>209</sup> è possibile cogliere un'evoluzione semantica dal significato

---

<sup>205</sup> Ad ogni modo, la specializzazione tecnico-artigiana del termine è attestata a livello romanzo; si veda Capusso 1989, p. 44, per le occorrenze in ambito oitanico e italiano.

<sup>206</sup> Si veda al riguardo Semrau 1910, pp. 83-89.

<sup>207</sup> Si orientano in questo senso le traduzioni di Anglade 1905, Jeanroy 1927 e Capusso 1989.

<sup>208</sup> Così è tradotto il termine nella presente edizione; cfr. anche Capusso 1989, p. 39.

<sup>209</sup> Cfr pp. 14, 20-21, 76, 167.

di 'ricamo d'oro' a quello di «frange d'or, drap d'or» (LR, II:144),<sup>210</sup> designante il vestiario impreziosito dal ricamo d'oro. Si vedano le oscillanti proposte traduttive avanzate dalla critica: «Goldschurz»,<sup>211</sup> «Goldborte»,<sup>212</sup> «une légère ceinture d'orfroï»,<sup>213</sup> «un galón de oro»,<sup>214</sup> «a few rich bands wich she wears as a belt».<sup>215</sup>

Parole di uso sporadico nel *corpus* lirico trobadorico sono presenti anche nella canzone II e VI: rispettivamente *sobreservida* (v. 10) e *razima* (v. 18).

Il primo verbo ha il significato di 'servire eccessivamente (*midons*),' in cui il prefisso *sobre-* («excédent, surplus», LR, V), esprimente il grado superlativo del participio femminile a cui è affiancato, attribuisce una connotazione negativa all'atto cortese del *servir*, alludendo alla *desmezura*. Si riscontra solo un'altra occorrenza del termine, all'infinito, in GcFaid, *Ab nou cor et ab novel so* (BdT 167.3): «sobreservir me tol mon joi verai» (v. 31).

Afferente a un lessico tecnicistico è il verbo *razima* (III sing. di *razimar*), proveniente da quel mondo agrario che costituiva la base economica della società occitanica di fine secolo XII. Le definizioni offerte nei dizionari di *razimar* sono: «produire des raisins», «grappiller» (LR, V:51, in cui si cita Guiraut; FEW, X:13; cfr. anche SW, VII:58). Si vedano le poche altre occorrenze del verbo: il *vers* di Gavaud, *Lo vers dech far en tal rima* (BdT 174.8), vv. 11: «De bona vit, quan razima, / deu hom amar son razim»,<sup>216</sup> e Mbru, *Bel m'es quan son li fruich madur* (BdT 293.13), vv. 25-26: «Ja non creirai, qui que m'o jur, / que vins non iesca de razim».

Il componimento che senza dubbio presenta il maggior numero di *hapax* e lessemi di scarsamente testimoniati, è l'*ensenhamen* (XII).

Anzitutto si segnalano il termine *tortezir* (v. 69) da TÖRQUÈRE – Raynouard traduce l'occorrenza giraldiana: «tortiller» (LR, V:384; cfr. anche SW, VIII:322); «se tordre» (FEW, XIII:89)<sup>217</sup> – e *barba-coia* (v. 49), letteralmente “barba di

---

<sup>210</sup> Si veda anche SW, III:597.

<sup>211</sup> Dammann 1891, p. 10.

<sup>212</sup> Ernst 1930, p. 341.

<sup>213</sup> Lavaud-Nelli 1966, p. 653.

<sup>214</sup> Riquer 1975, p. 1082.

<sup>215</sup> Jones 1978, p. 120.

<sup>216</sup> Si veda la nota a questi versi di Guida 1979, pp. 378-379. Il testo di Gavaudan presenta inoltre alcuni rimanti, in *-ima* e *-ara*, comuni alla *canso-sirventes* (*rima*, *razima*, *escrima*, *prima*, *lima*; *dezempara*, *cara*, *ampara*), nonché la stessa complicità derivativa alternata f/m di II.

<sup>217</sup> Si registra un uso derivativo in PCard, *L'afar del comte Guio* (BdT 335.28), vv. 35-36: «que dreitz non es mas volers / can l'entortezis avers».

zucca”, in riferimento a un travestimento da spauracchio («esp. de croque-mitaine», *FEW*, II:834).

Un’allusione ai camuffamenti tipici delle esibizioni giullaresche è anche al v. 55: il termine *artifisi*, sporadicamente attestato con l’accezione di «artifice» (*LR*, II:127, da *ARTIFICIUM*), ha qui il significato specifico di ‘maschera’ (*FEW*, I:150).

Termine raro è il rimante successivo *siguisi* (v. 56): non annotato nel Raynouard, ricorre invece nel Levy (che mostra tale occorrenza come unico esempio) con la generica definizione di «Gefolge, Naclaufen» (*SW*, VII:657), e in *FEW*, XI:492, dove si offre un’ulteriore specificazione del vocabolo: «veau, agneau qui suit sa mère»; più che in un agnello, il cucciolo di animale ‘che segue la madre’ menzionato nel verso deve essere identificato in un ‘puledro’.<sup>218</sup>

Altro *hapax* nel panorama trobadorico è *orc* (v. 70); Raynouard e Levy non riportano il sostantivo. La definizione è registrata in *FEW*, VII:394, con unica segnalazione dell’occorrenza giraldiviana per l’occitano: «Satan»; tuttavia, piuttosto che al ‘diavolo’, il passo allude all’orco della tradizione favolistica popolare (*e faulas d’orc*).

Si elencano ora i termini tecnici riguardanti la sfera musicale. I verbi che rimandano all’azione di suonare uno specifico strumento sono: *taboreiar*, v. 16; *tauleiar*, v. 17; *citolar*, v. 25; *mandurar*, v. 26; *arpar*, v. 38; i sostantivi designanti strumenti musicali sono: *sinphonia*, v. 18; *manicorda*, v. 28; *cidra*, v. 30; *rota*, v. 32; *guiga*, v. 39; *salteri*, v. 41; *estivas*, v. 43; *lira*, v. 45; *temple*, v. 46; *cascavels*, v. 48

Il componimento esibisce inoltre un lessico specialistico inerente alle *performances* ginniche o di tipo acrobatico: *tombar*, v. 14; *tom*, v. 58; *sauta e cor*, v. 65; *rudela*, v. 67.

I termini sopra elencati risultano raramente attestati – se non assenti – nel panorama trobadorico, fatta eccezione per *Flamenca* che ne riprende la quasi totalità;<sup>219</sup> i versi dell’*ensenhamen* e del romanzo occitano rappresentano infatti i soliti due (spesso unici) esempi registrati nei dizionari.

Per il resto, il *corpus* lirico di Guiraut de Calanso presenta un vocabolario compatto che, come si è detto, non si discosta dai tratti comuni del lessico occitano di fine XII secolo. Il trovatore ricorre al lessico convenzionale d’amore

---

<sup>218</sup> Utile per la determinazione dell’animale è il verbo *endir* (v. 57), “nitrire” («wiehern», *SW*, II:471:).

<sup>219</sup> I riscontri sono segnalati nel commento di XII.

e disamore, alternando un linguaggio semplice e ‘felice’ (impiegato soprattutto nelle descrizioni della bellezza di *midons*) a un discorso stilisticamente più complesso o dal tono malinconico (ravvisabile nei lamenti amorosi dell’io lirico). Nelle canzoni ‘infelici’<sup>220</sup> si riscontra la tradizionale gamma di vocaboli afferenti all’ambito semasiologico della sofferenza, mentre nei versi dedicati all’encomio della dama abbondano topiche dittologie sinonimiche. Non mancano prestiti dal lessico feudale, giuridico ed economico.

Si segnalano almeno alcuni lemmi-chiave significativi che esplicitano i temi principali del canone poetico di Guiraut: la pratica cortese del *servitium amoris* è espressa da termini che ritornano in modo sistematico, quali il verbo *servir* – che occorre coniugato nelle sue varie forme in I, 2; II, 9-10; VII, 46; VIII, 46; X, 41, 49; non riferito al vassallaggio amoroso si riscontra in III, 45 (dove il verbo comunque sottintende la relazione subalterna, essendo inserito all’interno della similitudine ‘amante-vassallo’);<sup>221</sup> V, 41; VIII, 11 (in riferimento a Pietro II); XI, 43 (in riferimento a Dio) – e il sostantivo *merce*, altro termine centrale del vocabolario cortese, nella cui accezione permane il significato economico di ‘ricompensa, guiderdone’ (I, 49;<sup>222</sup> II, 21; VII, 44; VIII, 25; IX, 104; X, 34, 73).

Spesso, nelle canzoni, una donna diversa da quella cantata è definita in termini spaziali *alhors* (IV, 42; V, 6, 47; VII, 47), mentre la signora lodata è talvolta designata con il sostantivo generico *res*,<sup>223</sup> utile a celare l’identità dell’amata, affiancato da un aggettivo che ne sottolinea il pregio («francha res» IV,47; «doussa res» VIII, 1).

Nei testi che presentano i moduli del disamore compaiono lessemi marcati come *camjar* (ricorre al participio in II, 2, 38 e 72; all’infinito in II, 71) e termini la cui connotazione, ben individuata, è associata all’idea di abbandono (cfr. i rimanti derivativi dei verbi *volver*, *tolre*, *solver*, *destolre* nella prima *cobla* di II, si vedano anche i *rim derivatiu* 29-30: *romputz / rompuda* e l’espressione 70: *me lai*).

Si registrano altri elementi propri del lessico giraldiano: è spesso usato il verbo *poder* con funzione di ausiliare espletivo (I, 41: «Aitan quan mars ni terra pot tener»; III, 1: «El mon non pot aver», 15: «E quar non pot valer»; V, 10: «Tot

<sup>220</sup> Ossia la maggioranza; cfr. 1.2. *Il canone*.

<sup>221</sup> Vv. 43-47: «Doncs si en bon esper / estan li servidor, / que servon bon senhor, / non dei esser blasmatz / s’ab vos vuelh remaner».

<sup>222</sup> Per questo verso è opportuno segnalare l’occorrenza allegorica del termine.

<sup>223</sup> In tutte le altre occorrenze *res* risulta impiegato insieme alla negazione per rafforzare l’efficacia denegativa del monosillabo *non*.

atresi com re no pot valer», 13: «qu'el mon non puesc vezer»); pleonastico è in alcuni casi il *que* in apertura della principale, che assolve il solo compito di raccordo tra elementi diversi ed è utile ai fini della misura del verso (III, 43: «Qu'ieu·s puesc plevir / plus vos am leyalmen», 51: «Qu'us angoyssos / dezirs m'a si vencut»; VIII, 29: «Que·l sieu belh ris e la boc'e la fatz»; X, 17: «Que paradis / no volgr'aver meillor»); si rileva l'uso del connettore *quar* con valore «conseguenziario»,<sup>224</sup> anziché causale (cfr. ad esempio III, 21: «Quar mout belhs guizardos, / dona, m'eschai de vos», in cui la congiunzione, tradotta “infatti”, introduce una principale che intende dimostrare la veridicità dell'asserto precedente); *mas* impiegato nell'accezione di ‘eccetto che’ (I, 46: «e vai nuda, mas quan d'un pauc d'orfres»; IV, 13: «mas sol de vos, cuy ai mon cor rendut», 56: «mas sol de vos, qu'otra no·n prec ni·n mandi»; V, 4: «que res no vuelh mas sol vostre voler»; VIII, 44: «que res als sieus no·i sabon avenir /mas quan dizon “Pros reis es, ses falhir!”»); si riscontra l'impiego del costrutto *tener per*, nell'accezione di ‘ritenere, considerare, giudicare’ (si vedano ad esempio II, 6: «qu'ie·m tenc de part leis per soutz», e III, 33: «car tener», nota locuzione che assume il significato di ‘stimare, apprezzare’); in generale si rileva un ‘abuso’ della congiunzione *e*, soprattutto all'inizio di frase, dove oltre a svolgere funzioni di legatura e di coordinazione, indica la trattazione di una situazione nuova, diversa da quella presentata nella proposizione precedente.

Quanto alla morfologia nominale, è sempre rispettata in rima; per tale ragione si è scelto di intervenire sulle incertezze flessionali testimoniate dalla tradizione manoscritta.

In alcuni componimenti si rileva la reiterazione di un verbo in sequenze morfemiche differenti, che ha la funzione di enfatizzare un concetto: cfr. ad esempio i molteplici impieghi del verbo *amar* in VII (*am*: vv. 8 e 20; *aman*: v. 12; *amar*: vv. 43 e 48; *amans*: v. 54).

La sintassi adoperata nei componimenti predilige un andamento ipotattico, individuabile anche nel ricorso a connettori deboli che fungono da collegamento tra coordinate (producendo false ipotassi); tra i fenomeni più frequenti si riscontrano anacoluti e procedimenti ellittici.

Si segnala la presenza dei seguenti costrutti: accordo del verbo al singolare per più di un soggetto (I, 41: «Aitan quan mars ni terra pot tener»; III, 15-16: «E quar no pot valer / pretz ni laus part onor»; V, 3: «qu'enaissi m'es camjatz lo cors e·l sens», 10-12: «Tot atresi com re no pot valer / fuecs ni clartatz ni estelas luzens

---

<sup>224</sup> Guida 2002, p. 152.

/ contra·l solelh», 30: «que lai on plus val beutatz e jovens»; VII, 30-32: «Que·l sieu belh ris e la boc'e la fatz, / las blancas dens e·l sils voutz e delgatz / e·l dous esgar val trop mais per vezer»); proposizioni asindetice, caratterizzate dalla concomitanza di participi presenti con valore di gerundio (II, 38: «parlan fazen»; VII, 12: «Aman sufren»; IX 21-22: «preisan, / ploran»; 24-25: «cercan / mudan»); forme del verbo *voler* seguite dall'infinito, sostitutive del futuro prossimo (I, 2: «volrai dir», dove il verbo 'volere' può anche fungere da verbo vicario); *anar* seguito dal gerundivo (X, 11-12: «no m'an / tan volven») o dall'infinito (VIII, 45: «vai dir»).

Per quanto riguarda gli artifici retorici, si rileva un ampio uso dell'iperbole, della *repetitio* e dell'*accumulatio*, oltre al massiccio impiego di polisindeti e anafore, secondo modalità convenzionali che non necessitano esemplificazioni.

Il gusto per l'accumulazione è rintracciabile soprattutto nella struttura elencativa dell'*ensenhamen* (XII), testo che esibisce un vasto repertorio di abilità e conoscenze letterarie mediante il ricorso di costrutti anaforici (evidenti, in particolare, nei vv. 76-204, in cui ogni terzina è costruita nel modo seguente: *de* [nome] / *e de* [nome] / *com* [seguito, generalmente, da un'azione compiuta dal secondo personaggio citato]).

Un andamento elencativo si rileva, solitamente sviluppato in sequenze ternarie, nei versi encomiastici o di *descriptio* della signora amata: III, 34-38: «E·l pretz e la beutatz / don mans son envejós / e dels onratz respos / que faitz a totas gens, / e·l solatz avinens»; IV, 1-9: «Li mey dezir / e li mey pensamen, / li dous talen / e tug li mey cossir, / mos gaugz, mos bes / mos thezours e m'amors / e ma valors / e·l bes que m'es promes, / etz, dona, vos», 14: «cuy am e lau e tem e ser e blandi» e 33-34: «Qu'estranshs dols es / e salvatja dolors / e greus clamors»; V, 45: «jouis e repaus e sojourns e remandres» e 46: «Tezaur e gaug e dompna e senhor»; VI, 11: «e·l genh e l'art e l'escrima»; VII, 11: «lo domnejar ni·l baizar ni·l jazer», 20: «e am la tan e·m abelhis e·m platz», 30-32: «Que·l sieu belh ris e la boc' e la fatz, / las blancas dens e·l sils voutz e delgatz / e·l dous esgar val trop mais per vezer», 46: «merce pot far e franqueza e dever», 52: «ajo·ls belhs digz e·ls plazers e·ls solatz»; VIII, 33: «qui·l sap amar e lauzar e grazir»; X, 13-15: «vostre clar vis, e la fresca color, e·l bel dous ris», 55-59: «Ma vida / es fenida / [...] / delida / e perida»; XI, 23-24: «Lo belhs e·l bos, a tot fag benestan, / lo larcs e·l francs, lo valens e·l grazitz», 28-29: «cui semblava de cors e de faissos, / e, de ricor e de totz bes, lo paire», 34-38: «Car li Franses ne fan dol e grans critz / e li Engles, tug silh d'ams los regnatz, / li Alaman, totz lors ries parentatz, / senhor del mon, e·l valen emperaire / e Samsuenha, Espanh'e

Aragos», 44-46: «fons de belhs dos, murs contra·ls Arabitz, / solelhs de mars, abrilhs renovelat, / miralhs del mon, ab cui pretz es renhatz».

Nel discorso lirico di Guiraut de Calanso sono spesso intercalate proposizioni interrogative retoriche (o di tonalità interrogativa), generalmente introdotte da *cum*, che interrompono il monologo lirico con una sorta di riflessione intima: XI, 1-2: «Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz / tan estranhs dols cum es del jov' enfan». Una domanda retorica rivolte a un locutore (il giullare) è in XII, 1-2: «con potz pregar / aqo qu'es greu ad issernir!»; mentre prende parola Amore rivolgendosi all'io lirico in VII, 25-29: «“Cum potz sufrir? / Vist anc mais cors tan gen, / tan avinen, / ab tan fresca color / de nulha flor?» (unico interrogativo introdotto da un *verbum dicendi*: «So·m ditz soven / Amors», vv. 23-24). Si registra infine l'unico passo in cui in cui l'io lirico sembra avviare una sorta di dialogo con la sua istanza interiore, volto a verbalizzare i tormenti amorosi e le frustrazioni dell'attesa: IX, 87: «con de vos prezat, sia? / Fin'amor m'ajud'a valer».

I componimenti giraldiani presentano epifonemi, motti o locuzioni dal tono sentenzioso e proverbiale – recanti verità 'eterne' e oggettive esposte al presente, tempo storico per eccellenza – che producono una frattura argomentativa nell'enunciato al fine di rimarcare la funzione conativa: II, 62-64: «quar amors qu'es trop tarzada / non pot leu fina durar, / pos om l'ac trop endurada»; V, 34: «E breus respos es loncs jois en amor»; VI, 35: «quar mais val donar que vendre»; IX, 6-8: «car qui·s rancura / ni trop mal s'aura / totz temps li pejura», 74-77: «e qui de ser / part son voler / fugen, / greu cobra·l pueis el dia»; XI, 92-95: «car bos sufrire / leu gauzire / ab le rire / prenden».

All'interno dei testi sono inoltre rintracciabili procedimenti metaforici e tropi convenzionali rimandanti al vassallaggio feudale;<sup>225</sup> ma la strategia di traslazione che caratterizza e distingue la produzione lirica Guiraut de Calanso è senza alcun dubbio il ricorso all'allegoria nella canzone I per la prosopopea di Amore (presente, come si è visto, anche nei vv. 25-29 di VII esemplati *Supra*); per una trattazione più approfondita si rimanda, oltre che alle note di commento del componimento, al paragrafo 1.3. *La fortuna della canzone allegorica*.

Tra gli espedienti retorici cui il trovatore ricorre con maggior frequenza e con un maggior grado di originalità si segnalano infine le ardite comparazioni istituite con l'amante, l'amata e, in soli due casi, con un sovrano.

---

<sup>225</sup> A tal proposito si rinvia a 1.2. *Il canone*.

La *cobla* esordiale della canzone III presenta una notevole comparazione: il *ferm voler*<sup>226</sup> (v. 5) dell'io lirico lo affranca da ogni timore così come un vento favorevole salva un uomo dal mare agitato riconducendolo a riva; cfr. vv. 10-14: «tan vos am leialmens / ferms, de dopte partitz, / cum perilhatz gueritz / a mala mar / quant a bon port lo mena belhs auratges».

Due comparazioni originali si intrecciano, nello stesso componimento, ai vv. 64-70: «Qu'aissi cum lo leos, / uelhs ubertz, es dormens / dompna, tot eissamens / vos ve mos esperitz / vellan e adurmitz. / Al rissidar / trassalh vas vos cum lo solelh ombratges». Il primo paragone zoologico (vv. 64-68) instaura una relazione tra l'io lirico e il leone, basato sulla capacità di dormire con gli occhi aperti,<sup>227</sup> facoltà che, traslata metaforicamente sulla condizione dell'amante, ne indica lo stato perenne di veglia e al tempo stesso di riposo. La seconda comparazione (vv. 69-70) sfrutta, variandolo in modo del tutto originale, il *topos* del tremore dell'innamorato.<sup>228</sup>

In IV 44-46, l'amante si paragona al marito di *midons*, affermando di amarla di più nella sofferenza e nella privazione di quanto faccia il marito nel godimento: «plus vos am leyalmen / ab sufrimen / que·l maritz ab jauzir».

Altra «notable comparación»<sup>229</sup> si riscontra nella *cobla* encomiastica di IV, dedicata ad Alfonso VIII di Castiglia, vv. 66-69: «qu'aissi·s perdon, vencut / – cum mars rescon / los noms dels flums – tug l'autre pretz que son, / lai on del sieu a sol ges mentaugut»; nell'inedita immagine i fiumi vengono paragonati alla moltitudine di pregi che affluisce nel *mare magnum* delle virtù del sovrano castigliano.

Un'ulteriore operazione di *variatio* condotta su un'immagine convenzionale si rileva nel primo paragone iperbolico della canzone V, 7-9: «mi fai semblar, ab joi plazen, doussor, / si quo·l solelhs fai la neu devenir / aiga doussa, tant es dous sos resplandres», in cui il tradizionale raffronto 'neve-amante' / 'sole-*midons*' presenta insolitamente la 'dolcezza' come *tertium comparationis*.

---

<sup>226</sup> Evidente richiamo alla sestina arnaldiana; cfr. 1.2. *Il canone*.

<sup>227</sup> descritta dal *Fisiologo* latino nella trattazione sulle tre nature del leone, di cui la seconda è appunto quella di dormire con gli occhi aperti: «Cum dormierit, oculi eius vigilant, aperti enim sunt» (cfr. ed. del *Physiologus* a cura di Sbordone 1936); l'origine della comparazione è segnalata da Scarpati 2008b, p. 109.

<sup>228</sup> Nella nota al testo è proposta la seguente parafrasi: 'tremo davanti a voi come la luce del sole trema tra i rami degli alberi'. Cfr. anche la traduzione di Ernst 1930, p. 354.

<sup>229</sup> Milá y Fontanals 1861, p. 123.

Il parallelismo *sole-midons* è mantenuto nella comparazione dei versi subito seguenti (vv. 10-13) per descrivere l'eccezionalità dell'amata: «Tot atresi com re no pot valer / fuecs ni clartatz ni estelas luzens / contra·l solelh, m'es autres jois niens / contra·l vostre». La lucentezza è altresì termine di confronto nel paragone dei vv. 20-22: «qu'aissi cum es bels dias resplandens / clartatz del mon, dompn', etz vos onramens / d'autras dompnas»; sullo 'splendore' è basato anche il paragone di VII, 30-33: «e·l dous esgar val trop mais per vezer / no fai en mar l'estela contra·l ser».

Singolare è anche un'altra immagine comparativa della canzone V (vv. 24-26), dove la dama è vista come mezzo per una sorta di affinamento morale, grazie alla sua capacità di saper 'riflettere' ogni bene: «Et atressi cum en un mirador / vezon li uelh manta belha color, / pot om en vos tot autre ben chausir»; il paragone instituito dunque è 'specchio-*midons*' / 'colori-beni', in cui il sintagma *tot autre ben* allude alle virtù cortesi.<sup>230</sup>

L'unica altra comparazione che non contempla l'io lirico o la dama come termini di confronto si trova ai vv. 37-40 di VIII, dedicati all'encomio iperbolico di Pietro II: «quar sa valors / es tals que·ls sieus bos aips melhors / pot om comtar / cum las estelas quant es sers». L'*adynaton*, al fine di esaltare la *largueza* del sovrano aragonese, crea l'inedito parallelismo tra le sue virtù e *las estelas*, in cui il *tertium comparationis* consiste nell'impossibilità di contarle.

Nel *descort* IX, 47-51, si realizza la similitudine, di ascendenza rudelliana, fra il pellegrinaggio devozionale e il *servitium amoris*, articolata sul concetto cortese di 'fiducia' (speranza riposta nella donna amata / in Dio): «qu'en aissi / ai en leis m'esperansa / con pelegri / outramari / crezon en l'om de perdonansa».

In due casi si stabilisce il paragone con personaggi storici: nel *planh* XI, 6-7, dove il pregio del defunto Ferdinando di Castiglia è comparato a quello di Artù: «qu'en lui era tot lo pretz restauratz / del rei Artus, qu'om sol dir e retraire», e in V, 48-49, in cui l'io lirico si dichiara più fortunato di Giulio Cesare e Alessandro: «qu'anc non ac pus de son bel conquerir / jois ni plazers Sesars ni Alissandres».

---

<sup>230</sup> La nota relativa ai versi in questione offre la seguente ipotesi interpretativa: 'così come in uno specchio è possibile osservare ogni colore riflesso, allo stesso modo, guardando *midons* è possibile discernere ogni bene'.

### 3. Tradizione manoscritta

#### 3.1. Tavola dei manoscritti

Si offre di seguito l'elenco dei canzonieri che hanno tramandato la *vida* e i componimenti di Guiraut de Calanso.<sup>231</sup> La lista dei testimoni segue un ordine alfabetico. Nelle rubriche attributive dei singoli codici, laddove non altrimenti specificato, il trovatore è nominato col suo nome per intero, *Guiraut de Calanso(n)*.

**A:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232.

Codice pergameneo di origine veneta secondo A Valle 1993,<sup>232</sup> esemplato nel secolo XIII. Nelle prime carte si trova una Tavola antica,<sup>233</sup> cui segue la silloge vera e propria che comprende 630 testi e prevede un ordinamento per generi (si divide in tre grandi sezioni: canzoni, tenzoni, sirventesi).<sup>234</sup>

Il manoscritto tramanda un solo componimento di Guiraut de Calanso:

- 82v: *Celeis cui am de cor e de saber* (attribuito a *Gaucelm Faidit*).

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

Seppur mancante della parte finale, il codice, esemplato in area narbonese nel secolo XIV, è tra le raccolte più consistenti del patrimonio trobadorico (con i suoi 1206 componimenti e i circa 150 *unica*).<sup>235</sup> La silloge è divisa per autori e nella parte finale del codice, per generi (da f. 386 iniziano infatti le tenzoni, cui segue una serie di *partimens*).<sup>236</sup>

Nella rubrica attributiva dedicata a Guiraut de Calanso, ospita i seguenti componimenti:

---

<sup>231</sup> Sulla tradizione manoscritta occitana si vedano Gröber 1877; Zufferey 1987; A Valle 1993; Asperti 2002.

<sup>232</sup> Pp. 81-83; di origine provenzale invece per Zufferey 1987, p. 64.

<sup>233</sup> Nella Tavola sono registrati tutti i componimenti che si trovano nel manoscritto nella medesima successione e con uguale attribuzione; cfr. Lombardi-Careri 1998, pp. 22-23.

<sup>234</sup> Cfr. Stengel 1872; Pakscher-De Lollis 1886-1891; Zufferey 1973; Lupo 1992; Lachin 1995; Lombardi-Careri 1998.

<sup>235</sup> Sulla struttura ideologica della silloge si veda Cepraga 2000, p. 6.

<sup>236</sup> Sul codice C cfr. Jeanroy 1913; Chambers 1951-1952; Monfrin 1955; Allegretti 1992; Radaelli 2005; León Gómez 2012.

- 251r-v: *Celeis cui am de cor e de saber*
- 251v: *Los grieus dezir*
- 251v-252r: *El mon non pot aver*
- 252r: *Belh senher Dieus*
- 252v: *Una doussa res benestan*
- 252v-253r: *Sitot l'aura s'es amara* (ind.: Peire Vidal)
- 253r: *Li mey dezir*
- 269v: *Tan doussamen* (attribuito a *Ademar de Rocaficha*; ind.: *Guiraut de Calanso*; *Arnaut de Maruelh*).

**Da:** Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R. 4, 4.

Si tratta di un'ampia appendice di componimenti che rappresenta la seconda parte del codice estense (ff. 153r-211r) e ne ricalca la medesima struttura e lo stesso ordinamento; si ipotizza che il manoscritto sia stato composto entro il 1245. La fonte, esplicitamente citata, è il *Liber Alberici*, un'antologia di liriche occitane, probabilmente assemblata a Treviso da Uc de Saint-Circ per il suo protettore Alberico da Romano. Le rubriche attributive sono poste solo sopra al testo che apre una nuova sezione (i componimenti seguenti risultano quindi implicitamente ascritti allo stesso trovatore).<sup>237</sup>

I soli componimenti di Guiraut traditi sono:

- 191 r-v: *Celeis cui am de cor e de saber*
- 203v: *Fadet juglar*

**E:** Paris, Bibiothèque nationale de France, fr. 1749.

Codice membranaceo di 231 pagine, confezionato tra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV in area linguadociana, più precisamente, secondo Zufferey 1987,<sup>238</sup> in una regione vicina a Montpellier (il Biterrois). Risulta diviso in quattro sezioni:<sup>239</sup> nella prima vengono trascritte, senza alcuna distinzione di

---

<sup>237</sup> Sul canzoniere **D** si vedano Mussafia 1867; Bertoni 1907a e 1917; Avalle-Casamassima 1979-1082; Barbieri 1995; Lachin 1995, 1997 e 2008; Zinelli 2010; per la seconda sezione del codice estense cfr. Pirot 1972, p. 91; Meneghetti 1991; Zufferey 2007. Sul *Liber Alberici* si vedano inoltre Meneghetti 1999 e 2003.

<sup>238</sup> P. 187. Si veda anche Allegretti 1994.

<sup>239</sup> Sul codice **E** cfr. Asperti 1995; Menichetti 2015.

genere, canzoni e sirventesi; nella seconda *vidas* e *razos*; nella terza le tenzoni e i *partimen*;<sup>240</sup> nell'ultima un esiguo gruppo di componimenti adespoti, di cui molti riconducibili al genere delle *dansas* e delle *baladas*.<sup>241</sup> Dopo i primi sei autori, i trovatori sono disposti in ordine alfabetico, a partire da Arnaut Daniel.<sup>242</sup>

Tramanda i seguenti componimenti di Guiraut de Calanso:

- 132r: *Celeis cui am de cor e de saber*
- 133r: *Sitot l'aura s'es amara*
- 134r: *Li mey dezir*
- 134v: *Bel semblan (unicum)*
- 134v: *Ara s'es ma razos vouta (unicum)*

**H:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. Lat. 3207.

Codice membranaceo di 62 fogli, palinsesto, copiato in veneto (più precisamente tra le città di Padova e Treviso) nel secolo XIII. Tramanda una sezione di canzoni corredate da *vidas* e *razos* e una silloge di tenzoni. Fu trascritto da un copista principale (mano I), cui si aggiunsero altre due mani.<sup>243</sup>

Di Guiraut de Calanso conserva solamente:

- 59v: *Li mey dezir (Guiellms de Calanso)*.

**I K:** Paris, Bibiothèque nationale de France, fr. 854 e 12473.

Dimostrato ampiamente dalla critica è lo stretto rapporto tra i due codici 'gemelli', ascrivibili al medesimo *scriptorium* veneto e risalenti al secolo XIII; i canzonieri sono copia dello stesso modello perduto (la copia siglata k da Gröber) e presentano un corrispondente ordinamento dei testi, divisi per genere (canzoni, sirventesi e tenzoni).<sup>244</sup>

Tramandano i seguenti componimenti di Guiraut de Calanso:

## I

---

<sup>240</sup> Si veda Billy 1999, p. 301.

<sup>241</sup> Cfr. Asperti 1995, pp. 97-120.

<sup>242</sup> «Si tratta d'una caratteristica assai significativa, del tutto (o quasi) assente negli altri canzonieri provenzali, che testimonia della notevole cura del copista nella confezione del codice» (Pulsoni 2001, p. 48).

<sup>243</sup> Si vedano Gauchat-Kehrli 1891; Bertoni 1907b; Careri 1990; Asperti 1995, pp. 89-98.

<sup>244</sup> Cfr. Meliga 1993a, 1999, 2001, 2008; Lachin 1995; Signorini 1999, p. 852.

- 80r: *Los grieus dezirs* (attribuito a *Guillem de S. Leidier*)
- 142v: *Vida*
- 142v: *Celeis cui am de cor e de saber*
- 142v: *Tan doussamen*
- 143r: *Sitot l'aura s'es amara*

## **K**

- 64r: *Los grieus dezirs* (attribuito a *Guillem de S. Leidier*)
- 128r: *Vida*
- 128r: *Celeis cui am de cor e de saber*
- 128v: *Tan doussamen*
- 128v-129r: *Sitot l'aura s'es amara*

**N:** New York, Morgan Library and Museum, M 819.

Codice pergameneo di 296 fogli, trascritto in Italia settentrionale (più precisamente di un'«area euganea»<sup>245</sup>, localizzabile tra Padova e Mantova), databile alla seconda metà del secolo XIII;<sup>246</sup> al suo interno si riscontrano aggiunte marginali di «versi e strofe operate da due mani pure italiane, l'una del secolo XIV, l'altra del XV».<sup>247</sup> Il canzoniere si presenta originariamente miniato ed è ripartito in sezione antologiche «che prescindono, al loro interno, da ulteriori suddivisioni di genere».<sup>248</sup>

Conserva:

- 50: *Ab la verdura* (adespoto)

**O:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. Lat. 3208.

Manoscritto copiato in Italia, risalente al secolo XIV. Prevede un ordinamento eterogeneo fino a c. 74, cui segue una sezione dedicata a Folquet de Marselha; la parte finale conserva ventitré canzoni.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Folena 1990, p. 14.

<sup>246</sup> Secondo Meneghetti 2001, pp. 413-414. Cfr. anche Canova Mariani 2008, p. 53 e pp. 75-76.

<sup>247</sup> Frasso 1974, p. 202. Cfr. anche Nichols 1996.

<sup>248</sup> Lachin 1994, p. 589. Sul codice **N** si vedano anche Suchier 1975; Frasso 1974; Lachin 1993.

<sup>249</sup> Cfr. Lombardi - Careri 1998.

Di Guiraut de Calanso tramanda un solo componimento, che segnala come anonimo:

- 68: *Celeis cui am de cor e de saber* (adespoto)

**R:** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

Codice pergameneo di 148 fogli, è stato allestito nella Francia meridionale (si è ipotizzata una provenienza linguadociana o tolosana) ed è ascrivibile al primo quarto del secolo XIV. Si tratta del codice più corposo della tradizione occitana, benché l'organizzazione interna non sia lineare: conserva oltre mille liriche e un cospicuo numero di testi didattici e narrativi sia in versi che in prosa (alcuni ritornano più volte in diverse zone del manoscritto);<sup>250</sup> all'interno di ogni sezione viene ripetuto il nome dell'autore sopra ogni testo.<sup>251</sup>

Trasmette ben nove testi (di cui uno è trascritto due volte; cfr. 3.2. *Caratteristiche della tradizione*):

- 64v: *Sitot l'aura s'es amara* (attribuito a Peire Vidal)

- 91v: *Celeis cui am de cor e de saber* (**R**<sup>1</sup>)

- 92r: *Los grieus dezirs*

- 92r: *El mon non pot aver*

- 92r: *Belh senher Dieus*

- 92r: *Li mey dezir*

- 92v: *Tan doussamen*

- 92v: *Una doussa res benestan*

- 135r: *Fadet juglar*

- 191r: *Celeis cui am de cor e de saber* (**R**<sup>2</sup>)

**S:** Oxford, Bodleian Library, Douce 269.

Manoscritto membranaceo di 252 pagine, di cui la prima frammentaria, esemplato in Italia settentrionale (probabilmente in area veneta) tra la fine del secolo XIII e l'inizio del successivo. Tramanda circa 160 componimenti, ordinati per autore, e presenta francesismi che fanno ipotizzare la mano di un copista

---

<sup>250</sup> Sul codice **R** cfr. vedano Meyer 1871; Tavera 1978 e 1992; Eusebi 1983; Brunel-Lobrichon 1991; Zufferey 1994; Betti 1998.

<sup>251</sup> Ciò non accade con le tenzoni, che vengono semplicemente rubricate come *tenso*: cfr. Betti 1998, pp. 14-18.

abituato a trascrivere testi francoveneti o la discendenza da un antigrafo francesizzato.<sup>252</sup>

Ospita al suo interno un piccolo gruppo di *descortz* (in tutto cinque), tra cui uno di Guiraut de Calanso:

- 241: *Ab la verdura (Girard de Calanso)*

**a** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814 (**a**<sup>1</sup>); Modena: Biblioteca Estense e Universitaria, Càmpori, γ.N.8.4; 11, 12, 13 (**a**<sup>2</sup>).

Unico codice cartaceo, esemplato in Italia nel 1589 da Jacques Teissier di Tarascona e corretto da Piero Simon del Nero, per cui il lavoro era stato eseguito.<sup>253</sup> Costituisce la copia parziale del canzoniere perduto del chierico alverniate Bernart Amoros,<sup>254</sup> posseduto a fine Cinquecento da Leone Strozzi e poi scomparso. Prevede un'organizzazione per singoli autori e si chiude con una sezione riservata alle tenzoni.<sup>255</sup>

Tramanda:

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

163: *Celeis cui am de cor e de saber (Gaucelm Faidit)*

**a**<sup>2</sup>

- 479: *Tan doussamen*

- 480: *Li mey dezir*

- 480: *Celeis cui am de cor e de saber*

**d**: Modena: Biblioteca Estense e Universitaria, α R. 4, 4.

Codice cartaceo copiato nella seconda metà del Cinquecento e posto alla fine del ms. **D**. È un *descriptus* di **K**, anche se, diversamente dal modello, non risulta diviso per generi; inoltre presenta i trovatori in ordine alfabetico e dedica, ad alcuni di essi, più sezioni.

Tramanda:

---

<sup>252</sup> Cfr. Shepard 1927; Borghi Cedrini 2004.

<sup>253</sup> Si veda Mostra 1957, pp. 170-171.

<sup>254</sup> Copia parziale poiché circa 110 testi del manoscritto originario non furono trascritti in quanto già presenti nei codici del Gaddi e dell'Adriani a disposizione di Pietro Simon Del Nero.

<sup>255</sup> Si vedano Bertoni 1899, 1901, 1911a e 1911b.

- 288r: *Los grieus dezirs* (attribuito a *Guillem de S. Leidier*)
- 290v-291r: *Tan doussamen*
- 291r: *Sitot l'aura s'es amara*

### 3.2. Caratteristiche della tradizione

Tra i codici latiori del *corpus* di Guiraut de Calanso, i canzonieri **C** e **R** occupano un posto di rilievo, giacché tramandano un numero cospicuo di componimenti: otto canzoni (I-VIII), tra cui quella allegorica<sup>256</sup> (I) e la *canso-sirventes* (VI), e il *planh*; **R** conserva anche l'*ensenhamen-sirventes* XII (cfr. *Infra*). Mancano in entrambi i codici i due *descortz* e II.

L'analisi dell'ordinamento dei testi<sup>257</sup> rileva le affinità dei due codici afferenti all'area narbonese (collettore siglato y):<sup>258</sup> entrambi presentano la canzone allegorica in apertura delle sezioni autoriali, cui seguono nella medesima disposizione gli altri componimenti, ad eccezione di VI, che in **R** è attribuito a *Peire Vidal* e quindi anticipato nella sezione a lui dedicata (c. 64v), e VIII, che in **C** segue il *planh*, mentre in **R** chiude la rubrica dedicata al trovatore.

Il canzoniere **C** attribuisce la canzone VII a «Ademar de Rocaficha», ma nell'indice registra una duplice correzione (Guiraut de Calanso e Arnaut de Maruelh sono indicati come autori possibili). Assegna invece erroneamente la paternità giraldiana al sirventese di GrLuc, *Ges si tot m'ai ma volontat felona* (*BdT* 245.1).<sup>259</sup>

La canzone I è trascritta due volte nel canzoniere **R**: oltre ad essere inserita nella rubrica destinata a Guiraut de Calanso (91v), si trova copiata insieme al commento riquieriano *Als subtils aprimatx* (c. 191r), in cui il testo della canzone si presenta intervallato dalle rispettive porzioni esegetiche; la distanziata

---

<sup>256</sup> Risultano, insieme a **E**, gli unici manoscritti che conservano la seconda *tornada* della canzone, utile per la datazione del testo.

<sup>257</sup> Nonché l'esame della *varia lectio*, per cui si rimanda alla discussione testuale relativa ai singoli testi trasmessi dai due codici.

<sup>258</sup> Cfr. Avalle 1993, pp. 89-98.

<sup>259</sup> I testi di Guiraut trasmessi dal codice **C** presentano, in alcuni luoghi, delle lacune materiali determinate dall'asportazione di miniature (il fenomeno si riscontra con frequenza all'interno del canzoniere e interessa anche il codice **E**).

trascrizione non comporta modifiche rispetto a quello che risulta l'ordine strofico comune a tutta la tradizione.<sup>260</sup>

Importante per la trasmissione della produzione artistica del trovatore è anche il canzoniere **E**, che si configura come un'antologia fortemente orientata in senso cortese e rileva «una certa preferenza accordata agli autori del *trobar clus*»,<sup>261</sup> si caratterizza inoltre per il «rifiuto pressoché totale dei testi di carattere politico».<sup>262</sup> Di Guiraut de Calanso conserva, nell'ordine seguente, le canzoni I, VI e IV, ed è unica testimonianza di II e del *descort* X (su i problemi relativi alla trasmissione dei due *unica*, in particolare di II, si veda 2.1. *Forme metriche e versificazione* e la *Discussione testuale* del cappello introduttivo di II). La rubrica attributiva dedicata al trovatore segue quella di Falquet de Romans; chiude la sezione un componimento di RmJord, *Vas vos soplei, en cui ai m'es m'entensa* (*BdT* 404.12), erroneamente attribuito a Guiraut de Calanso.

Il secondo *descort*, IX, è invece trasmesso dai due codici di provenienza italiana **S** e **N**; quest'ultimo trasmette il testo adespoto.

Il bilancio complessivo della tradizione, basato non solo sulla disposizione dei componimenti ma anche sulle relative lezioni, consente di riconoscere altre costellazioni. L'analisi rende infatti evidente il legame dei 'gemelli' **IK** (afferenti alla famiglia  $\epsilon$ )<sup>263</sup>: sono gli unici a trasmettere la *vida* del trovatore<sup>264</sup> e attribuiscono erroneamente a Guillem de Saint-Didier la canzone V; tramandano i testi nel medesimo ordine (V; *Vida*; I; VII; VI).

Riconoscibile è pure un ulteriore raggruppamento dell'orbita di  $\epsilon$ , **AOa**:<sup>265</sup> i codici **AOa**<sup>1</sup> sono relatori della sola canzone allegorica (in **a**<sup>1</sup> attribuita a Gaucelm Faidit), ma la sezione estense di **a** – seconda parte del codice cartaceo –, **a**<sup>2</sup>, conserva anche VII e IV, trascritte prima di I.

---

<sup>260</sup> «Eccettuato l'anche altrove stravagante C» (Capusso 1989, p. 214), che pone la *cobla* VI tra la III e la IV e inverte le due *tornadas*; si veda in proposito Jeanroy 1923, p. 29 e Dammann 1891, pp. 7-8).

<sup>261</sup> Menichetti 2015, p. 34.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> Si veda Avalor 1993, pp. 75-89.

<sup>264</sup> Nei due canzonieri, che si configurano come 'antologie illustrate' della lirica occitana – ossia come florilegi dotati di *accessus ad auctores* di tipo sia biografico che figurativo – spesso, come nel caso di Guiraut de Calanso, la *vida* (trascritta in inchiostro rosso) è accompagnata dal ritratto miniato del trovatore. Si veda Meneghetti 1992, cap. 6 e Lachin 1995, pp. 282-283. La miniatura di Guiraut conservata in **I** «représente un troubadour debout, vu de profil, couronne en tête, en train de chanter; il est vêtu d'une longue robe bleue» (Jeanroy 1923, p. 26); medesima è la raffigurazione in **K**, l'unica differenza è il colore della veste (qui è rossa).

<sup>265</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 76-77.

Gli unici componimenti noti a **Da** sono la celebre canzone allegorica e *l'ensenhamen* XII, posizionato alla fine della sezione riservata alle tenzoni, accanto all'*ensenhamen* di Guiraut de Cabreira, *Cabra juglar* (*BdT* 242a.1); il solo altro testimone di XII è **R**, che lo colloca nel prolungamento non-lirico posto dopo la sezione di epistole, di seguito all'*ensenhamen* di ArnMar, *Razos es e mezura* (*BdT* 30.VI).

Infine **H**, altro codice afferente alla costellazione  $\epsilon$ , partecipa alla trasmissione del *corpus* di Guiraut de Calanso esclusivamente come relatore di IV (il nome è trascritto erroneamente: *Guiellms de Calanso*). La canzone si trova in posizione isolata insieme a quella di PoCapd, *Astrucs es cel cui amors te jojos* (*BdT* 375.3); entrambi i testi sono aggiunti di seguito alla serie dedicata a Elias de Barjols: «La loro posizione non è stravagante rispetto all'ordinamento del canzoniere e si tratta probabilmente di riempitivi utilizzati per completare le carte in questione, nelle quali erano rimasti degli spazi bianchi» (Careri 1990, p. 113).

## 4. Storia della critica e criteri di edizione

### 4.1. Precedenti edizioni e studi principali

I primi lavori critici sulla produzione lirica di Guiraut de Calanso sono stati condotti su i due componimenti di maggior rilievo, I e XII.

Bartsch 1856 curò la prima edizione di XII,<sup>266</sup> pubblicando il testo insieme agli *ensenhamens* di Guiraut de Cabreira e Bertran de Paris; «cette édition éclectique [...] fut la seule qu'utilisa la critique pendant un demi-siècle»;<sup>267</sup> il testo di Bartsch 1856 venne poi ripreso nello studio sugli 'insegnamenti pe' giullari' di De Bartholomaeis 1905.<sup>268</sup>

Lo stesso anno uscì l'edizione critica di Keller 1905<sup>269</sup> che offrì un'erudita analisi esegetica del testo. Considerata la massiccia presenza di varianti divergenti dei due codici latori (**Da** e **R**), lo studioso rinunciò all'allestimento di un apparato, preferendo pubblicare le due testimonianze a confronto (testo **Da** a destra, testo **R** a sinistra), seguite dal testo critico.

Lo stesso sistema fu adottato nell'edizione di Pirot 1972, che riunisce i tre componimenti citati e li classifica come *ensenhamen-sirventes*. Le *Recherches* di Pirot 1972, oltre a rappresentare un'importante integrazione ermeneutica per i testi che prende in esame e un'autorevole fonte per approfondimenti di carattere storico e letterario, costituiscono un caposaldo per gli studi sulla diffusione della poesia occitana in Catalogna.

Seguono i lavori di Rodríguez Velasco 1999 (che offre una traduzione e un commento fondati sul testo di Pirot 1972) e di De Conca 2005, che propone il suo contributo, *Pour une nouvelle édition de 'Fadet joglar'*, fornendo un'edizione sinottica di entrambi i testimoni (poi nella *COM2*).

A Dammann 1891 risale invece il primo studio critico ed esegetico della canzone allegorica *Celeis cui am de cor e de saber* (I). Dalla *recensio* sono esclusi i codici **K**, in quanto 'gemello' di **I**, e **a**<sup>2</sup>, all'epoca sconosciuto;<sup>270</sup> il testo è

---

<sup>266</sup> Bartsch 1856, pp. 94-101.

<sup>267</sup> Pirot 1972, p. 198.

<sup>268</sup> Il titolo è ripreso dal lavoro di De Bartholomaeis 1905; cfr. le pp. 7-11 su XII.

<sup>269</sup> Edizione priva di traduzione, ma fornita di un ricco e completo glossario.

<sup>270</sup> La scoperta del codice risale all'ultimo decennio del secolo XIX, pochi anni dopo la pubblicazione dell'edizione Dammann 1891: cfr. Bertoni 1911, pp. V-VI.

corredato da raffinate note interpretative finalizzate alla decifrazione del sovrasenso allegorico.

Si ricordano anche le traduzioni della canzone, reperibili nelle varie ristampe delle edizioni Dammann 1891 e Ernst 1930 (per la quale si veda *Infra*) all'interno di raccolte antologiche, offerte da Anglade 1905;<sup>271</sup> Jeanroy 1927;<sup>272</sup> Lavaud-Nelli 1966;<sup>273</sup> Jung 1971;<sup>274</sup> Riquer 1975;<sup>275</sup> Jones 1978.<sup>276</sup>

Al lavoro di Dammann 1891 seguono i testi critici della canzone approntati da Appel 1895<sup>277</sup> e Bartsch - Koschwitz 1904.<sup>278</sup>

Per quanto riguarda gli altri componimenti giraldiani, si deve a Jeanroy 1923<sup>279</sup> il primo studio sui codici che conservano, nell'ordine seguente, I,<sup>280</sup> III, VIII, IV, VII, II, VI, XI, IX, X. Lo studioso pubblica i testi di Guiraut, privi di traduzione e approfondimenti critici,<sup>281</sup> nel suo lavoro su i *Jongleurs et troubadours gascons*.

Si dovrà attendere il lavoro di Ernst 1930 per avere una prima completa ricognizione della tradizione manoscritta latrice del *corpus* di Guiraut de Calanso, nonché della figura storica e della produzione lirica del trovatore.

La sua edizione offre una traduzione di servizio (talvolta poco fedele) e sintetiche note esplicative; non include XII,<sup>282</sup> mentre, per quanto concerne I

---

<sup>271</sup> Pp. 115-118.

<sup>272</sup> Pp. 123-124.

<sup>273</sup> Pp. 651-653.

<sup>274</sup> Pp. 136-138.

<sup>275</sup> II vol., pp. 1081-1084.

<sup>276</sup> P. 120.

<sup>277</sup> P. 75.

<sup>278</sup> P. 183.

<sup>279</sup> Si vedano in particolare le pp. VI-VII. Per i testi si rinvia alle pp. 27-74.

<sup>280</sup> Il testo di I è edito nelle quattro principali redazioni: testo di A (varianti di **a**<sup>1</sup> e **O**); testo di I; testo di **R**<sup>1</sup> (varianti di **a**<sup>2</sup> e **R**<sup>2</sup>); testo di E (varianti di **C**).

<sup>281</sup> Si vedano le considerazioni di Jeanroy 1923: «J'ai dû renoncer à donner une traduction, qui eût supposé un texte établi et anticipé sur le jugement du lecteur», p. VIII.

<sup>282</sup> Ernst 1930 precisa, all'inizio della sua Introduzione: «Im Vorwort zu seiner kritischen Textausgabe des *Fadet joglar* zeigt Wilhelm Keller eine "in Vorbereitung stehende Gesamtausgabe der Werke Guirauts de Calanso" an. Diese Mitteilung stammt aus dem Jahre 1905. Es ist aber bislang fast ein Vierteljahrhundert verflossen, ohne daß die versprochene Arbeit erschienen wäre. So wird man von meiner vorliegenden Ausgabe sämtlicher lyrischer Gedichte des Guiraut von Calanso nicht sagen wollen, daß sie einen Eingriff in ältere Rechte an demselben Gegenstand darstelle», p. 259.

accetta complessivamente il testo approntato da Dammann 1891, rimandando esplicitamente al precedente editore per la *Handschriftenverhältnis*.<sup>283</sup>

Si ricorda infine l'attenta recensione di Lewent 1933 all'edizione Ernst 1930, contributo che rileva «un esprit diamétralement opposé»<sup>284</sup> rispetto all'impostazione metodologica operata dell'editore tedesco, in particolare per ciò che riguarda la ricostruzione del profilo biografico del trovatore.

#### 4.2. Criteri di edizione

La presente edizione si basa sulla *recensio* di tutte le fonti manoscritte pervenute; i testimoni sono stati consultati in riproduzioni fotografiche.

L'esame attento della *varia lectio* ha permesso di rintracciare i rapporti tra i codici latori di ogni componimento, rilevando la presenza di errori evidenti e la stabilità delle costellazioni dei canzonieri trobadorici.

Tralasciando i due soli casi di componimenti monotestimoniati (II e X), l'impostazione metodologica dell'edizione si propone di evitare la riproduzione di testi compositi, senza tuttavia rinunciare al miglioramento della lezione del codice base nei luoghi in cui l'analisi ha rilevato errori palesi o inesattezze di natura metrica o morfologica.

Per la restituzione testuale dei componimenti a tradizione plurima ci si è avvalsi di un codice unico, selezionato, di volta in volta, sulla base della sua autorevolezza, completezza e correttezza. Nei luoghi in cui è stato necessario emendare la lezione del manoscritto base, si è cercato di attingere, per quanto possibile, alle testimonianze di manoscritti latori appartenenti alla medesima famiglia; tale criterio generale è stato chiaramente affiancato al costante *iudicium*, che ha determinato il ricorso alla congettura nei pochi casi in cui tutte le lezioni trasmesse dalla tradizione sono risultate insoddisfacenti.

L'apparato critico, oltre a segnalare scorrettezze evidenti, ospita l'intero assetto di varianti scartate – ad esclusione di quelle formali –, al fine di offrire un quadro complessivo della tradizione che consenta di valutare le scelte operate (queste ultime sono state puntualmente segnalate nelle relative note di commento che accompagnano i testi critici).

---

<sup>283</sup> Integra l'apparato di Dammann 1891 segnalando le varianti di a<sup>2</sup> e i pochi punti di divergenza (che si situano ai vv. 1, 24 e 36).

<sup>284</sup> Pirot 1972, p. 229.

Le varianti respinte sono ordinate alfabeticamente per codice e registrate a destra della lezione accolta a testo (individuata da una parentesi quadra chiusa); nei casi in cui si annota l'intero verso, esso non è preceduto dalla lezione a testo.

I criteri editoriali adottati per il testo critico sono i seguenti: sono state sciolte le abbreviazioni; è stato regolarizzato l'uso delle maiuscole, delle minuscole e di *u* e *v* secondo le convenzioni moderne; è stato distinto l'uso di *i* e *j*, utilizzando *i* (o *y*) per la vocale e la semivocale e *j* per la consonante in posizione esplosiva, iniziale di parola o di sillaba interna dopo consonante; è stata introdotta la punteggiatura interpretativa.

Il testo critico di ogni componimento è preceduto da un cappello introduttivo che si apre con l'elenco dei testimoni, cui segue l'indicazione delle edizioni precedenti e una scheda metrica. Per alcuni testi sono segnalati indizi sulla datazione (I, IV, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII), nonché problemi di attribuzione (I, V, VII). Chiude il cappello introduttivo una 'discussione testuale' in cui si esaminano i rapporti della tradizione sulla base degli errori evidenti e delle varianti. Ciascun testo critico è accompagnato da una traduzione di servizio e dalle note di commento deputate a chiarimenti linguistici, segnalazioni di luoghi testuali problematici e proposte interpretative.

Dell'ordinamento Ernst 1930 si riprende la distinzione per generi:<sup>285</sup> nella sezione destinata alle canzoni è dato maggior rilievo al componimento allegorico, posto in apertura del *corpus*,<sup>286</sup> cui seguono le altre poesie in ordine alfabetico; la disposizione alfabetica riguarda anche i due *descortz*, collocati di seguito alle canzoni e prima del *planh* e del «sirventes pour jongleurs»<sup>287</sup> che chiudono l'edizione. Si rinuncia al criterio cronologico, dacché alcuni componimenti non sono databili su base interna, mentre i restanti presentano termini di datazione comunque approssimativi.

---

<sup>285</sup> Ernst 1930 opta per un'ulteriore suddivisione interna basata su un criterio cronologico. Le sue ipotesi di datazione presentano tuttavia delle criticità (giacché fondate su dati labili; cfr. Lewent 1933, Piro 1972, pp. 229-247; per la questione si rinvia inoltre a 1.1. *Ricostruzione biografica* e 1.2. *Il Canone*) che non consentono di adottare la medesima scelta.

<sup>286</sup> Secondo una strategia che ricorda le scelte operate dalla tradizione manoscritta: *Celeis cui am de cor e de saber* (I) è sempre inserita in apertura delle sezioni autoriali.

<sup>287</sup> Spaggiari 1992, p. 91.

**I. *Celeis cui am de cor e de saber***  
(BdT 243.2)

*Mss:* A 82v (*Gaucelm Faidit*), C 251r-v, Da 191 r-v, E 132r, I 142v, K 128r, O 68 (anonimo), R<sup>1</sup> 91v, R<sup>2</sup> 191r, a<sup>1</sup> 163 (*Gaucelm Faidit*), a<sup>2</sup> 480.

*Edizioni:* Dammann 1891, p. 1 (la restituzione testuale è basata su tutti i mss. eccetto K e a<sup>2</sup>); Appel 1895, p. 75; Bartsch - Koschwitz 1904, c.183 (*varia lectio*); Jeanroy 1923, p. 27 (edizione diplomatica: tramanda il testo secondo ciascuna famiglia di mss., offrendo quattro redazioni); Ernst 1930, p. 320 (rimanda all'apparato di Dammann 1891, che integra segnalando le varianti di a<sup>2</sup>; nell'apparato indica inoltre i luoghi testuali in cui diverge dal precedente editore).

*Metrica:* a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10. Frank 577:23. Sei *coblas unissonans* di otto versi ciascuna, tutti decenari a uscita maschile, e due *tornadas* di tre versi. Il trovatore sceglie lo schema metrico più comune per il genere della canzone (Frank elenca 306 occorrenze al n. 577): la quartina *cruzada* abba della fronte, seguita dai due distici giustapposti della sirma, ccdd.

Rime: a: -er; b: -ir; c: -es; d: -at.

*Attribuzione.* I codici A e a<sup>1</sup> assegnano erroneamente la paternità del componimento a Gaucelm Faidit.

*Datazione.* Il testo è databile su base interna: *ante* 1202, anno di morte di Guglielmo VIII di Montpelier, dedicatario della canzone.

*Discussione testuale.* La sistemazione ecdotica operata da Dammann 1891 (*stemma codicum* p. 5), di cui di seguito si fornisce un riepilogo, è stata sostanzialmente accettata dai successivi editori: su Jeanroy 1923 cfr. *Infra*; Ernst 1930 rimanda esplicitamente al testo e all'apparato di Dammann 1891, indicando solo i pochi luoghi in cui ne diverge: v. 1 (*celeis*), v. 24 (*e*), v. 36 (*voler*); sulla questione si rinvia alle relative note. È escluso dalla *recensio* di Dammann 1891, oltre al 'gemello' di I, K (sui 'codici gemelli' cfr. Avalle 1961, p. 92), anche a<sup>2</sup>, ancora ignoto all'epoca: la scoperta risale agli ultimi anni dell'Ottocento, poco dopo la pubblicazione dell'ed. (cfr. Bertoni 1911, pp. V-VI).

L'indagine, lachmanniana nelle intenzioni, rileva tre famiglie di mss. in diretta filiazione dall'originale: α: AOa<sup>1</sup>; γ: CER<sup>1</sup>R<sup>2</sup>; ζ: DaI. Alla famiglia γ è da aggiungere la tarda copia a<sup>2</sup>; nonostante i grossolani errori presenti nel codice (si veda il breve elenco delle sviste più evidenti fornito da Capusso 1989, p. 217), vale in questo caso l'assioma stabilito da Giorgio Pasquali, *recentiores non*

*deteriores*: la copia infatti risulta, «a malgrado di moltissimi errori, assai fedele, cercando di riprodurre alla meglio le lettere del modello laddove non riusciva a comprenderlo» (Bertoni 1911, p. XXII).

Jeanroy 1923 offre quattro redazioni del testo, accettando grossomodo i raggruppamenti di Dammann 1891: trascrizione diplomatica di **A**, in apparato le varianti di **a**<sup>1</sup> e **O** ( $\alpha$ ); testo di **E**, in apparato le varianti di **C** ( $\gamma$ ); testo di **R**<sup>1</sup>, in apparato le varianti di **R**<sup>2</sup> e **a**<sup>2</sup> (aggiunto, a ragione, al ramo  $\gamma$ ); testo di **I**, non corredato di apparato: l'editore non segnala le varianti degli affini **K** e **Da**, poiché li definisce «à peu près identiques à I» (Jeanroy 1923, p. 27) ( $\zeta$ ); l'esame della *varia lectio* conferma invece il migliore stato di **Da** rispetto a **IK** – dimostrato da Dammann 1891, p. 6 – soprattutto per quanto riguarda la seconda parte della canzone (cfr. Capusso 1989, p. 215). Come si evince, Jeanroy 1923 opta per la restituzione del testo di due testimoni di  $\gamma$ , **E** e **R**<sup>1</sup>, seguendo lo stemma approntato da Dammann 1891, che esplicita i rapporti più stretti all'interno del ramo  $\gamma$  (**R**<sup>1</sup> e **R**<sup>2</sup> presentano errori disgiuntivi e lezioni proprie rispetto agli affini **CE**, considerati codici più affidabili nonostante entrambi presentino una lacuna materiale, determinata dall'ablazione del capolettera ornato, che consente solamente la lettura di poche parole e qualche sillaba della prima *cobla*; cfr. nota 1-8).

Il giusto credito attribuito alla ricostruzione testuale operata dal primo editore non esime da una ricognizione ecdotica. L'analisi ha rilevato alcuni errori e omissioni nell'apparato critico di Dammann 1891 (evidenziati nelle note di commento, insieme alle sviste presenti nella trascrizione diplomatica di Jeanroy 1923) che, pur non mettendo in discussione i raggruppamenti proposti dal primo editore, hanno richiesto una revisione generale della *recensio* disponibile, atta a registrare con precisione le corrottele e i fenomeni di adiaforia presenti nella tradizione. Nel commento sono segnalate anche le divergenze con i precedenti editori: cfr. note 11, 14, 16, 34, 42, 45.

Se  $\zeta$  è dimostrabile sulla base di errori comuni, oltre che per casi di *varia lectio*, i rami  $\alpha$  e  $\gamma$  si costituiscono più sulla base di lezioni caratteristiche che su corrottele evidenti.

Gli errori congiuntivi che permettono di stabilire i rapporti di parentela del ramo  $\zeta$  si riscontrano al v. 12 (**DaIK** leggono *don fer colp*), al v. 14 (ancora *fer*, in luogo di *traï*), al v. 32 (scrivono *tota* per *plus*), al v. 36 (in sede di rima recano *plazer*, insieme a  $\alpha$ ), al v. 37 (presentano *egals* invece di *mas gart*), al v. 38 (frintendono il sintagma *de lait jogar: e del joglar*), al v. 39 (*que* sostituisce l'avverbio causale di inizio verso), al v. 49 leggono *sofraing querre*, deteriorando

la definizione del *segon terz d'amor* (la corruzione è presente in luogo di *taing franquez'e*); si rileva *varia lectio* in **DaIK** rispetto ai codici delle famiglie  $\alpha$  e  $\gamma$  nei seguenti luoghi testuali: al v. 11 si distinguono per la lezione *dreg*, condivisa con il solo **C** di  $\gamma$ , *contra fort*; al v. 15 presentano il rimante *destensat*; al v. 23 leggono *e viu de ioi*; nel secondo emistichio del v. 27 scrivono *mas geus s'en pot issir*; al v. 35 recano *pot los ponz* per *sap nuill joc*; aprono il v. 41 con *tot cant clau*; al v. 42 leggono *luz* in luogo di *par*, e *si fai a totz*; al v. 45 condividono con  $\alpha$  la variante *pois*, cui si oppone la congiunzione *et* di  $\gamma$ ); i codici afferenti a tale gruppo omettono la seconda *tornada* (vv. 52-54).

Il gruppo  $\alpha$  si costituisce sulle convergenze presenti in **AOa<sup>1</sup>** ai vv. 14 (presentano, in luogo del monosillabo iniziale, *si*), 16 (leggono *afilat* in sede di rima, insieme a **Ca<sup>2</sup>** del gruppo  $\gamma$ ), 28 (scrivono *mas* per *et*, come anche **E**), 36 (condividono con  $\zeta$  il rimante *plazer*, *contra voler* di  $\gamma$ ), 39 (*que* per *quar*), 43 (*viure* per *rics*), 48 (*de fuec*). I mss. non tramandano la seconda *tornada*.

Al ramo  $\gamma$  – i cui contatti sono rintracciabili ai vv. 30 (leggono *e* come monosillabo iniziale), 36 (si distinguono per la lezione *voler* in sede di rima), 45 (*et* invece di *pois*) – fanno capo i soli codici che tramandano il testo completo (eccetto **a<sup>2</sup>**, che è privo di entrambe le *tornadas*), comprensivo del secondo congedo: l'eclittico **C**, che presenta un'inversione delle *coblas* (riproposte nel seguente ordine: I-II-III-VI-IV-V) e delle due *tornadas* (VIII-VII); il canzoniere **E**, ritenuto superiore agli altri del gruppo (cfr. Dammann 1891, p. 7); le due distinte sezioni di **R**, **R<sup>1</sup>** e **R<sup>2</sup>**. Quest'ultima inserisce la canzone all'interno dell'*Exposition* di Guiraut Riquier, la cui trascrizione risulta «intervallata dalle rispettive porzioni di commento» (Capusso 1989, p. 214); il testo di Guiraut de Calanso si distingue dalle glosse riquieriane per l'uso dell'inchiostro rosso (cfr. Bertolucci Pizzorusso 1978, p. 235; su **R<sup>2</sup>** si veda anche Capusso 1989, in particolare le pp. 214-231).

Il codice **a<sup>2</sup>** presenta contatti con codici afferenti ad altre famiglie nei seguenti luoghi: al v. 18 condivide l'errore grammaticale con **A**, *no vei re* (potrebbe tuttavia trattarsi di un errore poligenetico), al v. 35 scrive, con  $\zeta$ , *pot los ponz*, al v. 43 presenta in rima *murir*, lezione del ramo  $\alpha$ .

Accettando sostanzialmente i raggruppamenti individuati da Dammann 1891, nella presente ed. si è scelto di seguire il ms. **E** come base per la ricostruzione testuale, giacché si rivela il 'miglior ms.', non solo all'interno del ramo cui afferisce («da E in manchen Fällen die richtige Lesart hat, wo die übrigen drei sämtlich Abweichungen zeigen, so ist E dem Original am nächsten anzusetzen», Dammann 1891, p. 7), ma anche rispetto ai codici appartenenti alle

restanti famiglie latrici. Si emenda E attingendo, ove possibile, dai mss. appartenenti al medesimo gruppo  $\gamma$ : v. 11 (*com ges* per *que re*), v. 13 (errore morfologico: *ausberc* asigmatico), v. 16 (*lanza*), v. 24 (*mas* in luogo di *e*, condiviso con A), v. 30 (lezione comune a tutti i mss. di  $\gamma$ : *e* per *mas*), v. 33 (*a son*, in luogo dell'avverbio *fors*), 42 (*en tan* invece di *aitan*), 43 (*saut du même au même*), v. 48 (*de fuec*).

\*\*\*

All'interno del ristretto *corpus* lirico di Guiraut de Calanso, *Celeis cui am de cor e de saber* (I) è il componimento che ha avuto maggiore risonanza ed è inoltre «la più celebre tra le poesie allegoriche» (Grimaldi 2013, p. 200) in ambito occitanico. Rispetto alla più estesa produzione allegorica oitanica, «la littérature amoureuse en langue d'oc possède cinq poèmes où l'allégorie soint continue» (Jung 1971, p. 126): la presente canzone di Guiraut de Calanso, la tenzone di GIStDid, *En Guillem de saint Deslier, vostra semblanza* (BdT 234.12), la 'novella' di Peire Guillem, *Lai on cobra sos dregs estatz* (BdT 345.I), la *Cort d'Amor* (*Seinor, vos que volez la flor*, BdT 461.c), il *Chastel d'Amors* (BdT 461.d); cfr. Jung 1971, pp. 94-101. Si vedano inoltre Strubel 2002; Jones 1978, pp. 21-69; Taylor 1981, p. 316. Più in generale, sull'allegoria nelle opere medievali si rimanda agli studi di Grimaldi 2012, Pezzoli 1981, Pépin 1976, Jauss 1977, p. 153, Zambon 1980 e 1994.

L'ampia circolazione e la grande fortuna della pièce giraldiana è testimoniata, oltre che dalla ricca tradizione manoscritta (in cui il testo risulta posto quasi sempre in apertura delle rubriche d'autore), anche dall'*Exposition* di Guiraut Riquier, stesa sul finire del XIII secolo, *Als subtils aprimatx* (BdT 248.VI) – per cui si rimanda all'ed. Capusso 1989 –, commissionata da Enrico II di Rodez nel 1280 e premiata nel 1285: è un puntuale commento in versi che intende svelare l'*integumentum* allegorico del testo (di ausilio, dunque, per la decifrazione della canzone: le glosse riquieriane ritenute di maggior interesse sono citate nelle note di commento) – sulla nozione di *integumentum* cfr. Badel 1980, p. 16, e Hilder 1972, pp. 106-110; sul raro impiego dell'*integumentum* si vedano inoltre i lavori di Limentani 1977, pp. 3-27, e Lewis 1969, pp. 13-27. Si rimanda infine allo studio di Guida 1983 sui *jocs* letterari fioriti a Rodez sotto il beneplacito di Enrico II.

Una simile raffigurazione allegorica di Amore ricorre nei versi di XII (si rinvia al paragrafo introduttivo 1.3. *La fortuna della canzone allegorica*);

Grimaldi 2013 rileva il legame tra i due testi, «che hanno avuto una storia testuale ravvicinata anche dal punto di vista codicologico» (Grimaldi 2012, p. 51), in quanto presenti entrambi in **Da** (in cui la canzone allegoria è l'unico componimento di Guiraut de Calanso trascritto) e **R**; per lo studioso «La constatazione non è priva di ripercussioni sull'interpretazione dei testi» (*Ibidem*). Sul rapporto cronologico tra i due componimenti giraldiani cfr. Meneghetti 1992, p. 50.

L'allegoria presente in I – per cui si rimanda, in particolare, alle raffinate pagine esegetiche (cfr. pp. 46-86) dell'ed. Dammann 1891; per le traduzioni della canzone cfr. Anglade 1905 (pp. 115-118) Jeanroy 1927 (pp. 123-124); Lavaud-Nelli 1966 (pp. 651-653); Jung 1971 (pp. 136-138); Riquer 1975 (II vol., pp. 1081-1084); Jones 1978 (p. 120) – è una metafora descrittiva dei gradi d'amore.

L'intera canzone è dedicata alla trattazione del *menor terz* (v. 4), l'amore erotico, rappresentato dalla personificazione di Amore. Per la *descriptio* di Cupido (sviluppata nelle *coblas* I-III e VI) il trovatore riprende e interseca componenti di origine principalmente ovidiana e elementi figurativi della sua epoca: il dio è raffigurato come un arciere infallibile, armato di tre dardi, che vive nel suo regale palazzo da cui sono esclusi i falsi amanti (*cobla* IV); nella corte di Amore c'è un tavolo da gioco le cui pedine sono di vetro fuso (*cobla* V).

È possibile rintracciare, all'interno del componimento, una struttura bipartita: la canzone è sì 'statica', per usare la definizione di Jung 1971 (cfr. p. 168), in quanto risultante dal gusto elencativo di *attributa* e *proprietas* del *menor terz*, ma anche 'dinamica', poiché fondata sulla progressione dell'*iter* amoroso (le tre frecce, le porte e i gradini del *palais*, il gioco multicombinatorio degli scacchi – elementi che si riscontrano *in medio operis*).

Sulla ricezione di I nella lirica occitana, italiana e catalana si rimanda al paragrafo dell'Introduzione 1.3. *La fortuna della canzone allegorica*.

### I

Celeis cui am de cor e de saber,  
domn'e senhor et amic, volrai dir  
en ma chanso – si·l platz qu'o deign'auzir –  
del menor tertz d'amor son gran poder,  
5 per so car vens princes, ducs e marques,  
comtes et reis, e lai on sa cortz es  
non sec razo mas plana voluntat  
e ja nuil temps no·i aura dreit jutjat.

### II

Tant es subtils qu'om non la pot vezer,  
10 e corr tan tost que res no·il pot fugir,  
e fer tan fort, que res no·il pot gandar,  
ab dart d'acier don fai colp de plazer,  
on non ten pro ausbercs fortz ni espes  
tan lansa dreit; e pois trai demanes  
15 sajetas d'aur ab son arc estezat;  
pois lans' un dart de plom gent afinat.

### III

Corona d'aur porta, per son dever,  
e no ve re, mas lai on vol ferir  
no faill nuill temps, tan gen s'en sap aizir;  
20 e vola leu e fai si mout temer,  
e nais d'Azaut que s'es ab Joi empres,  
e quan fai mal sembla que sia bes,  
e viu de gaug e·s defen e·s combat,  
e no·i garda paratge ni rictat.

### IV

25 En son palais, on ela vai jazer,  
a cinc portals, e qui·ls dos pot obrir  
leu passa·ls tres mas no·n pot leu partir,  
et ab gaug viu cel qu'i pot remaner;  
e poja i om per quatre gras mout les,  
30 mas no·i intra vilans ni mal apres,

c'ab los fals son el barri albergat  
que ten del mon plus de l'una meitat.

V

Fors al peiro, on ela·s vai sezer,  
a un taulier, tal com sai devezir,  
35 que negus om no sap nuill joc legir,  
las figuras no·i trob a son voler;  
et a i mil poinz, mas gart que no·i ades  
om malazautz, de lait jogar mepres,  
quar li point son de veire trasgitat,  
40 e qui·n fraing un pert son joc envidat.

VI

Aitan quan mars ni terra pot tener,  
ni soleils par, se fai per totz servir;  
los us fai rics e·ls autres fai languir;  
los us ten bas e·ls autres fai valer.  
45 Et estrai leu so que gent a promes;  
e vai nuda, mas quan d'un pauc d'orfres  
que porta ceing; e tuit sei parentat  
naisson d'un foc de que son assemblat.

VII

Al segon tertz taing Franquez'e Merces  
50 e·l sobeiras es de tan gran rictat,  
que sobre·l cel eissaussa son regnat.

VIII

A Monpeslier, a·N Guillem lo marques,  
t'en vai chanzo; fai l'auzir de bon grat  
qu'en lui a pretz e valor e rictat.

I. C: iey quieu am ... cor e de saber / ns e senhor ... mic volgra ... ir / en ma cha ... sil platz quem ... nh auzir / del menor terz da ... (vv.1-4); E: ... quieu am de cor ... er / done senhor ... volrai dir / ... nso si·l platz co ... zir / ... mor son gran ... / ... ceps dux ... em / ... cortz es / no ... / e ia nuilh ... jutjat (vv. 1-8). 1 celeis] de leis **Aa<sup>1</sup>**, cella **Daa<sup>2</sup>**, bella **IK**, a lieis **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** 2 domn'e] dompna e **AOa<sup>1</sup>**, donas **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**; senhor] senhors **R<sup>2</sup>a<sup>2</sup>**, senher **R<sup>1</sup>** 3 platz] play **R<sup>2</sup>**; qu'o deign'] quem voilla **Aa<sup>1</sup>**, que voi **O**; auzir] lauzar **O** 4 terz] tems **A**, reris **O**, tenz **a<sup>1</sup>** 5 per so car] car sai que **R<sup>1</sup>**; vens] nes **Aa<sup>1</sup>** 7 non] noy **C**; razo] razos **DaIKR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**; voluntat] voluntatz **AR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>a<sup>1</sup>** 8 e] ni **AOR<sup>2</sup>a<sup>1</sup>**; no·i] non **A**; aura dreit] sera dreitz **AR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>a<sup>1</sup>**; jutjat] jutjatz **AR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, vitjatz **a<sup>1</sup>**

II. 9 es subtils] fer subtil **C** 10 tost] fort **Da**; res] ren **O**; no·il] no·i **DaIK**, nol **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** 11 fort] dreg **CDaIK**, fert **a<sup>1</sup>**; que res] com ges **EO**; no·il] no·i **Da**; gandar] ganchir **Da**, guerir **E**, garir **a<sup>2</sup>** 12 don fai grans colps de joi e d. p. **A**; a. d. d. com nos pot escremir don fai ... **a<sup>1</sup>**; don fai colp] fer **DaIK**, fal **R<sup>2</sup>**, fa dos colps **R<sup>1</sup>** 13 on non] e noy **CDa**, e noill **IK**; ausbercs] ausberc **ER<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, auzbes **a<sup>1</sup>**; fortz] fort **EOR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** 14 tan] si **AOa<sup>1</sup>**, e **R<sup>1</sup>**; trai] fer **DaIK**, tra **OR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** 15 sagetas] sajeta **R<sup>1</sup>**; estezat] asteiat **A**, destensat **DaIK**, estezatz **O**, entezat **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** 16 lans'] trai **C**, lansun **DaR<sup>2</sup>**, lanzon **O**, ab **R<sup>1</sup>**, lanza **Ea<sup>2</sup>**; afinat] afilet **ACOa<sup>1</sup>a<sup>2</sup>**

III. 18 no ve re] no vei re **Aa<sup>2</sup>**, res no ve **R<sup>1</sup>**, ren no ve **R<sup>2</sup>**; mas] may **R<sup>2</sup>**; lai] la **O** 19 no fail nuill temps] e nolh falh t. **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, n. li fail res **a<sup>2</sup>**; s'en] si **Aa<sup>1</sup>**, se **CR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, *om.* **I**; aizir] assir **a<sup>2</sup>** 20 fai] fa **R<sup>1</sup>** 21 d'azaut] desaur **a<sup>1</sup>**; s'es ab] ses ami **a<sup>2</sup>** 22 sembla] semblal **C**; que] quen **a<sup>2</sup>** 23 e viu de gaug] quar ab gaug viu **C**, ioi **DaIK**; e·s d.] e **DaIKOa<sup>1</sup>a<sup>2</sup>**; e·s c.] en **DaIK**, e **Oa<sup>1</sup>a<sup>2</sup>** 24 e] mas **AE**; garda] gara **CDaa<sup>1</sup>a<sup>2</sup>**

IV. 25 en son] lai el **C**; on ella vai] lai on s'en **Aa<sup>1</sup>**, ellas **Da**, va **R<sup>1</sup>** 26 a] an **O**; qui·ls] quil **A**; dos] dui **O**; pot] vol **Da** 27 leu] tost **A**, greu **EDaR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>a<sup>1</sup>**, ben **a<sup>2</sup>**, tost **AO**; passa·ls tres mas] pasals crei mals **O**, man **A**; no·n pot leu partir] leu nes per partir **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, leu sen pot partir **E**, geus s'en pot issir **DaIK**, issir **C** 28 et] quar **C**, mas **AEOa<sup>1</sup>**; ab gaug viu] viu ab joi **IK**, vieu ab gaug **R<sup>1</sup>** 29 poja·i] intrai **C**, pueis pue **Da**, pois puje **IK**, pueis ai **O**, pueierai **a<sup>2</sup>** 30 mas] e **ECR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>a<sup>2</sup>**; no·i] non **a<sup>1</sup>a<sup>2</sup>**; vilans] uitan **O** 31 c'ab] car **CIK**, cap **a<sup>1</sup>**; los fals] li fols **C**, *om.* fals **R<sup>2</sup>**; son el barri] al **E**, bairi **O**, ab un riu **a<sup>2</sup>**; albergat] albergatz **R<sup>1</sup>** 32 que ten] que pren **Da**, quan pres **IK**, qui ten **a<sup>2</sup>**; del] fi **a<sup>2</sup>**; plus] mais **C**, tota **DaIK**

V. 33 fors] lai **CIK** for **Daa<sup>1</sup>**, a son **ER<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, or **a<sup>2</sup>**; ela·s] ela **AOR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>a<sup>1</sup>** 34 com] co·us **AR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, cum **O**, con **a<sup>1</sup>**, col **a<sup>2</sup>**; sai] sap **I**, saf **K** 35 non es nulhs homs que ioy ne sapcha eslir **C**; no] no·i **IKR<sup>1</sup>**, nol **a<sup>1</sup>**; sap nuill joc] pot los ponz **DaIKa<sup>2</sup>**,

tel joc **O**; legir] eslir **CIK**, elegir **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** 36 no·i] non **Da**; voler] plazer **ADaIKOa<sup>1</sup>** 37 a i] a **I**, sai **a<sup>2</sup>**; mil] nuillz **IK**; mas gart] egals **DaIK**; no·i ades] no ladop **R<sup>1</sup>**, non l'ades **R<sup>2</sup>** 38 malauzatz] mal anzatz **a<sup>1</sup>**, malaciaus **O**; de lait jogar] e del joglar **DaIK**; joglar **R<sup>2</sup>**; mespres] empres **a<sup>2</sup>** 39 quar] e **AOa<sup>1</sup>**, que **DaIK**; point] ponhs **R<sup>1</sup>**; son] sunt **A**, *om.* **a<sup>1</sup>** 40 e] sin **E**; qui·n] qui **a<sup>2</sup>**; fraing] falh **C**; un] l'un **a<sup>2</sup>**; envidat] enteirat **C**, revidat **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, emudat **a<sup>1</sup>**

VI. 41 aitan quan] tot cant clau **DaIK**, en tan **E** 42 ni] el **R<sup>1</sup>**; soleils] solelh **O**; par] luz **DaIK**; se fai per totz] se *om.* **E**, fai a si tot **A**, tot es al sieu **C**, si fai a totz **DaIK**, se fai de totz **R<sup>1</sup>**, si fai tot **a<sup>1</sup>**, es tout al sieu **a<sup>2</sup>**; servir] obezir **E**, tener **IK**, grazir] **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** 43-44 (*saut du même au même* e lacuna di un verso) los us viure els autres fai valer **A**, los us ten rics els autres fai doler **C**, los us ten rics els autres fai valer **E** 43 rics] viure **AOa<sup>1</sup>**; e·ls] los **E**; languir] murir **Oa<sup>1</sup>a<sup>2</sup>** 44 e·ls] els els **a<sup>2</sup>**; valer] doler **C** 45 et] pois **ADaIKOa<sup>1</sup>**; estrai] estra **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**; que] quaura **C**; gent a] a gen **Da** 46 vai] va **CDaR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**; d'un] dunc **O** 47 sei] sa **a<sup>1</sup>**; parentat] parentatz **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** 48 naisson d'un foc] n. de fuec **AOEa<sup>1</sup>**, n. d'un joi **C**, viu daquel frug **a<sup>2</sup>**; de que son] don tug em **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**, des qe son **a<sup>2</sup>**; assemblat] afflamat **DaIK**, alumnat **E**, asemblatz **R<sup>1</sup>**

VII. *om.* **a<sup>2</sup>** 49 al] el **IK**; terz] rei **A**, reis **a<sup>1</sup>**; taing franquez'e] sofraing querre **DaIK**, *om.* e **O** 50 e·l] car **A**; sobeiras] sobeiran **O**; tan gran] granda **C**, *om.* tan **R<sup>1</sup>**; rictat] beutat **R<sup>1</sup>**, bontat **R<sup>2</sup>** 51 sobre] sus **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>**.

VIII. *om.* **ADaIKOa<sup>1</sup>a<sup>2</sup>** 53 vuelh far auzir ma cansos **C**; chanso] chansos **R<sup>2</sup>** 54 quar a ric pretz e fin joy enteyrat **C**

Traduzione:

I. A lei che amo con il cuore e con la mente, donna, signore e amico, parlerò nella mia canzone – se le piace degnarsi di ascoltarlo – del gran potere del minor terzo d'amore, perché sottomette principi, duchi e marchesi, conti e re, e ovunque sia la sua corte non segue ragione ma la pura volontà, e mai lì si giudicherà rettamente.

II. È così sottile che nessuno può vederlo, e corre tanto velocemente che nessuno può sfuggirgli e ferisce intensamente, tanto che nessuno può proteggersi, con un dardo d'acciaio che dà un colpo di piacere; perciò non servono armature resistenti e robuste, tanto lancia dritto; e subito dopo scaglia una saetta d'oro con il suo arco teso; poi lancia un dardo di piombo ben raffinato.

III. Porta una corona d'oro, come gli si conviene, e non vede nulla, ma colpisce sempre il bersaglio prefissato, tanto è abile al riguardo; e vola con destrezza, si fa molto temere, e nasce da Piacimento che si è unito a Gioia, e quando fa male sembra sia un bene, e vive di gioia, si difende e combatte, e non bada a nobiltà o ricchezza.

IV. Nel suo palazzo, dove lui si riposa, ci sono cinque portali, e chi riesce ad aprire i primi due, facilmente passa al terzo, ma di lì non può andarsene facilmente; si sale per quattro gradini molto lisci, ma lì non entrano villani e mal istruiti, che insieme agli ipocriti vivono nel sobborgo che comprende più della metà del mondo.

V. Fuori alla scalinata, dove si va a sedere, c'è un tavolo da giochi, tale come so descrivere: nessuno è in grado di scegliere il gioco (poiché) non trova le pedine che desidera; e ci sono mille pezzi, ma si guardi dal toccarli l'uomo scortese, colpevole di giocare in modo disonesto, perché i pezzi sono di vetro fuso, e chi ne rompe uno perde il gioco condotto.

VI. Su tutto lo spazio occupato da mare e terra e illuminato dal sole, si fa servire da tutti; alcuni rende ricchi, altri fa languire; alcuni svilisce, altri elogia; e facilmente porta via quanto aveva gentilmente promesso; e va nudo, solo con un po' di tessuto dorato che porta cinto; e tutti i suoi parenti nascono da un fuoco che li unisce.

VII. Al secondo terzo appartengono Franchezza e Mercé e il primo è di una tale ricchezza che sopra il cielo innalza il suo regno.

VIII. A Montpellier, dal marchese Guillem, va' canzone; fagli ascoltare che in lui c'è pregio valore e ricchezza.

## NOTE

1-8. In **E** la lettura dei versi è compromessa poiché «l'ablation de la lettre initiale [...] a fait disparaître une partie du premier couplet» (Jeanroy 1923, p. 29); la medesima situazione si verifica per i vv. 1-4 di **C**. A Guiraut de Calanso si deve «la première division ternaire de l'amour en langue d'oc» (Nelli 1963, p. 254), definita mediante l'impiego dell'*integumentum* allegorico. La *cobla* esordiale presenta il referente della trattazione, il *menor terz d'amor* (v. 4): è l'amore carnale, personificato nell'immagine tradizionale di Cupido arciere (la facile decifrazione è suggerita dai vv. 202-213 di XII, in cui Guiraut offre delle indicazioni, riguardanti la trattazione di *Amor*, che corrispondono grosso modo alla *descriptio* presente in questa canzone). «Anche se non possiamo essere certi che il pubblico afferrasse immediatamente il senso dell'espressione *menor terz d'amor*, siamo dinanzi a un meccanismo di ritardamento molto diffuso, sia nella tradizione volgare che in quella mediolatina» (Grimaldi 2012, p. 53; sulla questione lo studioso rinvia allo studio di Spitzer 1962, pp. 216-233). I primi due terzi vengono invece sommariamente indicati nella prima *tornada*: l'amore naturale (che si prova per parenti e amici) e l'amore verso Dio (cfr. nota 49-51). Jones 1978 identifica nel terzo minore non tanto l'*amor carnalis*, quanto l'amore vagheggiato. In ogni caso non ci sono dubbi sul fatto che la trattazione riguardi la *passio* amorosa, non importa se già soddisfatta o soltanto anelata; sull'amore terreno come primo passo per il graduale innalzamento morale verso il celeste cfr. Topsfield 1971. Il *gran poder* (v. 4) di Amore è tale da sottomettere chiunque (vv. 5-6), non è soggetto alla logica della ragione (vv. 7-8) ma segue la *plana voluntat* (v. 7), il puro desiderio (vedi nota 7). La partizione ternaria dell'amore è un concetto che «risale alle tre zone assiologiche aristoteliche ed ha una sua cospicua funzione ancora in Cicerone e poi in san Bernardo e fino al *De Amore* di Andrea Cappellano (tanto per citare alcuni punti di riferimento obbligati)» (Sansone 1980, p. 250). La bibliografia dedicata al tema è assai ricca, si segnalano almeno Gilson 1947; Davy 1964; Pagès 1911, in particolare cfr. pp. 247-249 e 316-318; Curtius 1955; cfr. anche lo studio di Nelli 1963 sugli influssi dell'erotica araba, pp. 251-264; Paré 1947, p. 82-98; Jung 1971, p. 144; Nelli-Lavaud 1966. Per l'immanenza del modello triadico in tutti i settori della quotidianità medievale si veda Capusso 1989, p. 23, e il corredo bibliografico fornito dalla studiosa (di cui si ricorda almeno, per l'indagine di area romanza, Segre 1970).

1. *celeis*: si segue Appel 1895 e Ernst 1930 nell'accogliere a testo la variante *celeis*, contro Dammann 1891 che invece sceglie *a lieis*. La tradizione è abbastanza diffratta:  $\alpha$ : *de lieis* **Aa**<sup>1</sup>, *celeis* **O**;  $\gamma$ : *...iey* **C**, lacuna **E**, *a lieis* **R**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup>, *cella a*<sup>2</sup>;  $\zeta$ : *cella* **Da**, *bella* **IK**. Come nota Ernst 1930 la forma *cel-* è rintracciabile in tutti e tre i rami della tradizione ( $\alpha$ : *celeis* **O**,  $\gamma$ : *cella a*<sup>2</sup>,  $\zeta$ : *cella* **Da**): «Es erscheint *celeis* durchaus als die ursprüngliche Lesart, während in *a lieis* eine sekundäre Verdeutlichung zu erblicken ist. Dammann und Bartsch-Koschwitz lesen *a lieis*» (p. 372). – *de cor e de saber*: il primo sostantivo della dittologia designa il centro propulsore dei desideri, dei sentimenti e dell'emozione, secondo una tradizione di ascendenza latina; per l'attenzione che i trovatori hanno prestato, sul piano semantico e concettuale, al *cor* cfr. Nagle 1998; Palermo 1988; Bruni 1988. Il termine *saber* (che generalmente nelle liriche occitane ricorre con *sen*, il cui legame è favorito dall'allitterazione) sembra qui assumere l'accezione di 'connoissensa, sapientia acquisita'. In questo caso specifico la dittologia figura come identificativa dell'amante cortese che si dedica completamente al *servitium amoris*. Cfr. i seguenti esempi di concordanza: BnVent, *Non es meravelha s'eu chan* (*BdT* 70.31), vv. 5-6: «Cor e cors e saber e sen / e fors' e poder i ai mes»; EvBaz, *Cor, poder, saber e sen* (*BdT* 94.1), vv. 1-4: «Cor, poder, saber e sen / ai de chantar e d'amor / e de servir gai seignor / que prez e valor enten».

2. Ernst 1930 segnala in apparato, come variante della lezione *domn'e* accolta a testo, *dons e* di **C**, tuttavia si tratta di un'ipotesi di lettura, dacché l'ablazione dell'iniziale decorata (c. 251) rende leggibile solo *ns e*. Jeanroy 1923 scrive invece *us e*. **AOa**<sup>1</sup> presentano in dialefe *dompna e*; errore in **R**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup> (leggono *donas*); **R**<sup>2</sup>**a**<sup>2</sup> presentano *senhor* con marca sigmatica. Il verso offre un esempio di parallelismo formale esplicito tra la componente feudale e quella amorosa: il trovatore si rivolge alla dama come un vassallo al suo signore; di qui l'uso del maschile negli epiteti. Gli appellativi di *midons* rinviano ai concetti cortesi di *senhoria* e *amistat* (per l'utilizzo di *amistat* come sinonimo di *amor* si veda Cropp 1975, pp. 398-400). Sulle implicazioni reciproche tra la sfera feudale e quella amorosa nella poesia trobadorica cfr. Mancini 1993, in particolare le pp. 167-170; si veda anche Bloch 1987, pp. 171-272. – *amic*: il sostantivo è sinonimo di *amans*, *amador*, e designa colui che ama seguendo i dettami del codice cortese, a prescindere dal grado evolutivo del sentimento e delle posizioni raggiunte nel processo di conquista della dama. La «parenté étymologique qui unissait en un même famille les mots ami, amie, aimer, amour» è stata rilevata anche da Grisay-Lavis-Dubois 1969 (p. 145); cfr. inoltre Lannutti 1999, la quale osserva che nella poesia occitanica e oitanica il concetto di 'amicizia' «ha una connotazione

concreta e indica un legame, una relazione amorosa» (p. 6). – *volrai dir*: nelle moderne traduzioni la perifrasi verbale è resa letteralmente (Ernst 1930: «möchte ich [...] erzählen», p. 340; Jeanroy 1927: «je veux enseigner» p. 49 ; Riquer 1975: «quisiera decir», p. 1081; Jones 1978: «I want to peak», p. 120), ma il verbo ‘volere’ funge, in questo caso, da verbo vicario (cfr. Bertolucci Pizzorusso 1966, p. 84); si preferisce dunque seguire Capusso 1989 e tradurre il costrutto verbale, indicante un azione prossima nel tempo, con l’indicativo futuro ‘parlerò’.

3. Nella trascrizione del testo di **E**, mutilo della *I cobla* (cfr. *Supra*, *Discussione testuale* e nota 1-8), Jeanroy 1923 legge, in sede di rima, solo la sillaba *ir*, ma del rimante è possibile leggere anche la consonante che precede la tonica, *z (...zir)*. **R**<sup>2</sup> legge *play* per *plaz*; **Aa**<sup>1</sup> scrivono *quem voilla* e **O** scrive *que voi* in luogo di *qu’o deign’*; **O** presenta una variante erronea in sede di rima (*lauzar*, che inficia la rima in *-ir*). – *ma chanso*: auto-designazione del genere; l’inedita struttura allegorica del componimento è racchiusa nel ben sperimentato circolo della canzone, veicolo formale principale per discorrere d’amore. Guiraut de Calanso sceglie inoltre lo schema metrico-rimico più diffuso e convenzionale per questo genere trobadorico: decenari a rima abbacddd (si veda *Metrica* nel cappello introduttivo e 2.1. *Forme metriche e versificazione*). È opportuno ricordare le considerazioni di Jung 1971: «le caractère propre de l’allegorie est conditionné par le genre littéraire, la chanson, qui est statique par définition. De là, cette réduction de l’allegorie à la pre description» Jung 1971, p. 168.

4. In luogo di *terz A* legge *tems*, **O** *reris* e **a**<sup>1</sup> *tenz* (quest’ultima variante erronea non è registrata nell’apparato di Dammann 1891; è invece segnalata in Jeanroy 1923, p. 28). – *poder*: Dammann 1891 chiosa: «Der Gedanke der grossen Macht dieser Liebe ist, wie bekannt, sehr oft und in mannigfachster Weise ausgesprochen worden» (p. 47). Sulla sfumatura giuridico-simbolica insita nel corrispettivo termine latino cfr. Rodón Binué 1957, pp. 200-202.

5. *per so car*: **R**<sup>1</sup> inverte gli elementi e legge *so (car sai que)*. **Aa**<sup>1</sup> leggono *nes pe vens*. – Errore di lettura in Jeanroy 1923: per il testo di **E** legge *ceps dux ... arque* (ultima parte del testo), ma il compilatore del ms. scrive *ceps dux em*.

6. *sa cortz*: sulla retorica della corte d’Amore nella poesia medievale cfr. Kelly 1978, pp. 13-25.

7. **C** legge *noy*. Errore morfologico in **DaIKR**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup> (*razos*): Dammann 1891 segnala solo **R**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup>. **AR**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup>**a**<sup>1</sup> leggono *voluntatz*, guastando lo schema rimico (Dammann 1891 omette in apparato la segnalazione dell’errore in **R**<sup>1</sup>). L’amore non segue la ragione ma la *plana voluntat*, il puro desiderio («Wille, Wollen, Sehnen», *PD*; cfr. anche *LR*, V:561). I due termini antitetici assumono una forte

valenza ideologica. La *voluntat* è da intendere nell'accezione semantica di 'passio amorosa' (cfr. Cropp 1975, pp. 271-274), che non può essere dominata e razionalizzata dall'intelletto. Capusso 1989 traduce «puro volere», parimenti intesa nell'accezione di 'passione d'amore'. Secondo Grimaldi 2012, invece, l'espressione *plana voluntat* non dovrebbe essere intesa nel suo significato tecnicamente marcato legato all'ambito amoroso, bensì sarebbe suscettibile alla semantica di codici linguistici estranei al registro cortese: si vedano gli esempi occitani citati dallo studioso in cui il sintagma ricorre in contesti non erotici, p. 133. Si è maggiormente propensi a considerare, in questo contesto, l'equazione amore = *voluntat*, in *oppositio a razo*, termine che designa la facoltà raziocinante di discernimento che consente di distinguere il *bonum* dal *malum* e il vero dal falso, secondo la definizione medievale (da Isidoro di Siviglia a San Tommaso): cfr. Roncaglia 1968 (nello specifico p. 229); si veda anche Flasche 1936. Una delle principali cause dell'innamoramento è la perdita del controllo su sé stessi e l'ottundimento della ragione, concetti che rimontano all'*aegritudo animi* di Agostino e alla sintomatologia descritta negli antichi trattati di medicina, noti ai trovatori (cfr. anche *De Amore*, ed. Ruffini 1980).

8. Si preferisce accogliere a testo, in apertura del verso, la congiunzione *e* presente in  $\gamma$  (tranne  $\mathbf{R}^2$ ) e  $\zeta$ , sulla scia di Ernst 1930, rifiutando la variante formale *ni* scelta da Dammann 1891 (tradita da  $\mathbf{AOR}^2\mathbf{a}^1$ ). A legge *non* per *no-i*;  $\mathbf{AR}^1\mathbf{R}^2\mathbf{a}^1$  leggono *sera dreitz*;  $\mathbf{AR}^1\mathbf{R}^2$  e  $\mathbf{a}^1$  guastano la rima in *-at* (recano rispettivamente *jutjatz* e *vitjatz*). Dammann 1891 segnala in apparato la forma sigmatica rifiutata di *jutjatz*, omettendo  $\mathbf{R}^1$  tra i codici che presentano la corrottela; l'editore non registra inoltre la *lectio* di  $\mathbf{a}^2$ , *vitjatz*. Alla corte d'Amore, dove non si segue la ragione la *plana voluntat*, non si può giudicare secondo il diritto, secondo la legge. Si veda anche Dammann 1891: «Derselben Ansicht ist auch Riquier. "Mit falschem Schein und *dezordenadamen* ergreife diese Liebe die Menschen, insofern folge sie nicht der *razo*, sondern der *plana voluntat*, und da sie solche ungeordnete Gewalt habe, so könne sie nicht nach Recht urteilen." – Dass Liebe nicht nach Vernunft, sondern nach Willkür handelt, wird vielfach ausgesprochen» (p. 47). L'immagine di Amore-giudice ricorre in un componimento di DPrad, *Ben ay' Amors, quar anc me fes chاوز* (*BdT* 124.6); come ulteriori esempi di concordanza in cui è evocato il tribunale d'Amore si veda Grimaldi 2012, pp. 132-137.

9-11. Jung 1971 nota la centralità del processo di personificazione nello sviluppo dell'allegoria: «Le nom abstrait ne s'imposant pas du dehors, il est véritablement image. Lorqu'il s'érige en sujet, il agit; agissant, il a tendance à se

comporter comme une personne. L'abstractum agens devient personnification. Et quand la personnification, se libérant du contexte, règne sur l'ensemble de la composition, nous avons un poème allégorique» (p. 122). Amore viene raffigurato come un arciere infallibile (come anche nell'*ensenhamen*, v. 206: «mas fer trop be»), invisibile e rapido, secondo la tradizionale raffigurazione di ascendenza classica, cui si aggiungono due particolari di gusto medievale, la cecità e la *corona d'aur* (vedi nota 17). Nel puntuale commento riquieriano le proprietà di 'sottigliezza' (vv. 272-288) e 'velocità' (vv. 289-295) sono presentate come «logiche conseguenze dell'asserito postulato ontologico» (Capusso 1989, p. 79). Per un ulteriore approfondimento sulla convenzionale *descriptio* del dio Amore secondo il canone classico e medievale cfr. Ruhe 1974 (cfr. p. 59 per l'area occitana); Friedman 1977, pp. 51-82; Taylor 1981, pp. 309-317. È interessante notare la concomitanza di caratteristiche fisiche tipicamente maschili, quali la velocità e il saettamento, e l'utilizzo grammaticale del soggetto (sottinteso fino al v. 24) al femminile; l'ibridismo di genere della personificazione si spiega attraverso ragioni di tipo non solo grammaticale (*amor* in occitano è sostantivo femminile) ma anche storico-culturale: va tenuta in conto «l'accertata sovrapposibilità, almeno a partire da un dato livello storico, della 'dea Venere' e del 'dio Cupido'» (Capusso 1987, p. 158); la studiosa rimanda allo studio iconografico di Panofsky 1975 (pp. 159-160), che attesta la morfosi di genere nella rappresentazione di Amore nei reperti germanici medievali. Lo statuto ermafrodito del *menor terz* ha creato dunque delle perplessità sul piano morfo-grammaticale, che i precedenti traduttori hanno risolto mantenendo, nella resa testuale moderna, il genere femminile: Dammann 1891 scrive «Die Göttin» (p. 10); ricorrono alla stessa designazione Jeanroy 1927 (p. 49) e Jung 1971: «la reine qu'on appelle 'troisième et moindre Amour'» (p. 136); Riquer 1975 traduce «la dama amor» (p. 1081); Jones 1978 denomina il *menor terz* 'Lady Love' (p. 120); anche Capusso 1989, restando grammaticalmente fedele al testo occitano, traduce al femminile i pronomi e i morfemi presenti nel testo riferiti al dio Amore. Nella presente traduzione si è scelto invece di usare il maschile (conformemente al genere del sostantivo italiano 'amore'), cercando di restituire l'immagine di Cupido armato di dardi secondo la figurazione erotica ovidiana da cui è ripresa, presente anche in altri trovatori: cfr. FqMars, *Chantan volgra mon fin cor descobrir* (*BdT* 155.6), v. 41: «e·l dieus d'amor m'a nafrat de tal lanssa», e AlbSest, che riprende l'espressione folchettiana in *En amor ai tan petit de fiansa* (*BdT* 16.12), v. 20: «que·l Dieus d'amor m'a nafrat de sa lanssa».

9. *es subtils*: C scrive *fer subtil*; l'errore è determinato dall'anticipazione del verbo *fer* (v. 11).

12-16. Cfr. XII, vv. 208-213: «dels dos cairels, / l'us es tan bels / de fin aur qu'om ve resplandir; / l'autr'es d'acier, / mas tan mal fer / qu'om non pot del sieu colp gandar»; per il raffronto intertestuale con questi versi dell'*ensenhamen* si rinvia al paragrafo 1.3. *La fortuna della canzone allegorica*. Guiraut de Calanso riprende la simbolicità della *passio* amorosa, espressa dall'arco e dalle frecce, dalle *Metamorfosi* di Ovidio (I, vv. 468-471), in cui Cupido è raffigurato armato di due saette, una d'oro, che provoca l'innamoramento, l'altra di piombo, che lo estingue. Il recupero dell'immagine è evidente già a GrRiq, che nella sua *Exposition* (BdT 248.VI) così glossa le *sajetas d'aur* (v. 15) e il *dart de plomb* (v. 16) della canzone: «Las sajetas de grat / d'aur son li gran plazer / que l'amans a per ver, / can en comensamen / ha bel aculhimen / de sidons ab promessa / de paraulas, que pessa / breumen son joy culhir, c'adoncx creisso·l dezir» (vv. 330-308), e «Le dartz es per vertat / del plom l'acabamen / d'est'amor» (vv. 349-351). Se dunque risulta immediata l'attribuzione del medesimo valore antinomico, amore-disamore, alle saette d'oro e di piombo, resta da stabilire lo statuto allegorico del *dart d'acier* (v. 12), elemento innovativo giralduano: è infatti accertata, nella lirica occitana, la mancanza di antecedenti della triplice qualità metallica dei dardi (cfr. Capusso 1987, pp. 158-159). L'enigma allegoretico può essere decodificato prestando attenzione alla sequenzialità con cui le frecce vengono scagliate, riprodotta nel testo attraverso il connettivo *pois* (v. 14 e v. 16). La successione temporale indica le varie fasi dell'innamoramento: se l'oro e il piombo (la seconda e la terza saetta) equivalgono rispettivamente alla passione amorosa e alla fine del sentimento, la freccia d'acciaio è quella che genera l'amore. Il primo dardo, che provoca un *colp de plazer* (v. 12; cfr. relativa nota), rappresenta dunque la *visio* di *midons*, fase iniziale dell'*iter* amoroso, che si caratterizza per la tradizionale dicotomia euforia-disforia (concetto ribadito al v. 22: *e quan fai mal, sembla que sia bes*); deve quindi identificarsi «nel *coup de foudre*, in quello strale cioè piacevole e insieme straziante che (per il tramite della vista [...]) provoca l'innamoramento, secondo il canone di ascendenza aristotelica che tanta fortuna ebbe nel nostro Medioevo, romanzo in specie» (Capusso 1987, p. 159). GrRiq aveva riconosciuto nel *dart d'acier* quello che definisce *azautz* (v. 314), ovvero il piacevole tormento provocato dalla vista del *bel semblan*, sottolineando l'adeguata scelta del metallo inedito, «poiché assier es / pus fortz metalh que sia», vv. 308-309. Cfr. anche il poema morale di Matteo di Vendôme, in cui sono indicate le tappe dell'amore in serie ternaria: «Sunt in

amore gradus tres, triplex gratia; fundat / prima, secunda fovet, tertia firmat opus» (*Tobias*, vv. 825-827). Sull'immagine delle frecce amorose nei trovatori si vedano i significativi rimandi segnalati da Dammann 1891 (pp. 50-53). Nutrita e variegata è la tematica dell'occhio (e dello sguardo) negli svolgimenti diegetici della lirica trobadorica. Perugi 2015, parlando della concezione amorosa di Arnaut Daniel (saldo modello stilistico e tematico per Guiraut; cfr. 1.2. *Il canone*), rileva la vicinanza ideologica alle tendenze culturali affermatesi sul finire del XII secolo (cfr. pp. XIX-XX) – da le *Glosule* di Gérard de Berry al *De amore* di Cappellano: «amor est passio quaedam innata ex visione procedens» (I, 1) – sottolineando che, per il trovatore di Ribérac, «L'innamoramento avviene attraverso gli occhi, la cui 'conoscenza', cioè capacità discernimento e selezione, è proporzionale al valore della donna scelta» (p. XIX); tale concetto è racchiuso anche nell'espressione *am ... de saber* (v. 1). Il processo d'innamoramento che parte dalla vista è un *topos* talmente convenzionale che Bertoni 1967, glossando i versi di *Non sai si-m chant, pero eu n'ai voler* (*BdT* 282.16) di LanfrCig, (vv. 31-34: «Que vos intretz, Amors, per mon vezer / inz e mon cor e·l cors fes faillimen / que·us alberget ses conseil de mon sen»), commenta: «l'immagine [...] è tanto comune, che reputo inutile darne esempi» (p. 549); si ritiene tuttavia opportuno segnalare almeno gli studi principali sul tema: Paoli 1991; Spampinato Beretta 1991; Mancini 1999 e Infurna 1999 (i saggi sono raccolti entrambi nel medesimo volume). L'inedito motivo trinario delle saette ha destato interesse anche al di fuori del panorama occitano, come dimostrano gli echi lessicali e contenutistici della canzone individuati nel componimento di Ausiàs March, *O vós mesquins*: «una de les poesies mes impressionants d'Ausiàs March és la LXXIX («O vos, mesquins») basada en una al·legoria sobre les tres saetes de l'Amor que es troba en una canço del trobador Guiraut de Calansó, que el poeta valencia supera des de tots els punts de vista i li dona un sentit personal» (Riquer 1964, p. 514); sull'argomento cfr. Di Girolamo 1998, p. 357, e Grilli 2000, in particolare le pp. 108-111. L'enigma incentrato sul processo d'innamoramento simboleggiato dai tre dardi di Amore è presente anche nel sonetto di Guido Cavalcanti *O tu, che porti nelli occhi sovente* (vv. 1-2: «O tu, che porti nelli occhi sovente / Amor tenendo tre saette in mano»), anch'esso di problematica interpretazione (cfr. Ercole 1885; Santangelo 1928, p. 96; Contini 1960, p. 514; accennano frettolosamente alla canzone del trovatore pure De Robertis 1986, p. 66 e, più di recente Rea-Inglese 2011, p. 122); anche Dammann 1891 segnala il raccordo (cfr. p. 50). Per una più distesa argomentazione sul probabile influsso

della pièce giraldiana sulla produzione lirica cavalcantiana e ausiasmarchiana si rinvia al paragrafo 1.3. *La fortuna della canzone allegorica*.

10. **Da** legge *tost* per *fort*; **DaIK** scrivono *noi* per *no-l* (la particella pronominale si riferisce al soggetto sottinteso *Amors*).

11. Dammann 1891, seguito da Ernst 1930, pubblica: *e fer tan dreg*, scegliendo la variante adiafora testimoniata dalla famiglia  $\zeta + C$ . L'editore non registra **Da** tra i codici latori della *lectio fort*. Quest'ultima è invece accolta a testo nella presente ed., poiché trasmessa dalla maggioranza dei codici: l'intero ramo  $\alpha$  (**AO** e **a**<sup>1</sup>, che legge *fert*; l'errore non è segnalato nell'apparato delle varianti approntato da Jeanroy 1923) e il gruppo  $\gamma$  (**ER**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup>**a**<sup>2</sup>), da cui differisce **C** che condivide la *varia lectio* con **DaIK**. La scelta è determinata anche dalla volontà di conservare, tutte le volte in cui è possibile, la lezione di **E** (ms. contraddistinto da una maggiore correttezza; cfr. *Discussione testuale*). **EO** leggono *com ges* per *que res*; *varia lectio* nel rimante in **Da** (*ganchir*), **E** (*guerir*), **a**<sup>2</sup> (*garir*).

12. Il verso presenta *variatio* in alcuni codici: *don fai grans colps de joi e de plazer* **A**; *ab dart dacier com nos pot escremir don fai colp de plazer* **a**<sup>1</sup> (l'aggiunta impropria *com nos pot escremir* rende il verso ipermetro); la *varia lectio* interessa solo la seconda parte del verso in **DaIK** (*don fer colp*), in **R**<sup>2</sup> (*don fal colp*), e in **R**<sup>1</sup> (*fa dos colps*). – *colp de plazer*: sulla ferita che dà piacere si vedano le corrispondenze segnalate da Dammann 1891, pp. 51-53, tra cui si veda in particolare PVid, *Tant an ben dig del marques* (*BdT* 364.47), vv. 21-24: «e·m fier al cor ses falhensa / ab un cairel de plazensa / fabregat el fuec d'amor, / temprat de dousa sabor». Si veda ancora Cavalcanti, *O tu, che porti nelli occhi sovente*: «la prima [ferita] dà piacere» (v. 12).

13. *on non*: **CDa** scrivono *e noy*, **IK** e *noill*. – *ausbercs*: **ER**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup> leggono *ausberc* (Dammann 1891, tra questi, segnala solo **R**<sup>2</sup>), **a**<sup>1</sup> legge *auzbes*. – *fortz*: asigmatico in **EOR**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup> (di questi Dammann 1891 registra in apparato solo **OR**<sup>2</sup>).

14. Dammann 1891 mette a testo, in posizione del monosillabo iniziale, la variante *si*, contenuta soltanto nei codici **AOa**<sup>1</sup> della famiglia  $\alpha$ ; Ernst 1930 accetta la scelta del precedente editore. Si preferisce invece la *lectio tan*, che non comporta problemi metrici, sintattici o semantici, ed è testimoniata dalla maggioranza dei mss. ( $\gamma$ , eccetto **R**<sup>1</sup> che legge *e*, e l'intera famiglia  $\zeta$ , che non viene affatto considerata da Dammann 1891 nell'elenco dei codici contenenti la variante scartata; segnala solo gli esponenti di  $\gamma$ , **CER**<sup>2</sup>). In luogo di *tra* **DaIK** leggono *fer*, **OR**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup> recano invece *tra*.

15. *sagetas*: **R**<sup>1</sup> scrive *sajeta*. – *ab son arc estezat*: il rimante è frainteso in **A** (*asteiat*), **DaIK** (*destensat*), **O** (*estezatz*), **R**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup> (*entezat*). Jeanroy 1923, per il ramo ζ, trascrive erroneamente *destendat*. Non convince la postilla di GrRiq sulla figurazione simbolica dell'arco: quest'ultimo viene considerato dall'esegeta allegoria della bocca dell'amato che rivolge a *midons* parole cortesi («e l'arcx, la bocca es, / jent adhornat e tes, / don eysson per semblanza / paraulas d'esperansa / plenas de gran plazer / e de gaug, que per ver / es ad aur comparatz», vv. 339-345). Sull'interpretazione riquierana bisogna considerare quanto sostiene, in linee generali, Capusso 1989: «Il quoziente di verisimiglianza assegnabile alle specifiche equazioni allegoriche poste da Riquier è un aspetto controverso di quella intertestualità conflittuale [...] caratterizzante l'incontro Calanson-Riquier» (p. 92). L'arco menzionato in questo verso è piuttosto da intendere come uno degli *attributa* principali di Amore arciere secondo il convenzionale repertorio raffigurativo.

16 *lans*': **C** legge *traï*, **DaR**<sup>2</sup> leggono *lansun* (errore non segnalato da Dammann 1891), **Ea**<sup>2</sup> scrivono *lanza*, **O** reca *lanzon*, infine **R**<sup>1</sup> legge *ab* in luogo del verbo. – *afinat*: *contra afilet*, scelta da Dammann 1891 e Ernst 1930, presente nei codici afferenti al gruppo α + due mss. di γ, **C** e **a**<sup>2</sup>; si ricorda che di questi ultimi due l'editore conosceva solo il primo, dunque **a**<sup>2</sup> è escluso dalla *constitutio textus* (cfr. *Discussione testuale*). Inoltre Dammann 1891 non menziona, fra i canzonieri che tramandano la variante da lui scartata, le due sezioni di **R** (**R**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup>). Considero invece *afilet* una banalizzazione della lezione maggioritaria *afinat* (ζ e **ER**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup> di γ), da preferire in questo particolare contesto per l'ambiguità sottesa al termine, evidenziata dallo stesso Dammann 1891: «Das Wortspiel ist beachtenswert: *afinars* zuerst im Sinne von "Läuterung", dann im Sinne von "Aufhören"» (p. 55); lo spettro semantico del verbo *afinar* comprende il significato di «(auf ein Ziel) richten» (*SW*, I:27) e quello, scelto per la traduzione del passo giraldiano ("raffinato"), di «épurer, améliorer la qualité de [une substance matérielle, un produit]» (*LR*, III:333) ripreso nell'interpretazione riquieriana: «car, si tot s'es viltat / del plom endreg de pretz, / mot auzir dir avetz / que ses luy afinar / jen ni be ni purgar / li metalh no·s poirian / noble, ni no valrian, / ses luy, aitan co fan». Tale valore semantico ricorre anche nella letteratura italiana delle origini, cfr. ad esempio Ruggieri Apugliese, *Tant'aggio ardire*: «oro et argento so afinare»; si veda *affinare* in *TLIO* (in cui la prima accezione registrata è: «Liberare dalle impurità (un metallo, in partic. oro e argento), lo stesso che raffinare»). Il verbo *afinar* potrebbe rimandare anche

all'accezione di «achever, terminer, mettre fin à» (*LR*, III:330), che ben aderisce alla simbologia allegorica del piombo (per cui si rimanda alla nota cfr. 12-16).

17. *corona d'aur*: nella descrizione di Amore figura la corona d'oro, attributo di rara attestazione nella lirica occitana, che sostituisce la ghirlanda floreale presente nei testi dell'antichità: «die goldene Krone [...] sonst nirgends als Attribut des Liebesgottes erwähnt wird» (Dammann 1891, p. 26; si veda anche Capusso 1987, p. 158). Anche il dio-cavaliere del *De amore* di Andrea Cappellano è «aureo diademate coronatum» (ed. Ruffini 1980, p. 108). Probabilmente, come suggerisce GrRiq, nella scelta dell'oro vi è un riuso dello specifico e medesimo valore allegorico attribuito al secondo dardo scagliato dal dio alato: «e ges no m'es oblitz / c'ad aur es comparatz: / donc d'est'Amor sapchatz / que del comessamen / tro la fi veramen / es d'est aur coronada/ per vertat; car doptada / es per son gran poder, / com vos ai dig per ver, / que·ls pus sobiras vens» (vv. 406-415). Per la stratificazione polisemica dell'oro nella tradizione medievale si vedano i seguenti studi: Gouiran 1983, pp. 170-184, p. 77; Stössel 1886, p. 24. Per l'indagine mitografica incentrata sul serto floreale relativo alla coppia Venere-Cupido cfr. i già citati (in nota 9-11) studi di Ruhe 1974, di Friedman 1977 e di Panofsky 1975. – *per son dever*: ossia, 'come si conviene, a ragione'. L'espressione è ricalcata nell'*Exposition* di GrRiq ai vv. 435 e 628. Il verso giraldiano è citato da Raynouard come esempio d'impiego del lemma, tradotto: «à cause de sa dignité». Cfr. anche *SW*, II:194.

18-19. Si veda XII, v. 205: «e no ve re». Tra i vari *attributa* del dio arciere è menzionata la cecità, caratteristica estranea alla tradizione classica, come ha dimostrato l'indagine di Panofsky 1975 (cfr. pp. 135-137). Nella tradizione letteraria e iconografica medievale la cecità ha una duplice valenza allegorica: rimanda alla causalità con cui opera Cupido arciere, alla mancanza di una *ratio* nella scelta delle sue vittime (è infatti in grado di sottomettere chiunque, indipendentemente dal rango, come avverte ai vv. 5-6 e al v. 24); ma può rappresentare anche l'offuscamento dell'intelletto e del raziocinio esperito dagli amanti, colpiti dalle saette di Amore (cfr. v. 7). Nelle canzoni trobadoriche, e nelle liriche di Guiraut stesso, si fa spesso riferimento alla perdita del potere su sé stessi per effetto della vista della signora amata (si veda Asperti 1990, p. 399); cfr. VIII, vv. 18-21: «pus que tan grans es sos poders / que·l sieus vezers / fa·ls amoros oltracujar / ab sos plazers, don m'a dat tal cossir».

18. *no ve re*: errore grammaticale in **Aa**<sup>2</sup> (*no vei re*); **R**<sup>1</sup> legge *res no ve* e **R**<sup>2</sup> *ren no ve* (Dammann 1891 riporta erroneamente per entrambi *res*). – *mas*: **R**<sup>2</sup> scrive *may*. – *lai*: **O** reca *la*.

19. *no failh nuill temps*: **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** leggono *e nolh falh temps*, **a<sup>2</sup>** legge *no li fail res*. – *tan gen s'en sap aizir*: in luogo di *s'en Aa<sup>1</sup>* scrivono *si*, **CR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** *se*, mentre è omesso in **I** (che presenta dunque ipometria); in sede di rima **a<sup>2</sup>** reca *assir*. Cfr. *aizir* in *FEW*, XXIV:149: «s'approcher de, approcher». In traduzione: “tanto è abile al riguardo”, espressione suggerita dalla traduzione di Capusso 1989: «tanta è la sua destrezza al riguardo» (p. 38). Ernst traduce: «so gut versteht sie sich darauf einzurichten» (p. 340).

20. *vola leu*: l'avverbio *leu*, “facilmente” (cfr. *LR*, IV:58), rimanda alla destrezza nel volare, propria di Cupido alato (il referente della locuzione è sempre il soggetto del v. 4: *il menor terz d'Amor*). Cfr. XII, vv. 202-203: «sapchas d'Amor / com vol'e cor». Il termine si riferisce anche alla ‘leggerezza’ che caratterizza i movimenti della personificazione, la cui figura è definita *subtils* (v. 9). – *fai si mout temer*: l'amore produce, nell'animo dell'innamorato, ardimento ma anche timore. Cfr. Ovidio, *Heroides*, I 12: «est solliciti plena timoris amor», e XII 61: «timor est; ipsum timor auget amorem» (cfr. ed. Giomini 1957). Il timore è un elemento topicizzato nella casistica cortese: «the basic dyad of characters in courtly poetry are found in a relationship of complementary distribution, such that to the all-powerful there is opposed, as a rule, the humble (humilis, tremblans) troubadour» (Meylakh 1975, p. 69); si vedano anche Cropp 1975, pp. 202-203, e Picchio Simonelli 1982.

21. *d'azaut*: **a<sup>1</sup>** legge *desaur a<sup>1</sup>*. – *s'es ab*: **a<sup>2</sup>** scrive *ses ami*. – *empres*: anche *se*, come nota Capusso 1989 (p. 40), in questo contesto il termine potrebbe assumere il significato marcato di ‘accendersi, infiammarsi’ – la studiosa rimanda alla definizione registrata in *FEW*, IX:377, in cui sono però riportati solo esempi in antico francese, (breve postilla per l'occitano a p. 352) – è consigliabile, dato anche il totale accordo dei moderni traduttori della canzone, attribuire al verbo l'accezione semantica di ‘unirsi’ (cfr. *SW*, II:402; si veda anche *FEW*, IV:602: «“s'unir avec” Guiraut Cal»), giacché la stessa costruzione con *ab* si riscontra in almeno un'altra attestazione: BtBorn, *Qan la novella flors par el vergan* (*BdT* 80.34): v. 38 «e tuich aicill c'ab vos s'eron empres». Come esempio d'impiego del verbo nella medesima eccezione cfr. anche GsbPoic, *Amors, s'a vos plagues* (*BdT* 173.1), vv. 46-48: «Lai on Pretz s'es empres / e Valors eissamen, / vai, chansos, per prezen», in cui vi è, come nel passo giraldiano, il riferimento all'‘unione’ di due concetti astratti personificati. Sulla personificazione dell'astratto cfr. nota 4 di VII, con rimandi alle considerazioni di Guida 1979 (p. 321).

22. C legge *semblal*. a<sup>2</sup> legge *quen* per *que*. L'espressione ricalca lo stesso concetto racchiuso nel sintagma *colp de plazer* (v. 12; si veda relativa nota), riferito all'effetto provocato dal dardo d'acciaio: la *passio*, generata dalla vista di *midons*, produce un forte squilibrio sentimentale nel poeta. La ferita che dà piacere è *topos* di lunga fortuna nella tradizione lirica medievale, non solo occitana: per la poesia italiana due-trecentesca si veda Savona 1973, da p. 54.

23. C scrive *quar ab gaug viu*; DaIK leggono *ioi* per *gaug*. Ho seguito la grafia adottata da Ernst 1930 per *e-s defen* (DaIKOa<sup>1</sup>a<sup>2</sup> leggono *e*) e *e-s combat* (DaIK scrivono *en*, Oa<sup>1</sup>a<sup>2</sup> scrivono *e*). Il lessico allude metaforicamente alla battaglia d'amore, alle dinamiche di assalto e di difesa in cui è coinvolto l'innamorato (traslate sulla personificazione).

24. Scelgo la *lectio* di CIKDaR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>a<sup>2</sup> (*e*), seguendo Ernst 1930, contra *mas* di AEOa<sup>1</sup> preferita da Dammann 1891. Oltre che per la maggioranza stemmatica, la variante *e* è da favorire anche per ragioni di coerenza semantica e sintattica, in quanto la congiunzione non introduce una proposizione avversativa. – *garda*: CDaa<sup>1</sup>a<sup>2</sup> leggono *gara*.

25. *en son palais*: C legge *lai el* per *en son*. Il palazzo d'Amore è altra immagine che trova un'armonica giustapposizione tra reminiscenze della tradizione classica (il *palatium* allegorico della letteratura latina) e ricezione della lirica romanza. I probabili retaggi classici e medievali sono segnalati in Dammann 1891, pp. 11-30; «toute cette longue liste atteste que la palais allégorique n'es pas une invention de Guiraut de Calanso, mais elle prouve en même temps l'indépendance de notre jongleur» (Jung 1971, p. 139). I testi più prossimi alla canzone giraldiana sono un poemetto anonimo del primo Duecento, *La cort d'Amor* (1730 *octosyllabes*), gremito di personificazioni, e il *Chastel d'Amors*, frammento di 180 *heptasyllabes*, probabilmente di ispirazione giraldiana, composto verso la metà del XIII secolo, in cui la *descriptio* della corte d'Amore propone una lunga serie di corrispondenze allegoriche; sui due testi cfr. Lazzerini 2001, pp. 183-183. Sul poemetto *Chastel d'Amors* si veda Thomas 1889 (e la rispettiva recensione di De Lollis 1889), Lavaud-Nelli 1966. Cfr. Cirlot 1967, p. 39, sulla fortuna dell'immagine allegorica nella letteratura medievale, determinata anche dalla forte attrattiva esercitata dal palazzo cortese, simbolo architettonico del potere feudale. Sul tema del castello cfr. infine Cornelius 1930, Meneghetti 2000b. – *on ela vai jazer*: il verbo è parafrasato nell'accezione semantica di 'dimorare', seguendo Dammann 1891: «bewohnt» (p. 10), Jeanroy 1927 e Jung 1971, che traducono entrambi: «où elle tient son siège» (rispettivamente p. 124 e p. 137), e Capusso 1989: «dove ha dimora» (p.

39). Preferisco dunque il significato «séjourner, demeurer» (*FEW*, V:1) al senso vulgato di “riposare” (*LR*, III:582: «être couché, se reposer»), impiegato da Appel 1895, Ernst 1930, Anglade 1905, Riquer 1975. Per lo spettro semantico completo di *jazer* e per le implicazioni erotiche del lemma si veda Cropp 1975, pp. 372-376. Il verbo *vai* ha valore pleonastico, come anche al v. 33. – *on ella vai*: **Aa**<sup>1</sup> scrivono *lai on s'en*; **Da** legge *ellas*; **R**<sup>1</sup> reca *va*.

26. Errore grammaticale in **O** (*an* per *a*); **A** legge *quil*; **O** porta *dui* in luogo di *dos*; *varia lectio* in **Da** (*vol* invece di *pot*). – *a cinc portals*: inizia la descrizione del palazzo d'Amore. La decodificazione allegorica della IV *cobla* crea dei problemi: varie sono infatti le interpretazioni avanzate dalla critica sullo svelamento simbolico dei cinque portali (sulla simbologia medievale del portale d'accesso cfr. Cirlot 1967, p. 81). Per Jung 1971 sono i cinque sensi «par lesquels le monde extérieur pénètre dans l'âme» (p. 142); secondo Dammann 1891 (pp. 68-72) sono gli occhi (2), le orecchie (2) e la bocca (1); cfr. anche Anglade 1905 (p. 225), Ruhe 1974 (p. 194) e, in generale sul desiderio generato dalla percezione dei sensi nella poesia trobadorica, si veda Gubbini 2009. Non è della stessa opinione Curtius 1948 che segnala la possibile ascendenza classica delle *quinque lineae amoris* di Ovidiana memoria: *spectare, tangere, loqui, oscula, admovere* (*Metamorfosi* X, vv. 343-344); medesima è la rappresentazione dell'*iter* amoroso in Donato, in cui si presta attenzione alla gradualità di tale processo (*visus, allocutio, tactus, osculum, factum*): le due fasi 'preliminari', la vista e il dialogo, anticipano le fasi 'fisiche', costituite dal contatto sensuale, il bacio e il rapporto sessuale. Tale consequenzialità e numerazione è ripresa nei *Carmina Burana* e in *Flamenca*; sulle cinque *lineae amoris* nella produzione lirica medievale si veda anche Cropp 1975 (pp. 49-66) e Deroy 1970 (p. 310 e p. 318). Grimaldi 2013 ricorda che la tradizione dei cinque gradi d'amore si ritrova anche in testi trecenteschi (cfr. p. 205): Ugo Panziera parla di amore carnale, sensuale, naturale, spirituale e celestiale. «Questi gradi diventano quattro nel *De amore*, nel rimaneggiamento del *Roman de la Rose* di Gui de Mori e nel *salut* anonimo *Domna, vos m'avetz et amors*» (Grimaldi 2013, p. 205). Nelli 1963 ha comparato la classificazione dei gradi d'amore esposta nell'ultimo componimento menzionato, il *salut* anonimo (*BdT* 461.V) – vv. 98-102: «Lo primers es de fegnedor / e·l segons es de preiador / e lo ters es d'entendedor / e al quart es druz apelaz») – alle linee amoroze descritte da GrRiq nella glossa alle porte allegoriche della canzone (cfr. pp. 179-181): 1) il desiderio (vv. 496-498: «far saber lo dezir / per amoros semblans / o per ditz mot doptans») corrisponderebbe al primo stadio di *fenhedor*, in cui lo spasimante si mostra timido e timoroso; 2)

l'umile preghiera (vv. 506-507: «e·l segon es, so·m par, / d'umil precx perceubutz») allo stato di *precador*, contraddistinto dalle suppliche che l'amante rivolge alla dama; 3) il *servitium amoris* (vv. 512-513: «e·l terz es, per ver dir, servirs ab gran aizina») «correspond [...] à celui d'*entendedor* (ancore que le *fenhedor*, le 'désiderant', accomplisse, lui aussi, un 'service'» (Nelli 1963, p. 182) – così lo studioso risolve il problema della discrepanza numerica (cinque porte nella canzone / quattro gradi nel *salut*) –; 4) il bacio (vv. 518-519: «e·l cartz es motz cortes, / so es baizars de grat») dovrebbe coincidere con il momento in cui la dama accetta il corteggiamento dell'innamorato, il quale avanza così allo stadio di *entendedor*; 5) il rapporto sessuale (così chiosato nella personale prospettiva negativa del trovatore esegeta: «mas lo .v. trop greu / qu'es lo faitz, per que mor / l'amors, c'om te al cor / entro qu'en es passatz», vv. 524-527), equivarrebbe infine, secondo l'analisi comparativa di Nelli 1963, all'ultimo stadio descritto nel *salut*, quello del *dрут*, l'amante carnale. Per Ron Fernández 2004, invece, la codificazione dei gradi d'amore presentata nel *salut Domna, vos m'avetz et amors* (BdT 461.V), sarebbe in realtà una rielaborazione del tutto personale dell'anonimo autore: «Les degrés de l'amour tels que les a codifiés le salut anonyme ne semblent pas avoir d'existence réelle» (p. 230). In effetti è difficoltoso rintracciare un'univoca definizione dei gradi d'amore nelle fonti medievali; pertanto, nonostante le molteplici proposte esplicative, rimane problematico stabilire con esattezza lo statuto allegorico delle immagini di questa *cobla* (sia dei cinque portali che dei quattro gradini: cfr. nota 29); del resto l'allegoria è di non immediata decifrazione secondo l'intenzione dello stesso autore, il quale attinge «a un campo di densa e stratificata polisemia quale appunto l'erotica medievale nelle sue varie realizzazioni» (Capusso 1989, p. 93). Cfr. Grimaldi 2013: «è [...] possibile che a partire da un'idea fissa (la gradualità del servizio amoroso e della passione) vi fosse una relativa libertà e non una generale approssimazione a un modello predefinito» (p. 205); infatti l'unica considerazione certa riguarda il riferimento, nei vv. 26-28 della canzone, all'*iter* amoroso, la cui rappresentazione avviene mediante la rappresentazione della gradualità ascensionale; la progressività è infatti elemento portante del componimento e si riscontra anche altrove: elencazione dei tre terzi d'amore (dal terreno al celestiale), consequenzialità dei dardi amorosi "acciaio-oro-piombo", immagine della scala (cfr. nota 28). Si legga anche quanto affermato da Friedman 1966: «The *gradus amoris* traceable to Horace through late antique scholiasts was one of several commonplaces relating to the evolution of the love process known to the Middle Ages» (p. 177).

27. *leu*: varia lectio (tost **A**, greu **EDaR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>a<sup>1</sup>**, ben **a<sup>2</sup>**, tost **AO**); **O** legge *pasals crei mals per passa·ls tres mas*; **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** scrivono *mas leu nes per partir*, **E** legge *mas leu sen pot*; *variatio* anche in sede di rima in **DaIK** (*geus s'en pot issir*) e in **C** (*issir*). – *tres*: Jones 1978 segnala l'importanza della posizione del termine all'interno della canzone: «Most significantly, at the midpoint of line 27, the precise center of a poem of 54 verses, the poet plants the words *tres*» (p. 114).

28 *et*: **C** legge *quar* e **AEOa<sup>1</sup>** scrivono *mas*. – *ab gaug viu*: *viu ab joi* in **IK**, e *vieu ab gaug* in **R<sup>1</sup>**.

29. **C** legge *intra* in luogo di *poja·i*, **Da** legge *pueis pue*, **IK** *pois puje*, **O** *pueis ai*, e **a<sup>2</sup>** *pueierai*. – *quatre gras*: GrRiq così chiosa il verso: «le premiers es onrars / e·l segon es selars / el tertz es gen servirs / e·l quartz es bos sufrirs» (vv. 558-565). Come nota Jones 1978, «Guiraut Riquier's four degrees are not successive and do not permit one to “ascend”, rather the contrary, since the first step is honor and last is suffering» (p. 109). Nell'interpretazione riquierana, i gradini, che indicano «necessary attitudes in the male lover during courtship» (Friedman 1966, p. 173), perderebbero dunque l'insito simbolismo ascensionale ad essi invece universalmente riconosciuto: «Les quatre degrés [...] désignent donc le comportement de l'amoureux plutôt que la progression de la conquête» (Jung 1971, p. 146). Dammann 1981 preferisce allinearsi alla simbologia medievale più immediata, che rimanda all'idea di progressività (cfr. *steeps* in Cirlot 1967, p. 297: «ascension, gradation, and communication between different, vertical levels»). La gradualità dell'amore, che funge da impalcatura concettuale della canzone (cfr. quanto già detto in nota 26), può essere recuperata mediante una lettura speculare con il dettato di Cappellano: «Ab antiquo quatuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur» (ed. Ruffini 1980, p. 38); sulle fasi amorose presentate nel *De amore* cfr. anche Cropp 1975, p. 51. Per una coincidenza numerica, oltre ai gradi descritti nel *De Amore*, i *quatre gras* potrebbero anche essere ricondotti alle quattro fasi descritte nell'anonimo *salut Domna, vos m'avetz et amors* (BdT 481.V) – che Nelli 1963 ha invece rapportato alla spiegazione data da GrRiq nella glossa ai *cinc portals* (per cui cfr. nota 26) –: «qatre escalos a en amor» (v. 98), ovvero *fenhedor, precador, entendedor, drut*» (si veda ed. Gambino 2009, pp. 728-730). Sulle tappe d'amore cfr. Akehurst 1973 e Meneghetti 1979, pp. 171-201. Cfr. XII, vv. 217-219: «apres sabras / los catre gras e·l quint escalon defenir». Guiraut nell'*ensenhamen* afferma che un buon giullare deve essere in grado di definire i quattro gradi e il quinto scalino, ma non

sappiamo nel concreto cosa un giullare dovrebbe realmente conoscere in un quadro così complesso, come quello riguardante le tappe amorose delineato *Supra* e in nota 26.

30. Accetto la variante maggiorativa *mas* testimoniata dai gruppi  $\alpha$  e  $\zeta$ , *contra* e di  $\gamma$ , come già Dammann 1891 e Ernst 1930. **O** legge *uitan* per *vilans*. Ai villani è vietato l'accesso alla corte d'Amore, come spiega anche GrRiq in *Als subtils aprimatx*, vv. 569-576: «Ver dis, que·l descortes / vilan, mal essenhat, / mal noirit, empachat, / no·y intran per poder / el palais on jazer / vai Amors, ni sajar / non auza de pujar / los grazes per lunh fag». Alla base del tipico contrasto *cortezia-vilania* vi è l'originaria «opposition qui existe entre celui qui habite la cour et le paysan qui habite un domaine rural» (Cropp 1975, p. 98). La primitiva giustapposizione 'sociale' dei due lemmi è poi traslata sul valore morale e il termine *vilania* viene a designare la negazione degli ideali cortesi. Si può considerare dittologia sinonimica il sintagma *vilans ni mal apres* (v. 30), in quanto «*vilania* suppose un manque d'éducation et notamment de formation courtoise. Le *vilan* ne sait pas se conduire d'une manière raffinée, il n'a pas les mœurs de la société courtoise» (Cropp 1975, p. 439; sul tradizionale contrasto *cortes-vilan* cfr. pp. 98-103 e pp. 438-440). L'immagine dei maleducati, ammoniti in tono parenetico, ritorna ai vv. 38-40: cfr. nota. Si veda almeno un'altra occasione in cui ai due termini *vilans* e *apres*, si oppone la *cortezia*: BtCarb, *Enaissi com cortezia* (BdT 82.51), vv. 1-4: «Enaissi com cortezia / s'esper e mou del cortes, / tot enaissi vilania / mou del vilan mal apres»; cfr. altri esempi di concordanza, in cui gli aggettivi ricorrono in coppia sinonimica: BtBorn, *Qan la novella flors par el vergan* (BdT 80.34), vv. 12-13: «qe lausengier fals, enoios, fradel, / desenseignat, vilan e mal apres»; GlBerg, *Consiros cant e planc e plor* (BdT 210.9), vv. 19-21: «Marques, s'eu dis de vos follor, / ni motz vilans ni mal apres, / de tot ai mentit e mepres».

31. *c'ab*: **CIK** leggono *car* e **a**<sup>1</sup> legge *cap*. – *los fals*: **C** porta *li fols*, **R**<sup>2</sup> omette *fals* generando l'ipometria del verso. – *barri*: **O** legge *bairi*, **a**<sup>2</sup> reca *ab un riu*. 'Sobborgo' (cfr. *LR*, II:180), immagine in contrasto con la regalità del palazzo d'Amore. La puntuale postilla di GrRiq offre una visione precisa e concreta della zona periferica alla corte: «Barris es veramen / ditz so que fora vila / es bastit, senes guila, / entorn e pres del mur, / per so que pus segur / tot cant y es estia / que ben leu no faria, / e pus assolassat» (vv. 590-596). Ancora una volta, il processo di trasfigurazione allegorica ricorre a immagini realistiche: il palazzo, simbolo architettonico del potere feudale, raffigura la sede dei cortesi *fin'amadors*, mentre *los fals* e i *vilans* sono relegati nel sobborgo, il territorio che

circonda le mura del castello. Chi non pratica la *fin'amor* non è meritevole di accedere alla corte di Amore. – *albergat*: **R**<sup>1</sup> riporta il termine con marca sigmatica, guastando lo schema rimico (-at).

32. **Da** reca *que pren per que ten*, **IK** leggono invece *quan pres*, mentre **a**<sup>2</sup> scrive *qui ten*. **a**<sup>2</sup> legge *fi per del*. In luogo di *plus C* legge *mais* e **DaIK** recano *tota*. Ernst 1930 nota l'ambivalenza sintattica di questo verso (p. 373): il verbo *tener* ha un doppio valore semantico; può voler dire 'contiene, comprende', oppure 'riempie'. Si preferisce la prima accezione semantica, che attribuisce al *que* relativo incipitario, riferito al *barri*, funzione di soggetto; cfr. anche la traduzione di Ernst: «aber kein gemeiner und ungebildeter (Mensch) kommt dort hinein, denn (diese Menschen) werden bei den Treulosen in der Vorstadt untergebracht, welche mehr als die eine Hälfte der Menschheit umfaßt.» (p. 340). Tramite perifrasi iperbolica, Guiraut de Calanso sostiene che la maggior parte del mondo è costituita da falsi e ipocriti, ed è per questo esclusa dalla corte di Amore.

33. *fors al peiro*: In luogo di *fors* (**AO**), **CIK** leggono *lai*, **Daa**<sup>1</sup> riportano l'avverbio privo della marca sigmatica (*for*; per **a**<sup>1</sup> Dammann 1891 e Jeanroy 1923 leggono entrambi *foral*), **ER**<sup>1</sup>**R**<sup>2</sup> scrivono *a son*, **a**<sup>2</sup> reca *or* (la *lectio*, corrotta per acefalia e asigmatismo, confermerebbe l'attendibilità della variante *fors*, pacificamente accolta a testo dagli editori). Dammann 1891 intende *peiro*: «Steinbank zum Niederlassen» (p. 10), 'panca di pietra'; la proposta è stata rifiutata da Zenker 1900 che, nella sua recensione, corregge seguendo Shultz 1889 (cfr. p. 57), e suggerisce la seguente definizione del termine: «der steinerne Vorbau mit Freitreppe vor dem Portal des Schlosses» (p. 328). Sulla scia di Ernst 1930 (p. 373) e Capusso 1989 (pp. 42-43) si adotta l'accezione 'scalinata': «petits escaliers en pierres ou en marbre, placés aux portes des villes, des châteaux et sur les routes, de distance en distance, pour quel es voyageurs pussent monter plus commodément à cheval» (*LR*, IV:532); Raynouard cita inoltre il verso della canzone traducendo: «sorte de balcon: "là sur le perron où elle va s'asseoir"». Cfr. *SW*, VI:184. Lo scalone collegava il salone principale del palazzo medievale allo spazio esterno (si veda Pastoureau 1976, pp. 62-63; cfr. anche Sansone 1980, p. 253); del resto la collocazione esterna al castello è precisata dall'avverbio *fors*. Cfr. anche *Als subtils aprimatx* di GrRiq, vv. 628-635: «Be·l nomnet per dever / car l'apelet peyro, / c'om lo fay per razo / e mieg loc de la plassa, / de peyra que·y atrassa / per mai delech aver / de joc e de plazer / e de solas plazen». Si vedano i seguenti esempi di concordanza del raro impegno di *peiro* nel corpus occitano: GrBorn, *Reis glorios, verais lums e clartatz* (*BdT* 242.64), vv. 26-27: «Bel companho, la foras als peiros / me preiavatz qu'eu no fos dormilhos»;

BtBorn, *Lo coms m'a mandat e mogut* (BdT 80.23), vv. 13-15: «A Tolosa part Montagut / fermara·l coms son gomfano / el Prat Comtal costa·l Peiro». – *sezer*: Raynouard cita il verso di Guiraut per il verbo *sezer* (cfr. LR, V:217).

34. *taulier*: da intendere nell'accezione generica di 'tavolo da gioco', accolta da gran parte della critica poiché adatta a descrivere diversi tipi di giochi (cfr. Anglade 1905, p. 117; Ernst 1930, p. 373-374; Jung 1971, p. 137; Capusso 1989, p. 39). Ernst 1930 descrive il *taulier*: «Im allgemeinen bestand der taulier aus vier Teilen (tables) für Trick-track, Schach, Dame-, Mühlespiel» (p. 374). Sulle altre soluzioni semantiche del termine si vedano SW, VIII:85 e LR, V:308. Non è tuttavia da rifiutare totalmente (cfr. Ernst 1930, p. 374; Capusso 1989, p. 43) il significato specialistico di 'scacchiera' impiegato nella traduzione di Jeanroy 1927 («échiquier»), giacché, come ricorda la stessa Capusso 1989 rinviando a Pastoureau 1976 (p. 139), gli scacchi erano il passatempo privilegiato dei nobili nelle corti medievali dei secoli XI e XII e hanno dato vita a una vasta letteratura e a una ricca e complessa iconografia (sulla storia degli scacchi si veda Murray 1913, in particolare le pp. 413-416 sulle prime menzioni occidentali): «Se pensiamo al Medioevo, e al gioco, è assai probabile che la prima cosa che ci venga in mente sia una scacchiera» (di Simone 2016, p. 341); l'immagine di questo gioco ritorna infatti con frequenza nella poesia medievale, dove introduce la metafora amorosa del corteggiamento, della sfida tra due amanti che seguono un rituale ben preciso e codificato: «En évoquant la guerre et son double rituel, le tournoi, l'image de la partie d'échecs traduit deux idées fondamentales: celle de l'amour comme combat entre deux adversaires de haute valeur et celle de l'amour comme rite astreint à des règles complexes et rigides. Les échecs, qui anoblissent ceux qui s'y adonnent selon les règles prescrites, sont à la fois représentation, divertissement, et contestation où les tensions du désir sexuel s'incarnent sous forme d'un rite dans les tensions du jeu» (Blakeslee 1985, p. 216; cfr. anche p. 219, con rimandi a Guiraut de Calanso). Sul gioco degli scacchi e sulle possibili implicazioni metaforiche cfr. l'appena menzionato studio di Blakeslee 1985, pp. 213-222; Jonin 1970, pp. 483-497; Murgia 2015, pp. 330-337. Per l'immagine della scacchiera cfr. anche Par XXXVIII, 92-93. Si rimanda inoltre a Guida 2002, p. 321, per i nessi fra gioco e amore cortese. L'immagine di due amanti che si sfidano davanti a un tavolo da gioco si ritrova nel sonetto LXIII *S'a scacchi o vero a tavole giocassi* del Fiore (si veda ed. Contini 1984; cfr. anche Allegretti 2011). Contini 1984 così glossa il sostantivo "tavole" (v. 1): «gioco affine al nostro *tric trac*, effettuato con dadi e con pedine disposte su un tavoliere» (p. 103). – *com*: accolgo la *lectio com* scartata da Dammann 1891 a

favore di *co-us*, presente nei soli **AR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** (Ernst 1930 condivide tale scelta). Dal momento che l'intero gruppo ζ e i codici 'migliori' di γ (**CE**) leggono *com*, e che a tale lettura si avvicinano anche le corrottele dei due mss. di α (*cum O* e *con a<sup>1</sup>*), *com* si rileva la variante maggioritaria, attestata in tutti e tre i rami della tradizione. – *sai*: **I** legge *sap* e il 'gemello' **K** *saf*.

35-40. *Las figuras* (v. 36) e *i mil poinz* (v. 37) sono le pedine degli scacchi, che in epoca medievale erano delle «vere e proprie opere d'arte, realizzate con materiali preziosi» (di Simone 2016, p. 343). In questi versi la specificazione del materiale, indicata al v. 39 (*veire trasgitat*), è così glossata da GrRiq: «Mot fon gen clus pauzat / als bos entendadors, / car forsa ni vigors / non es a veyre dada, / ans franh trop leu en bada» (vv. 691-695); dunque il vetro fuso (*trasgitat*: «fondre, couler (un métal pour faire une statue)», *FEW*, V:16) indica la fragilità dei pezzi e allude alla necessaria cura nel maneggiarli. Per la specializzazione tecnico-artigiana del termine *trasgitat* in area romanza cfr. il paragrafo dell'introduzione 2.2. *Tratti di lessico e stile*. Essendo gli scacchi una trasposizione metaforica delle dinamiche amorose di coppia, la rivendicata delicatezza nel modo di condurre il gioco potrebbe indicare la *cortezia* richiesta all'amante durante il rituale del *domnei*; tale ipotesi troverebbe conferma nel commento riquieriano: «Los ponhs, so es ma fes, / del taulier entendet / a dir - e no·y pequet, / ans o ditz per razo / sel que fes la chanso - / so son li dig plazen / e·l bel fag covinen / e captenh agradiu / e·l semblan humelieu / e·l solas benestan / e bon aib gen gardan / en tot l'als de falhir».(vv. 663-674). Per questo motivo non può avvicinarsi alla scacchiera l'*om malazautz* (v. 38), incapace di buone maniere (l'apostrofe ai *fals amans* si riallaccia all'invettiva dei vv. 30-32). Al di fuor di metafora amorosa, nelle corti medievali gli scacchi erano appannaggio solo dei nobili: «erano considerati, per eccellenza, “re dei giochi e gioco dei re”, colto svago aristocratico da esibire come prestigioso *status symbol* e adattato all'educazione cortese dei giovani nobili» (di Simone 2016, p. 343); cfr. anche Makariou 2005, pp. 127-140.

35. Si riscontra *variatio* e ipermetria in **C**: *non es nulhs homs que ioy ne sapcha eslir*. **IKR<sup>1</sup>** scrivono *noi* per *no*, **a<sup>1</sup>** legge *nol*. **DaIKa<sup>2</sup>** leggono *pot los ponz* in luogo di *sap nuill joc*, mentre **O** scrive *sap tel joc*. *Varia lectio* in sede di rima in **CIK** (*eslir*) e **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** (*elegir*). Il verso rimanda probabilmente alla casualità con cui opera amore, a cui nessun uomo può sottrarsi. – *legir*: Raynouard cita il v. 99 di XII in cui il verbo ricorre nella medesima eccezione, «choisir» (*LR*, IV:40).

36. **Da** legge *non* per *no-i*. – *voler*: con la volontà di sostenere la lezione di  $\gamma$ , preferisco *voler*, in accordo con Ernst 1930, Appel 1895 e Bartsch - Koschwitz 1904 nel rifiutare la variante adiafora *plazer*, testimoniata in  $\alpha$  e  $\zeta$  e accolta a testo da Dammann 1891, in quanto *mot tornat* in riferimento al v. 12.

37. **I** scrive *a* invece di *a i*, mentre **a<sup>2</sup>** legge *sai*. – *mil*: **IK** (scrivono *nuillz*). Il termine non indica la cifra precisa di pezzi presenti sulla scacchiera, ma designa una pluralità generica: «sert souvent à désigner un très grand nombre indéfini» (Jensen 1994, § 132). Cfr. anche la chiosa di GrRiq in cui si esibisce «punte di saccenteria didattica» (Capusso 1989, p. 91): «E dis la cantitat / de .M., car .M. perpren / totz nombres veramen / e·ls enclau totz en si.» (vv. 683-686). – *mas gart*: egals **DaIK** leggono erroneamente *egals*. – *no-i ades*: errore in **R<sup>1</sup>** (*no ladop*) e **R<sup>2</sup>** (*non l'ades*).

38 *malauzatz*: errori evidenti in **a<sup>1</sup>** (*mal anztatz*) e in **O** (*malaciaus*). – *de lait jogar*: il ramo  $\zeta$  legge *e del joglar*; **R<sup>2</sup>** legge *joglar* (Jeanroy 1923 precisa «l gratté», p. 39). – *mespres*: *varia lectio* in sede di rima in **a<sup>2</sup>** (*empres*); «coupable» (LR, IV:633), da *mespendre*; l'aggettivo si riferisce al *malazaut* che gioca in modo disonesto, ossia che non segue i dettami della cortesia. Si segue dunque la traduzione di Ernst 1930 («aber es hüte sich ein ungeschickter Mensch, daran zu rühren, der sich schlechten Spielens schuldig gemacht hat», p. 341), riproposta anche nella resa di Lavaud-Nelli 1965 («mais que tout maladroit qui a le tort de mal jouer se garde d'y toucher», p. 653) e di Capusso 1989 («ma si guardi dal toccarli un uomo scortese», p. 39), rifiutando la fuorviante proposta di Jeanroy 1927 e di Jung 1971 («les malappris, accoutmés aux jeux brutaux»). Cfr. i seguenti esempi di impiego del termine nella medesima accezione semantica: Caden, *Ben volgra, s'esser pogues* (BdT 106.10), vv. 11-12: «Tant mi sent vas Dieu mespres / qu'ieu·m cujei desesperar»; *Segner Deu, a vos mi confes* (BdT 461a.11), vv. 1-5: «Segner Deu, a vos mi confes, / quar peccaire sui staç quecs iors, / ara conois eu ma folors, / quar trop ai contra vos mespres / en dic, en faç et en senblan».

40. *envidat*: sul tecnicismo del termine riferito al gioco si rinvia a 2.2. *Tratti di lessico e stile*. Altre traduzioni: Jung 1971, p. 137: «et qui en brise perd le jeu qu'il a commencé»; Ernst 1930: «und wer einen davon zerbricht, verliert das von ihm eingeleitete Spiel», p. 341. Capusso 1989: «chi ne rompe uno perde la messa in gioco» (p. 39).

41-42. Riprende la *descriptio* del dio Amore (il soggetto sottinteso delle proposizioni di questa *cobla* è sempre *il menor terz*), sviluppata secondo la tradizionale raffigurazione di ascendenza classica. Nell'elenco di *attributa* e

*proprietas* presentate in questa strofe figura *in primis* la totale egemonia di Cupido, esercitata su tutto il mondo (menzionato tramite perifrasi: “Su tutto lo spazio occupato da mare e terra, e illuminato dal sole”).

41. **DaIK** leggono *tot cant clau*. **E** scrive *en tan per*.

42. **R<sup>1</sup>** reca *el* in luogo di *ni*. **O** scrive *solelh*. I mss. del gruppo ζ scrivono *luz* in luogo di *par*. La tradizione manoscritta presenta *varia lectio* nel sintagma *se fai per totz*, lezione di **EOR<sup>1</sup>**, accolta a testo (*contra* Dammann 1891 e Ernst 1930; cfr. *Infra*): *fai a si tot A*; *si fai tot a<sup>1</sup>* (ipometria del v.); lezioni simili in **C** e **a<sup>2</sup>** (rispettivamente *tot es al sieu* e *es tout al sieu*); *se fai de totz R<sup>1</sup>*; il gruppo ζ legge: *si fai a totz DaIK*. La *lectio* del ramo ζ è ammessa a testo da Dammann 1891 che scrive *se fai a totz*, mutando solo la *facies* formale del pronome riflessivo; Ernst 1930 concorda col precedente editore. Si sceglie invece di conservare la variante con la preposizione *per*, testimoniata in due rami della tradizione, α (**O**) e γ (**ER<sup>2</sup>**), restando quanto più possibile fedele al codice **E** (considerato ‘superiore’ rispetto agli altri testimoni: cfr. *Supra* in *Discussione testuale*); tuttavia quest’ultimo omette *se*, che deve invece essere accettato per motivi metrici e grammaticali – ad ogni modo la lacuna non genera ipometria, giacché in sede di rima presenta, in luogo del bisillabo *servir*, la *lectio singularis* (dunque scartata) *obezir* (il verbo, trisillabo, sopperisce al monosillabo mancante) –. Sull’uso di *per* con funzione di «introduisant agent dans la construction passive» si veda Jensen 1994, § 459; come esempio di concordanza cfr. UcStC, *Nuilla ren que mestier m’aia* (*BdT* 457.25), v. 27: «e·l fin son per lor temsut». Il rimante *servir*, per una questione di maggioranza stemmatica, (**ACDaOa<sup>1</sup>a<sup>2</sup>**) è da preferire, oltre alla *lectio obezir* (**E**) prima menzionata, anche alle varianti *grazir* (presente nelle due sezioni di **R**), e *tener* (dei ‘gemelli’ **IK**); Jeanroy 1923 trascrive erroneamente, per il ms. **I**, *temer*.

43-44. I copisti di **ACE** commettono un errore poligenetico determinato dal *saut du même au même*, che genera la lacuna del secondo emistichio del v. 43 e del primo del v. 44: *los us viure els autres fai valer A*, *los us ten rics els autres fai doler* (il rimante è *lectio singularis*) **C**, *los us ten rics els autres fai valer E*. La variante adiafora del v. 43 trasmessa dal ramo α (corrotta in **A**, ma ricostruibile grazie all’integrità del distico in **O** e **a<sup>2</sup>**) è: *los us fai viure els autres fai morir*, *contra* la *lectio* accolta a testo (in accordo con i precedenti editori), *los us fai rics e·ls autres fai languir (DaIKR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>)*. **a<sup>2</sup>** legge: *los us fai rics els els autres fai murir*; tralasciando l’errore di dittografia (causato dalla reiterazione di *els*), si rileva, nel secondo emistichio del verso, l’affinità con il gruppo α (che legge *morir* in sede di rima). Dammann 1891 e Jeanroy 1923 non considerano il *saut*

*du même au même*: il primo, per il codice **A**, glossa in apparato i vv. 43-44: «verstümmelt» (p. 3), per **C** segnala la lacuna del v. 44, tace invece su **E**. L'editore francese trascrive **A** indicando a testo la lacuna al v. 43, per **CE** registra la lacuna al v. 44 (segnalata a testo in **E**, e nell'apparato delle rispettive varianti di **C**: «44 manque» (p. 41). Il distico si compone di elementi sintattici speculari che producono effetto anaforico: *los us fai / e·ls autres fai*. Amore sceglie chi esaltare e chi rendere sofferente, operando questa selezione non seguendo le regole raziocinanti, bensì la *plana voluntat* (v. 7); cfr. vv. 753-760: «Si·s o fa: car saber / podetz, sie·us en sove, / que declarat es be / en la cobla premieira, / c'Amors non a manieira, / mas voluntat ses pus, / e no·m blasme negus, / qu'estiers dir no·s pot ges». L'argomentazione di natura antitetica esprime bene il convenzionale contrasto 'gioia-dolore' e dunque il costante oscillare degli amanti tra concessioni e rifiuti della donna amata.

45. Si rifiuta la variante in posizione del monosillabo iniziale, *pois* (α e ζ), messa a testo da Dammann 1891 (ed Ernst 1930, che anche in questo caso accetta la scelta del primo editore), *contra et*, che invece sostengo in quanto lezione di γ, ramo più corretto e attendibile della tradizione. **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** leggono *estra*; l'errore non è riportato nell'apparato di Dammann 1891. Errore in **C** (*quaura* per *que*) e inversione degli elementi in **Da** (*a gen* per *gent a*). Cfr. il commento di GrRiq: «Aras aujatz com es: / can l'azautz es vengutz, / don Amors ven a lutz / e nays d'una persona / ad outra, e·l sermona / que gaug li er e bes, / e sos volers, on es / aquest'Amors per ver / ab dezir, fan l'aver / prometen esperansa / del gaug, mas la balansa / s'es leu de pretz lonhada, / e·l promess'a passada; / e crezas que vers es» (vv. 761-775). Sulla volubilità di Amore, ribadita nell'*Exposition* di Riquier, si veda Dammann 1891: «Zu der Wankelmütigkeit von Amors bemerkt Biquier: die Hoffnung, welche anfänglich die Liebe dem Liebhaber gemacht, nämlich: *qe yaiig li er e bes e sos volers* – erfülle sich späterhin nicht, gar schnell sei das Versprechen vergessen. – Die Dichter führen auch nicht selten hierüber Klage» (p. 83); cfr. anche gli altri esempi occitani sull'incostanza amorosa forniti dallo studioso (*Ibidem*).

46-47. La nudità del dio Amore è altra caratteristica di derivazione ovidiana, che riscontra anche nell'*ensenhamen-sirventes* di Giuraut de Calanso (v. 204: «[...] vai nuda ses vestir»). Nella raffigurazione giraldiana della canzone allegorica viene però aggiunto un particolare raro nell'iconografia tradizionale della divinità amorosa, il “tessuto dorato che porta cinto”. Levy cita il passo giraldiano per la definizione di *orfres*: «Hier handelt es sich doch wohl um einen Stoff»; cfr. anche l'esito con monottongo da AU latino, *aurfres*, in *LR*, II:144:

«frange d'or, drap d'or». Cfr. PCard, *Vera vergena, Maria* (BdT 335.70), vv. 45-46: «una reyna qu'avia / de var e d'aurfres»; *Roman de la Rose*, vv. 557-558: «un chapel de roses tout frais / ot dessus le chapel d'orfrais». La scelta dell'oro è ancora una volta riconducibile al valore simbolico che il metallo assume nell'intero componimento (freccia d'oro, corona d'oro = *passio* amorosa). GrRiq sottolinea, «con morigerata titubanza» (Capusso, p. 44) la localizzazione nel tessuto: «Nuda va, don li sort / blasmes, com dig vos ai, / e sencha don s'eschai / que ses vergonha sia» (vv. 796-799). Cfr. XII, v. 204: «e com vai nuda ses vestir».

46. Dammann 1891 non rileva l'errore grammaticale presente nei codici **CDaR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** (*va* in luogo di *vai*). **O** legge *dunc* per *d'un*.

47. **a<sup>1</sup>** legge *sa* per *sei* (anche in questo caso Dammann 1891 non segnala in apparato). Per quanto riguarda il rimante, **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** riportano il sostantivo nella forma sigmatica, guastando lo schema rimico; Dammann 1891 riporta erroneamente, *parentat* asigmatico per **R<sup>2</sup>**, e legge *parentat* per **a<sup>1</sup>**. – *parentat*: è necessario segnalare l'indeterminatezza della traduzione (“parenti”), in linea con le altre proposte moderne (Jeanroy 1927; Ernst 1930: «Verwandten», p. 341; Riquer 1975: «parientes», p. 1084; Jones 1978: «kindred», p. 120) Il termine è frequente nella produzione galloromanza: «alliée par le sang» (*LR*, IV:396); «lignage, famille; les parents et aliéd d'une personne» (*FEW*, VII:642); in questo contesto tuttavia, non bisogna prendere alla lettera il vocabolo della resa moderna, per quanto fedele al testo occitano, ma occorre considerare la sfera metaforica del dettato giraldiano. Tra le proposte interpretative la più articolata è quella di Dammann 1891, secondo il quale si tratterebbe delle sensazioni generate dal sentimento amoroso: «Amors entstehe “ses paire e ses sor e ses fraire” aber die Worte Guiraut's sind nicht buchstäblich zu nehmen. Er meint offenbar mit der Verwandtschaft von Amors alle die amor verwandten Gefühle und Empfindungen, alle die Tugenden und guten Eigenschaften die von den Troubadours so oft als ein Ausfluss dieser Liebe besungen werden, und die nur von demjenigen gewonnen werden können der sich auf fin'amor versteht – welche also dieser letzteren ihre Entstehung verdanken [fin'amor], nur durch sie entstehen können, gleichsam ihre Form gewinnen durch die Liebe, welche wie ein Feuer den ganzen Menschen ergriffen hat und durchglüht» (p. 85); la seconda ipotesi esegetica, a cui in questa sede si dà maggior credito, è quella di Nelli-Lavaud-Nelli 1966, che identifica nei “parenti”: «les êtres en qui elle [Amors] s'incarne et elle vit et qui forment “ses parentés”» (p. 652).

48. *naisson d'un foc*: il gruppo **α + E** leggono *de fuec*; **C** scrive *d'un joi* (l'errore non è registrato da Dammann 1891, né da Jeanroy 1923); **a<sup>2</sup>** reca *viu*

*daquel frug.* – *de que son*: errore in **R<sup>1</sup>R<sup>2</sup>** (*don tug em*) e in **a<sup>2</sup>** (*des qe son*). – *assemblat*: varia lectio in sede di rima ζ (*afflamat*); errore di **E** (*alumnat*) ed **R<sup>1</sup>** (*asemblatz*). Dammann 1891 segnala erroneamente *azembrat* come lectio di **R<sup>1</sup>**. Per la traduzione di *assemblat* seguo Dammann 1891: «ähnlich, machen, nachbilden, bilden, formen» (p. 84); cfr. *assemblar*: *SW*, I:88 e *FEW*, XI:627: «comparer, rendre semblable»). Dunque l'immagine evocata è quella del fuoco che forgia gli amanti e li rende simili; tutti i sentimenti e le emozioni amoroze nascono quindi dallo stesso incendio, che può essere simbolo di antitetica bivalenza: è distruttore e insieme creatore (cfr. Cirlot 1967, pp. 100-110). Sul *topos* dell'incendio d'amore nel panorama lirico occitano e italiano si veda Picchio Simonelli 1982, pp. 217-224. Nell'opera allegorica più prossima alla canzone giraldiana, il *Chastel d'Amors* (vedi nota 25), si arriva all'identificazione completa di fuoco e Amore «Laïnsz non cal autre foec / Mas Amor [...]», vv. 112-113.

49-51. Il codice **a<sup>2</sup>** è lacunoso di entrambe le *tornadas*. Mentre la designazione della prima e della terza parte di amore (amore celeste, amore carnale) non provoca particolari problemi di decifrazione allegorica, il secondo terzo è stato invece variamente interpretato. L'unica precisazione è data dai suoi due attribuiti: *franquez'e merces*, virtù topiche della *fin'amor* (cfr. Jones 1978, p. 111); ma la soluzione semantica dei due termini, in questo contesto, deve indirizzarsi «più in senso “socio-morale” che amoroso» (Capusso 1989, p. 25), e identificare quindi il secondo terzo in «un amour fondé sur les valeurs sociales» (Batany 1973, p. 24). Cfr. anche Pagès 1911, secondo cui *franqueza e merce* sono prerogative basilari della società feudale e quindi delle singole famiglie. È questa dunque la proposta di svelamento dell'*integumentum* allegorico che più convince, essendo anche in linea con il commento di GrRiq: per l'esegeta medievale si tratta dell'*amor naturalis* e, nello specifico, dell'amore che si prova per parenti e amici (cfr. vv. 136-143: «E l'amors naturals / es may amar el mun / homes, segon que son, / que outras creaturas, / per pro razos seguras, / e·ls paren may ades / e may sels que pus pres / son de carnalitat»).

49. **IK** leggono *el* per *al*; Dammann 1891 segnala, tra i testimoni che trasmettono tale errore, anche **Da**: non si spiega l'inesattezza, dacché nel mss. la scrittura delle lettere iniziali di ogni *cobla* e del congedo è più grande e distinta dall'inchiostro colorato (si alternano il rosso e il blu; in questo caso, la *a* incipitaria è rossa). **A** scrive *rei* in luogo di *terz*, mentre l'affine **a<sup>1</sup>** legge *reis*. Il ramo ζ presenta una corruzione *sofraing querre*. Lacuna della congiunzione e in **O**.

50. *Lectio* attestata solo in **A**: *car*, in luogo di *e-l*. **O** riporta *sobeiran* nella forma asigmatica. **C** legge *granda* per *tan gran*; **R**<sup>1</sup> omette *tan*. *Variatio* in sede di rima nelle due sezioni di **R**: *beutat R<sup>1</sup> e *bontat R<sup>2</sup>.**

52-54. La seconda *tornada* è testimoniata dai codici del gruppo  $\gamma$  (eccetto **a**<sup>2</sup>, che non tramanda neppure il primo congedo), mentre non è presente in **ADaIKOa**<sup>1a2</sup> (in cui probabilmente i copisti erano interessati soltanto alla trascrizione dei versi allegorici). Sono questi, infatti, gli unici versi del componimento non velati da procedimenti simbolici e metaforici: cfr. *Als subtils aprimat*, vv. 932-935: «Tug podetz per vertat / entendre leu, so·m pes, / aquesta, car non es / del sen de la chanso». Il congedo contenente l'invio a Guglielmo VIII di Montpellier, permette di datare il testo. Dammann 1891 erroneamente segnala il 1204 come l'anno di morte del marchese, rettificato poi da Keller 1905 e Ernst 1930: 1202. È questo dunque il *terminus ante quem* per la datazione del componimento.

53 Variante in **C** (*vuelh far auzir ma cansos*); **R**<sup>2</sup> legge *chansos* (non segnalato tra le varianti di **R**<sup>2</sup> in Jeanroy 1923).

54 **C** scrive *quar a ric pretz e fin joy enteyrat*. Errore in sede di rima presente in **E** (*retragt*).

## II. *Ara s'es ma razos vouta* (BdT 243.4)

Ms: E 134v.

Edizioni: Jeanroy 1923, p. 58; Ernst 1930, p. 326.

*Metrica*: a7' b7 a7' b7 a7' b7 a7' b7 (*coblas* I, III, V, VII) / a7 b7' a7 b7' a7 b7' a7 b7' (*coblas* II, IV, VI, VIII); Frank 225:4. Il componimento è formato da otto *coblas singulares*, di otto settenari ciascuna, più due *tornadas* di quattro versi. Per le problematiche relative alle divisione strofica si rinvia alla *Discussione testuale*. Lo schema metrico caratterizzato dall'alternanza di settenari femminili e maschili si riscontra in RbVaq, *Ara quan vei verdejar* (BdT 392.4); nella canzone anonima *La beutat nominativa* (BdT 461,143); GrdoRos, *Amors mi destrenh e-m greya* (BdT 240.3), in cui l'ultimo verso ossitono è ottonario; la struttura rimica alternata è inoltre ripresa in due testi di Cerv, *Entre Caldes e Penedes* (BdT 434.7b) e *Trop m'enug de cortz anar* (BdT 434a.74), che presentano il primo ottonari maschili, il secondo due quinari e due settenari femminili. Tra questi componimenti la canzone di Guiraut de Calanso si distingue per il ricorso al *rim derivatiu*; l'alternanza tra rime parossitone e ossitone si realizza anche tra i versi esordiali di ciascuna strofe (che seguono una progressione femminile (primo verso delle *coblas* dispari) / maschile (primo verso delle *coblas* pari).

Rime: a: (I) *-outa*, (II) *-ir*, (III) *-anha*, (IV) *-utz*, (V) *-enda*, (VI) *-ueill*, (VII) *-ela*, (VIII) *-ar*; b: (I) *-outz*, (II) *-ida*, (III) *-anh*, (IV) *-uda*, (V) *-en*, (VI) *-ueilla*, (VII) *-el*, (VIII) *-ada*.

*Discussione testuale*. È complicato stabilire lo statuto di genere e dell'assetto strofico del componimento: il testo relato dall'unico testimone E presenta evidenti difformità nella struttura strofica e rimica (cfr. Menichetti 2015, pp. 71-72) che nella presente edizione si considerano come il prodotto di corrottele verificatesi nel processo di trasmissione e s'interpreta il testo come una canzone originariamente isostrofica (cfr. Maus 1884, p. 96).

Le lacune «ne sont pas indiquées dans le manuscrit» (Jeanroy 1923, p. 59), ma sono appunto congetturabili sulla base della mancata regolarità della struttura strofica e metrica: al v. 29 l'omissione è individuabile con certezza, data l'assenza del rimante *romputz* (unico elemento ricostruibile del verso), in coppia derivativa con *rompuda*, v. 30. Risulta invece difficoltoso stabilire i restanti luoghi lacunosi: la VI *cobla* è formata da sei versi, il distico omesso riguarda una

coppia derivativa ed è verosimilmente collocabile dopo il v. 44 (cfr. relativa nota); il problema principale riguarda i vv. 9-10, a causa dal legame sintattico che intercorre tra il distico e i versi finali della *cobla* precedente (per una più distesa argomentazione della questione si rimanda alla relativa nota).

Jeanroy 1923 trascrive il componimento suddividendolo in sette *coblas* e due *tornadas*: strofe esordiale di 10 versi (unisce i due presunti versi superstiti), sei *coblas* di otto versi ciascuna (in cui rileva i due restanti luoghi lacunosi in corrispondenza di quelli indicati nel presente lavoro: v. 29 e vv. 45-46) e due *tornadas* di 4 versi. Ernst 1930, al contrario, ritiene che vi sia una sola evidente lacuna al v. 29 e segue l'anisostrofismo del codice latore («Die ungleiche Länge der Strophen», p. 296), considerando il componimento un *descort* e riconducendo i vv. 9-10 a una strofe autonoma – la suddivisione strofica scelta è la seguente (cfr. p. 296): I strofe di otto versi; II di due; III, IV, V, VII e VIII di otto; VI di sei (+ le due *tornadas* di quattro versi ciascuna), secondo lo schema: I a' a' a' a' a' a' / II b' b' / III c' c' c' c' c' c' / IV d' d' d' (d) d' d' d' / V e' e' e' e' e' e' / VI f' f' f' f' f' f' / VII g' g' g' g' g' g' g' / VIII h' h' h' h' h' h' h' / IX h' h' h' h' / X h' h' h' h' («alles Siebensilbner») –; a ulteriore riprova della sua tesi, asserisce vi sia un legame sintattico, oltre che tra la II e la III *cobla*, anche tra la VII e la VIII («Das Übergreifen des syntaktischen Aufbaus von einer Strophe zur anderen in I/II und VII/VIII», *Ibidem*); in effetti tale relazione è ravvisabile. Si considera ad ogni modo il componimento appartenente al genere *canço*, in linea con la classificazione Frank; inoltre Canettieri 1995 non inserisce il testo giraldiano nel suo studio su i *descortz* occitani.

Altresì l'analisi tematica del testo (per cui cfr. *Infra*) ha rilevato la presenza di moduli poetici afferenti al disamore che sono generalmente riconducibili alla canzone (si veda lo studio di Sanguineti-Scarpati 2013 sulle *canços* occitane di disamore).

Per quanto riguarda la ricostruzione testuale, si è scelto di emendare il codice E nei seguenti casi: al v. 4 (legge *totz* per *toutz*) e al v. 20 (scrive *truán* per *estranh*) per ripristinare il legame derivativo dei rimanti (cfr. anche Ernst 1930, rispettivamente p. 380 e p. 381); al v. 30 (reca *emamor*); al v. 49 si accoglie a testo l'emendamento di Ernst 1930 (*promes* in luogo della lezione tradita dal codice, *pros*, che genera ipometria); al v. 53 (ipermetria: il ms. legge *descapdela*; si elimina il prefisso per garantire il gioco derivativo con *capdela* e la regolarità del settenario).

Infine una lacuna materiale causata dall'ablazione del capolettera decorato alla carta 135 compromette la lettura di qualche sillaba o lettera delle due

*tornadas*; tali luoghi testuali sono tuttavia facilmente ricostruibili: v. 67: *mi(eu)*, v. 68: *meillur(ada)*, v. 70 *s(ai)*, v. 71 *ca(m)jar*.

\*\*\*

La canzone rientra in quella tipologia di componimenti, incentrati sul tema del disamore, che non è possibile etichettare come vero e proprio genere lirico, giacché, pur presentando registri ed elementi distintivi, non si discosta, «dal perimetro e dalla topica cortese» (Sanguineti-Scarpato 2013, p. 12). Sui tratti caratteristici del disamore, oltre al più recente contributo di Sanguineti-Scarpato 2013 appena segnalato, si vedano Leube-Fey 1971, pp. 74-106; Rieger 1976, pp. 303-318; Winter-Hosman 1994, pp. 359-371; Zinelli 1996, pp. 113-125; Riquer 1999, pp. 171-188 e 2004, pp. 333-348.

Si vedano le considerazioni di Newcombe 1990 sui motivi peculiari sviluppati nelle canzoni di disamore – rintracciabili nel componimento giraldiano –: «the majority of *comjats* contain three essential elements: the announcement of the separation; a description of the poet's (former) mistress together with an account of the factors leading to his decision to abandon her; and a discussion of the poet's future expectations, which are frequently dependent upon his being accepted by another lady» (p. 42). Le tre modalità poetiche afferenti al disamore rintracciate dalla critica – *comjat*, *chanson de change*, *mala canso* – s'intrecciano all'interno della canzone: l'amante insofferente abbandona il *servitium amoris* per la dama crudele (tema sviluppato nelle prime quattro *coblas* e nella seconda *tornada*) e rivolge le sue richieste a una nuova signora benevola (*coblas* V, VI, VII e prima *tornada*); il congedo dalla prima coincide con l'elogio della nuova.

I

Ara s'es ma razos vouta  
e mos cors camjatz e voutz  
vas leis c'a son tort m'a touta  
s'amor: per qu'ieu li soi toutz.

5 Don sia de part mi souta  
qu'ie·m tenc de part leis per soutz,  
prenga·n, si·s vol, destouta,  
qu'ieu soi per tostems destoutz.

II

De leis e de son servir,  
10 quar tan l'ai sobreservida

.....

.....

.....

.....

15 .....

.....

III

De la soa aspra companha  
e en tal luec m'acompanh  
on truep privada estranha:  
20 dona ses fals cor estranh  
que per sa merce s'afanha  
ves mi, s'ieu per leis m'afrah,  
tan que sieus lieges remanha  
pos mieus enaisi remanh.

IV

25 Sieus soi ses part remazutz,  
que no·m es ges remazuda  
de leis cui cor soi avutz  
plus fis qu'ill no s'es avuda,  
..... romputz

30 per so·s n'es m'amor rompuda,  
e pos lo tortz es mogutz  
de leis e ill colpa moguda.

V

Eu soi sel, sol gen m'aprenda,  
que fort pauc de dan m'en pren,  
35 e si no·m quer ni s'esmenda,  
lai on li plassa s'esmen.  
Enaisi s'es la fazenda  
camjada, parlan fazen,  
c'a mi platz que ves tal tenda,  
40 si·l coven que·m ditz m'aten.

VI

Qu'es totz aitals com ieu vueill  
e s'ill platz c'amar me vueilla,  
que un ser lai mi despueill  
on sos gens cors si despueilla!  
45 .....  
.....  
fols cerai si del trefueill  
vau queren la carta fueilla.

VII

S'atendre·m vol sol la bela  
50 que·m promes quan li fon bel  
– el vergier jos la novela  
flor onguan el tems novel –  
e del mieu plag be·s capdela  
pos a lieis vauc per capdel,  
55 no sai dona ni piucela  
qu'engual d'un tozet piucel

VIII

no·m pogues latz si colgar  
si sera sola colgada.

60 Tan m'en fan l'ueill azautar  
a cui es tan azautada!  
Doncs ja non o deu tarzar,  
quar amors qu'es trop tarzada  
non pot leu fina durar,  
pos om l'ac trop endurada.

IX

65 Dona·l meils que·us sai pregar  
vos prec: que siatz pregada  
de mi, qu'el mieu meillurar  
seres, si·us platz, meillurada.

X

70 Papagai, de vos amar  
me lai, car sai qu'es amada  
de tal que·us a fag camjar  
cor: per qu'ieu vos ai camjada.

- I. 4 touz] totz  
II. 11-16 *om.*  
III. 20 estranh] truan  
IV. 29 *om.* [*l'unico elemento congetturabile è il rimante derivativo romputz*]  
30 es m'amor] emamor  
V. 35 no·m] non  
VI. 45-46 *om.*  
VII. 49 promes] pros 53 capdela] descapdela  
IX. 67 mieu] mi ... 68 meillurada] meillur ...  
X. 70 car sai] car s ... 71 camjar] ca ... iar

Traduzione:

I. Ora la mia ragione è mutata e il mio cuore è cambiato e mutato verso lei che ingiustamente mi ha privato del suo amore: per questo mi privo a lei. Dunque si consideri libera da me perché io mi ritengo libero da lei e prenda, se vuole, una direzione sbagliata, poiché io mi sono per sempre allontanato.

II. Di lei e del suo servirla, perché l'ho servita così eccessivamente ... [lacuna di sei versi].

III. Lontano dalla sua aspra compagnia, mi reco in un luogo tale dove trovo un'intima estranea amicizia: una donna senza un cuore falso e traditore che per sua mercé mi sia incline, se io sono incline verso di lei, al punto da restare suo fedele restando così fedele a me stesso.

IV. Sono rimasto suo senza ricevere nessuna concessione, perché non mi è rimasto niente di lei al cui cuore appartengo più finemente di quanto lei ... [lacuna v. 29. è congetturabile il solo rimante] infranto, perciò il mio amore si è infranto, perché il torto e la colpa provengono da lei.

V: Io sono colui che, a patto che lei m'insegni in modo gentile, davvero poco m'importa del danno, e se lei non mi cerca e non si migliora allora può migliorarsi lì dove le piace. Così è cambiata la relazione, con le parole e con i fatti, perché a me piace tendere verso una tale, se mantiene la promessa che mi dice.

VI: Lei è esattamente come la desidero e, se vuole amarmi, che una sera mi spogli lì dove il suo gentile corpo si spoglia! ... [lacuna vv. 45-46] sarò sciocco a cercare la quarta foglia nel trifoglio.

VII: Se la bella vuole solamente mantenere ciò che mi ha promesso quando le piacque – nel giardino sotto i fiori nuovi di questa primavera – e si comporta rispettando il mio accordo, poiché vado da lei per comando, non conosco donna né fanciulla che, simile a un fanciullo vergine,

VIII. non potesse lasciarmi stendere accanto a lei quando si sarà sdraiata sola. Così tanto mi fanno gioire gli occhi da cui è tanto amata! Dunque non lo deve ritardare, perché l'amore che indugia a lungo non può facilmente restare fedele, dal momento che lo si è messo troppo alla prova.

IX: Signora, vi chiedo il meglio che io sia in grado di chiedervi: che siate pregata da me, affinché nel migliorarmi potrete migliorare voi stessa, se volete.

X: Pappagallo, rinuncio ad amarvi, perché so che siete amata da colui che vi ha fatto mutare il cuore: per questo vi ho cambiata.

## NOTE

1-8. La prima *cobla* introduce il motivo del congedo dalla dama ormai indifferente (vv. 3-4: *c'a son tort m'a touta / s'amor ...*). Tra le cause *qualiter finiatur amor* indicate da Andrea Cappellano e riassunte da Zinelli 1996, ritroviamo le seguenti ragioni, rilevanti in relazione al discorso poetico di questa prima strofe: «se gli amanti infrangono il patto (*fides*) che si sono scambiati e se uno dei due rimane insensibile alle richieste di soccorso dell'altro» (p. 114). Il primo elemento distintivo delle liriche di commiato occitane rilevato da Newcombe 1990 è: «the announcement of the separation» (p. 42); sin dall'esordio della canzone il trovatore dichiara infatti la volontà di mutare 'disposizione d'animo' (*razos* e *cor*, rispettivamente vv. 1 e 2), verso colei che ha smesso di amarlo. Le coppie derivative in sede di rima di questa prima *cobla*, afferenti al lessico dell'abbandono (per cui cfr. Cropp 1975, pp. 226-229), enfatizzano l'idea di commiato: si vedano note 1 (*volver*), 3 (*tolre*), 5 (*solver*), 7 (*destolre*). Kay 1989 ha rilevato che la rima, nei componimenti trobadorici, assume spesso la funzione di metonimia del significato del testo; a tale funzione assolve il ricorso al *rim derivatiu*: la combinazione di forme derivate dal medesimo lessema crea effetti semantici diversi, come l'accentuazione di un contrasto o l'enfaticizzazione di un concetto; cfr. Kay 1989, pp. 157-182.

1. *razos*: il sostantivo afferisce al lessico etico-intellettuale. Sul termine occitano cfr. Flasche 1936 e Minkova 1996. – *vouta*: in rima con *voutz* (v. 2). I due participi del verbo *volver* (da *VOLVÈRE*; cfr. *FEW*, XIV:619), qui impiegato con valore riflessivo (*se volver*) hanno il significato di «se tourner» (*LR*, V:568); si vedano anche i significati del verbo registrati in *SW*, VIII:841 e 8:838. Cfr. JfrFoixà, *Be volgra fos mos cors tan regardans* (*BdT* 304.2), vv. 12-13: «tant s'es voutz sos talans, / no sai per que, qu'ieu n'ai tal malanansa».

2. *camjatz*: il verbo *camjar* (che ricorre altre due volte nella seconda *tornada*) è marca distintiva della *chanson de change* e qui prefigura il cambio di dama che avverrà nella terza *cobla*. Il termine è «sempre molto negativamente connotato» (Zinelli 1996, p. 116; si vedano anche le concordanze registrate). Per il semantismo e l'etimologia di *camjar* cfr. Figge 1968. La dittologia sinonimica *camjatz* e *voutz* (vv. 1-2) indica quindi il cambio di proposito dell'amante *vas leis* (v. 3) che lo ha ingiustamente privato del suo amore. Il verbo ha qui impiego riflessivo e potrebbe essere pertanto inteso come 'spazientirsi, esasperarsi', accezione registrata in Levy (cfr. 'cambiar' in *PD*). «Il participio passato del verbo *camjar* si trova spesso associato, sebbene in contesti diversi, a termini

come *sen, cor e talan*» (Sanguineti 2012, p. 225); cfr. anche V, vv. 1-3: «Los grieus dezirs que·m solon far doler / ai oblidatz, dompna ric'e valens, / qu'enaissi m'es camjatz lo cors e·l sens»; si vedano inoltre l'*incipit* della canzone di AlbSest, *Mos coratges s'es camjatz* (*BdT* 16.17a); RmMirav, *Dels quatre mestiers valens* (*BdT* 406.25), v. 12: «s'es d'alques camjatz mos sens»; PVID, *Molt m'es bon e bell*, (*BdT* 364.29), vv. 10-12: «Mas tan son li maltrag grieu, / qu'ieu n'ai suffert longamen, / qu'a pauc n'ai camjat mon sen»; infine GuiUiss, che nella celebre *mala canso Si be·m partetz, mala domna, de vos* (*BdT* 194.19) adopera l'espedito retorico del poliptoto giocando con il termine-chiave *camjar*: «Si be·m camjet per lui nesciamen, / lui camjara ben leu plus follamen, / per q'ieu no·il sai d'aquest camje mal grat, / qu'ill camjara tro aja·l cor camjat» (vv. 13-16).

3. *a son tort*: 'a torto, ingiustamente' («indem sie Unrecht hat, ungerechterweise», Ernst 1939, p. 380) – *touta*: in rima con *toutz* (v. 4); participi di *tolre* (da TÖLLÈRE; cfr. *FEW*, XIII:18; *LR*, V:369; *SW*, VIII:258). Nelle liriche occitane il verbo *tolre* si riscontra spesso in legame antinomico con *donar*. Anche in questo caso, la reduplicazione tra l'elemento femminile e quello maschile accentua l'idea di privazione e di perdita, propria del congedo amoroso.

5. *souta*: in coppia derivativa con *soutz*. Il verbo (SÖLVÈRE) è reso in traduzione con 'liberare' («erlosen, befreit», *SW*, VII:794; «déliier, détacher» *LR*, V:254; cfr. anche *FEW*, XXII:81).

7-8. La coppia di rimanti è formata da un sostantivo, *destouta* (v. 7), e un participio, *destout* (v. 8). Per la prima occorrenza cfr. l'accezione registrata da Levy: «Umweg» (*SW*, II:170), 'deviazione'; si veda inoltre *FEW*, XIII:19, che segnala l'attestazione giraldiana annotando il significato di «action de partir». Ernst 1930 offre la seguente parafrasi del verso in nota «“sie möge Abschied nehmen”» (p. 380). L'espressione *prenga·n si·s vol destouta* (tradotta: “prenda, se vuole, una direzione sbagliata”) è ricalcata su quella offerta da Perugi 2015 per i seguenti versi arnaldiani di *Doutz brais e critz* (*BdT* 29.8) in cui ricorre il sostantivo *destouta*, vv. 9-10: «Non fui marritz / ni non presi destoutas»: «non mi smarrii né imboccai direzioni sbagliate» (p. 201); si veda anche la traduzione della locuzione impiegata da Arnaut Daniel proposta da Di Girolamo 1989: «né seguiu vie tortuose» (p. 168). Il sostantivo femminile e il participio di *destolre* (da TÖLLÈRE; cfr. *LR*, V:370; *SW*, II:169), *destout*, esprimono l'idea di allontanamento dalla strada della *fin'amor* e rimandano alla fine della tensione erotica.

9-10. Jeanroy 1923 trascrive il testo unendo il distico alla prima strofe (che in tal modo risulta di dieci versi). Si ritiene invece plausibile che questi siano gli unici versi superstiti della seconda *cobla*, *contra* Ernst 1930 che, seguendo l'eteromodularità strofica del codice latore, classifica il componimento come *descort* (cfr. *Discussione testuale*); pur isolando il distico dalla strofe iniziale, rileva il possibile legame sintattico tra questi versi e quelli finali della prima *cobla*, traducendo: «und, wenn sie es will, möge sie einen Umweg nehmen, denn ich bin für alle Zeiten fern (II.) von ihr und von ihrem Dienst, weil ich ihr so im Übermaß gedient habe». Dacché si è deciso di interpretare il componimento come canzone (cfr. *Discussione testuale*), è preferibile considerare la *cobla* come nucleo tematico e formale autonomo: «Le lieu de convergence dans le grand chant courtois est la strophe plutôt que la chanson comme telle. Cette tendance de la poésie médiévale chantée à se constituer en série d'unités relativement autonomes, atteint ici sa» (Zumthor 1972, p. 193). È infine doverosa un'ultima considerazione: pur avendo presentato il distico in posizione esordiale, non si può affermare, fuori di dubbio, che i due versi conservati siano i primi della stanza: come si evince, il rimante del primo verso nelle *coblas* dispari è femminile, viceversa è maschile nelle pari. Sulla base di questo ragionamento, dunque, la coppia derivativa superstite potrebbe essere sì la prima, ma anche l'ultima di questa problematica *cobla*. Mi sentirei invece di escludere che si tratti di versi centrali, giacché sarebbe difficoltoso spiegare la genesi dell'errore (l'ipotesi di due omissioni ravvicinate sembra meno economica). Dal punto di vista semantico e sintattico si considera il v. 9 una subordinata legata a una reggente mancante.

9. *servir*: è un lemma mutuato dal lessico feudale che nella lirica occitana «finì col significare l'accettazione consapevole e senza costrizioni di un vincolo di fedeltà, [...] la volontà di riverire, onorare, amare una persona di cui di fatto o tropologicamente erano riconosciuti pieni poteri di signoria» (Guida 2002, p. 110)

10. *sobreservida*: il prefisso *-sobre* di norma esprime il valore superlativo dell'elemento che lo determina (cfr. Adams 1913, pp. 456-458); ha il significato di «excédent, surplus» (cfr. *LR*, V:244; *SW*, VII:686; *FEW*, XII:346). In traduzione il verbo è reso con 'servire eccessivamente'. Si veda GcFaid, *Ab nou cor et ab novel so* (*BdT* 167.3), v. 31: «sobre servir me tol mon joi verai». Il prefisso assegna una connotazione negativa al concetto cortese di *servir*, precisando che il *servitium amoris* è stato praticato con *desmezura* (si veda, ad es, l'analisi del lemma composto *sobramar* presentata da Cropp 1975, p. 408);

l'assenza della *mezura*, virtù principale dell'etica cortese che assicura rispetto, stima e reputazione, rappresenta un requisito indispensabile per superare gli ostacoli posti nell'*iter* del conseguimento del successo mondano e, quindi, amoroso: «more than a simple code of gentlemanly etiquette, a *savoir-vivre* assuring social success, the principle of measure presupposes a voluntary renunciation of excessive desire for the sake of the common social good» (Bloch 1977, p. 237).

17-24. La terza strofe presenta le ragioni del *change*. Il trovatore decide di allontanarsi dalla prima dama per avvicinarsi a un'altra dal cuore sincero, disposta ad accettare il suo amore. Oltre alle tonalità poetiche della canzone di cambio, la strofe presenta anche alcuni aspetti della *mala canso*: l'encomio della nuova dama è accompagnato infatti dal vituperio della prima. Nelle *descriptio* di quest'ultima (vv. 17-20) si fa riferimento alle sue caratteristiche comportamentali e al suo atteggiamento, ossia a quegli aspetti che Matteo di Vandôme ha definito *intrinseca* (cfr. *Ars versificatoria*, I, 74). È descritta come perfida e ingannatrice, tanto che la sua compagnia è definita 'aspra' («âpre, rude», cfr. *LR*, II:133). Si vedano le considerazioni di Jeanroy 1934: «Quand un fidèle n'obtient de son seigneur aucun guerredon, quand il ne reçoit en échange de ses services que dédains et mauvais traitements, il a le droit de chercher un autre maître; c'est ce que peut faire aussi un amant trop longtemps rebuté» (II, p. 134). Per un esempio di concordanza cfr. AimBel, *No.m laissa ni.m vol retener* (*BdT* 9.13), vv. 28-29: «per qu'ieu muer quan de leys m'estranh / e muer quant ab leys m'acompanh».

19. *privada estranha*: aggettivi in rapporto ossimorico; cfr. ArnMar, *Razos es e mezura* (*BdT* 30.VI), v. 64: «estranhas e privadas». Il sostantivo *privada* ha il significato di «amie intime» *FEW*, IX:397 (cfr. anche *LR*, IV:647 e *SW*, VI:561); l'aggettivo *estranha* è stato tradotto "estranea" («étranger», da *EXTRANEUS*; cfr. *FEW*, III:332; *LR*, III:222; *SW*, III:336), poiché impiegato in un'accezione diversa rispetto al rimante derivativo del verso seguente (cfr. nota 20).

20. *estranh*: il ms. legge *truhan*, lezione erronea poiché non rispetta la complicità derivativa con il rimante del verso precedente (*estranha*), da emendare dunque in *estranh*; allo stesso modo corregge Ernst 1930 (cfr. p. 381). L'aggettivo è qui inteso nell'accezione di 'malvagio, crudele' (per la semantica del termine si rinvia ai dizionari citati nella nota precedente relativa al primo rimante della coppia derivativa). Il *rim derivatiu* oppone due termini dalla comune etimologia ma dal significato differente: il rimante femminile (v. 19) riveste un'accezione positiva e si riferisce al nuovo amore; il rimante maschile è

invece negativamente connotato e allude alla crudeltà della dama abbandonata (il senso è: ‘vorrei incontrare una donna che non sia crudele come la precedente’). Ancora una volta la posizione rimica mette in rilievo alcuni lemmi che diventano spie semantiche del testo, rinviando ai moduli topici del disamore: l’encomio della nuova donna e il vituperio della precedente.

21. *merce*: secondo la definizione di Akehurst 1990 «is the force which can set things moving; without it the poet can do nothing and get nowhere» (p. 6). Il termine-chiave del *corpus* trobadorico esprime il concetto cortese di ricompensa, declinato in tutte le sfumature semiche, dalla grazia che il poeta si augura di ricevere dalla donna amata al compenso inteso nell’eccezione economica; in ogni caso il termine non è mai privo da connotazioni erotiche. Per uno studio sullo spettro semantico di *merce* cfr. Cropp 1975, pp. 170-177.

22. *afranh*: in rima derivativa con *afranha*: tra i vari esempi di impiego del verbo *afranher* riportati da Levy è registrato il significato di «sich beugen, sich fügen» (*SW*, I:29), ‘chinarsi, piegarsi’, dunque ‘essere incline’. L’amante sceglie la donna che per sua *merce*, per sua grazia, gli sia incline. Cfr. BnVent, *Estat ai com om esperdutz* (*BdT* 70.19), vv. 37-38: «dreihs es que domna s’afranha / vas celui qui a cor d’amar». L’impiego del *rim deriviu* di questi versi rimanda al desiderio dell’amante di trovare un’amiciizia sincera che soggiaccia ai valori della *drudaria*; il concetto è ribadito dalla successiva coppia derivativa, *remanha* : *remanh* (vv. 23-24), che enfatizza l’idea di lealtà e fedeltà del perfetto amante.

23. *tan que*: il sintagma, seguito da *pos* (v. 24), introduce una proposizione causale; si veda Jensen 1994, § 611. – *lieges*: il termine ha l’eccezione di ‘ligio, vassallo’ (cfr. *LR*, IV:70; *SW*, IV:400; *FEW*, XVI:463), e instaura un paragone con l’amante fedele: la *ligeza* indica lo stretto rapporto di fiducia tra il vassallo e il suo signore (si veda Hackett 1986).

25-32. Nella IV stanza il poeta, con nota di biasimo tipica del registro delle *malas cansos*, attribuisce interamente alla donna la colpa della separazione, sottolineando, di contro, la fedeltà che lui ha sempre dimostrato nei suoi confronti.

25. *ses part*: il sintagma è inteso nel senso di ‘senza nessuna concessione’, ‘senza nessuna ricompensa’. Si veda *pars* in *Du Cange* (‘Divisio, partitio’, Gall. Partage. Charta ann. 1172. in Chartul. Guill. abb. S. Germ. Prat. fol. 196. r°. col. 2: «Presbyter primus missam cantabit, et capellanus ejus post eum, et sine Parte monachorum beneficium accipient», ‘Sans partage avec les moines’). In ambito occitanico si vedano le uniche altre due occorrenze: il *salut* di ArnMar, *Tant m’abellis e-m plaz* (*BdT* 30.IV), vv. 139-141: «Pero, Domna, on k’eu·m sia, / vos

m'aves en bailia, / aisi ses part d'autrui», e AimPeg, *Bona Dompna, pros ez onrada* (BdT 10.I), vv. 62-64: «Mas vos dissest pueis per solaz / que·m darias ses part d'autrui / jaias ses nauz'e senes brui», rispettivamente parafrasate da Gambino 2009: «'senza che altri vi abbia la sua parte', 'senza dovermi dividere con altri'» (p. 369).

26. *no·m es ges*: si accoglie a testo l'emendamento di Ernst 1930; 'non è rimasta cosa, non mi è rimasto niente'.

27. *soi avutz*: «Forme relativement rare du passé composé, où l'auxiliaire et le participe sont transposés. C'est l'équivalent de 'ai estat'» Routledge 2000, p. 13; cfr. BtCarb, *Aissi com sel qu'entrels pus assaians* (BdT 82.3), v. 35: «qu'ieu soj avutz, don', e soj dezirans».

28. *fis*: sulle implicazioni feudali del termine cfr. Wechssler 1909, pp. 152-154 e Mattoso 1986 (in particolare p. 174) e Calzolari 1986, p. 112.

29. Omissione del verso nel codice latore: è possibile individuare la lacuna per l'assenza del rimante in coppia derivativa con *rompuda* (v. 30), unico elemento congetturabile del verso (*romputz*).

30. *es m'amor*: E legge *emamor*.

31. *mogutz*: in coppia derivativa con *moguda* (v. 32); entrambi i rimanti sono participi passati di *mover* (da MÖVĒRE; cfr. FEW, VI:276; LR, IV:276), «anfangen, beginnen» (SW, V:338). Il *tortz* e la *colpa*, soggetti grammaticali della locuzione, 'sono partiti', ossia 'hanno avuto origine' dalla donna, unica responsabile del disamore. Il *rim derivatiu* enfatizza dunque gli errori di *midons* che hanno portato alla fine della relazione (la più grave delle sue colpe è descritta nella seconda *tornada*; si veda nota 69-72).

33. *m'aprenda*: sul campo concettuale dei termini designanti la trasmissione di un sapere e in particolare sul verbo *aprendre* e sul paradigma sinonimico *ensenhar* cfr. Lavis 1985.

34. *dan*: il termine rientra nella sfera lessicale della sofferenza e del rimpianto e rievoca «les contrariétés et la force destructive et hostile de l'amour» (Cropp 1975, pp. 277-280); *dan* conserva il significato giuridico d'origine, come nota Mancini 1993, «il *dan* prende senso nella tematica del potere: la reciprocità di interessi che lega signore a vassallo, la necessità per il signore di tenere stretto a sé il seguito, il pericolo della sua perdita» (p. 174); sono tutti temi traslati nella lirica amorosa che alludono al danno causato dalla dama non disposta ad accettare il *servitium amoris* dell'innamorato.

35. *s'esmenda*: in legame derivativo con *s'esmen* (v. 36): il verbo *esmendar*, che qui figura con impiego riflessivo, ha il significato di 'emendare, riparare'

(*PD*, si veda *emendar*), quindi ‘migliorare, perfezionarsi’; un’altra accezione è quella di ‘sforzarsi di eccellere’, sebbene sia registrata come dubbia da Levy (*SW*, III:239). Ernst 1930 traduce: «und wenn sie nichts von mir wissen will und sich nicht bessert, dann mag sie sich (meinetwegen) bessern, wo sie Lust hat!». Il *rim derivatiu* si ricollega dunque al concetto cortese di ‘miglioramento’ (accrescimento morale) reso possibile dalla *fin’amor*, motivo su cui il trovatore ritorna nella prima *tornada* del componimento.

35. *no·m*: il ms. legge *non*.

38. *parlan fazen*: in traduzione: “con le parole e con i fatti”; sul legame asindetico cfr. la nota 12 («aman sufren») di VII.

39. *ves tal tenda*: in questo caso non vi è un legame derivativo con il rimante seguente. Jeanroy trascrive *vest al tenda*. Nelle canzoni di disamore i pronomi dimostrativi come *tal* e *autra* o dimostrativi come *celha* spesso si riferiscono – come in questo verso – alla seconda donna.

40. *m’aten*: il dizionario Alcover-Moll 1935 evidenzia l’identità di forme verbali di *atènyer* e *atendre* nella lingua catalana determinata da una contaminazione semantica tra i derivati da *ATTINGÈRE* e da *ATTENDÈRE* («els significats propis de verbals de *atènyer* s’atribuïssen a *atendre*; y així el verb *atendre* degné adquirir tota una sèrie d’accepcions que originàriament eren pròpies de *atènyer*», p. 100). Guida 1979 nota che anche nell’occitano medievale «i campi semantici e le forme flessive di *atendre* e di *atenher* si incrociano e si mescolano dando luogo spesso a oscillazioni e sovrapposizioni di significato» (p. 187).

41-44. Inizia l’elogio della nuova dama. Il desiderio di lei è introdotto dalla topica nota sensuale, lessicalmente espressa dai *rims derivatius vueill : vueilla* (vv. 41-42) e *despueill : despueilla* (vv. 43-44) che enfatizzano la tensione erotica (cfr. Cropp 1975, p. 369). I termini delle coppie derivate di questa stanza (e delle altre in cui si parla del nuovo amore: nello specifico VII, VIII e la prima *tornada*), rimandano metaforicamente al concetto di reciprocità, espressa dall’alternanza maschile / femminile: l’amante spera che la nuova *midons* ricambi il suo amore e gli resti fedele.

42. *c’amar me vueilla*: il congiuntivo esortativo rinvia al tempo ottativo del desiderio. Jeanroy 1923 trascrive erroneamente *camjar*.

44. *cors*: cfr. Jensen 1994 § 217.

45-46. Ernst 1930 non indica a testo l’omissione del distico. Si segue Jeanroy 1923 nell’individuare la lacuna in questo luogo testuale, giacché l’immagine del trifoglio, presente nei vv. 47-48 (cfr. relativa nota), non sembra essere legata, da

un punto di vista sintattico e semantico, al discorso sviluppato nei primi versi di questa *cobla*.

47-48. Espressione dal sapore proverbiale, suscettibile di diverse interpretazioni (Ernst 1930 non propone nessuna nota esplicativa al riguardo). La difficoltà è determinata, oltre che dalla lacuna verosimilmente indicata in corrispondenza dei due versi precedenti, anche dall'intrinseca ambiguità dell'immagine del trifoglio impiegata nella comparazione. Una prima ipotesi individua un riferimento alla futilità della ricerca del quadrifoglio di buon auspicio, dinanzi al già raggiunto *joy d'amor* descritto ai vv. 43-44 (in riferimento al nuovo amore); d'altra parte, l'impossibilità di trovare la quarta foglia del trifoglio potrebbe invece alludere alla situazione opposta di mancato soddisfacimento erotico per indisponibilità della donna (alludendo indirettamente alla signora abbandonata); tale situazione, peraltro, potrebbe istaurare un parallelismo tra il pregio della nuova amata e la crudeltà della dama da cui si è accomiato, o più in generale, della schiera di amanti sdegnose cui quest'ultima appartiene.

49-56. La stanza è interamente dedicata all'euforia dell'amante generata dal nuovo, felice amore. La freschezza del sentimento è sottolineata dai binomi derivativi e, in particolare, dall'ambientazione primaverile (vv. 51-52) – tipica delle *coblas* esordiali. L'amante, che si trova ai primi stadi del corteggiamento amoroso, non è ancora diventato *drut*, amante carnale (sui gradi della *fin'amor* si veda Nelli 1963, pp. 174-183).

50. *promes*: il ms. legge *pros*, causando ipometria. Si accoglie pertanto l'emendamento di Ernst 1930: *promes* («*promes* gegen handschriftliches *pros* hat schon Mahn emendiert», p. 382). Il poeta infatti dichiara, nella V *cobla*, di voler amare colei che mantiene la parola data (la nuova dama), facendo dunque riferimento a una 'promessa' cui si allude in questi versi, il patto è quello di accettare la richiesta di *joi* del *drut*. Sul lessico giuridico e feudale cfr. Ródon Binué 1957.

51. *vergier*: il giardino e la *cambra* sono gli spazi tipici della *fin'amor*. La nuova vicenda amorosa si svolge all'interno dei confini e dei dettami della cortesia: un perfetto amante cortese ha il diritto di lasciare la donna che ha smesso di amarlo e desiderarne un'altra. – *novela*: il *rim derivatiu* (*novel*, v. 52) evoca la novità e la freschezza della nuova passione amorosa. I due aggettivi, che si riferiscono rispettivamente a *flor* e a *tems* (v. 52), sono un implicito richiamo alla realtà naturale della primavera, scenario tipico su cui si dispiega il canto d'amore trobadorico; il rapporto di similitudine che s'instaura tra la natura e lo stato

d'animo degli amanti è uno dei motivi più ricorrenti nella lirica occitana. Stessa funzione metonimica di significato è assolta dall'ultima coppia derivativa della *cobla* (si veda nota 55).

52. *flor*: sostantivo collettivo.

53. *capdela*: il ms. legge *descapdela*. Per correggere l'ipermetria del verso è opportuno eliminare il prefisso negativo *des-* del rimante (che inficia il testo anche sul piano semantico), ripristinando il tal modo il gioco derivativo con il rimante del verso successivo, *capdel* (v. 54). Cfr. anche Ernst 1930, p. 382. Sul significato del verbo *capdelhar* cfr. *SW*, I:203; *LR*, II:325; *FEW*, II:258.

55. *piucela*: in rima derivativa con *piucel* (v. 54); termini marcati nell'accezione di 'verGINE' (*LR*, IV:546). Cfr. Mbru, *L'autrier jost'una sebissa* (*BdT* 293.30), vv. 68-70: «mas ieu, per un pauc d'intratge, / vuoil ges mon piucellatge, / camjar per nom de putana»; DPrad, *Amors m'envida e-m somo* (*BdT* 124.2), vv. 21-23: «Amors vol ben que per razo / eu am mi donz per mais valer, / et am piucella per tener». Il *rim derivatiu* enfatizza la novità della relazione in contrasto alla fine della *passio* provata per la precedente signora.

58. *colgada*: il ms. presenta la forma *colguada*.

59. Il ms. segnala erroneamente *Tan* come monosillabo iniziale di *cobla* (la *t* è trascritta in rosso; cfr. Jeanroy 1923, p. 60). Gli occhi, soggetto della proposizione, fanno gioire l'amante (*azautar*: «être charmé de, aimer, trouver goût à») cfr. *LR*, II:162); oltre al valore di 'incantare, affascinare' il verbo può avere anche il significato di 'provare piacere, prendere gusto', come registra Levy (cfr. *PD*, *adautar*). La dinamica dell'innamoramento di ascendenza aristotelica prevede il connubio occhi-cuore: l'amore è generato dalla *visio* della dama la cui immagine arriva al cuore del poeta, sede del sentimento. Il verso sottolinea ancora una volta lo stadio iniziale della relazione. Per un approfondimento sul motivo dello sguardo come strumento preposto all'interiorizzazione dell'oggetto amoroso si veda in particolare Zambon-Rosa 1999; sul rapporto topico cuore-occhi cfr. i contributi di Cline 1972, Berretta Spampinato 1991 e Gaunt 2004.

60. Ernst 1930 propone l'emendamento *a qui*, non accolto a testo.

61-64. Una delle più frequenti cause del disamore, accanto alla volubilità femminile, è l'interminabile attesa dell'amante, evidenziata dalla coppia derivativa *tarzar* : *tarzada* (vv. 61-62); cfr. in particolare BnVent che in *Estat ai com om esperdutz* (*BdT* 70.19) denuncia la *long'atenda* a cui l'ha costretto *midons* («lonec termini·m fai paor», v. 30) e FqMars, *Sitot me soi a tart aperceubuz* (*BdT* 155.21), vv. 4-5: «bel semblan m'a tengut en fadia / mais de

dez ans». Il tema dell'attesa, sviluppato con frequenza nel *corpus* delle canzoni di disamore, rappresenta una prova di carattere che il codice cortese impone all'amante. I prolungati indugi di *midons* producono nell'io lirico uno stato disforico di incertezza e di ansia; per questo il poeta suggerisce alla nuova donna di soddisfare presto la sua richiesta, dacché la lunga attesa può provocare l'allontanamento del *domnejador*. Il sottotesto riconduce alla metafora feudale: se il signore tarda a ricompensare il *servitium* del vassallo, è giustificato il passaggio di quest'ultimo a una nuova signoria; significativa in questo la comparazione delle prime due *coblas* di ElBarj, *Ben deu hom son bon senhor* (*BdT* 132.4) vv. 1-10. «Ben deu hom son bon senhor / amar e servir / et honrar, et obezir / a tota s'onor, / e de mal senhor ses merce, / quant ponha·ls sieus en desfaire, / se deu hom qui pot estraire, / quant sos servizis pro no·lh te. / Atressi·s deu hom d'amor / per bon dreg partir, / quant ve / que no·n pot iauzir / ni·l val ni·l acor; / per qu'ie·m part forsatz e·m recre / d'amor cuy suy merceyaire, / car anc iorn no·m volc ben faire / ni non ac chاوزimen de me».

65-68. La prima *tornada* esplicita il motivo cortese del processo di affinamento morale tramite la pratica della *fin'amor*. L'amante chiede alla nuova dama di migliorarsi attraverso il suo stesso miglioramento (si veda nota 67); in altre parole, le chiede di ricambiare il suo amore affinché lei stessa possa perfezionarsi.

65. *pregar*: *rim derivatu* al v. 66 (*pregada*); il verbo *pregar* (che si riscontra anche in apertura del v. 66: *vos prec*) è spia esegetica per le due chiavi di lettura che nel testo si sovrappongono. La prima specifica l'attuale condizione dell'amante, il 'pretendente', chiede alla nuova donna di lasciarsi corteggiare; la seconda rimanda alla necessità del poeta di affermarsi nell'ambiente cortese attraverso il modello deontologico del supplicante: «in parte questo sforzo di autodefinizione, che spinge a munirsi a un modello dotato di autorità, si spiega per la contesa fra i diversi gruppi intellettuali per ottenere la fiducia dei magnati» (Cabrè 2003, p. 184). Si veda l'analisi sintattico-semantiche condotta da Lavis 1984 sui verbi afferenti al campo onomasiologico del domandare che rinviano all'idea di desiderio (inteso, oltre che come richiesta d'amore, anche nel senso lato: 'voglia di apprendere', 'volontà di accrescimento morale').

67. *mieu*: lacuna materiale delle ultime due vocali, determinata dall'ablazione del capolettera decorato della seconda colonna del *folio*. – *meillurar*: il verbo, insieme ad altri termini sinonimici rintracciabili nel *corpus* trobadorico (ad es. *enansar*, *enrequir*, *esmerar*), esprime un concetto centrale della *fin'amor*: «de fait, l'amoureux courtois ne peut rester passif; il doit

s'élancer perpétuellement vers un but plus élevé, vers le perfectionnement de son être qu'il espère atteindre auprès de la dame» (Cropp 1975, p. 142). Il verbo compare spesso appaiato a *creiser*, che significa letteralmente 'crescere, aumentare', e afferisce all'orizzonte semantico feudale: l'agognato raggiungimento di *midons* equivale, in termini metaforici, all'ascesa sociale del trovatore.

68. *meillurada*: la lacuna materiale del codice (per cui cfr. *Discussione testuale*) ha determinato la perdita dell'ultima sillaba, ricostruibile considerando il rapporto derivativo con il rimante del verso precedente, *meillurar*. Se la donna risponderà al valore cortese della *largueza*, permettendo il miglioramento dell'amante (l'avanzamento sociale, in termini di metafora feudale), lei stessa aumenterà il suo onore e il suo pregio.

69-72. Nella seconda *tornada* l'io lirico si rivolge alla donna crudele ed esplicita la ragione del *change*: l'ha abbandonata perché lei ormai ama un altro. Nelle canzoni di disamore la volubilità della donna ricorre spesso come causa determinante del *comjat* e del conseguente *change*. L'incostanza amorosa muliebre è un *topos* che affonda le sue radici nella letteratura classica; cfr. ad esempio i celebri versi del ritratto di Didone: «varium et mutabile semper / femina» (*Eneide*, IV, vv. 569-570). Il tema ricorre anche nelle *mise en roman* in lingua d'oïl; si veda il *Roman de Troie* in cui l'autore Benoît de Saint-Maure biasima il comportamento di Briseide: «Quant qu'ele a en set anz amé / a cele en treiz jorz oblié» (vv. 13445-13446). Anche nelle canzoni occitane di disamore si denuncia la volubilità della *chamjairitz*, della donna dal *cor voltage*; cfr. il *sirventes* di GcFaid, *Ab nou cor et ab novel so* (*BdT* 167.3), vv. 33-39: «a Dieus no·l gar ni be no·ill do, / cui per amar ni per servir / per hondrar ni per obezir / fai vas son amic traicio; / traicio fa, pos lo galia; / galiat l'a, poz lo cambia, / si com ieu fu [...]». Per un'analisi diacronica del motivo topico si veda Sanguineti-Scarpati 2013, pp. 25-29.

70. *Papagai*: 'pappagallo', *senhal* della dama da cui l'io lirico si è ormai accomiato. Ernst 1930 scrive *Papagei*, diversamente da E. Si riferisce alla donna abbandonata; stesso *senhal* ricorre anche in GlAug per celare l'identità della donna amata: cfr. il *planh Cascus plor'e plainh son dampnatge* (*BdT* 205.2), v. 57 e il *descort Quan vei lo dous temps venir* (*BdT* 205.4b), v. 57.

71. *sai*: a causa del ritaglio dell'illustrazione della carta 135, le due vocali, restituibili dal contesto, non sono leggibili.

72. *camjar*: la *m* non è leggibile per l'ablazione della carta del ms.

### III. *El mon non pot aver*

(BdT 243.7)

Mss.: C 251v-252r; R 92r.

Edizioni: Jeanroy 1923, p. 44; Ernst 1930, p. 307.

Metrica: a6 b6 b6 c6 a6 c6 d6 d6 e6 e6 f6 f6 g4 h10'; Frank 667.1, *unicum*.

Cinque *coblas unissonans* formate da quattordici versi (tutti senari eccetto il penultimo e l'ultimo, rispettivamente di quattro e di dieci versi) più una *tornada* di quattro versi.

Rime: a: *-er*, b: *-or*, c: *-atz*, d: *-os*, e: *-ens*, f: *-itz*, g: *-ar*, h: *-atges*.

Rimanti reiterati: *valor* (31 : 58); *guitz* (49 : 54).

*Discussione testuale*: il testo è trådito dai canzonieri R e C. Quest'ultimo è stato assunto come codice base per la restituzione testuale; solamente per la ricostruzione della prima parte della *cobla* esordiale è stato utilizzato R, poiché l'asportazione della miniatura della carta 250r di C ha determinato la lacuna dei primi tre versi e delle prime tre sillabe del v. 4.

In R si riscontrano numerose corrottele: errori di natura morfologica che inficiano anche lo schema rimico (relativo a b: *-or* ed e: *-ens*) al v. 3 (*d'amadors*), al v. 9 (*plazen*), al v. 23 (*jauzen*), al v. 29 (*vostres bels plazens*); stessa tipologia di errore si rileva anche al v. 28 (*son*), al v. 52 (*un mot*), al v. 54 (*lo*) e al v. 56 (*lo melhor*); il testo risulta inoltre corrotto al v. 21 (*guazardos*), al v. 28 (è alterato lo schema rimico a causa dell'omissione della marca sigmatica: *son agradatie*), al v. 31 (*fatx* invece di *faitz*), al v. 48 (*en* per *on*), al v. 52 (errore in sede di rima: *dezauinens*), v. 54 (*cab* invece di *que*), al v. 69 (ipermetria determinata dall'erronea aggiunta della congiunzione *et* in apertura del v.), al v. 72 (legge *trezaur*), al v. 74 (errore flessionale: *obezitz*).

I codici presentano due errori comuni di carattere morfologico al v. 35 (*mans*) e al v. 71 (*belh*). Oltre a questi due luoghi testuali, si emenda C anche al v. 25 (*don*) e al v. 36 (*del*); al v. 60 C (*cuy*).

I

El mon non pot aver  
nulh autre amador,  
que·ls grans plazers d'amor  
aia totz gazanhatz,  
5 qu'ieu de mon ferm voler  
mielhs no·m tenha pagatz  
quez el ab totz sos dos.  
Qu'er viu rics e joios,  
dompna belh'e plazens;  
10 tan vos am leialmens  
ferms, de dopte partitz,  
cum perilhatz gueritz  
a mala mar  
quant a bon port lo mena belhs auratges.

II

15 E quar no pot valer  
pretz ni laus part onor,  
en loc de prejador  
mi sui a vos donatz  
e en loc del jazer  
20 prenc l'amor e·l solatz.  
Quar mout belhs guizardos,  
dona, m'eschai de vos,  
sol qu'ieu sia jauzens,  
quar uns belhs onramens  
25 val mais qu'un dos petit.  
E totz oms pros grazitz,  
ses trop prejar,  
fa mans belhs dos, quan es sos agradatges.

III

30 E·l vostre belh plazer  
son de tan gran doussor  
qu'ab rics faitz de valor

vos faitz als pros prezat  
onrar e car tener.  
E·l pretz e la beutatz  
35 don mans son envejos  
e dels onratz respos  
que faitz a totas gens,  
e·l solatz avinens  
– adoncs rics e jauzitz –  
40 que vos fan a totz guitz  
als pros prezar.  
Per que·us es datz de totz laus senhoratges.

#### IV

Doncs si en bon esper  
estan li servidor,  
45 que servon bon senhor,  
non dei esser blasmatz  
s'ab vos vuelh remaner,  
on totz bes son pauzatz;  
e non sia·n gelos  
50 maldizens enujos,  
ni·s cug que·m pas las dens  
uns motz descovinens  
mas bos chans luenh auzitz.  
Que pretz e jois, los guitz,  
55 se fan lauzar  
per los melhors, lai on es fis paratges.

#### V

Doncs val mais s'ieu dic ver  
de vostra gran valor,  
no fai mentir d'alhor  
60 cum mal gazardonatz  
qu'en re non pot caber;  
e de bella vertatz  
non dei esser duptos.

Qu'aissi cum lo leos,  
65 uelhs ubertz, es dormens,  
dompna, tot eissamens  
vos ve mos esperitz,  
vellan e adurmitz.  
Al rissidar  
70 trassalh vas vos cum lo solelh ombratges.

VI  
Belhs Diamans grazitz,  
thezaurs e gaugz complitz,  
en vos amar  
e obezir es trastotz mos coratges.

I: 1-4 el ... no ... au ... pl ... **C** 7 quez el] que el **R** 9 belh'] belhae **C**; plazens]  
plazen **R** 12 cum] comz **R**  
II: 15 no] nom **R** 23 jauzens] jauzen **R** 25 dos] don **C** 26 totz oms] tot hom  
**C** 28 sos agradatges] son agradatie **R**  
III: 29 vostre belh plazer] vostres bels plazers **R** 35 man] mans **CR** 36 dels]  
del **C**  
IV: 48 on] en **R** 52 un mot dezauinens **R** 54 que] cab **R**; los] lo **R** 56 los  
melhors] lo melhor **R**  
V: 60 cum] cuy **C**, cun **R** 70 cum] comz **R**  
T: 71 belhs] belh **C**, bel **R** 74 obezir] obezitz **R**

Traduzione:

I. Non può esserci al mondo nessun altro amante che, sebbene abbia ottenuto tutti i grandi piaceri di amore, possa sentirsi meglio appagato con i suoi doni, di me col mio ostinato desiderio. Perché ora vivo ricco e felice, signora bella e piacente; vi amo così lealmente e fermamente, libero da ogni timore, come un uomo salvato dal pericolo in un mare agitato quando un vento favorevole lo conduce in un buon porto.

II. E poiché pregio e lode non valgono più dell'onore, mi sono dato a voi a mo' di supplice e invece del giacere ricevo amore e sollazzo. Infatti una bellissima ricompensa, signora, mi aspetto da voi, purché io sia gioioso, perché una bella cortesia vale più di un piccolo dono. E ogni persona eccellente e gradita, senza troppe preghiere, concede molti bei doni, quando desidera.

III. E le vostre piacevolezze sono di una tale dolcezza che con nobili azioni di valore vi fate onorare e stimare dagli eccellenti di pregio. Il valore e la bellezza, di cui molti sono desiderosi (come anche) delle onorevoli risposte che date a tutti, e la piacevole conversazione – dunque ricca e gioiosa – vi fanno stimare come guida da tutti gli altri eccellenti. Per questo vi è dato potere da ogni lode.

IV. Dunque se i servitori che servono bene il signore sono speranzosi, non devo essere biasimato se voglio restare con voi, dove ogni bene riposa; e non ne sia geloso il maldicente odioso, né creda che mi esca dalla bocca una parola sconveniente, ma (solo) un buon canto ascoltato di lontano. Perché il pregio, la gioia e i comportamenti onorevoli si fanno lodare dai migliori, lì dove è fine la nobiltà.

V. Perciò vale più che io dica la verità sul vostro gran valore, piuttosto che mentire altrove come chi è mal ricompensato che in niente può trovare rifugio; non devo temere la bella verità. Così come il leone dorme con gli occhi aperti, signora, allo stesso modo vi vede il mio spirito, sveglio e addormentato. Al risveglio tremo davanti a voi come il sole nell'ombra.

T. Bel Diamante grazioso, tesoro completo di piaceri, nell'amarvi e nel servirvi ho riposto tutta la mia volontà.

## NOTE

1-7. C risulta mutilo a causa dell'asportazione della miniatura della carta 250r che compromette la lettura dei primi quattro versi. La struttura ellittica dell'enunciato e il collegamento poco lineare delle proposizioni nel periodo hanno reso necessaria una traduzione che si adattasse alla sintassi dell'italiano rispettando la sostanza concettuale. La *cobla* esordiale si apre con un *gap* erotico in cui l'io lirico dichiara di essere l'amante più fortunato al mondo. Il senso del passo è 'il mio ostinato desiderio mi appaga più di quanto possano fare i piaceri d'amore, per questo non c'è al mondo un amante che, pur avendo ricevuto ricompense dalla signora amata, possa considerarsi più soddisfatto di me'. È possibile rintracciare il sottile paradosso amoroso spitzeriano: «Cet amour, entouré des brumes du rêve, [est] la manifestation la plus émouvante de ce que j'appelais le "paradoxe amoureux" qui est à la base de toute la poésie troubadoresque: amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possesion, amour-*Minne* contenant aussi bien le désir sensuel de "toucher" à la femme vraiment "femme" que le chaste éloignement, amour chrétien transposé sur le plan seculier, qui veut *have and have not*» (Spitzer 1944, pp. 1-2). La fermezza del servizio d'amore dell'amante è sintetizzata dal sintagma *ferm voler* (v. 5); anche in questo componimento il trovatore mostra il forte legame di epigonismo con Arnaut Daniel, richiamando alla memoria del pubblico il celebre *incipit* della sestina *Lo ferm voler qu'el cor intra* (BdT 29.14). L'espressione, tradotta «incrollabile amore» da Perugi 2015 (p. 334), allude al circolo ossessivo del desiderio: l'infinito sostantivato *voler* è un termine marcato dell'ambito semasiologico del 'sentimento amoroso' (cfr. Cropp 1975, p. 271) che non designa una bramosia generica, bensì il desiderio sensuale (è spesso sinonimo di *dezir* e *talan*); l'attributo *ferm* indica la costanza di questo desiderio (per il termine *ferm* si veda ancora Cropp 1975, p. 127; cfr. anche pp. 122-130 per i lemmi sinonimici che rientrano nella categoria della lealtà e della sincerità tipica del *fin'amans*). Sulla costanza del *servitium amoris* cfr. *De Amore*: «nihilque tam meo cordi immutabile perseverat quam gloriae vestrae serviendi propositum» (p. 82); «Quum in vos tota mei animi dirigatur voluntas» (p. 113); «In tantum enim liberrima reperitur humana voluntas, quod nullius eam posset a firmiter concepta dispositione conatus avertere» (p. 134). Si vedano i seguenti esempi di concordanza: MoMont, *Era pot ma domna saber* (BdT 305.6), vv. 19-21: «Aitals vos son, ab ferm voler, / bona dompna, de fin cor, so sapchatz, / e·m son per vos, dompna, tan meilluratz»; PVid, *Non es savis ne gaire ben apres* (BdT 364.30a),

vv. 33-36: «Mon ferm voler, donn', ai tant en vos mes, / qe ja no n'er deloignatz ni partitz, / e car d'Amor soi pres e conqeritz, / ben dei rendre d'esta preizon merzes» e PoCapd, *Qui per nesi cuidar* (BdT 375.18) vv. 12-15: «si n'agra·l cor jauzen, / si·l ferm voler, q'ieu ai, / de leis servir partria, / ben conosc, que·ill plairia».

1. *non pot aver*: in questo contesto il verbo *poder*, costruito con l'infinito, ha la funzione di ausiliare espletivo. Per l'utilizzo pleonastico di *poder* e, in generale, dei verbi modali, cfr. Jensen 1994, § 475. Allo stesso modo ricorre in AlbSest, *Bon chantar fai al gent temps de pascor* (BdT 16.8), vv. 1-3: «Bon chantar fai al gent temps de pascor, / qan li auzel chanton tan douzamen, / qi pot aver benanza d'amor».

2. *amador*: come nota Cropp 1975 il termine, nella maggioranza delle occorrenze rilevate, ha il significato di 'amante cortese' (cfr. *LR*, II:63; *PD*, I:38), ossia di «celui qui aime selon les préceptes de l'amour courtois» (Cropp 1975, p. 69). Dalla poesia latina alla lirica occitana *amador* e *amans* sono termini sinonimici e quindi interscambiabili che «en ancien provençal [...] ont eu l'acception générale de 'celui qui aime' et, dans la poésie courtois, l'acception particulière d'«amoureux (amant) courtois'» (Cropp 1975, p. 67).

3. *plazers d'amor*: errore di natura morfologica in **R** generato dall'impropria marca sigmatica che compromette anche la rima in *-or* (*d'amors*). Il sintagma indica «le comportement agréable, les distractions courtoises, les faveurs et les plaisirs sensuel» (Cropp 1975, p. 321). Per la polisemia del termine *plazer* si veda Cropp 1975, pp. 320-322. Cfr. qualche altra ricorrenza del sintagma: GrBorn, *Ses valer de pascor* (BdT 242.68), vv. 26-29: «C'aissi es fazedor / a tot fin amador / que ja no volh' onor / mas aplazer d'amor»; SavMaul, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432.2), vv. 57-59: «qu'olh descobron als amadors / so que reten el cor paors, / don totz los plazers d'amor fan».

4. Il verbo *gazanhar* ha il significato di 'guadagnare, ottenere, meritare' cfr. *FEW*, XVII:462. Raynouard cita questi versi giraldiani (vv. 3-4) come esempio d'impiego del verbo e traduce: «qui ait gagné tous les grands plaisirs d'amour» (*LR*, III:450).

6. *mielhs*: l'avverbio, seguito da *quez* (v. 7), introduce una comparazione di disuguaglianza; si veda Jensen 1994, § 648.

7. *quez el*: Jensen 1994, tra le varianti del pronome relativo *que*, registra *qued* e *quez*: le due varianti formali «dont on trouve des exemples très sporadiques dans les textes, doivent probablement leur existence à la position antévocalique» (Jensen 1994, § 309). – *dos*: il termine marcato (sinonimo di *pro*) «désigne d'une

façon abstraite le bien que donne l'amour et qui comprend certes la récompense ou la faveur» (Cropp 1975, p. 368).

8. *er*: «maintenant, présentement» (LR, III:539). – *rics e joios*: il primo aggettivo in questo contesto non designa una ricchezza di tipo materiale, né tantomeno indica l'appartenenza a un rango sociale elevato, bensì è da considerare in rapporto dittologico sinonimico con il secondo attributo; il termine deve dunque essere inteso nell'accezione di “contento, felice”: «gut daran, glücklich» (SW, VII:343). L'aggettivo ricorre con lo stesso significato al v. 39 e anche nella canzone allegorica I, v. 43, in cui di Amore si dice che «los us fai rics e ls autres fai languir». Per una ricognizione comparata dei significati soggiacenti all'impiego dell'aggettivo cfr. Venckeleer 1975 e Piccininni 1977.

9. *belh'e plazens*: Errore morfologico in **R** (*plazen*). Dittologia sinonimica topica nella *descriptio mulieris* che rientra nel convenzionale elogio della bellezza di *midons*.

10-14. «*Partit de* = “entfernt von” hat hier geradezu die Bedeutung von “ohne”» (Ernst 1930, p. 350). L'espressione *de dopte partiz* significa letteralmente ‘allontanato dalla paura’ e nella traduzione è resa con “libero da ogni timore” (cfr. *dopte* in LR, III:86). Originale risulta la similitudine di questi versi conclusivi della prima *cobla*: l'amore sincero rende il poeta libero da ogni timore, come un uomo salvato (per il participio *gueritz* cfr. *guerir* in FEW, XVII:527: «faire revenir qn à la santé») dal mare in tempesta grazie a un vento favorevole che lo ha ricondotto a riva. Per uno studio diacronico sulle comparazioni metaforiche della navigazione si veda Pulega 1989.

10. *leialmen*: l'avverbio rimanda ai valori cortesi della verità e della sincerità; formato dall'aggettivo *leial* (lemma appartenente al lessico giuridico), deriva da LEGALIS, ossia “ciò che pertiene alla legge”. Il concetto di lealtà costituisce per il medioevo un obbligo morale e religioso: «il devait tenir ses engagements pris envers un seigneur terrestre ave la même fidélité qu'il manifestait en respectant les commandements du christianisme. Quant à l'amour courtois, il exigeait une fidélité aussi stricte que celle de l'allégeance» (Cropp 1975, p. 122). Il motivo della fedeltà implica in sé l'obbligo di non tradire gli impegni presi e di non venir meno nella costanza del sentimento.

11. *ferms*: il termine, tradotto con l'avverbio «fermement» (LR, III:311), ricorre nella seconda occorrenza con la finalità di enfatizzare il concetto della costanza nel *servitium amoris*.

14. *mena*: il verbo *menar* conserva l'originario senso latino di «conduire», come segnala Raynouard (si veda LR, IV:86).

15. Si rifiuta la variante di **R** con pronome pleonastico in enclisi con valore di *dativus incommodi* (*nom*).

16. *part*: «par dessus, plus que» (*LR*, IV:432). – *onor*: il termine qui non contempla le accezioni concrete legate al sistema politico feudale, ma si carica di significati astratti e ideali che rimandano ai valori della *cortezia*: ‘rispetto, stima, reputazione’ (cfr. *PD*). Burgess 1970 sottolinea che per la società cortese e più in generale «pour l’homme du moyen âge l’honneur est le point culminant de l’existence, ce qui l’amènent à accepter n’importe quelle souffrance physique, à affronter n’importe quelles épreuves nécessaires pour le gagner» (p. 82).

17. *en loc de*: “a mo’ di” («comme» *LR*, V:392). – *pregador*: «Liebhaber, der der Dame seine Liebe offenbart hat» (*SW*, VI:497). L’etimologia latina di *pregador*, PRĒCĀRI (“pregare, supplicare, implorare”), rimanda alle suppliche dell’amante, il quale richiede alla dama favori (di tipo sessuale o economico) in cambio del suo *servitium amoris*. Come nota Cropp 1975, anche se fu JfrRud il primo a impiegare il verbo *pregar* nel senso di ‘supplicare (la dama)’ per ottenere un *guizado* (cfr. *Qui no sap esser chantaire*, *BdT* 262.7, vv. 34-36: «Tan la vau pregan / qan / ni ja ren de leis no m’en jauza») il termine *pregador* entrò più tardi nel lessico dei trovatori; la prima ricorrenza si riscontra in GrBorn, *Alegrar me volgr’ en chantan* (*BdT* 242.5), vv. 79-81: «Per qu’eu dic c’als fis preiadors / es valedors / conselhs privatz?». Sui gradi d’amore si rimanda all’enigma allegorico della canzone I; cfr. Nelli 1974 come principale riferimento bibliografico sulle varie tappe di avvicinamento a *midons* (si vedano in particolare le pp. 159-206).

19. *en loc de*: ripresa anaforica del costrutto (prima occorrenza al v. 17; cfr. nota); ora è impiegato nel significato di “invece di” (si veda *LR*, IV:89). – *jazer*: «il giacere, la realizzazione totale dell’amore» (Di Girolamo 1989, p. 46). Sulle implicazioni sensuali del verbo, che mantiene l’originaria accezione semantica di «im Bette liegen, schlafen, ruhen» (*SW*, IV:253), cfr. Cropp 1975, pp. 372-378; anche nella letteratura italiana delle origini si riscontra il verbo con il significato di «Congiungersi sessualmente, copulare» (*TLIO*; cfr. “giacere”).

20. *prenc*: nel *corpus* occitano il verbo *prendre* appare spesso, come in questo caso, impiegato in locuzioni impersonali (come anche *estar*, *anar*, *valer*, *saber*, ecc.); si veda Jensen 1994, § 452. Cfr. GrRiq, *Yeu cujava soven d’amor chantar* (*BdT* 248.88), vv. 28-29: «Doncx ma lauzors de que la pot honrar? / Yeu prenc l’onor, quar no·n puesc dir mas ver»; Blacst, *Si·m fai amors ab fezel cor amar* (*BdT* 96.11), vv. 39-40: «anz s’aman muor, dompna, sui merceians / qu’en la mort prenc honor, sitot m’es dans». Sui legami del verbo col linguaggio specialistico feudale cfr. Wechssler 1966, p. 160. – *solatz*: sulla gamma di

significati del termine cfr. Calzolari 1986; la studiosa, riallacciandosi alle conclusioni di Cropp 1975 (pp. 327-334), conferma il passaggio dalla primitiva accezione religiosa di “consolazione” a quella di “gioia, piacere” (compreso quello sensuale); il termine, suscettibile di ulteriori estensioni semantiche, finì col designare, negli ultimi decenni del XII secolo, «l'esprit de société, la gaieté harmonieuse des relations sociales qui se manifeste particulièrement dans l'art de la conversation, la participation à la vie de cour et à tous les divertissements» (Cropp 1975, p. 332). Si riscontra una seconda occorrenza del lemma, con diverso significato, al v. 38 (cfr. nota).

21. *quar*: spesso nella lingua d'oc, come in quella d'oïl, il connettore *quar* rivestiva valore «conseguenziario», piuttosto che fungere da particella subordinativa causale: «riprendendo il messaggio precedente e introducendo una nuova proposizione esso si rivelava strumento ottimale per dimostrare la verità dell'asserto che si voleva sostenere» (Guida 2002, p. 152). Cfr. anche Bertin 1997: «la fonction la plus fréquente de car est-elle d'apporter la preuve que la proposition qui précède est vraie» (p. 56). Cfr. PoBarba, *Non ha tan poder en se* (BdT 374.1), vv. 5-6: «qar tan sabetz far e dir / d'avinen so qe plais als conoissenz»; OzilCad, *Assatz es dreitz, pus jois no·m pot venir* (BdT 314.1), v. 32: «quar si·us ditz oc mielhs vo·n tenretz per fi». – *mout belhs*: il superlativo assoluto in occitano è generalmente espresso da *mout*, o altri avverbi rafforzativi, seguiti dall'aggettivo. Per i vari impieghi di *mout* e degli avverbi di quantità e di intensità si veda Jensen 1994, § 629-630. – *guizardos*: **R** legge *guazardos*. Il termine, discende dal germanico *widarlon* (semanticamente corrispondente al *remuneratio* latino) e diffuso in tutta la Romània centro-occidentale, era originariamente impiegato in ambito giuridico-feudale e commerciale; ripreso dai trovatori, subì una trasposizione metaforica nel *corpus* occitano, finendo per alludere al concetto di reciprocità formale tra l'amante e la dama: così come il signore feudale s'impegna a ricompensare la devozione del suo vassallo, allo stesso modo *midons* deve premiare la costanza del *servitium amoris* del *domnejador*. Sul termine e sui suoi derivati si rimanda allo studio di Baldinger 1995. Il primo impiego del lemma si registra in Cercam, *Puois nostre temps comens' a brunezir* (BdT 112.3), vv. 7-8: «Aquest'amor no pot hom tan servir / que mil aitans no·il doble·ls gazardos». Per l'analisi diacronica del termine si veda Cropp 1975, pp. 366-368.

22. *m'eschai de vos*: cfr. *escazer* in LR, II:346 («être adjudgé»).

23. *sol que*: ‘purché’, introduce una proposizione condizionale e si costruisce col congiuntivo (cfr. Jensen 1994, § 617). – *jauzens*: **R** reca legge *jauzen*, violando la rima *-ens*.

24. *onramens*: Raynouard presenta il passo giraldiano (vv. 24-25) traducendo il sostantivo con il termine “politesse”: «Car une belle politesse vaut mieux qu’un petit don» (*LR*, III:535).

25. *mais que*: l’espressione introduce una comparazione di diseguaglianza. Sugli usi del *que* comparativo cfr. Jensen 1994, § 747. – *dos*: **C** legge *don*. Con il termine ‘dono’ il trovatore allude qui alle ‘gratifiche materiali’, ‘elargizioni concrete’, in *oppositio* con *onramens* del verso precedente; con la stessa accezione semantica ritorna al v. 28. Sulle espressioni riguardanti la sfera semasiologica della generosità si veda lo studio di Cropp 1986, pp. 255-268.

28. Errore morfologico in **R** (*son*).

29. **R** legge *vostres bels plazens*, compromettendo, oltre la declinazione bicasuale, anche la rima in *-er*. – *agradatges*: Raynouard riporta questo verso di Guiraut de Calanso come esempio d’impiego nell’accezione di «volonté, désir» (*LR*, III:503). – *plazer*: termine polisemico che in questo caso indica «le comportement agréable» (Cropp 1975, p. 321) di *midons*, ma anche il suo bell’aspetto. Sul campo onomasiologico della bellezza si rimanda allo studio di Ducháček 1978.

31. *faitz*: **R** reca *fatz*. Il sostantivo, usato con frequenza nei testi occitani, ha spesso il significato marcato di ‘atto sessuale’, ma in questo contesto è usato nella più generica accezione di «fait, action» (*LR*, III:262). Lo stesso termine ricorre nel verso seguente (v. 32) figurando come verbo.

33. *onrar e car tener*: un’espressione simile, anche riguardo all’allusione di *pros*, si ha in UcStC, *Dels huoills e del cor e de me* (*BdT* 457.9), vv. 25-27: «e·l solatz e la cortesia / la fant honrar e car tener / als pros, e grazir e temer»; per la dittologia sinonimica cfr. anche PVID, *Ges quar estius* (*BdT* 364.22), vv. 7-9: «per que pretz pauc abril e mai, / quar sella·m torn’ en nonchaler / qui·m sol honrar e car tener»; PoCapd, *Tant m’a donat fin cor e ferm voler* (*BdT* 375.23), vv. 37-38: «Totas las voill honrar e car tener, / quar per vos vaill en totz valenz assais»; RambBuy, *Er quant florisson li verger* (*BdT* 281.2), vv. 7-8: «totas las outras desplazer / e si honrar e car tener». L’amante è tenuto a “onorare e stimare” la sua signora; il tipico sintagma esprime quindi due attività convenzionalmente legate al servizio amoroso cortese. Lavis 1972 ha osservato che l’espressione *car tener* «se présente comme une variante stylistique de *amar*» (p. 57) e Guida 2002 precisa che «ci troviamo di fronte a una *verborum exornatio* ottenuta con

l'amplificazione del dato comunicativo, tanto a livello di pensiero che di formulazione linguistica, secondo un procedimento molto raccomandato nelle scuole medievali ed abusato dai trovatori (in specie da quelli fioriti dopo la seconda metà del XII secolo) allo scopo d'intensificare la forza incisiva dell'enunciato lirico» (p. 157). Per l'espressione si rimanda inoltre a Bertoni 1967, pp. 495-496.

35. **C** e **R** leggono *mans.* – *envejos*: l'aggettivo «ha perduto in area gallo-romanza quella parte del campo semantico, riguardante l'animosità nei confronti di chi possiede la cosa desiderata, che il lat. *invidia* comprendeva» (Bruno 1996, p. 200); è possibile individuare l'accezione di 'ansioso, bramoso, desideroso', che divenne prevalente nel vocabolario cortese a partire dalla seconda metà del XII secolo. Guida 1983, sulla base di una nutrita schedatura, nota che l'attributo *envejos* è adoperato nel *corpus* occitano quasi sempre, come in questo caso, in posizione rimica, e sollecita sistematiche ricognizioni al fine di chiarire i motivi culturali e ideologici (prima ancora che tecnico-formali, fonici e strutturali) dell'uso di certi rimanti e parole-chiave nei trovatori (cfr. pp. 90-91). Tra le molteplici occorrenze dell'aggettivo impiegato in tale accezione, cfr. almeno AlbSest, *Mout es greus mals de qu'om no s'auza planher* (BdT 16.18), v. 16: «qu'ieu muer per lieys d'enveja e de dezire».

36. Rispondere garbatamente è prerogativa di una dama ben disposta nei confronti del suo *domnejador*. Il sostantivo *respos*, preceduto da un aggettivo che rientra nell'orizzonte semantico della cortesia, forma un'espressione topica che designa la *mezura* di *midons*; altri aggettivi che si riscontrano nel *corpus* trobadorico, oltre *onratz*, sono *aviven*, *bel*, *gen*, *brau*, *franc*, *humil*, *plazen*, *cortes*; si veda ad esempio JoTolosa, *L'autrier el dous temps de Pascor* (BdT 270.1), vv. 65-67: «Er aujatz avinen respos, / per fin cor sostraire, / que·m fes ab semblant amoros»; RambBuv, *S'a Mon Restaur pogues plazer* (BdT 281.8), vv. 19-20: «puois chant per leis e sui joios, / qan mi soven del gen respos»; MoMont, *Mos sens e ma conoissensa* (BdT 305.14) vv. 46-49: «Belh respos mi pogra faire, / la belha ves cuy sopley, / si·m disses senes cor vaire: / “Belhs amics, a vos m'autrey”»; PRmTol, *Us noels pessamens m'estai* (BdT 355.20), vv. 28-31: «Benanans' e fin ioy veray / aic eu de midons al partir; / partitz non suy, per qu'ieu m'azir, / qar a mos precx braus respos fai».

38. In questa seconda occorrenza (la prima al v. 20) il termine *solatz* assume l'accezione di “conversazione”: «le terme *solatz* s'emploie de plus en plus fréquemment au sens de 'conversation'; il marque ainsi un talent attribué à la dame» (Cropp 1975, p. 332). Si veda GrBorn, *Er'ai gran joi que·m remembra*

*l'amor* (BdT 242.13), vv. 17-18: «en fachs gentils, ab solatz avinen, / agradiva vas me a tota gen». Wettstein 1945 considera la conversazione come la qualità sociale attraverso cui si misura l'educazione e la sensibilità di *midons* (cfr. pp. 153-154); cfr. anche Wechssler 1966, p. 185, e Kolb 1958, p. 207.

39. La coppia di aggettivi si lega al *solatz* del verso precedente; *rics* sta per '(conversazione) ricca di contenuti'; cfr. anche Ernst 1930, p. 352. L'avverbio *adoncs* è un connettivo conclusivo.

40. Per la costruzione *faire a totz* seguito dall'infinito, di «uso abbastanza frequente» (Bertoni 1967, p. 495), cfr. UcStC, *Si ma dompna N'Alais de Vidallana* (BdT 457.36), vv. 8-9: «Na Donella, que·s fai a totz plazer / ab cortes dichz et ab valor certaina»; PoCapd, *Se totz los gaugs e·ls bes* (BdT 375.21), vv. 46-48: «Na Biatritz, grazir / vos faitz a tota gen / ab entier pretz valen». – *guitz*: «guide» (LR, III: 518). Il termine è reiterato al v. 54, dove è impiegato in sede di rima come sostantivo e assume l'accezione di 'comportamento': «conduite» (*Ibidem*).

43-48. Raynouard cita i vv. 44-45 per la voce *servir* (cfr. LR, V:212). Il servizio d'amore del poeta è esplicitamente paragonato alla dimostrazione d'affetto e di rispetto del vassallo verso il suo signore. L'espressione *si en bon esper / estan li servidor*, formata dal verbo *esser* e dal sostantivo *esper* (cui si aggiunge l'aggettivo *bon*), si riscontra spesso nella lirica occitana (cfr. Cropp 1975, p. 197) e rimanda al concetto cortese della speranza: l'amante è costretto ad accettare l'arbitrio della donna e a sperare in una ricompensa che gli è dovuta, in quanto egli, «proteso nella ricerca di un'identità e di un equilibrio, non ha peccato contro Amore ed ha improntato il proprio stile di vita ad un continuo perfezionamento» (Guida 2002, p. 79). Per qualche esempio di concordanza cfr. PMilo, *Si com lo mege fa crer* (BdT 349.9), vv. 20-24: «anz ferm en lei mon esper, / per bon esper enrequis / paubr'om manta via, / per desesper non ac mia / Iudas trager paradis»; PVid, *Per mielhs sofrir lo maltrait e l'afan* (BdT 364.33), vv. 13-15: «e vuelh trop mais em bon esper attendre / lieis cui soplei, don jois me vai tardan, / que d'autr'aver bel fait e bel semblan»; Peirol, *Nuills hom no s'auci tan gen* (BdT 366.22), vv. 33-36: «Sol per bel semblan qe·m fai / taing qe·m teigna gai / e qu'en bon esper esteia, / per sa valor m'esmai».

48. **R** legge *en per on*.

49-50. La gelosia rappresenta un concreto ostacolo alla realizzazione della *fin'amor* e costituisce un'abitudine non tollerata in ambito cortese, avvertita come sostanzialmente immorale: «L'amour courtois ne tolère pas la jalousie. [...] La jalousie, c'est la manifestation malade ou ridicule d'une certaine forme de

l'orgueil et d'une certaine forme de la cobeitat. La forme qui déshonore le plus l'autre, qui en fait fi davantage, qui le méprise le plus. Ici les troubadours sont à l'opposé de l'adage populaire qui dit que l'on n'est jaloux que de ce que l'on aime» (Köhler 1970, pp. 543-544). Sul *topos* della gelosia, e in particolar modo sulla figura del marito (*gelos* per antonomasia) nella letteratura medievale si rimanda ai contributi di Micha 1951 e De Caluwé 1978.

50. *maldizens enujos*: perifrasi per *lauzenger*, figura topica nella lirica cortese che, con le sue maldicenze, rappresenta «l'obstacle majeur à la joie de l'amant» (Baumgartner 1982, p. 173). Numerosi sono gli studi sui maldicenti nella lirica trobadorica, tra cui si segnalano Cocco 1980; Monson 1994; Kay 1996.

51-52. Letteralmente 'né credo che mi passi tra i denti una parola sconveniente'; l'espressione *que·m pas las dens* (v.51) è tradotta: "che mi esca dalla bocca". Cfr. RbAur, *Assaz m'es belh* (BdT 389.17), vv. 30-33: «e sai qui·m n'es guirens, / ab que·m demor / gen dins mon cor / si que·l dir no·m passa las dens»; BnVent, *Can lo boschatges es floritz* (BdT 70.40), vv. 19-20: «Que de menhs me sol acuzar / si que·m sui per las dens feritz». Il riferimento è al motivo del parlare in modo convenevole e appropriato, che pertiene all'ideale cortese della *mezura* e deve essere prerogativa del perfetto amante. La locuzione si ricollega, per contrasto, al verso precedente (v. 50) in cui si allude alla maldicenza dei *lauzengiers*.

53. Sulla seconda occorrenza del termine *guitz* cfr. nota 40.

51. *cug*: sui *verba cogitandi* nella lirica dei trovatori cfr. Guida 1979, p. 380.

52. **R** presenta rimante erroneo (*un mot dezauinens*).

54. **R** legge *cab*, *contra que* di **C**, e reca *lo* per *los*.

55. *lauzar*: è il giusto encomio, la meritata lode. Il verbo inizialmente aveva un significato generico, così come i sostantivi *lau* e *lauzor* (si veda Cropp 1975, p. 185); è con Mbru che assume per la prima volta l'accezione marcata di "lodare la dama": cfr. *Lanquan fuelhon li boscatge* (BdT 293.28), vv. 36-39: «Per lieys am tot son linhatge / e totz selhs que l'an lauzada, / quar anc no·m fes estranhatge, / mas quora·m vi, fon privada».

56. Errore morfologico in **R** (*lo melhor*).

57. *s'ieu dic ver*: cfr. GrBorn, *Era, si·m fos en grat tengut* (BdT 242.16), vv. 42-43: «c'aissi parra / si dic ver d'aisso don m'i va».

58. *gran valor*: L'aggettivo *gran*, che ha un rango di frequenza molto elevato nel *corpus* trobadorico e un'estensione semantica molto vasta, non corrisponde a nessuna precisa nozione cortese ed evoca una qualità generica. Come nota

Brucker 1971, ciò è dovuto alle convenzioni tematiche appartenenti al genere della *canço*: «l'adjectif, apportant une qualification en quelque sorte 'de l'extérieur', n'avait guère de place dans une poétique où les motifs étaient plus ou moins imposés au poète» (p. 61). Seguito da *valor* forma un'espressione ricorrente nella retorica della *laudatio muliebris*; cfr. ad esempio RbAur, *Non chant per auzel ni per flor* (BdT 389.32) vv. 33-36: «Sobre totz aurai gran valor / s'aitals camisa m'es dada / cum Yseus det a l'amador, / que mais non era portada»; RbVaq, *Eissamen ai gerreiat ab amor* (BdT 392.13), vv. 33-35: «S'ieu non sui rics segon vostra ricor / ni pro valens a vostra gran valor, / mon poder fatz» e in particolare PBremRN, in cui il sintagma compare almeno in quattro componimenti (si veda Di Luca 2008, p. 194): *Be volgra de totz chantadors* (BdT 330.5), v. 14; *Un sonet novel fatz* (BdT 330.19a), v. 23; *Pois lo bels temps renovella* (BdT 330.12), v. 12; *Pus partit an lo cor En Sordels e-N Bertrans*, v. 37.

60. *cum*: C legge *cuy*. «*cum mal gazardonatz* = "als ein schlecht Belohnter" d. h. gegen schlechten Lohn» (Ernst 1930, p. 353). Si veda PVid, *Nulhs hom non pot d'amor gandar* (BdT 364.31), vv. 45-46: «E servirs mal gazardonatz, / acel que·l pren, es grans pechatz».

61. *caber*: "trovare rifugio": «unterkommen finden» (SW, I:181); «trouver place» (LR, II:272).

63. Cfr. *doptar* in PD: «fürchten».

64-68. Nei componimenti trobadorici sono frequenti le comparazioni zoologiche, tra cui emergono numerosi esempi di similitudine con il leone; si rimanda allo studio di Scarpati 2008b per i differenti significati simbolici attribuiti al mammifero (cfr. pp. 107-110). La studiosa inserisce questo passo giraldiano nella sua disamina, rintracciando la derivazione dell'immagine: «secondo il *Fisiologo* latino, il leone ha tre nature («Fisiologus dicit tres res naturales habere leonem»). Della prima, che consiste nella capacità di cancellare le proprie tracce, non troviamo riferimenti nella lirica trobadorica. Alla seconda natura del leone, che consiste nel dormire ad occhi aperti («Cum dormierit, oculi eius vigilant, aperti enim sunt»), si rifà Guiraut de Calanso, per esprimere la condizione dell'amante per effetto della donna» (p. 109). La dicotomia 'sveglio/addormentato' è ripresa dalla canzone di ArnDan, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, groecs* (BdT 29.4), componimento sicuramente noto al trovatore epigono (come dimostra la ripresa delle *rimas caras* in *-andres* nella canzone V: vv. 32-33: «ia mais la bella non regart / qu'el cor e·l sens i teing dormen veillan»). Vale qui ciò che Perugi 2015 glossa per questi versi arnaldiani:

«Dovunque l'innamorato si diriga [...] il *pessamenz* assale la donna amata, o piuttosto la sua immagine mentale [...] che l'innamorato custodisce nel cuore e contempla senza interruzione [...], sia nel sonno che nella veglia» (p. XXIV).

69. Ipermetria di **R**, generata dall'aggiunta della congiunzione *et* in apertura del verso.

70. *trassalh*: sulle varie accezioni del verbo cfr. *SW*, VIII:378-379. Per il significato metaforico che assume nella lirica occitana si veda Jeanroy - Salverda de Grave 1913, p. 214. «Indubbiamente il verbo *trassallir* [...] occupa nella mappa del mondo lessicale e concettuale dei seguaci del *trobar clus* un posto non trascurabile e si presenta come portatore di una risonanza ideale che determina istantaneamente un collegamento tra realtà verbale e motivo etico» (Guida 1979, p. 379). Il tremore dell'amante alla vista di *midons*, generato dal timore reverenziale che ella incute e, al tempo stesso, dalla paura di non essere ricambiato, è tema topico nei trovatori: cfr. ancora la sestina di ArnDan (*BdT* 29.14), vv. 10-12: «non ai membre no·m fremisca, neis l'ongla, / aissi cum fai l'enfas denant la verga: / tal paor ai no·l sia trop de l'arma». Il trovatore passa dal paragone tra se stesso e il leone, in cui il *tertium comparationis* è lo stato di 'sonno-veglia' (vv. 64-68), a un'altra originale similitudine; s'interpreta il passo nel modo seguente: 'tremo davanti a voi come la luce del sole trema tra i rami degli alberi'. Cfr. Ernst 1930: «ich zittere vor euch wie der Schatten im Sonnenschein, (der etwa durch die windbewegten Zweige eines belaubten Baumes fällt)» (p. 354). – *lo*: Ernst 1930 emenda in *el* (cfr. p. 354).

71. **C** e **R** scrivono *belh*. *Belhs Diamans*: il *senhal* ricorre anche in V, v. 19. Ernst 1930 ritiene che la signora celata sia Maria de Ventadorn (cfr. p. 266, pp. 277-280, p. 355). La sua proposta, tuttavia, si fonda su labili puntelli relazionali (cfr. Pirot 1972, pp. 233-234): Gaucelm Faidit, il più noto trovatore operante presso la corte della viscontessa, riprende lo pseudonimo *Belhs Diamans* da Guiraut – inventore del *senhal* per sua implicita ammissione (cfr. nota 19 di V) – nella canzone *S'om pogues partir son voler* (*BdT* 167.56), v. 73 («Bels Diamans, be·m plai vostra beutatz»); «Der *senhal* bezeichnet vermutlich Maria von Ventadorn, der G. Faidit viele andere Kanzonen gewidmet hat» (p. 355). Secondo Ernst 1930, i due trovatori hanno cantato con lo stesso *senhal* la medesima signora; a sostegno della sua tesi segnala la canzone VIII di Guiraut, in cui Maria de Ventadorn è esplicita dedicataria. Eppure questo dato non garantisce, contro ogni dubbio, l'identificazione dello pseudonimo nella contessa di Turenna, che può essere accolta solo in via dubitativa. Inoltre, la proposta di Ernst 1930 relativa all'individuazione del *senhal* impiegato da Gaucelm Faidit si regge sulla tesi di

Meyer 1876 che, come rileva Mouzat 1965, «en tentant de ramener à peu près toute la vie poétique de Gaucelm à ses relations avec Marie [de Ventadour], a grandement exagéré» (p. 35); quest'ultimo sostiene: «la seconde salue *Bel Diaman* en qui il faut voir, selon toute vraisemblance, una dame italienne. Il est probable, sinon évident, que Gaucelm, lorsqu'il composait cette chanson, avait perdu tout espoir auprès de Maria de Ventadorn» (p. 356). Cfr. anche PRmTol, *Ar ai ben d'amor apres* (BdT 355.3), vv. 41-43: «Mon Diaman, que tenc car, / vuelh de ma chanso pregar / qu'a Toloza la·m retraya».

72. *thezaurs e gaugz complitz*: **R** legge *trezaurs*. La coppia sinonimica di sostantivi ricorre anche nella *tornada* di V, v. 46: «Tezaur e gaug e dompna e senhor». Su *gaug* cfr. *FEW*, IV:81.

74. *obezir*: **R** legge *obezit* (il participio non funziona sintatticamente). – *trastotz*: cfr. VIII, v. 34: «Si·l plai, senes trestot enjan».

#### IV. *Li mey dezir*

(*BdT* 243.8)

*Mss*: C 253r, E 133r, R 92r, a<sup>2</sup> 480; H 59v (*Guiellms de Calanso*).

*Edizioni*: Jeanroy 1905, p. 464 e 1923, p. 49 (non tiene conto di a<sup>2</sup>); Ernst 1930, p. 327.

*Metrica*: a4 b6 b4 a6 c4 d6 d4 c6 e4 f6 g4 g10 f10 h10'. Frank: 643:1, *unicum*. La canzone è composta da cinque *coblas unissonans* di 14 versi ciascuna e una *tornada* di due versi.

*Rime*: a: -ir, b: -en, c: -es, d: -ors, e: -os, f: -ut, g: -ou, h: -andi.

*Discussione testuale*. La tradizione manoscritta oppone CE ( $\alpha$ ) a HRa<sup>2</sup> ( $\beta$ ); cfr. *stemma codicum* di Ernst 1930, p. 317. Si segue la lezione del ramo  $\alpha$ , che si distingue per la maggiore correttezza e per completezza testuale.

Per quanto riguarda il testo tradito da H, Jeanroy 1923 e Ernst 1930 si sono avvalsi della trascrizione fornita da Gauchat-Kehrli 1981 (p. 552), che segnala le lacune materiali del ms., senza tuttavia indicarne la causa – «la cause de ces lacunes n'est pas indiquée», Jeanroy 1923, p. 50; «H ist lückenhaft (nach dem diplomat. Druck; hier wird der Grund dafür nicht mitgeteilt)», Ernst 1930, p. 318; la diretta consultazione della riproduzione fotografica del codice ha rilevato che l'illeggibilità riscontrata in alcuni luoghi testuali è determinata dalla scoloritura dell'inchiostro. I travisamenti di lettura nella trascrizione di Gauchat-Kehrli 1981 sono registrati nelle note di commento (cfr. note 25, 35, 42, 55).

Errori separativi si riscontrano: al v. 22, dove i mss. di  $\beta$  leggono *can*, *contra e*, lezione di  $\alpha$  accolta a testo; al v. 39, in cui HRa<sup>2</sup> recano *car* in luogo del monosillabo iniziale *quan*; i tre codici di  $\beta$  omettono *en* al v. 55 e presentano la variante *autramic* per *amic*; omettono *n* (*ni* per *ni·n*) ai v. 28 e 56; invertono i rimanti dei vv. 48-49 (*majors* : *menors*) – seguono tale ordinamento i precedenti editori: si veda nota 47-50 –; il gruppo  $\beta$  non conserva la *tornada* (R è inoltre lacunoso dell'ultima *cobla*; cfr. nota 57-70). H e a<sup>2</sup> leggono *ca* per *qu'als*. Infine H e R omettono il v. 7 (sulla base della comune lacuna Ernst 1930 determina il subarchetipo  $\gamma$ ).

Il legame di CE è confermato dall'omissione del monosillabo *pretz* del v. 68 e dalla *varia lectio*, accolta a testo, inerente all'ordine dei rimanti dei vv. 48-49 (*menors* : *majors*), per cui cfr. *Supra*.

Si rinvia all'apparato e alle note di commento per l'analisi delle varianti e degli errori propri di ciascun codice; qui si segnalano almeno le varianti riscontrate nel secondo emistichio del v. 41 e nel v. 61.

Per il primo caso si elencano le varianti della tradizione; le lezioni del gruppo  $\beta$  sono: *car s ... eis a perdut* **H**, *car si eyssamen a perdut* **R** (ipometro), *qar seis a perdut* **a**<sup>2</sup>. Per quanto riguarda il ramo  $\alpha$ , **C** presenta una variante univoca dell'intero verso: *(los grans sospir) don al cor esperdut*; **E** legge *(sa grans dolors) quar si l'a esperdut*. Ernst 1930 scrive a testo «*quar si eis a perdut*», preferendo la testimonianza di  $\beta$ ; nella presente edizione, come in quella di Jeanroy 1905 (p. 465), si accoglie invece a testo la lezione di **E**: *quar si l'a esperdut* (cfr. nota 41).

Nel secondo caso di *varia lectio* (v. 61) ci si separa dalle testimonianze del ramo base (*qu'a pretz conques* **C**, lezione scelta da Jeanroy 1905; *mas el ha pretz* **E**), ritenendo meglio soddisfacente la variante di  $\beta$  (o, più precisamente, di **Ha**<sup>2</sup> poiché in **R** la *cobla* è omessa), *car el a pres*; medesima è la variante accolta da Ernst 1930 (cfr. p. 371). Per la questione cfr. nota 61-65.

*Datazione: ante* 1214, anno di morte di Alfonso VIII di Castiglia, dedicatario dei versi encomiastici dell'ultima *cobla* e della *tornada*.

I

Li mey dezir  
e li mey pensamen,  
li dous talen  
e tug li mey cossir,  
5 mos gaugz, mos bes  
mos thezaurs e m'amors  
e ma valors  
e·l bes que m'es promes  
etz, dona, vos,  
10 qu'als non ai retengut  
en aquest mon  
qu'als majors ops mi tenha jauzion  
mas sol de vos, cuy ai mon cor rendut,  
cuy am e lau e tem e ser e blandi.

II

15 E quan m'albir  
del vostre cors plazen,  
gay, avinen,  
los bes – qu'ieu no sai dir  
cum es cortes  
20 ni quals es vostr'onors  
e la ricors –  
adoncs consir e pes,  
tan suy joyos  
que be m'es avengut,  
25 don'ab pel blon;  
quar tan vos am ni n'ai cor deziron  
del gensor cors qu'om sap vestit ni nut.  
Doncs ben suy folhs s'otra·n quer ni·n demandi.

III

30 E pus chauzir  
me fes Amors tan gen,  
per chauzimen

no·m vulhatz far murir!  
Qu'estranshs dols es  
e salvatja dolors  
35 e greus clamors  
qui pert los ans el·s mes  
e reman blos  
del lonc joy atendum,  
quan no sap don  
40 aja mais be, tan l'eis del cor prion  
sa grans dolors, quar si l'a esperdut.  
Cest'ira tem, mas alhors la comandi.

#### IV

Qu'ieu·s puesc plevir  
plus vos am leyalmen  
45 ab sufrimen  
que·l maritz ab jauzir.  
Doncs, francha res,  
un dels cent bes menors  
o dels majors  
50 volguessetz qu'ieu n'agues!  
Qu'us angoyssos  
dezirs m'a si vencut,  
que·l cor me fon  
de l'enveya que m'auci e·m cofon,  
55 quar ieu non ai amic que m'en ajut,  
mas sol de vos, qu'otra non prec ni·n mandí.

#### V

E doncs, si·m vir  
vas lo bon rey valen,  
de pretz manen,  
60 de Castella, no·us tir,  
car el a pres  
sobre·ls emperadors  
e·ls reys forsors  
e·ls princeps e·ls marques

65 los pretz e·ls dos,  
qu'aissi·s perdon, vencut  
– cum mars rescon  
los noms dels flums – tug l'autre pretz que son,  
lai on del sieu a sol ges mentaugut;  
70 per qu'ieu no·y falh si·l retrac ni l'espandi.

VI

E sal lo Dieus ad onor e l'ajut,  
quar es vas pretz tals quo·l vuelh ni·l demandi.

I. 1 li] tug **R**; mey] miu **E** 2 li] tug **R**; miu **E** 3 li] et el **R** 4 mey] miu **E** 5 gaugz] gaug **R** 6 thezaurs] trezaurs **E** 7 *om.* **HR** 8 que m'es promes] qem nes permes **a**<sup>2</sup> 12 qu'als] ca **Ha**<sup>2</sup>, cal **ER**; majors] maior **EHR**; jauzon] iauzen **E** 13 sol de] quan de **C**, sola **Ha**<sup>2</sup>; rendut] r...scut **H** 14 lau e tem e ser] serue **E**, laus **R**, e iau e sor ... **H**, lai e sern e tem **a**<sup>2</sup>

II. 15 e] *om.* **H** 18 qu'ieu] queus **H**; no sai] naug **a**<sup>2</sup> 20 onors] onor **R** 21 e la ricors] de la ricor **R**; e ... iors **H** 22 e] can **HRA**<sup>2</sup> 23 tan] can **H**; co **R** 25 ab] al **a**<sup>2</sup> 26 *illegibile* **H** 27 del gensor] ...or **H**, del ienser **R** 28 doncs] don **H**; outra·n] outra **R**; ni·n] ni **EHRa**<sup>2</sup>

III. 30 Amors] amor **Ea**<sup>2</sup> 32 vulhatz] uoilha **a**<sup>2</sup>; murir] languir **R** 33 estranhs] estranh **C**; estraing **H** 34 salvatja] salvatg **H**; saluatie **R** 35 greus] greu **R** 36 los] *om.* **a**<sup>2</sup> 37 *om.* **E**; reman blos] remas b. **H**; non nalechos **C** 38 del] de **HR**; atendut] entendut **C**; tengut **H** 39 quan] car **HRA**<sup>2</sup> 40 aja mais] ... tia mas **H**, iamais **R**; tan] quan **C**; l'eis] lieis **E**, los **H**, mieis **R**; del] dal **H**, de **a**<sup>2</sup> 41 sa] los **C**, la **H**, sas **R**; dolors] sospirs **C**; qar si l'a esperdut] don al cor e. **C**, car s ... eis a perdut **H**, car si eyssamen a perdut **R**, qar seis a perdut **a**<sup>2</sup> 42 ira] irae **C**; la] lo **a**<sup>2</sup>

IV. 43 qu'ieu·s] puois **H** 44 plus fos ... finamen **H**; plus vos am] pus am **R**; leyalmen] finamen **a**<sup>2</sup> 45 *om.* **H** 46 que·l] quels **R**, que **a**<sup>2</sup>; ab] *om.* **R** 47-48 un dels .e. bes dompna sius platz maiors **a**<sup>2</sup> 48 menors] majors **HRA**<sup>2</sup> 49 o] e **R**; majors] menors **HRA**<sup>2</sup> 51 angoyssos] enginhos **R** 52 dezirs] dezir **R** 53 fon] fen **a**<sup>2</sup> 55 amic] autramic **HRA**<sup>2</sup>; m'en ajut] maiut **HRA**<sup>2</sup> 56 sol de] sola **Ha**<sup>2</sup>; no·n] no **H**; prec] tem **R**; ni·n] ni **HRA**<sup>2</sup>

V. 57-70 *om.* **R** 57 doncs] dona **a**<sup>2</sup>; si·m] sieu **C**, siem **H** 58 al bo rei ric valen **H**, vas lion rei ric valen **a**<sup>2</sup> 61 car el a pres] qua pretz conques **C**, mas el ha pretz **E** 65 los] el **H** 68 tug] e tug **C**; l'autre] li autre **E**; pretz] *om.* **CE** 69 lai ol sieus es non a ges remazut **a**<sup>2</sup>; lai] de lai **E**, lu ... **H**; a sol ges] hi a g. **C**, asol hi es **E** 70 no·y] non **a**<sup>2</sup> l'] *om.* **a**<sup>2</sup>

VI. 71-72 *om.* **HRA**<sup>2</sup> 71 lo] *om.* **E**; onor e l'ajut] azonor e aiut **E** 72 tals] tal **E**; ni·l] ni **E**

Traduzione:

I: I miei desideri e i miei pensieri, la dolce voglia e tutte le mie riflessioni, la mia gioia, il mio bene, il mio tesoro e il mio amore, il mio valore e il bene che mi è promesso siete voi, signora, perché non ho trovato nulla in questo mondo che nella più grande angoscia mi renda gioioso, eccetto voi, a cui ho donato il mio cuore, che amo, lodo, temo, servo e stimo.

II: E quando mi sovengono alla mente le qualità della vostra persona piacente, gioiosa e avvenente – che non so dire quanto è cortese, né quale sia il vostro onore e la ricchezza – allora rifletto e penso, tanto sono gioioso del bene che mi è capitato, signora dai capelli biondi; perché vi amo così tanto e ho il cuore desideroso della persona più gentile che si sia mai vista, nuda o vestita. Dunque sarei davvero uno sciocco a cercare o a reclamare un'altra donna.

III: E poiché Amore mi ha fatto scegliere in modo così gentile, per pietà non mi vogliate far morire! Perché è un danno crudele, un selvaggio dolore e un greve lamento per chi perde gli anni e i mesi e resta privo della gioia attesa, quando non sa da dove possa ricevere bene, tanto gli esce dal profondo del cuore il suo grande dolore, perché lo ha così disperato. Temo questa tristezza, ma la raccomando altrove.

IV: Posso giurare di amarvi più lealmente con patimento, di quanto faccia il marito con il godimento. Dunque, creatura sincera, vogliate concedermi uno dei cento beni minori o maggiori! Un angoscioso desiderio mi ha vinto, tanto che il cuore mi si scioglie dalla voglia che mi uccide e mi confonde, poiché non ho amico che mi aiuti, eccetto voi, perché un'altra non prego né domando.

V: E dunque, se mi rivolgo al buon re valente di Castiglia, ricco di pregio, non vi infastidite, perché lui ha conquistato pregi e doni, superando imperatori, re potenti, principi e marchesi, tanto che – così come il mare nasconde il nome dei fiumi – tutti gli altri pregi si perdono, vinti, laddove il suo pregio è solamente menzionato; per questo non sbaglio a raccontarlo e a diffonderlo.

VI. E Dio lo salvi con onore e lo aiuti, perché è di un pregio tale come io lo voglio e lo domando.

## NOTE

1-9. La canzone si apre con un elenco di elementi piacevoli cui viene paragonata la donna amata; nello specifico, i primi quattro versi fanno riferimento alla disposizione d'animo e all'attività di pensiero, determinanti nel processo di innamoramento. Si notino infatti le due coppie sinonimiche di rimanti: *desir* (v. 1) e *talen* (v. 3), rispettivamente in rima con *cossir* (v. 4) e *pensamen* (v. 2); i termini rimandano dunque ai concetti fondanti della *fin'amor* (il desiderio sensuale e il pensiero costante della persona amata). Nei vv. 5-8, il gusto cumulativo di fattori di piacevolezza si concentra sui beni materiali (*gaugz* e *bes*, v. 5; *thezaurs*, v. 6) e sui sentimenti e valori propri della cortesia (*amors*, v. 6; *valors*, v. 7; *e-l bes que m'es promes*, v. 8). La donna desiderata è menzionata mediante completa identificazione con le piacevolzze elencate in esordio (*etz, dona, vos*, v. 9). Dal punto di vista retorico, si rileva il ricorso a un vocabolario semplice e piano, ispirato al *trobar leu*, alla disposizione paratattica e all'anafora; la reiterazione dei possessivi *mey* (vv. 1, 2, 4), *mos* (duplice occorrenza al v. 5, v. 6) e *ma* (vv. 6 e 7) assume particolare rilievo semantico, volendo enfatizzare il senso di appartenenza nei riguardi della signora cantata, nonché la totale esclusività del sentimento amoroso.

1. **R** legge *tug* in luogo del monosillabo iniziale (anche al v. 2 reca *tug* per *li*). **E** porta *mieu* al posto di *mey* (anche al v. 4).

3. Ipermetria in **R** determinata dall'aggiunta della congiunzione *et* in apertura; reca inoltre l'articolo singolare *el* anziché il plurale *li*.

5. Errore morfologico in **R** (legge *gaugz* in forma asigmatica).

7. Il verso è omissivo in **HR**.

8. *bes*: il termine ricorre anche al v. 5 in sede di rima. La reiterazione, tuttavia, riguarda solo il significante poiché le due occorrenze presentano sfumature semantiche: la prima indica un bene materiale (compare infatti in coppia sinonimica con *thezaurs*, v. 6), mentre la seconda allude al concetto astratto di bene (si veda anche la glossa di Ernst 1930: «Es ist auf die unterschiedliche Bedeutung an den beiden Stellen hinzuweisen. In v. 5 hat *bes* die konkrete Bedeutung von "Gut, Besitztum, Habe", es gehört eng zu *thezaurs* [...] Hier in v. 8 hat es dagegen den abstrakten Sinn "das Gute", soviel wie "das Glück"», p. 367). – *que m'es promes*: **a**<sup>2</sup> legge erroneamente *gem nes permes*.

10-14. L'elogio iperbolico di *midons*, presente nei versi conclusivi della *cobla* esordiale, viene qui sviluppato mediante la dichiarazione dell'eccezionalità della dama amata, la quale assume carattere pressoché salvifico rendendo l'io

lirico gioioso nel momento di massimo sconforto (*als majors ops*, v. 12: «au plus grand besoin, au moment décisif», *LR*, IV:375; in traduzione: “nella più grande angoscia”; cfr. Jeanroy 1905: «dans mes plus grandes détresses», p. 466, e Ernst 1930: «das mich in den größten Nöten froh erhalten könnte», p. 338).

10. *non ai retengut*: su *retener* si vedano *LR*, V:340; *SW*, VII:287; *FEW* 10:333. Il verbo assume qui l’accezione di ‘ritenere, considerare’; in traduzione si è preferito rendere con ‘trovare’; cfr. la traduzione dei vv. 10-12 offerta da Jeanroy 1905: «je n’ai rien retenu (trouvé) en ce monde qui, dans mes plus grandes détresses, me tienne joyeux» (p. 466).

12. *qu’als*: **Ha**<sup>2</sup> leggono *ca*, **ER** scrivono *cal*. – *jauzon*: **E** reca erroneamente il participio presente *iauzen* che inficia lo schema rimico.

13. **H** legge *sola* per *sol de*; *varia lectio* nel rimante, che risulta solo parzialmente leggibile (*r...scut*). Alla variante di **C**, *quan de vos*, si preferisce per ragioni sintattiche la lezione attestata negli altri codici, *mas sol de vos*, in ripresa anaforica al v. 56 (cfr. anche Jeanroy 1905, p. 464, e Ernst 1930, p. 318). **a**<sup>2</sup> reca *sola*. L’espressione enfatizza la singolarità e l’unicità di *midons* («sinon vous» Jeanroy 1905, p. 466). Sull’impiego di *mas* col valore di ‘eccetto che’ si veda Melander 1928, pp. 139-154.

14. **R** legge *laus*. **E** scrive *serue*. **H** e **a**<sup>2</sup> leggono rispettivamente *e iau e sor...* e *lai e sern e tem*. La serie di verbi rimanda alle topiche dinamiche del *servitium amoris*: amare, lodare, temere, servire e *blandir*; quest’ultimo è stato tradotto ‘corteggiare’ da Jeanroy 1905 («courtise», p. 466) e da Ernst 1930 («und den Hof mache», p. 339). Si preferisce rendere il verbo nell’accezione di ‘stimare’, registrata in *SW*, I:148: «schätzen»; cfr. anche *LR*, II:223 e *FEW*, I:394 («faire cas de, estimer»).

15-28. La seconda *cobla*, caratterizzata da una forte topicità tematica e lessicale, continua l’encomio della dama attraverso la celebrazione della sua virtù morale (vv. 18-21) e della sua bellezza fisica: due volte compare il termine *cors* (vv. 16 e 27), accompagnato dai topici aggettivi impiegati nella tradizionale *descriptio* di *midons*, *plazen* (v. 16) e *gensor* (v. 27); si veda nota 16. Anche la chioma bionda è convenzionale: «Il biondo [...] è uno dei *topoi* imprescindibili della rappresentazione della bellezza aristocratica tipica della letteratura gallo-romanza medievale. I capelli color d’oro sono un attributo essenziale da aggiungere alla *descriptio*, per evidenziare la nobiltà della dama e la sua ricchezza esteriore, che, naturalmente, è un’emanazione della sua natura virtuosa» (Di Luca 2005, p. 378); basti pensare al biondo dei capelli di Isotta e

alla Laura petrarchesca; sul *topos*, abusato nella poesia italiana nei secoli XIII e XIV, si veda Macinante 2012.

15. Ipometria in **H** per omissione della congiunzione iniziale.

16. *cors plazen*: il sostantivo ‘corpo’ si riscontra con frequenza nel *corpus* occitano accompagnato dall’aggettivo *plazen* (denotatorio di qualità fisiche); si vedano i seguenti esempi di concordanza: P<sub>Vid</sub>, *Ab l’alen tir vas me l’aire* (BdT 364.1), vv. 26-27: «E tot quan fauc d’avinen / ai del sieu bell cors plazen»; PoCapd, *Ben sai que per sobrevoler* (BdT 375.5), vv. 23-24: «quan vey sos belhs huelhs e remire / la belha boc’e·l cors plazen»; RambBuv, *Al cor m’estai l’amoros desiriers* (BdT 281.1), vv. 27-28: «e sa valor, e son gen cors plazen / on tant grans bes e tant beutatz jai». L’amore trobadorico scaturisce dall’ammirazione del corpo della signora e si fonda sul desiderio di conquista concreta e materiale. È da tener presente che «the focus on the body found in twelfth-century literature is not an embracing of that body but rather an internalization of the world which takes the body as its point of departure» (Spance 1996, pp. 13-14).

18-21. La dichiarazione di incapacità a descrivere la bellezza e la virtù di *midons* rientra negli schemi rituali e convenzionali delle *laudationes*.

18. **H** legge *queus*. **a**<sup>2</sup> legge *naug* in luogo di *no sai*.

20. La rima d (-*ors*) è inficiata in **R**, che reca il sostantivo asigmatico.

21. In **H** si legge *e ... iors*. **R** scrive *de la ricor*.

22. **HRa**<sup>2</sup>, in luogo della congiunzione *e*, presentano la variante *can*.

23. *Varia lectio* in **H**: *can* al posto di *tan*; **R** scrive invece *co*.

25. Gauchat-Kehrli 1981 trascrivono erroneamente da **H**: *ges blon*; la lezione trasmessa è invece *pel blon*, attestata in modo univoco nella tradizione manoscritta.

26. In **H** il v. è leggibile.

27. Errore di natura morfologica in **R** (*ienser*).

28. Variante isolata di **H**: *don* in luogo del monosillabo iniziale. In **EHRa**<sup>2</sup> è omessa l’enclisi (*ni* per *ni·n*). Sui verbi appartenenti al campo onomasiologico del domandare si veda l’analisi sintattico-semantiche di Lavis 1984. L’espressione ricorre in modo simile, e nel medesimo contesto semantico, in II, vv. 47-48: «fols cerai si del trefueill / vau queren la carta fueilla».

29-42. Nella terza *cobla* la modalità poetica della *laudatio muliebris* che caratterizzava lo sviluppo delle strofi precedenti, sfocia nella lamentosa supplica dell’io lirico che reclama l’appagamento del desiderio – la richiesta d’amore è considerata una logica conseguenza del fedele servizio – motivo che a sua volta

s'intreccia al tema dell'attesa e della speranza. Il trovatore dichiara che la vana attesa genera nell'amante profonde sofferenze (vv. 33-38), e si augura di non ritrovarsi mai in questa situazione (v. 42).

30. *Amors*: errore di natura morfologica in **Ea**<sup>2</sup> (*amor*).

32. **a**<sup>2</sup> reca *uolha* in luogo di *vulhatz*. **R** presenta *varia lectio* in sede di rima: *languir*.

33. **C** reca *estranhs* asigmatico; **H** legge *estraign*.

34. *selvatja*: errore in **H** (legge *selvatg*).

35. Errore morfologico in **R** (*greus* privo di marca sigmatica). Gauchat-Kehrli 1981 scrivono *greus e la mors* nell'ed. diplomatica di **H**; si legge invece *e clamors* (la *scriptio* è continua), lezione parimenti attestata negli altri codici latori.

36. Ipometria in **a**<sup>2</sup> causata dall'omissione dell'articolo plurale *los*. L'espressione riecheggia il motivo dello scorrere lento del tempo cantato da BnVent nella *cobla* esordiale di *Lo tems vai e ven e vire* (*BdT* 70.30), «uno degli inizi più fascinosi di Bernart» (Mancini 2007, p. 150) in cui è descritto il volgere delle stagioni e la fissità dell'amore, ancora inappagato ma tenace, che mantiene l'amante speranzoso; cfr. vv. 1-7: «Lo tems vai e ven e vire / per jorns, per mes e per ans, / et eu, las! no·n sai que dire, / c'ades es us mos talans. / Ades es us e no·s muda, / c'una·n volh e n'ai volguda, / don anc non aic jauzimen». Ulteriori elementi intertestuali che rilevano l'ascendenza ventadorniana in questa canzone sono presenti ai vv. 51-54 (si veda relativa nota).

37. Il verso è omesso in **E**. – *reman blos*: **C** *fraintende* (reca *non nalechos*); errore in **H** (*remas*).

38. *lonc*: cfr. le considerazioni di Guida 2002: «Il radicale *lonc* (con i suoi esiti sostantivali, verbali, avverbiali, aggettivali) accompagna assai spesso i termini facenti allusione alla 'richiesta' e serve a adombrare una troppo lunga durata, a connotare il più delle volte dolorosamente l'esperienza amorosa» (p. 73). – Si riscontra *varia lectio* in sede di rima nel ms. **C** (*entendut*) e nel codice **H** (*tengut*; il rimante erroneo provoca l'ipometria del verso).

39. Il verso presenta una variante che accomuna i codici **HRa**<sup>2</sup> (gruppo β): *car* anziché *quan* (**CE**).

40. *aja mais*: in **H** si legge ... *tia mas*. Errore di **R** (*iamais*) – *tan l'eis del*: variante in **C** (*quan*), alla quale si preferisce la lezione attestata negli altri codici. **E** legge *lieis*; **H** *los*, **R** *mieis*. Sul verbo *eisir* cfr. *SW*, II:342; *LR*, III:570; *FEW*, III:295. Altri fraintendimenti riguardano la preposizione articolata *del*, resa con *dal* in **H** e con *de* in **a**<sup>2</sup>.

41. *sa*: il possessivo atono è reso con marca sigmatica in **R**; mentre in **C** e **H** figurano, rispettivamente, l'articolo maschile plurale e l'articolo femminile singolare. – *dolors*: variante isolata di **C** (*sospirs*). – *quar si l'a esperdut*: il secondo emistichio del verso ha causato non pochi dubbi tra i copisti. Ernst 1930 segue  $\beta$  e scrive *quar si eis a perdut*, traducendo: «denn er hat sich selbst zugrunde gerichtet» (p. 339); le testimonianze del gruppo  $\beta$  sono: *car s ... eis a perdut* (**H**); *car si eyssamen a perdut* (**R**), in cui si registra ipermetria; *qar seis a perdut* (**a**<sup>2</sup>). Si accoglie invece a testo la lezione del codice **E**, scartando la variante isolata offerta dall'altro ms. di  $\alpha$  (**C**): *don al cor esperdut* (si ipotizza l'errore sulla base dalla ripetizione del sostantivo *cor*, presente al verso precedente). Medesima è la scelta testuale di Jeanroy 1905, che traduce: «car il est si éperdu» (p. 467). Non c'è motivo, dunque, di distaccarsi dal ramo base per la ricostruzione testuale, dal momento che la lezione di uno dei due codici è valida sia dal punto di vista metrico che sintattico.

42. Gauchat-Kehrli 1981, nella trascrizione di **H**, omettono il monosillabo *la*, rendendo il verso ipometro; Jeanroy 1923 e Ernst 1930 riportano l'errore in apparato, registrandolo come lacuna propria del codice. In traduzione: “temo questa tristezza, ma la raccomando ad altri”. Il trovatore fa qui riferimento al timore topico dell'amante cortese, sempre in bilico tra euforia e disforia, che paventa di non ricevere nessuna ricompensa da *midons* nonostante il fedele *servitium amoris*. Il termine *ira*, che in latino aveva l'accezione di 'risentimento', 'ira', nella lingua d'oc assume l'accezione di 'tristezza', 'dolore' (cfr. *LR*, III:573; *SW*, IV:236; *FEW*, 4:811); a tal proposito si vedano gli studi di Bec 1968, p. 565; Lavis 1972, p. 42; Hackett 1973, pp. 169-180; Kleiber 1978, p. 87. Il verbo *comandar* ha in questo contesto il significato di «recommander» (*LR*, IV:137; si vedano anche i significati del verbo registrati in *SW*, I:295 e *FEW*, II:948). L'espressione del secondo emistichio è tradotta in modo eufemistico da Jeanroy 1905: «Mais [quant à moi], je l'envoie [cette douleur] à tous les diables» (p. 467); Ernst 1930, pur preferendo una traduzione fedele (come quella della presente ed.) è d'accordo con il senso attribuito al verso dall'editore francese: «*alhors* mit Jeanroy euphemistisch aufzufassen, erscheint mir recht einleuchtend» (p. 369).

43-46. Pur nella sofferenza determinata dall'attesa del soddisfacimento erotico, l'amante dichiara di amare *midons* più di quanto faccia il marito, cui invece è permesso l'incontro amoroso. I versi sono presentati da Raynouard come esempio di impiego del termine *sufriemen*, di cui viene offerta l'accezione di 'privazione': «je vous aime plus loyalement avec privation que le mari avec

jourir» (LR, V:286). Il verbo *jauzir* è impiegato nell'accezione di 'godere carnalmente di una donna', assumendo il senso marcato di «obtenir, posséder» (LR, III:443; cfr. SW, IV:251; FEW, IV:75. Sul verbo cfr. Cropp 1975, pp. 341-345 e il contributo di Braet 1983). Si vedano anche le traduzioni di Jeanroy 1905: «Je puis vous garantir que je vous aime plus loyalement en cette attente que le mari qui vous possède» (p. 467) e di Ernst 1930: «Denn ich kann euch versichern, daß ich euch im Entbehren aufrichtiger liebe als der Gatte, der den Genuß hat» (p. 339).

43. **H** legge *puois* in luogo del monosillabo iniziale. – *plevir*: cfr. SW, VI:385; LR, IV:573; FEW, XVI:633. Il termine è tratto dal lessico giuridico feudale («promettere, garantir»; Cropp 1975, p. 476).

44. In **H** leggiamo: *plus fos ... finamen*. **R** reca *pus am* (errore grammaticale e ipometria). Si riscontra *varia lectio* in **a**<sup>2</sup>, in posizione rimica: scrive *finamen*.

45. **H** omette il verso.

46. **R** legge *quels* e presenta ipometria del verso, causata dall'omissione del monosillabo *ab*. **a**<sup>2</sup> scrive *que*.

47. *francha res*: il trovatore impiega un epiteto simile nella canzone VIII, secondo il principio strutturante del *celar*; conformemente all'uso latino, in occitano il sostantivo *res* è spesso impiegato in riferimento a esseri animati che conveniva non designare specificamente: «La discrezione era, come si sa, una delle regole fondamentali del codice cortese, il quale imponeva che la donna amata e cantata fosse distante e indistinguibile e che la sua identità rimanesse quanto più possibile occulta: si spiega anche così il successo che ebbe l'estensione semantica di *res* nella poesia trobadorica» (Guida 2002, p. 56); sulla polisemia del termine cfr. lo studio di Medina Granda 1992.

48-49. Si riscontra *varia lectio* in **a**<sup>2</sup> nel distico (vv. 47-48): *un dels .e. bes dompna sius platz maiors* (l'interruzione tra i due versi non è segnalata dal punto metrico). La sequenzialità dei rimanti che si accetta a testo è quella testimoniata in **a** (*menors : majors CE*), *contra* Jeanroy 1950 ed Ernst 1930 che prediligono l'ordine inverso, presente nel gruppo **β** (*majors : menors HRa<sup>2</sup>). Non convince la lettura allegorica offerta dall'editore tedesco che riconduce i *bes menors* al *menor terz d'amor*, l'amore sensuale di cui parla Guiraut nella canzone I: il raffronto con il componimento allegorico comporterebbe, di conseguenza, l'identificazione dei *bes majors* nell'amore naturale (il *segon terz*, v. 49) e nell'amore celeste (il *sobeiras*, v. 50), il che è reso improbabile dalla tenuta del discorso (si rinvia alle note esegetiche della canzone). Il distico sembra piuttosto racchiudere un'espressione generica e eufemistica, scevra da intenti allegorici,*

attraverso la quale l'amante desideroso chiede alla dama una, anche minima, dimostrazione della buona disposizione nei suoi riguardi. È dunque probabile che i due rimanti alludano ai possibili segnali di affetto, contemplati nel rituale del *domnei*, e alla loro gradualità: dalle carezze all'abbraccio (*bes menors*) dall'*osculum* all'atto sessuale (*bes majors*). Del resto, anche Ernst 1930 propone la seguente traduzione del passo: «gebt mir auf irgendeine von den zahlreichen möglichen Arten ein Geschenk als Zeichen eurer Zuneigung oder einen Gunstbeweis eurer Liebe» (p. 370). – *cent*: non designa una cifra precisa ma un numero elevato e indefinito (cfr. Chaytor, p. 185).

51-54. Si noti la diretta citazione dei versi ventadorniani di *Can vei la lauzeta mover* (*BdT* 70.40), v. 5: «ai! tan grans enveya m'en ve», v. 8: «lo cor de dezirer no·m fon» e v. 30: «vas leis que·m destrui e·m cofon». La forte *enveya* («désir» *LR*, III:131) provata per la donna tormenta l'animo dell'amante; il motivo dell'angoscia e della *passio* amorosa è ricalcato anche sul piano lessicale: i sostantivi *dezir* (v. 52) e *enveya* (v. 54), l'aggettivo *angoysos* (v. 51), il verbo *me fon* (v. 53) e la dittologia *m'auci e m'cofon* (v. 54) rimandano all'ambito semasiologico della sofferenza e del desiderio.

51. *angoysos*: **R** presenta un rimante differente (*enginhos*), rifiutato in quanto non adatto semanticamente al contesto.

52. Errore nella declinazione bicasuale in **R** (*dezir*).

53. *fon*: **a**<sup>2</sup> legge *fen*.

55. I codici di  $\beta$  omettono *en* (leggono *maiu*) e scrivono *autramic* in luogo di *amic*. Nell'ed. Gauchat-Kehrli 1981 è registrato erroneamente *autramor*: l'errore di trascrizione è ripreso negli apparati critici approntati da Jeanroy 1923 e Ernst 1930, dove la lezione è segnalata come variante isolata di **H**.

56. *sol de*: **Ha**<sup>2</sup> leggono *sola*. *Varia lectio* in **R** (*tem* in luogo di *prec*). Il sintagma *mas sol de vos* è presente anche all'inizio del v. 13: ricorre in ripresa anaforica per enfatizzare l'eccezionalità e l'esclusività della donna amata.

57-70. **R** non conserva l'ultima *cobla* (né la *tornada*): l'ultimo verso trascritto (v. 56) è seguito da un ampio spazio bianco. Ernst 1930 parla di omissione volontaria del copista, per ragioni politiche: «Möglich ist aber auch, daß der Schreiber aus irgendwelchen (politischen?) Gründen die Verse absichtlich nicht mit kopierte, sie vielleicht durch andere später ersetzen wollte, da sie lediglich eine Huldigung für König Alfons VIII von Kastilien darstellen. Jedenfalls aber ist bewußte Auslassung der *Cobla* sicher, den die Hs. enthält statt ihrer einen weißen Zwischenraum bis zum nächsten Gedicht» (p. 317). La strofe conclusiva interrompe la tematica amorosa per incentrarsi sull'encomio del *bon*

*rey valen* (v. 58), Alfonso VIII di Castiglia (nato nel 1155 e salito al trono all'età di tre anni; morto nel 1214), destinatario anche del *descort* X: «Al bon rei castela N'Anfos» (v. 96); per l'identificazione del sovrano castigliano cfr. Milá 1861, p. 122, e Ernst 1930, p. 370. Jeanroy 1905 aveva erroneamente attribuito l'epiteto ad Alfonso IX, segnalando però i termini cronologici della sovranità di Alfonso VIII: «Probablement Alphonse IX (1158-1214)» (p. 488). Si veda la rassegna offerta da Alvar 1977 (pp. 75-134) e 2002 sui trovatori legati al monarca da rapporti di stima, rispetto e convivenza. Anche Dante nel *Convivio* (IV.XI.14) ricorda «lo buono re di Castella», menzionandolo tra gli esempi di liberalità (cfr. Fioravanti 2014, p. 640); la sua munificenza, il suo *pretz* e la sua *valor* furono esaltati dai trovatori dell'epoca e dai successivi poeti per il coraggio dimostrato nelle rilevanti imprese (utili alla contestualizzazione storica dell'opera di Guiraut e ricordate nel paragrafo introduttivo *1.1. Ricostruzione biografica*). Ernst 1930 colloca la canzone nel periodo che precede il viaggio di Guiraut in Spagna, intravedendo nell'espressione *si-m vir* il proposito di un viaggio verso la Castiglia: «Ich glaube, daß *se virar* rein örtlich aufzufassen ist; die Verse wären also kurz vor Antritt der Reise nach Kastilien verfaßt worden». (p. 281). Si ritiene invece, come già Lewent 1933 (cfr. p. 412) e poi Pirot 1972 (cfr. p. 235), che il verbo *se virar* (*LR*, V:552; *SW*, VIII:794; *FEW*, XIV:384) non sia da interpretare in senso spaziale (non indica lo spostamento da un luogo ad un altro), bensì si riferisca al brusco cambiamento tematico del componimento: le prime quattro *coblas* sono di argomento amoroso e s'incentrano interamente sull'elogio della dama sfruttando il lessico convenzionale e i tipici motivi legati al concetto cortese di *fin'amor*, riconducibili al genere della *canço*; a partire dal v. 57 la tenuta del messaggio poetico cambia repentinamente: l'io lirico chiede alla donna il favore di non adirarsi (*no-us tir*, v. 60) per la scelta improvvisa di interrompere le lodi a lei rivolte e di omaggiare il *bon rey* di Castiglia. Il componimento in pratica abbandona i tratti peculiari della canzone d'amore trobadorica per assumere i caratteri politici ed encomiastici di un sirventese, mutando *ex abrupto* la materia del testo. Tale dato non consente pertanto di circoscrivere cronologicamente e geograficamente la composizione (o l'esecuzione) del componimento.

57. **a**<sup>2</sup> legge *dona* in luogo di *doncs*. **C** porta *sieu* invece di *si-m*; **H** reca *siem*.

58. *vas lo bon rey*: **H** legge *al bo rei ric*; **a**<sup>2</sup> scrive *vas lion rei ric*. *Vas* è esito della proposizione latina *versus*; sul processo evolutivo che ha portato nella lingua d'oc ai due esiti concorrenti, *vas* e *ves*, cfr. Grafström 1968, p. 159.

59. *manen*: cfr. *LR*, IV:150; *FEW*, VI:185.

61-65. Al v. 61 si riscontra *varia lectio* in **C** (*qua pretz conques*) e in **E** (*mas el ha pretz*). Jeanroy 1905 accetta a testo la variante di **C**, ammettendo tuttavia le perplessità sulla traduzione e sul senso dei vv. 61-65: «car il emport le prix sur les empereurs, les rois les plus hauts, les princes et les marquis, [il emporte] les prix et les dons [?]» (p. 467); e commenta: «Le sens que je donne à ce vers me satisfait médiocrement; mais je n'en vois pas d'autre possible dans l'état actuel du text» (p. 488). Si preferisce seguire Ernst 1930 che opta per la lezione di **Ha**<sup>2</sup> (*car el a pres*); in traduzione: “perché lui ha ricevuto pregi e doni, superando imperatori, re potenti, principi e marchesi”. La dittologia *pretz* e *dos* (v. 65) naturalmente non è da intendere in senso cortese, bensì allude a gratifiche materiali e elargizioni concrete; interessante al riguardo l'ipotesi interpretativa di Ernst 1930: «Der Dichter hat etwa die Vorstellung eines Turniers, in dem der König sämtliche Preise und Geschenke erhalten, also seine Überlegenheit über alle Konkurrenten bewiesen hat» (p. 371).

63. *forsors*: «plus fort» (*LR*, III:373; *FEW*, III:723).

65. **H** reca l'articolo *el* per *los*.

66-69. Intendo la «notable comparación» (Milá y Fontanals 1861, p. 123) nel modo seguente: ‘così come i fiumi si perdono nel mare, allo stesso modo tutti i pregi esistenti si perdono (confluiscono) nel *mare magnum* delle virtù del sovrano’, parafrasando ancora: ‘il sovrano è completo di ogni pregio’. Su *rescon* cfr. i significati di *rescondre* in *SW*, VII:258; *FEW*, 10:159 e XXIV:50 (per conservare una coerenza lessicale e semantica con il paragone, il termine in traduzione è reso con il verbo ‘perdere’).

68. **C** inserisce la congiunzione *e* tra i due emistichi del verso e omette *pretz* (la lacuna del monosillabo è condivisa in **E**).

69. **a**<sup>2</sup> legge *lai ol sieus es non a ges remazut*. Ipermetria di **E**: aggiunta impropria del monosillabo *de* in posizione esordiale del v. – *a sol ges*: **C** reca *hi a ges*; **E** legge *asol hi es*. – *mentaugut*: cfr. *mentaure* in *SW*, V:202; *LR*, IV:203; *FEW*, VI:732.

70. **a**<sup>2</sup> legge *non* per *no·y* e omette *l'*. Sul verbo *expandir* cfr. *SW*, III:243; *LR*, III:164; *FEW*, III:302.

71-72. Il congedo (omesso in **β**) contiene la preghiera a Dio affinché aiuti Alfonso VIII ad affrontare con onore le sue imprese. I verbi conclusivi in dittologia (*quo·l vuelh ni·l demandi*) ricalcano la coppia verbale sinonimica del v. 28 (*s'autra·n quer ni·n demandi*), riferita alla donna amata.

71. *lo* è omesso in **E**; il codice legge *azonor e aiut*.

72. **E** scrive *tal* e omette a seconda enclisi presente nel verso (reca *ni*).

**V. Los grieus dezirs que-m solon far doler**  
(BdT 243.8a)

Mss: **C** 251v, **R** 92r; **I** 80r, **K** 64r, **d** 288r (*Guillem de S. Leidier*).

Edizioni: Ernst 1930, p. 305.

Metrica: a10 b10 b10 a10 c10 d10 d10 c10 e10'. Frank: 633:1; *unicum*. Canzone di cinque *coblas unissonans*, ciascuna di nove versi, e una *tornada* di quattro versi.

Rime: a: *-er*; b: *-ens*; c: *-ir*; d: *-or*; e: *-andres*. Vi è un riuso dei rimanti in *-andres* della canzone di ArnDan, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs* (BdT 29.4); cfr. Santini 2011, p. 151. BdT 243,8a: *resplandres*, v. 9; *Menandres*, v. 18; *espandres*, v. 27; *Flandres*, v. 36; *remandres*, v. 45; *Alissandres*, v. 49. BdT 29.4: *gandres*, v. 7; *blandres*, v. 14; *Alixandres*, v. 21; *Flandres*, v. 28, *Meandres*, v. 35; *resplandres*, v. 42; *espandres*, v. 45. Come si nota, nella canzone di Guiraut restano escluse le rime *glandres* e *blandres* e viene introdotta *remandres*.

Rima equivoca: *ricor* (16 : 43).

*Discussione testuale*. La tradizione manoscritta oppone i codici **CR** ( $\alpha$ ) a **IKd** ( $\beta$ ). **C** è assunto come ms. base per la restituzione testuale; a partire dal v. 44 si attinge da **R** per i luoghi non leggibili in **C** a causa dell'ablazione dell'iniziale decorata (si rinvia all'apparato e alla nota 44-49 per la lettura frammentaria dei versi conclusivi).

Il primo gruppo si fonda sui seguenti errori congiuntivi: al v. 14 (*las* per *lai*), al v. 17 (**C**: *al pretz*, **R** *als pes*, in luogo di *apres*); al v. 18 (**C**: *ad es*, **R**: *a es*, *contra* la lezione di  $\beta$  accolta a testo, *on cor*, per cui cfr. relativa nota).

Del gruppo  $\beta$ , tralasciando l'irrilevante testimonianza del *descriptus* di **K**, **d**, si segnala il consueto accordo tra i gemelli **IK**, benché «braucht nicht begründet zu werden» (Ernst 1930, p. 305): al v. 1 e al v. 5 (leggono *que solom*); al v. 4 (presentano *variatio* in sede di rima: *valer*, laddove **CR** scrivono *voler*); ai vv. 6, 9 e 21 si riscontra la lacuna di un monosillabo (rispettivamente *ieu*, *dous*, *dompn'*); al v. 7 (*fetz* per *fai*; leggono inoltre *ior ab plazent*); al v. 9 (*aesa* per *aiga*); al v. 16 (*rics fachs quil tangen avalor*); al v. 19 (*deuriatz non aver*); al v. 26 (*totz entiers bes*); al v. 27 (in luogo del rimante *espandres* di  $\alpha$ , recano la lezione *les splanders*); al v. 31 leggono *valon* per *vol om*; al v. 33 (variante: *los*, *contra lurs* di **CR**); al v. 38 leggono *datanz* per *tans* e presentano il futuro *sera*, in luogo del condizionale *I seria*); al v. 40 (*varia lectio: que nos fos gens sin sabia*

*de ver*); al v. 49 (*gaug ni plaser sesar nil avandres*); al v. 45 (in sede di rima leggono *refrandres*); al v. 48 (recano *gent*, laddove *a porta bel*).

Per gli errori propri di ciascun codice e per gli emendamenti di **C** (cfr. vv. 6, 7, 11, 13, 17, 31, 36) si rinvia all'apparato e alle note di commento.

*Attribuzione.* I 'gemelli' **IK** (e il *descriptus* di **K, d**) attribuiscono la canzone a Guilhem de Saint-Didier, *contra CR* che riportano il testo sotto la rubrica di Guiraut de Calanso. Fabre 1911 segue la testimonianza del ramo  $\beta$  e decide per la paternità di Guilhem de Saint-Didier, *contra* Meyer 1871 (p. 27), Canello 1883 (p. 41), Ernst 1930 (pp. 263-268), Sakari 1956 (p. 18), Pirot 1972 (p. 235) – cui si dà credito – che scelgono l'attribuzione segnalata in  $\alpha$ .

Si elencano le motivazioni offerte da Fabre 1911 e le relative obiezioni mosse da Ernst 1930 (pp. 263-268) e Sakari 1956 (pp. 18-19), alle quali si aggiungono ulteriori considerazioni e accertamenti sull'autorialità del testo a favore di Guiraut:

1) Fabre 1911 scorge delle analogie tra il contenuto della canzone e le informazioni desunte dalle *razos* relative ai componimenti di Guilhem: l'allusione alle sofferenze amorose (vv. 5-6 e 47 di V), troverebbe una corrispondenza nell'aneddoto che narra la dolorosa separazione tra il trovatore e la contessa di Polignac.

- È un'ipotesi troppo aleatoria. A ragione, Ernst 1930 sostiene l'assenza di puntelli decisivi che confermino la corrispondenza individuata: «Diese Äußerungen ohne weiteres auf den Bruch des G. von St. Leidier mit der Marquise von Polignac beziehen zu wollen, erscheint zum mindesten gewagt und kann ohne sichere Stütze nicht zur Entscheidung der Autorfrage geltend gemacht werden» (p. 264). Inoltre, com'è noto, è alquanto difficoltoso, se non addirittura sterile, il tentativo di stabilire con certezza l'incidenza tra l'esperienza amorosa dell'io lirico, cantata mediante moduli topici e formalizzati, e quella dell'io empirico.

2) Arnaut Daniel avrebbe assunto a modello il componimento in questione per la canzone *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs* (*BdT* 29.4) – in cui ricorrono le stesse rime *caras* e *estrampas* in *-andres* – superando l'ipotesto mediante l'introduzione del rimante *gandres*. Lo studioso, che ritiene dunque seriore la canzone arnaldiana, si domanda: «Pourquoi, si le poème était de Guiraut de Calanson, c'est-à-dire postérieur, Guiraut aurait-il rejeté cette seule rime du chant imité? Il est bien plus logique d'admettre qu'Arnaut a écrit le dernier et a voulu dépasser un rival en ingéniosité» (p. 176).

- La debole motivazione che adduce Fabre 1911 per dimostrare il rapporto direzionale ‘Guilhem de Saint-Didier > Arnaut Daniel’ si basa sui vv. conclusivi della *tornada* di *Er vei vermeils*: «Guillem avait célébré sa dame par des comparaisons outrées; le poète de Ribérac avoue ironiquement qu’il ne peut en faire autant pour la sienne, tant ses mérites sont au-dessus de toute expression: *c’Arnautz non sap comtar sas grans ricors, / que d’aussor sen li auri’ ops expandres*» (p. 175).

È senza dubbio meno avventato considerare invece il testo arnaldiano come modello rimico di *Los gieus dezir* (cfr. Ernst 1930, pp. 264-265): Arnaut Daniel, maestro delle rime difficili, funge in questo caso da *rimarium* per Guiraut (si veda Perugi 2015, pp. 221-222); anche altre canzoni giraldiane confermano tale rapporto di epigonismo (si veda il paragrafo 1.2. *Il canone*). Si considera dunque anteriore *Er vei vermeills*, *vertz*, *blaus*, *blancs*, *gruocs* (*BdT* 29.4), databile tra il 1177 e il 1191 (cfr. Perugi 2015, pp. 214-222). Inoltre sono due (e non uno, come sostiene Fabre 1911) i rimanti (in *-andres*) presenti nella canzone di Arnaut e assenti in quella contesa: oltre a *gandres*, anche *blandres*; mentre V propone la rima *remandres* (v. 45), mancante nel testo del poeta di Ribérac. Alla domanda posta dallo studioso, Ernst 1930 giustamente controbatte: «Da könnte man, wenn G. von St. Leidier der Verfasser wäre, mit demselben Recht, wie Fabre den Ausfall von *gandres* ins Feld führt, es auch bedenklich finden, daß A. Daniel den Reim *remandres* nicht übernommen habe. Es ist vielmehr wahrscheinlicher, daß G. von Calanso die Kanzone Arnaut Daniels gekannt hat [...]» (p. 265).

3) Fabre 1911 vede, nella menzione della contessa *Elis* (v. 36), un riferimento alla contessa Alix de Rossilhon, celebrata in alcune canzoni di Guilhem: «(Alix = Aelis, Élis)».

- La critica ha invece riconosciuto, nell’allusione, Elisabetta di Fiandra, moglie di Filippo d’Alsazia (morta nel 1183); si veda Bergert 1913, p. 19; Ernst 1930, p. 348; Pirot 1972, p. 235. Per altri presunti rimandi letterari a questo personaggio storico cfr. nota 36.

È necessario ora rilevare gli elementi che avallano l’attribuzione a Guiraut de Calanso; tra questi vi è innanzitutto la documentazione manoscritta: **IKd** hanno valore testimoniale di un unico ms. (**d** è *descriptus* di **K**, a sua volta ‘gemello’ di **I**), contro cui si oppongono i due codici **C** e **R**.

Un argomento particolarmente probante per la paternità giraldiana è il *senhal* *Belhs Diamans*, che ricorre anche nella canzone III.

Non mancano motivazioni metriche, puntualmente segnalate da Ernst 1930: «Bezüglich der Reimschemata ist zu sagen, daß die des G. von St. Leidier häufig

eine große Anzahl von Parallelen bei anderen älteren (und jüngeren) Trobadors haben» (p. 266), mentre Guiraut mostra di essere particolarmente attento all'originalità metrica dei suoi componimenti, che spesso presentano schemi *unica* (cfr. III, IV, V, VII, VIII, XI), come *unicum* è quello di V.

Il precedente editore rimarca anche un'altra distinzione tra i due autori: Guiraut, rispetto a Guilhem, rivela una preferenza per *coblas* di estensione maggiore (su otto canzoni, sei hanno *coblas* di più di otto versi (si rinvia al paragrafo dell'Introduzione 2.1. *Forme metriche e versificazione*); a differenza dei più brevi componimenti del castellano di Saint-Didier-en-Velay: su sedici testi solo due hanno stanze con più di otto versi).

A riprova della paternità giraldiana, i vv. 18 (*Menandres*), 36 (*Elis*) e 49 (*Sesars, Alissandres*): i componimenti di Guiraut «ne contiennent pas moins de vingt et une allusions histor., géogr. et légend.» (Sakari 1956, p. 18) – cfr. in particolare XII– diversamente da quelli di Guilhem, privi di riferimenti ad avvenimenti o personaggi storici, fatta eccezione per il *planh Pos major dol ai que autre caitiu*, *BdT* 234.15a. Sakari 1956 nota inoltre che l'espressione *li do e li plazer* (v. 31) rivela «plutôt un jongleur qu'un châtelain estimé» (*Ibidem*).

Infine, l'analisi intertestuale ha rilevato plurime analogie lessicali, stilistiche e contenutistiche tra V e il *corpus* lirico di Guiraut: la dittologia *thezaur e gaug* (v. 46) si riscontra in III, v. 72 – l'occorrenza dei due sostantivi in coppia non risulta attestata altrove; il sintagma che apre la canzone, *grieus dezirs* (v. 1), ricorre anche nel *descort* IX, v. 101; si rileva una corrispondenza concettuale e lessicale tra i vv. 32-33 (*e tug li pros que:s volon far grazir, / fan lurs belhs dos lai on pus an sabor*) e i vv. 26-28 di III: «E totz oms pros grazitz, / ses trop prejar, / fa mans belhs dos, quan es sos agradatges».

L'ultima considerazione riguarda aspetti retorici: l'intera canzone è costruita su comparazioni iperboliche che denotano una certa originalità e capacità di *variatio* rispetto a immagini stereotipate e tradizionali (si rinvia all'introduzione della presente edizione, 2.2. *Tratti di lessico e stile*); Guiraut si mostra abile nella costruzione di singolari paragoni elativi. Nel suo ristretto *corpus* (12 componimenti) si rilevano ben diciotto comparazioni, a fronte delle cinque presenti nei sedici testi di Guilhem (cfr. il repertorio delle comparazioni offerto da Scarpati 2008b, p. 335 e p. 344).

### I

Los grieus dezirs que·m solon far doler  
ai oblidatz, dompna ric'e valens,  
qu'enaissi m'es camjatz lo cors e·l sens  
que res no vuelh mas sol vostre voler.

5 E·ls mals d'amor – que·m solon far languir  
pres de la mort, quant ieu amav'alhor –  
mi fai semblar, ab joi plazen, doussor,  
si quo·l solelhs fai la neu devenir  
aiga doussa, tant es dous sos resplandres.

### II

10 Tot atresi com re no pot valer  
fuecs ni clartatz ni estelas luzens  
contra·l solelh, m'es autres jois niens  
contra·l vostre, qu'el mon non puese vezer  
neguna res, lai on pus m'o cossir,  
15 – que de beutat, de pretz ni de valor  
ni de bos faitz que·s tanhan a ricor –  
que sol apres de vos puesca venir,  
de la gran mar tro lai on cor Menandres.

### III

20 Belhs Diamans devetz be nom aver,  
qu'aissi cum es bels dias resplandens  
clartatz del mon, dompn', etz vos onramens  
d'autras dompnas; don deu om retener  
vostres rics faitz de vezer e d'auzir.  
Et atressi cum en un mirador  
25 vezon li uelh manta belha color,  
pot om en vos tot autre ben chausir;  
per que·m plai mout lo lauzars e l'espandres.

### IV

E vos, dompna, avetz tant de saber  
e valetz tant que ben etz conoissens

30 que, lai on plus val beutatz e jovens,  
don vol om mais li do e li plazer;  
e tug li pros que's volon far grazir  
fan lurs belhs dos lai on pus an sabor.  
E breus respos es loncs jois en amor,  
35 per que dompna non deu son joi fenir  
cum fes Elis, la comtessa de Flandres.

V

Mas vos avetz en mi tan de poder  
que mil tans pus me seria plazens  
mort a sufrir que fos de ren jauzens  
40 qu'a vos fos grieus, si sabia per ver  
que tot lo mon agues al mieu servir.  
Qu'ab vostres digz belhs e de gran onor  
avetz mon cor mes en tan gran ricor  
que bos pessars m'es, on pus vos dezir,  
45 jois e repaus e sojorns e remandres.

VI

Tezaur e gaug e dompna e senhor,  
fas tot de vos e lais los mals d'alhor,  
qu'anc non ac pus de son bel conquerir  
jois ni plazers Sesars ni Alissandres.

I. 1 los] lo **IK**; dezirs] dezir **IKR**; que·m solon] que solom **IK** 2 ric'e] rica **CR**  
3 cors] cor **CR**; sens] sen **R** 4 res] ren **IK**; voler] valer **IK** 5 d'amor] damors  
**R**; que·m solon] quen solom **I**, quem solom **K** 6 *om.* ieu **IK**; amav'alhor] amaua  
lor **C** 7 fai] fetz **IK**, fan **C**; ab joi plazen] ior ab plazent **IK** 8 neus] nueg **R** 9  
aiga] aesa **IK**; *om.* dous **IK**

II. 10 tot atresi] catresi **IK**; com re] a mi **CR** 11 fuecs ni clartatz] fuec ni clar  
datz **C**; estelas] estela **C** 12 m'es] es **IK**; autres] autre **CR** 13 puesc] puesca **C**  
14 lai] las **CR** 15 beutat] beutatz **IK** 16 rics fachs quil tangen avalor **IK**; que·s  
tanhan] que tanha **R** 17 apres] al pretz **C**, als pes **R** 18 on cor] ad es **C**; a es **R**

III. 19 devetz be nom aver] deuriatz non aver **IK** 20 bels] bel **IK** 21 clartatz]  
clartat **CR**; dompn'] *om.* **IK**; etz vos] e vos es **IK**, d. es v. **R** 23 vostres] vostre  
**R** 24 et atressi] catresi **IK**; en] es **R** 26 tot autre ben] totz entiers bes **IK** 27  
mout] *om.* **R**; l'espandres] les splanders **IK**

IV. 31 vol om] valon **IK** 32 pros] pro **IK** 33 lurs] los **IK** 34 breus] breu **C**;  
loncs jois] lonc ioy **R** 35 joi] ios **R** 36 Elis] helis **C**, nelis **R**

V. 38 tans] datanz **IK**; seria] sera **IK**; plazens] plazen **CR** 39 mort] mortz **IK**;  
ren] res **R**; jauzens] jauzen **CR** 40 que nos fos gens sin sabia de ver **IK** 44 que  
bos pessars ... **C** (lacuna per asportazione della miniatura caposezione; anche al  
v. 45 e nella *tornada*); que] quel **IK** 45 jois e repau ... **C**; e remandres] er  
refrandres **IK**

V. 46 tezaur e ... na e senhor **C** 47 ... los mals d ... **C** 48 ... pus de don ... **C**;  
bel] gent **IK** 49 ... ni plazers ... **C**; gaug ni plaser sesar nil avandres **IK**

Traduzione:

I. Ho dimenticato i dolorosi desideri che sollevano farmi soffrire, signora nobile e valente, perché così tanto mi è cambiato il cuore e il senno che non voglio nient'altro che il vostro volere. E mi fa sembrare una dolcezza, con gioia piacente, i mali d'amore – che erano soliti farmi languire, come fossi prossimo alla morte, quando amavo un'altra – così come il sole fa diventare la neve acqua dolce, tanto è dolce il suo risplendere.

II. Così come né il fuoco, né la luce, né le stelle lucenti possono competere con il sole, ogni altra gioia per me è niente rispetto alla vostra, perché al mondo non vedo niente, più ci penso – quanto a bellezza, pregio, valore e comportamenti che convengono alla nobiltà – che possa anche solo avvicinarsi a voi, dal gran mare fin dove scorre il Menandro.

III. Ben dovete avere come nome Bel Diamante, perché come il bel giorno splendente è luce del mondo, così siete voi, signora, onore delle altre donne; per cui le vostre nobili azioni viste e udite devono essere ricordate. Come in uno specchio gli occhi vedono molti bei colori, così in voi si può discernere ogni altro bene; per questo mi piace molto lodare e diffondere (le lodi).

IV. E voi, dama, avete tanta saggezza e vate così tanto da essere ben consapevole che, laddove bellezza e gioventù hanno più valore, si desiderano maggiormente i doni e i piaceri; e tutti i prodi che vogliono farsi apprezzare fanno i loro bei doni dove trovano maggior piacere. Nelle brevi risposte vi è lunga gioia in amore, per questo una signora non deve distruggere la sua gioia come fece Elis, la contessa delle Fiandre.

V. Ma voi avete su di me tanto potere che preferirei di gran lunga morire piuttosto che gioire di qualcosa che a voi possa far soffrire, se anche sapessi di avere tutto il mondo al mio servizio. Con i vostri bei discorsi di grande onore avete arricchito così tanto il mio cuore che, quando più vi desidero, me ne viene piacevole pensiero, gioia, riposo, soggiorno e dimora.

VI. Siete per me tesoro, gioia, dama e signora, e abbandono i mali di allora, perché mai Cesare e Alessandro provarono più gioia e piacere per le loro belle conquiste.

## NOTE

1-9. La *cobla* esordiale introduce il modulo del *change*: il volgersi ad un'altra dama ha conseguenze sul piano narrativo, «introducendo nella fissità affermativa della canzone cortese un elemento marcatamente temporale» (Zinelli 1996, p. 113). Il trovatore allude infatti ai tormenti provati in una relazione passata, ormai dimenticati grazie all'amore per una nuova donna che lo ha conquistato con la sua dolcezza (vv. 7-9). A partire dal v. 10 la donna abbandonata non viene più menzionata – il componimento s'incentra interamente sull'encomio iperbolico della nuova *midons* – fino alla *tornada*, dove la si nomina mediante breve allusione: *e lais lo mals d'alhor* (v. 47). Soltanto in questa strofe è impiegato un lessico afferente all'ambito dell'afflizione: *grieus dezir*, *doler* (v. 1); *mals d'amor*, *languir* (v. 5); *mort* (v. 6); questo «procédé cumulatif [...] va jusqu'à la redondance [...]. Tel a été l'effort des troubadours pour exprimer l'intensité de leurs souffrances» (Cropp 1975, p. 275).

1. **IK** leggono *lo grieus dezir*; il sostantivo è reso in forma asigmatica anche in **R**. Il *dezirs* è spesso anche fonte di malinconia e tormento (si veda Cropp, pp. 267-270): sull'aggettivo *grieus* cfr. *SW*, IV:186 («schwer (fig.), hart, arg, schlimm, gewaltig»). Si veda anche il *descort IX* di Guiraut, vv. 99-103: «Mais n'attire, / mi dons, martire / ab greu dezire, / can remire / vezen / vostre cors, que deu's conquerer». – *que-m solon*: **IK** scrivono *que solom* (anche al v. 5: *quen solom I*, *quem solom K*). Il verbo presente *solom* si riferisce a una situazione passata, per tale ragione è stato tradotto all'imperfetto: si veda, in proposito, la precisazione fornita da Levy su *soler*: «“pflegen”. Das Präsens von emem nicht der Gegenwart angehörigen Thun verwandt» (*SW*, VII:784); cfr. anche la nota di Ernst 1930: «von soler “von einem nicht der Gegenwart angehörigen Thun verwandt” findet sich häufiger» (p. 347).

2. *ric'e valen*: (**CR** omettono la congiunzione: *rica*). Dittologia sinonimica con cui si rimanda al valore morale della signora ma anche alla sua nobile condizione sociale.

3. *m'es camjatz lo cors e-l sens*: **CR** scrivono *cor*; **R** riporta in forma asigmatica anche il sostantivo *sens*. Il verbo al singolare in dipendenza da due soggetti – che nella canzone si riscontra anche al v. 30 – è ammesso dalle grammatiche medievali (*Leys d'Amors*, cfr. ed. Anglade 1919, p. 44; *Vers e regles de trobar*, cfr. ed. Li Gotti 1952, p. 72); cfr. anche Jensen 1994, § 478. «Il contrassegno principale della *chanson de change* è nel verbo *camjar*» (Zinelli

1996, p. 116), termine-chiave appartenente dunque al lessico del disamore; per le occorrenze del verbo si rinvia alla nota 2 della canzone II.

4. **IK** leggono *ren* e in sede di rima recano *valer* (medesimo rimante al v. 10, sarebbe pertanto rima identica). L'io lirico si dichiara completamente asservito alla volontà di *midons* (cfr. anche vv. 37-41).

5. **R** legge il sostantivo obliquo *amor* con marca sigmatica.

6. Ipermetria in **IK**, determinata dall'omissione del monosillabo *ieu*. **C** scrive *amaua lor. – pres de la mort*: il sintagma esprime la forza distruttrice del sentimento amoroso; pur non esplicitando le cause della separazione con la precedente dama, l'amante dichiara di aver esperito una profonda angoscia che lo ha portato a sentirsi prossimo alla morte. Cfr. GrBorn, *Ailas, com mor! – Quez as, amis?* (*BdT* 242.3), vv. 10-11: «Oc eu, plus fort que no·us sai dir» e *Be vei e conosc e sai* (*BdT* 242.26), vv. 31-32: «que viuras apres la mort / totztems ab dol et ab pena» – *alhor*: l'avverbio (per cui cfr. *SW*, I:51; *LR*, II:46; *FEW*, XXIV:321) è impiegato in riferimento alla dama che ha fatto soffrire l'amante; per ulteriori occorrenze del termine in tale accezione cfr. VI, vv. 44-47: «non dei d'als pensar, ni anc / ni es ni er ni fo anc / outra per que ja·s refrima / mon cor qu'ieu ja·l vir alhor». Cfr. anche GrRiq, *Tant m'es plazens le mals d'amor* (*BdT* 248.82), vv. 3-4: «no·m vuelh ni m'aus ni·m puesc partir / de midons ni virar alhor»; JfrRud, *Bels m'es l'estius e·l temps floritz* (*BdT* 262.1), vv. 10-11: «e non irai jamais alhor / ni non querrai autrui conquistz»; MoMont, *Mos sens e ma conoissensa* (*BdT* 305.14), vv. 26-27: «Doncs s'ieu am a gran honor, / per que·m virarai alhor?»; PBremRN, *Un sonet novel fatz* (*BdT* 330.19a), vv. 21-22: «non amarai alhors, sia sens o folhors»; PVid, *Estat ai gran sazo* (*BdT* 364.21), vv. 27-28: «que mos huelhs ni m'amor / no puesc virar alhor».

7. *fai*: si accetta la lezione di **R**, rifiutando *fan* di **C** e *fetz* di  $\beta$ . Ernst 1930, che opta per la stessa scelta testuale, considera *vostre voler* (v. 4) soggetto del verbo (cfr. p. 347); ritengo invece *dompna* (allocutaria al v. 2) soggetto di *fai*: è infatti sulla figura della dama che il trovatore instaura il parallelismo ('*midons-sole*') nelle comparazioni dei versi seguenti (cfr. nota 8 e nota 10-13). – *ab joi plazen*: **IK** recano *ior ab plazent*.

8. **R** tramanda la lezione 'notte' (*nueg*) in luogo di 'neve'. La neve è un elemento figurato attestato con frequenza nelle comparazioni trobadoriche, generalmente usato in riferimento al candore del corpo di *midons* o alla sua purezza d'animo (cfr. Scarpati 2008b, pp. 82-86); un'altra caratteristica della neve ripresa nei paragoni della lirica occitana è il fatto di sciogliersi al sole (l'immagine è di ascendenza ovidiana: «anxia luce gemit lentaque, miserrima

tabe / liquitur, ut glacies incerto saucia sole», *Metamorfosi*, II vv. 807-808; altri esempi tratti da *Ars Amatoria* e *Heroides* sono segnalati in Scarpati 2008b, p. 85). Ne deriva la comparazione standardizzata ‘neve-amante / sole-amore’, in cui il termine di paragone è il calore: cfr. GlAnd, *Sens ditz que·m lais de chantar e d’amor* (BdT 203.1), v. 17: «Plus fon mon cor que neus per gran calor»; GlBerg, *Lai on hom mellur’ e reve* (BdT 210.13), vv. 13-14: «no say si·us portaz peir’ o brieu / qu’enaissi·m faitz fondre cum nieu». Guiraut riprende il confronto convenzionale variando il *topos* in modo del tutto originale: la neve è paragonata, piuttosto che all’amante, alle sue sofferenze amorose; inoltre l’immagine, «in maniera del tutto insolita [...], determina la ‘dolcezza’ come *tertium comparationis*» (Scarpati 2011, p. 85). Sulla dolcezza come virtù propria della donna amata si veda Spanke 1925, p. 247. Cfr. anche l’espressione proverbiale: «Dulcius est melle corpus sentire puelle» (Walther 1963, p. 793).

9. **IK** leggono *aesa* per *aiga*; si riscontra inoltre ipometria nei due codici ‘gemelli’ (per omissione di *dous*).

10-13. Il secondo paragone iperbolico del componimento mantiene la comparazione ‘sole-*midons*’, ma in questo caso il *tertium comparationis* è lo splendore. Il parallelismo prevede la rappresentazione dell’eccezionalità della donna: così come *fuecs*, *clartatz*, *estelas luzens*, non reggono il confronto con il sole quanto a luminosità, ogni altra gioia è niente rispetto a quella della signora amata. La possanza e la superiorità dell’amata erano ritenute caratteristiche fondamentali nelle *artes* d’amore e di retorica: esse raccomandano che alla *diminutio* faccia da contrappunto la *superlatio*.

10. **IK** leggono *catresi* per *tot atresi* (provocando ipometria nel verso) – Si rifiuta la variante di  $\alpha$ , *a mi*, a favore della lezione conservata in **IK**, *com re*.

11. **C** scrive *fuec ni clar datz*. Si accoglie la forma sigmatica *estelas*, testimoniata in **R** +  $\beta$ , rifiutando la lezione isolata di **C** che reca il sostantivo al singolare (Ernst 1930 accetta *estela* di **C**).

12. **CR** leggono *autre*. – *contra*: la preposizione introducente una comparativa (cfr. Jensen 1994, § 720) si riscontra in ripresa anaforica al verso successivo; ha l’accezione di «im Vergleich zu» (*SW*, I:343); si veda anche la definizione registrata in *LR*, II:467 e *FEW*, II:1111: «en comparaison de, comparé à». – *jois*: il termine allude alla gioia determinata dalla *passio* amorosa, «una gioia diversa da tutte le altre, incomparabile con le soddisfazioni ed i piaceri procurati dalle circostanze fortunate della vita, catalizzata dalla *dompna*, unico essere in grado di tramutare con i suoi favori la condizione di sofferenza

dell'innamorato e di suscitare in lui nuovi slanci di entusiasmo e d'esaltazione» (Guida 2002, p. 307).

13. *non puesc vezer*: errore grammaticale in **C** (*puesca*). Il verbo *poder* ha funzione di ausiliare espletivo (si veda Jensen 1994, § 475); cfr. anche l'*incipit* della canzone III.

14. Si accoglie a testo la lezione di  $\beta$ , *lai*, *contra las* di  $\alpha$ .

15. Errore morfologico in **IK** (*beutatz*). Sulla frequenza d'impiego e sul contenuto semantico della dittologia *pretz* e *valor* cfr. Schutz 1944; Spampinato 1970; Schuchard 1970; Serper 1986. La preposizione *de* (che ricorre anche al v. 16) ha il valore di 'riguardo a', 'quanto a'; al riguardo si vedano Jensen 1986, p. 391; Boni 1954, p. 49 e p. 70.

16. **IK** scrivono *rics fachs quil tangen avalor*. Errore di natura grammaticale in **R** (*que tanha*). – *ricor*: *mot tornat* al v. 43.

17. *apres*: si sceglie la *lectio* di  $\beta$ , poiché i due codici di  $\alpha$  presentano varianti non adatte dal punto di vista semantico e sintattico (*al pretz C*, *als pes R*).

18. *on cor*: accolta a testo la lezione del ramo  $\beta$ ; «Die Lesarten von CR [...] sind unverständlich» (Ernst 1930, p. 347): **C** scrive *ad es* e **R** *a es*. – L'espressione è sintatticamente legata al v. 13 (*el mon non puesc vezer*). L'idronimo *Menandres* indica l'Oriente; cfr. ArnDan, *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs* (*BdT* 29.4), vv. 41-42: «mas eu no voil lai on son las richors / bailir que clauon Tigres e Menandres»; sulla valle del Meandro si vedano Perugi 2015, pp. 215-216 e pp. 243-245; Nicol 1993, p. 85; Ramsay 1890, p. 130.

19. *Belhs Diamans*: sulla proposta avanzata da Ernst 1930 circa l'identificazione del *senhal* in Maria de Ventadorn cfr. nota 71 di III, in cui ricorre il medesimo pseudonimo. Il trovatore è, «per sua implicita ammissione» (Perugi 2015, p. 222), l'*inventor* del *senhal* – ripreso da GcFaid in *S'om pogues partir son voler* (*BdT* 167.56), v. 73 –: l'espressione *devetz be nom aver* dichiara l'intento di celare la dama sotto tale nome, nato da un gioco di parole basato sulla connessione fonica e pseudo-etimologica istituita con il sintagma *belh dias* (v. 20): «Das Gedicht bietet also einen interessanten Beleg für das Entstehen eines Verstecknamens» (Ernst 1930, p. 266). – *devetz be nom aver*: **IK** leggono *deuriatz non aver*.

20. **IK** scrivono *bel*.

21. **IK** omettono *dompn'* e recano la lezione priva di senso *e vo es*, per *etz vos*.

22. *retener*: 'conservare nella memoria', 'ricordare', accezioni registrate in *SW*, VII:287; *LR*, V:340; *FEW*, X:333.

23. **R** legge *vostre*. – *de vezer e d'auzir*: «Die Infinitive haben passivischen Sinn» (Ernst 1930, p. 347); in traduzione: “le vostre nobili azioni viste e udite”.

24-26. La quinta comparazione iperbolica della canzone non è di immediata comprensione: «Der Vergleich ist unklar durchgeführt. Es ist nicht einzusehen, wieso man in einem beliebigen Spiegel mancherlei schöne Farbe erblicken kann» (Ernst 1930, p. 348). Il precedente editore ritiene che l'ambiguità dell'immagine risulti dalla sovrapposizione di due idee; Guiraut avrebbe concettualmente ripreso la topica coppia di sostantivi *miralhs* e *flors*, confondendo i concetti: «“ihr seid ein Spiegel für alle, indem ihr alle hervorragenden Charakterzüge wiederspiegelt”, und “ihr seid die schönste von allen schönfarbigen Blumen, die die Augen nur erspähen können”» (*Ibidem*). Si considera incauto sostenere l'insolita giustapposizione di idee facendo leva sulla convenzionalità del binomio '*miralhs* e *flors*', non potendo stabilire, fuori di dubbio, che il sintagma *belha color* (v. 25) rappresenti un'implicita allusione ai fiori. Il *tertium comparationis* è la facoltà di saper riflettere: 'così come in uno specchio è possibile osservare ogni colore riflesso, allo stesso modo, guardando *midons*, è possibile discernere ogni bene'; la *visio* della donna – rivelatrice di ogni virtù – avvia il processo di affinamento morale. Il confronto è dunque il seguente: 'specchio-*midons*'; '*belha color-autre ben*'.

24. In luogo del quadrisillabo iniziale **IK** recano *catresi*. È assai ricorrente nei testi lirici occitani, e ancor più in quelli prosastici e narrativi, l'uso della *e* iniziale di frase; parimenti alla semantica del corrispettivo *καί*, il ricorso alla particella ha la funzione di legamento logico tra proposizioni, e assume l'accezione di 'allora', 'dunque': «*e* zur Einleitung des Nachsatzes dienend. Vordersatz und Nachsatz haben verschiedene Subjecte» (*SW*, II:311). Cfr. la considerazione di Ménard 1974: «d'une certaine manière *E* tient lieu de signe de ponctuation. Il indique un nouveau départ» (p. 704).

25. *manta*: «plus d'un» (*FEW*, XVI:513).

26. *tot autre ben*: **IK** presentano la variante *totz entiers bes*. – *chauzir*: cfr. *SW*, I:231; *LR*, II:362; *FEW*, XVI:302.

27. Ipometria in **R** determinata dall'omissione di *mout*. I codici 'gemelli' scrivono in sede di rima *les splanders*. Su *espondres* cfr. *SW*, III:243; *LR*, III:164; *FEW*, 3:302.

28. *tant de saber*: *tant de* esprime una quantità indefinita (cfr. Jensen 1994, § 632). Il termine *saber* è impiegato nell'accezione di '*connoissensa*, preparazione, cultura, *sapientia*' (si vedano *SW*, VII:397; *LR*, V:121; *FEW*, XI:193).

30. *beutatz e jovens*: La coppia di termini si riscontra con frequenza: cfr. ad esempio PVid, *Ges pel temps fer e brau* (BdT 364.24), vv. 13-14: «e beutatz e jovens / m'alegra e m'esjau»; BtCarb, *Hostes, ab gaug ay volgut veramens* (BdT 82.56), vv. 3-4: «tan cant vieurai, car gaug mi fai amar / tal on es gaug e beutatz e jovens»; GcFaid, *Anc no cugei qu'en sa preizo* (BdT 167.5), vv. 5-6: «de sospirs e de pessamens / per tal on beutatz e jovens». Il termine *joven*, inteso come qualità astratta, assume un valore prossimo ai concetti di 'altruismo, generosità, pregio', ovvero rappresenta «la somma delle virtù che definiscono la cortesia, in tutte le sue implicazioni, ma contemporaneamente evoca sempre il dinamismo che è necessario a realizzare l'ideale cortese» (Köhler 1976, p. 233; trad. it. di Mancini). Si veda anche la riflessione di Cropp 1975 sulla semantica del sostantivo: «la jeunesse suppose une jeunesse de l'esprit et du coeur, une certaine spontanéité, la disposition de se montrer bienveillant et libéral, et donc peut-être généreux au sens le plus large du terme» (p. 421).

31. *don*: da ŪNDE (cfr. *FEW*, XIV:32), inteso nel senso di 'dunque, quindi'. – *vol om*: alla lezione di  $\alpha$  accolta a testo si oppone quella del gruppo  $\beta$ , *valon* (scelta da Ernst 1930).

32-33. Errore morfologico in **IK** (*pro*); al v. seguente leggono *los* per *lurs*. Il medesimo concetto espresso nel distico torna in III, vv. 26-28: «e totz om pros grazitz, / ses trop prejar, / fa mans belhs dos, quan es sos agradatges». Si noti inoltre il rapporto di consonanza e assonanza atona tra i rimanti *saber* (v. 28) e *sabor* (v. 33), termini che ricorrono in sequenza allitterativa nella canzone di ArnDan, modello rimico del componimento giraldiano; cfr. *Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs* (BdT 29.4), vv. 33-34: «q'ieu non ai d'als desirier ni talan, / per so q'il es dels bos sabers sabors».

34. Errore di natura morfologica in **C** (*breu*); **R** trascrive *loncs jois* omettendo la marca sigmatica sia del sostantivo che dell'aggettivo.

35. **R** scrive *ios*.

36. *la comtessa de Flandres*: incertezze di lettura si riscontrano in **C** (*helis*) e **R** (*nelis*). È stata ormai accolta dalla critica l'identificazione della contessa con Elisabetta di Fiandra – sposa di Filippo d'Alsazia dal 1555 (sull'importanza della sua corte si veda Varvaro 2001, pp. 257-290); contessa di Vermandois e Valois dal 1167; morta nel 1183 –, cfr. Paris 1888; Bergert 1913, p. 19; Ernst 1930, p. 348; Pirot 1972, p. 235, che a questo personaggio storico riconducono anche la «comitissae Flandrensis» menzionata nel *De amore* di Andrea Cappellano (I, 15, in cui la donna è chiamata a giudicare questioni di casistica cortese: *loquitur nobilis nobili*; cfr. ed Ruffini 1980, pp. 257 e 259). A Elisabetta di Vermandois è

inoltre probabilmente dedicata una poesia mediolatina del cosiddetto *Anónim enamorat*, autore non meglio identificato della fine del secolo XII (cfr. D'Olwer 1923, p. 12; Dronke 1979, pp. 25-26). Trojel 1888, riprendendo un'ipotesi di Chabaneau 1883 (p. 99), ha supposto una relazione tra l'allusione di questo verso e i riferimenti a vicende svoltesi nelle Fiandre presenti nella canzone di Sor, *Del cavaler me plai* (*BdT* 437.6), vv. 1-4: «Del cavaler me plai, qe per amor / moric l'autrer en Flandres, car ll'aman / en seran trop miellz crezut derenan / per las dompnas qe·ls tenon en error», e nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino: «Refert Miraval provincialis quod cruelis mortis, quam intulit olim comes Frandrie in dominum Raembaud militem suum, causa fuit quoddam suspirium quod ille miles emisit dum serviret eidem, presente domina comitissa» (cit. da ed. Egidi 1905, I, p. 270). Lo studioso ha ricondotto le tre testimonianze letterarie a due aneddoti cronachistici della fine del secolo XIII, secondo cui, nel 1175, Filippo d'Alsazia avrebbe ucciso un suo *miles*, Gautier de Fontaines, colto in flagrante adulterio con la moglie, Elisabetta di Vermandois; l'ipotesi troverebbe conferma proprio in questo passo di Guiraut che menziona il nome della contessa (cfr. pp. 286-288). La tesi di Trojel 1888 è stata prontamente smentita da Paris 1888 che, evidenziando la scarsa veridicità delle cronache, ne ha messo in discussione la presunta corrispondenza con i tre passi, nonché la correlazione delle due canzoni occitane con la glossa latina: in quest'ultima «il s'agit d'un chevalier tué par le comte de Flandres pour avoir soupiré en présence de la comtesse» (p. 592), mentre nei componimenti di Guiraut e Sordello si parlerebbe «d'une comtesse de Flandres qui, en faisant trop languir son amant, a causé sa mort» (*Ibidem*); tuttavia, se il *topos* della morte per amore trova esplicito riscontro nei vv. di *Del cavaler me plai* (*BdT* 437.6), lo stesso non è per il passo giraldiano, in cui «si rileva solo una nota di biasimo nei riguardi della contessa Elis e delle dame che, come lei, fanno attendere troppo a lungo la sospirata mercede ai loro pretendenti» (Di Luca 2011, pp. 305-306) – cfr. Ernst 1930: «Diese Ausführungen bekräftigen die Annahme von G. Paris, dessen Argumentation aber insofern nicht richtig ist, als an unserer Stelle nur die Rede davon ist, daß Elis, die Gräfin von Flandern, ihre Freude vernichtete, da sie ihren Liebhaber nicht erhört hatte, nicht aber davon, daß sie “a causé sa mort”» (p. 349). La vulgata critica successiva, nel ribadire le giuste obiezioni di Paris 1888 mosse alla tesi di Trojel 1888, ne ha riproposto anche l'infondata asserzione sulla topica della morte per amore (cfr. De Lollis 1896, p. 290; Crescini 1909, pp. 41-49; Ernst 1930, pp. 348-350; Boni 1954, p. 187; Avalle 1960, pp. 202-203; Pirot 1972, pp. 235-236); quest'ultima potrebbe in parte essere giustificata

considerando la relazione con l'allusione presente nei primi versi della *cobla* seguente (si veda nota 37-41). Pur essendo difficoltoso confermare una corrispondenza tra i versi di Guiraut e quelli di Sordello – anche Paris 1888, sebbene li accomuni per le ragioni appena dette, ritiene che rimandino a vicende non collegate tra loro –, le due canzoni testimoniano come la Fiandra fosse rinomata nella tradizione amorosa; cfr. Crescini 1909: «che nella casa comitale di Fiandra si sia svolto un dramma d'amore è tradizione manifesta del medioevo» (p. 42). Guiraut dunque ricorre (certo anche per ragioni rimiche) a leggende riguardanti la contessa delle Fiandre, diffuse dopo la sua morte; si rinvia alle considerazioni di Pirot 1972: «il semble certain que Guiraut fait allusion ici à un récit légendaire qui circulait sous des formes différentes, oralement ou littérairement, quelques décennies après la mort de la comtesse» (p. 236).

37-41. Il tema topico della totale sottomissione dell'io lirico al potere dell'amata apre l'ultima *cobla* della canzone. Il trovatore dichiara che preferirebbe di gran lunga morire piuttosto che gioire di qualcosa che possa rattristare la sua signora (preferisce servire lei piuttosto che avere il mondo intero al suo servizio).

38 **CR** leggono *plazen*, inficiando la rima b (anche al verso successivo: *jauzen*).

40. *Varia lectio* in **IK**: *que nos fos gens sin sabia de ver*.

43-45. La struttura multimembre indica i piaceri della *fin' amor*, in contrasto con i tormenti sofferti nella relazione precedente: la passione per la nuova dama è per l'amante "gioia, riposo, soggiorno e dimora". Sull'infinito sostantivato *remandres* cfr. *SW*, VII:207; *LR*, IV:151; *FEW*, X:234.

44-49. In **C** si rileva una lacuna materiale (per asportazione del capolettera miniato del *folio*) che compromette la lettura di questi versi; si legge: *que bos pessars ... / jois e repau ... / tezaur e ... na e senhor / ... los mals d ... / ... pus de son ... / ... ni plazers ...*.

46. *Tezaur e gaug*: la stessa dittologia sinonimica, impiegata per descrivere il valore morale e la nobiltà della donna, ricorre anche in III, v. 72: «thezaur e gaugz complitz». – *senhor*: com'è noto, il termine, in riferimento a *midons*, assume esplicite coloriture socio-politiche feudali; già intorno alla metà del XVII secolo Borel 1655 notava che «nos paisan de Languedoc sont appelez *Seigné* par leurs femmes» (p. 39).

48-49. La canzone si chiude con un'immagine topica: i piaceri derivati dall'amore per la donna superano le gioie provate da grandi imperatori (in questo caso Cesare e Alessandro) nelle loro conquiste.

48. **IK** presentano una variante: *gent*, laddove il gruppo *a* legge *bel* (lezione accolta a testo).

49 I codici parenti **IK** scrivono: *gaug ni plaser sesar nil avandres*.

## VI. *Sitot l'aura s'es amara*

(BdT 243.9)

*Mss*: C 252v-253r; E 133r; I 143r; K 128v-129r; d 291r; R 64v (Peire Vidal; anche l'indice di C attribuisce il componimento a Peire Vidal).

*Edizioni*: Jeanroy 1923, p. 61; Ernst 1930, p. 311.

*Metrica*: a7' b7 b7 c7' d7 d7 e7'. Frank: 747:8. Lo schema metrico del componimento, come già notato da Ernst 1930 (p. 290), è un'eccellente prova formale: è composto da sette *coblas unissonans* di sette versi ciascuna (tutti settenari, tre dei quali a uscita femminile: il I, il IV e il VII verso di ogni strofe), più una *tornada* di tre versi. Lo schema rimico è comune ad altre canzoni: cfr. due testi di GrRiq, *Fis e verais e plus ferms que no soill* (BdT 248.29) e la canzone religiosa *Jheus Critz, fills de Diu viu* (BdT 248.46); due componimenti di PRog, *No sai don chant, e chantars plagra m fort* (BdT 356.5) e *Tant ai mon cor en joi assis* (BdT 356.9); ArnMar, *Bels m'es lo dous temps amoros* (BdT 30.9); ArnTint, *Mout dezir l'aura doussana* (BdT 34.3); PoGarda, *Mandat m'es que no m recreja* (BdT 377.4).

Rime: a: -ara; b: -anc; c: -ima; d: -or; e: -endre.

Rime irrelate: a (-ara), c (-ima), e (-endre). I *rims estramps* si trovano in corrispondenza dei versi a uscita femminile (il I, il IV e il VII verso di ogni *cobla*).

Rima equivoca: *cara* (15:36).

Rimante reiterato: *anc* (44:45).

*Datazione*: ante 1213, anno di morte del sovrano aragonese Pietro II, cui il componimento è dedicato.

*Discussione testuale*. La tradizione manoscritta oppone **IKR** a **CE**: errori separativi si riscontrano al v. 10, dove **IKR** leggono *cal* in luogo di *que·l* (**CE**); al v. 29 presentano errore morfologico (*flor* per *flors*); al v. 33 recano *vol* (*contra val*, **CE**); al v. 35 offrono la variante priva di senso, *pretz*, in luogo di *val* (**CE**); al v. 39 fraintendono l'espressione di arnaldiana memoria, *ins el cor m'intra* (*mi ten quem* **IK**, *me tren quem* **R**); al v. 44 tramandano un errore in seda di rima (*danc* in luogo del rimante, l'avverbio *anc*); al v. 10 omettono il soggetto *ieu*.

Accordo quasi totale tra **CE**: presentano errori congiuntivi al v. 8 (*mas per pois*) e al v. 16 (*el C eill E*, in luogo della congiunzione seguita dall'articolo plurale, *e li*). Sono stati emendati due errori presenti in **C** (al v. 25: *al* per *el*; al v. 26: *calhon* per *calon*) e le corrottele tradite da **E**: al v. 6 (*noi* per *no*); al v. 20 reca

un errore morfologico determinato dall'aggiunta impropria di marca sigmatica (*malvatz*); al v. 23 legge *bels*, laddove gli altri codici tramandano *mains*; al v. 29 omette la congiunzione *e* (*blanca clara*); al v. 39 scrive *mintrem* per *m'intra e-m*; al v. 45 presenta ipermetria causata dalla reiterazione della negazione (*ni no fo*).

**R** si distingue dalle restanti testimonianze manoscritte per l'erronea attribuzione a Peire Vidal, per l'inversione delle *coblas* III e IV e per la presenza di errori isolati: al v. 5 (*sapchan*); tre corrottele al v. 7 (*quen me* per *qu'ab mi*; *poguess* per *poguess*, *lectio* che genera ipermetria; *apenre* in sede di rima); errore morfologico al v. 9 (*chansos*); al v. 11 (*ai lart el ienh*, laddove gli altri codici tramandano *e-l genh e l'art*); al v. 12 (*car* per *mas*); *varia lectio* con errore di natura morfologica al v. 14 (*leus ditz*); al v. 15 legge *ben la* in luogo di *belha*; al v. 17 (*iatz* per *estai*); al v. 18 reca una variante priva di senso in sede di rima (*estima*); al v. 20 (*els* per *e-lh*); al v. 25 (*en* per *el*); al v. 26 (*calan* in luogo di *calon*); *varia lectio* al v. 28 (*ab totz non pot*); ipometria al v. 30 causata dall'omissione di *mon cor*; al v. 31 (*seras* per *s'enans*); al v. 32 (*comz* i luogo di *cum*; *a* per *en*; rimante erroneo: *prim*); al v. 33 (*destrenh* invece di *breuges* e *la* invece di *ma*); al v. 34 (*bem* per *be*); rimante differente al v. 34 (*iensor*); al v. 40 (*aisi co* per *a lei de*); al v. 46 (*queras* in luogo di *que ja-s*); al v. 49 (*a bon ioc*, *contra* la *lectio* tradita dagli altri manoscritti: *en un luec*). **R** presenta casi di *varia lectio* che interessano l'intero verso: al v. 36: *pero ies la fresca cara*; al v. 42: *per cus ioys nom puesc pendre*; ai vv. 43-44: *e si per so nomz enpara / non say ab pel saur ni danc*.

Il consueto accordo tra **IK** è testimoniato dai seguenti errori comuni (nell'elenco offerto si segnalano, oltre alle pecche, le varianti rifiutate): al v. 2 recano l'avverbio *donc* in luogo di *don* e leggono erroneamente *sesclarisson*; al v. 7 tramandano in sede di rima *emprenre*; al v. 8 (*cascun I*, *sascun K* in luogo di *pois*); al v. 11 leggono *elle crima*, laddove la lezione genuina è *e l'escrima*; errore morfologico al v. 12 (*l'un*); al v. 12 presenta l'aggiunta della congiunzione *e* in apertura e omissione di *leu*; al v. 17 presenta la variante *catz* (contra *gartz* degli altri codici) e un errore grammaticale (*esta* per *estai*); al v. 19 (*trobom*); al v. 21 recano *reprenre* come rimante; al v. 22 leggono *quant* invece di *quar* e *nengara* per *non gara*; al v. 23 (*car mi* per *mains*); al v. 24 registrano la variante erronea *franc* in sede di rima; ipometria al v. 27 generata dalla lacuna di *pauc*; al v. 28 (*a tot* per *ab totz*); al v. 29 tramandano *chara* come rimante (contra *clara*, *lectio* presente in **CER**); al v. 30 leggono *ven* invece di *te* e presentano *variatio* nel rimante (*estanc*); ipometria al v. 32 (lacuna di *en*); al v. 33 (*leuges* per *breuges*); al v. 35 (*que* per *quar*); al v. 36 (*fresca caira*); al v. 40 (*quab* per *a*); al

v. 42 leggono *no me pois enfendre* in luogo di *no m'en puesc enpendre*; al v. 44 (*don* per *non*, *al* per *d'als*, *danc* per *anc*); al v. 46 tramandano *per quem refrangima*; al v. 48 (*ab* per *a*); ipometria al v. 49 per l'omissione di *luec*. **IK** registrano *variatio* estesa all'intero verso, non priva di corrottele, nei seguenti luoghi testuali: al v. 18 (*cap los autre resima*); al v. 25 (*degram aut poiar el cima*); al v. 26 e (*caison son li pluzor*).

\*\*\*

Si accoglie per il testo la definizione di *canso-sirventes*: la *pièce* giraldiana è caratterizzata dalla commistione dei due generi principali, la *canso*, veicolo essenziale della poesia amorosa, e il *sirventes*, dalla tematica polemica o moraleggiante; la tematica amorosa (V, VI, VII *coblas*) s'intreccia con la polemica letteraria (I, II, III, IV *coblas*). La compresenza delle due tonalità poetiche è evidente: il registro del testo è, all'inizio, scopertamente didascalico e moralistico, e solo a partire dalla V strofe il poeta si rivolge alla propria dama con accenti cortesi.

Nell'introduzione metapoetica il trovatore, autodesignando il proprio componimento come *vers*, si dichiara fedele alla *belha razo cara* (v. 15) e ai *digz cars* (v. 23), biasimando chi abbandona il discorso difficile e prezioso a vantaggio del *leu vers* (v. 14), che può essere facilmente compreso anche dai *malvat entendedor* (v. 20). Com'è evidente sin dall'*incipit*, il testo presenta citazioni di versi emblematici di Arnaut Daniel che costituiscono di fatto una sorta di dichiarazione di appartenenza e di fede stilistica al modello arnaldiano e al *trobar car*. Nella *vida* di Arnaut leggiamo infatti che «pres una maniera de trobar en caras rimas, per que soas cansons no son leus ad entendre ni ad aprende»; si veda anche la biografia giraldiana: «suptils fo de trobar e fetz cansos maestradas».

Perugi 2015 definisce infatti il componimento di Guiraut un'«imitazione» (p. 120) della canzone di arnaldiana *L'aura amara* (BdT 29.13); dal maestro delle *rimas caras* Guiraut recupera i rimanti che terminano in *-anc*: *estanc*, *flanc*, *franc* e *blanc*, dalla canzone *Si-m fos amors de joi donar tan larga* (BdT 29.17), e le rime in *-ara*: *amara*, *clara*, *ampara*, *cara*, da *L'aur'amara* (BdT 29.13), canzone che funge non solo da repertorio rimico ma anche contenutistico.

La predilezione di una poetica tesa al virtuosismo retorico e formale è resa inoltre evidente dall'aspetto linguistico e lessicale del testo; su cinque rime, due sono consonantiche e ricercate (*rimas caras*: b: *-anc*; e: *-andre*) e significativa è anche la scelta di inserire il termine *cara* come rimante, impiegato due volte in

rima *equivoca* (vv. 15 e 36), rimandante alla volontà di ricercatezza espressiva; nel componimento sono infatti presenti parole difficili e inusuali, dal suono aspro e statisticamente infrequenti nel *corpus* trobadorico.

L'*asperitas* non interessa però solo i rimanti in *-anc* e *-andre*, ma si estende all'interno del testo, in particolare nella prima parte, dove regge il tono polemico del discorso. Nelle prime quattro *coblas* sono molti, infatti, i termini pluriconsonantici interni al verso. Si riscontra inoltre un impiego limitato di aggettivi e avverbi e un utilizzo invece significativo di sostantivi e verbi: la lingua delle prime strofi è dunque priva di funzioni attributive e si caratterizza per il suo realismo, enfatizzato anche dall'uso frequente di nomi concreti. L'asperità del linguaggio investe non solo l'aspetto formale, ma anche quello semantico, rimandando alla 'durezza' e alla serietà dei temi trattati da Guiraut nella diatriba poetica sui modi del *trobar*.

Nella chiusa del discorso metapoetico (IV *cobla*) il trovatore dichiara, con scoramento, di abbandonare il discorso difficile (v. 23) a causa del disprezzo manifestato dai *malvatz entendedors* verso i poeti più virtuosistici. È forse questa la ragione del repentino cambio di tema: a partire dalla V *cobla* Guiraut principia a cantare i suoi tormenti amorosi e a descrivere la bellezza di *midons*, seppur lontana (come ci informa nei vv. 36-37). La *pièce* diventa per tono una canzone cortese, in cui vi è un'elaborata riflessione sui principi che regolano la *fin'amor*: il tema dell'attesa (vv. 33-34), il paradosso amoroso (VI *cobla*), l'impossibilità di rivolgersi a un'altra donna (VII *cobla*).

Lo *switch* tematico è riproposto anche sul piano lessicale. Se nella prima parte del componimento abbondano, come si è detto, verbi e sostantivi e il linguaggio è realistico e quotidiano, nella seconda vi è invece un'alta frequenza di aggettivi, avverbi e nomi astratti, che rendono il tessuto poetico più emotivo e allusivo, adatto alla trattazione amorosa.

Per riassumere, la scelta giraladiana di passare bruscamente dalla discussione poetica a motivi prettamente cortesi, più che un vero e proprio abbandono del *trobar ric*, sembra essere la risposta provocatoria e polemica alla decadenza in cui vessano i poeti dediti allo sperimentalismo formale, di cui egli stesso fa parte.

I

Sitot l'aura s'es amara  
don s'esclarzisson li blanc,  
ges per aisso no·m estanc  
d'un vers far en belha rima,  
5 per que sapchon li pluzor  
qu'ieu no vei bon trobador  
qu'ab mi no pogues apendre.

II

E pois quascus dezampara  
vers per chanso, ieu no·m planc  
10 lo dan que·l corr sobr'el flanc  
e·l genh e l'art e l'escrima.  
Mas l'us vol qu'om chant d'amor,  
l'autre vol motz de folhor,  
l'autre leu vers per entendre.

III

15 Per que belha razos cara  
se pert, que·l clop e li ranc  
e·l gartz qu'estai sotz lo banc  
– qu'apres los autres razima –  
trobon e son chantador,  
20 e·lh malvat entendedor  
lauzon so qu'om deu mespendre.

IV

E quar om razo non gara,  
ab mains digz cars me remanc,  
quar so vei chazer el fanc  
25 que degr'aut estar el sima.  
E calon s'en li melhor,  
tan son pauc li valedor  
qu'om no pot ab totz contendre.

## V

Mas una flors blanch'e clara  
30 mi te alques mon cor franc  
e s'enans no·m vol, tot blanc  
m'aura cum en l'ora prima;  
mas si·m breuges ma dolor  
be tengra·l joi per melhor,  
35 quar mais val donar que vendre.

## VI

Mas sa belha francha cara  
no vei, per que no·m refranc  
de·l greu mal don me complanc,  
qu'ins el cor m'intra e·m lima.  
40 A lei de fin amador  
dezir so don soven plor,  
qu'en als no m'en puesc enpendre.

## VII

E pero si no·m ampara  
non dei d'als pensar, ni anc  
45 ni es ni er ni fo anc  
autra per que ja·s refrima  
mon cor qu'ieu ja·l vir alhor,  
qu'a lei de bon jogador  
vuelh tot en un luec despendre.

## VIII

50 De·l bon rei fauc ma lauzor  
d'Arago, quar ab onor  
sap tot quant elh fai despendre.

I. 2 don] donc **IK** 5 sapchon] sapchan **IK** 6 qu'ieu] que **IKR**; no] noi **R** 7 qu'ab mi] quen me **R**; pogues] poguessa **R**; apendre] emprendre **IK**, apenre **R**

II. 8 pois] mas **CE**; quascus] cascun **I**, sascun **K** 9 chanso] chansos **R**; no·m] non **K** 10 que·l] cal **IKR**; corr] cor **ER**, cors **IK**; flanc] planc **I** 11 e·l genh e l'art] ai lart el ienh **R**; l'escrima] elle crima **IK** 12 mas] car **R**; l'us] lun **IK** 14 l'autre] e lautre **IK**; leu] *om.* **R**

III. 15 razos] raison **IK**, razon **R**; belha] ben la **R** 16 e li] el **C**, eill **E** 17 gartz] catz **IK**; estai] esta **IK**, iatz **R** 18 cap los autre resima **IK**; razima] estima **R** 19 trobon] trobom **IK** 20 e·lh] els **R**; malvat] malvatz **EIKR** 21 mespendre] reprendre **IK**

IV. 22-23: per quieu trac tan gran escara don pert la color el sanc 22 quar] quant **IK**; non gara] nengara **IK** 23 mains] bels **E**; cars me] car mi **IK** 24 fanc] franc **IK** 25 degram aut poiar el cima **IK**; el] en **R** 26 e caison son li plusor **IK**; calon] calhon **C**, calan **R** 27 pauc] *om.* **IK** 28 no pot ab totz] ab totz non pot **R**; totz] tot **IK**

V. 29 una] d'una **IK**; flors] flor **IKR**; blanc'e clara] blanca clara **E**, blanca e chara **IK** 30 te] ven **IK**; mon cor] *om.* **R**; franc] estanc **IK** 31 s'enans] sinans **E**, sinanz **IK**, seras **R**; no·m] non **IK**; vol] val **CE** 32 cum] comz **R**; en] *om.* **IK**, a **R**; prima] prim **R** 33 breugues] leuges **IK**, destrenh **R**; ma] la **R** 34 be] bem **R**; tengra·l] tengra **IKR**; melhor] iensor **R** 35 quar] que **IK**; val] pretz **IKR**

VI. 36 mas sa belha francha] pero ies la fresca **R**; francha cara] fresca caira **IK** 37 que no·m] quieu nomz **R** 39 m'intra e] mintrem **E**, mi ten quem **IK**; car lo cor me tren quem lima **R** 40 a] quab **IK**; a lei de] aisi co **R** 42 per cus ioys nom puesc pendre **R**; no m'en puesc enpendre] no me pois enfendre **IK**

VII. 43 e si per so nomz enpara **R** 44 non say ab pel saur ni danc **R**; non] don **IK**; d'als] al **IK**, ni anc] danc **IK** 45 ni es ni er] ni res non es **R**; ni fo anc] ni no fo **E** 46 que ja·s refrima] quem refrangima **IK**, queras refrima **R** 49 tot] me tot **IK**; en un luec] a bon ioc **R**, *om.* luec **IK**

VIII. 50 ab] ad **C**, ha **E** 52 tot quant elh fai] ien son aver **R**

Traduzione:

I. Sebbene l'aria sia amara e i rami s'imbianchiscano, non per questo smetto di comporre un *vers* in bella rima, affinché i più sappiano che io non conosco un buon trovatore che sia in grado di competere con me.

II. E poiché ognuno abbandona il *vers* per la canzone, io non mi lamento del danno che lo colpisce al fianco, dell'ingegno, dell'arte e dell'astuzia. Ma l'uno vuole che si canti d'amore, l'altro parole di follia, l'altro un verso facile da comprendere.

III. Per questo si perde il bel discorso difficile, perché gli zoppi, gli storpi e il ragazzo che sta sotto il banco – che dopo gli altri raccoglie – compongono e sono trovatori, e i malvagi intenditori lodano ciò che si deve disprezzare.

IV. E dal momento che non si presta attenzione al discorso, abbandono molte parole difficili, poiché vedo cadere nel fango ciò che dovrebbe stare in cima. E i migliori restano in silenzio, tanto sono pochi gli eccellenti che non si può discutere con tutti.

V. Ma un fiore bianco e chiaro mi tiene almeno il cuore sincero, e se non mi vuole prima, mi avrà tutto bianco come nella prima ora; ma se accorciasse il mio dolore ben riterrò migliore la gioia, perché vale più donare che vendere.

VI. Ma il suo bel viso sincero non vedo, per questo non trovo sollievo del greve male di cui mi lamento, che dentro il cuore mi entra e mi lima. Da perfetto amante desidero ciò di cui spesso piango, perché non riesco a fare altro.

VII. E perciò se non mi prende sotto la sua protezione non devo pensare ad altro, e non c'è, né ci sarà, né c'è mai stata un'altra per la quale risuoni il mio cuore che mai rivolgo altrove, perché da buon giocatore voglio spendere tutto in un unico gioco.

VIII. Al buon re d'Aragona faccio le mie lodi, perché sa spendere con onore tutto ciò che fa.

## NOTE

1-7. La *cobla* esordiale presenta la descrizione di uno scenario invernale; nonostante il clima sia greve e sfavorevole al canto, il poeta dichiara il suo proposito di continuare a comporre un *vers en belha rima* (v. 4). Un *gap* letterario chiude la prima strofe; sul vanto della propria arte, solitamente posto in esordio, si rimanda ai principali riferimenti bibliografici segnalati da Guida 1979, p. 349.

1. La congiunzione concessiva seguita da un verbo indicativo (cfr. Jensen § 615) è correntemente attestata in occitano, mentre risulta quasi del tutto sconosciuta in area extraoccitana (si veda al riguardo lo studio di Henrichsen 1971): «la si trova sporadicamente impiegata solo nel catalano» (Guida 1979, p. 303). L'epiteto *aura amara* è qui inteso, letteralmente, come 'vento di tempesta'. L'*incipit* ricalca ed omaggia quello celebre della canzone di ArnDan, *L'aura amara* (BdT 29.13), modello di fissità e ossessività, tanto formale quanto tematica, ed «episodio culminante» (Perugi 2015, p. 120), nell'orizzonte occitano, del motivo dell'*aura*; cfr. anche *En cest sonet coind'e leri* (BdT 29.10), vv. 12-14: «e si tot venta·ill freid'aura, / l'amors q'inz el cor mi plou / mi ten chaut on plus iverna». Il termine *aura* è introdotto nella lirica trobadorica da Mbru: si riscontra in *incipit*, qualificato da *fredda* o *doussa* a seconda della polarizzazione scelta dall'autore, in quattro suoi componimenti (nell'*incipit* di *Per l'aura freida que guida*, BdT 293.36, di *Quan l'aura doussana bufa*, BdT 293.429, e del sirventese *A l'alena del vent doussa* (BdT 29.32), sostituito da sinonimo; al v. 2 di *Hueymais dey esser alegans*, BdT 293.34: «pus l'aura doussa vey venir»). Il lemma compare in posizione iniziale anche in Cercam, *Quant l'aura doussa s'amarzis* (BdT 112.4); BnVent, *Can la freid'aura venta* (BdT 70.37); sul tema dell'*aura* e sulle occorrenze del termine con valore simbolico nel *corpus* trobadorico cfr. Roncaglia 1952; Spaggiari 1984 e 1991; Perugi 1994, pp. 823-834. L'aggettivazione del termine *aura*, in questi versi come in quelli di Arnaut, rende ancor più evidente l'interpretazione simbolica del *topos*: la precisazione *amara* («amer, triste, rude»; LR, II:67) introduce infatti una forte valenza psicologica, rimandando all'impressione che l'io lirico percepisce dalla natura circostante, alla sua stessa disforia, e alludendo metaforicamente anche all'indifferenza dell'amata. La stratificata tradizione del motivo dell'*aura* è ripresa e rielaborata da Petrarca, in cui l'immagine dei trovatori diventa un principio strutturale su cui si basa l'associazione, veicolata da assonanze e giochi nominali, "Laura / l'aura"; cfr. Segre 1985 e 1993; Contini 1970.

2. Raynouard cita questo verso come esempio d'impiego del verbo *esclazir* (*LR*, II:404) e del sostantivo *branc* (*LR*, II:249). Il verbo ha il significato generico di 'brillare, illuminare, schiarire' e in questo contesto assume l'accezione di 'imbianchire (con uso riflessivo, riferito ai *branc*). Cfr. ArnDan, *L'aur'amara* (*BdT* 29.13), vv. 1-3: «L'aur'amara / fa·ls bruoills brancutz / clarzir».

3. *ges*: «Comme renforcement de la négation (“pas du tout”), la langue se sert des adverbes *ja* < *jam* et *ges* < *genūs*» (Jensen § 659); sull'avverbio di negazione *non* rinforzato da *ges* con funzione passiva; Sul valore negativo della particella negativa *ges* (che intensifica il monosillabo *non*) cfr. Walsh 1981, p. 89 («strong negativ»); Fernández Gonzáles 1992; Medina Granda 1998. – *estanc*: sull'etimo del verbo *estancar*, diffuso in tutta l'area romanza, sono state avanzate diverse ipotesi; la tesi più accreditata dagli studiosi fa risalire il lemma dal latino volgare \*STANTICARE (*FEW*, XII:231-236). Assume il significato di 'trattenere, fermare, arrestare' (cfr. *SW*, III:303). Questa accezione di *estancar-se*, oltre che guascone e catalana, è anche linguadociana e occitana, cfr. *DECLC*, *tancar*. Si veda ArnDan, *Si-m fos Amors de ioi donar tant larga* (*BdT* 29.17), vv. 9-12: «Pero s'ieu fatz lonc esper, no m'embarga, / q'en tant ric luoc me sui mes e m'estanc / c'ab sos bels digz mi tengra de ioi larc / e segrai tant q'om mi port a la tomba».

4. L'autore dichiara di comporre un *vers* in *belha rima*. Sulle varie accezioni tecniche del termine *rima* si vedano i seguenti lavori di Zumthor 1955 e 1975. L'aggettivo *belha* (che ricorre anche al v. 15, riferito a *razos*) rimanda al valore estetico del testo. Una garanzia per la bellezza del componimento è il ricorso all'artificio dell'*aequivocatio* – come afferma Alegre nella *tornada* della canzone *Ara pareisson ll'aubre sec* (*BdT* 17.2), vv. 57-59: «Si deguns es del vers contradizentz, / no·t failhira, vers, de dir per qe·m lec / de metr' en tu tres motz de divers sens» –. L'utilizzo di parole omofone in rima, l'impiego di *rimas caras* e *clusas*, rendono difficoltosa la comprensione del testo poiché accessibili soltanto a un pubblico ristretto di intenditori.

5. *li pluzor*: sostantivo maschile «la plupart, le plus grand nombre» (*LR*, IV:577).

6. *qu'ieu*: **IKR** omettono il soggetto *ieu*. – *no*: **R** legge *noi*.

7. **R** porta la lezione incongrua *quen me* laddove le altre testimonianze manoscritte leggono *qu'ab mi*; per l'impiego di *ab* nella formazione di complementi circostanziali si veda Jensen § 721. – **R** scrive *poguessa*. – *apendre*: «appartenir, se rapporter» (*LR*, IV:493). Il rimante è frainteso nei codici **IK** che in sede di rima presentano la *lectio imprendre*.

8-9. Con tono parenetico il trovatore lamenta l'abbandono del *vers* a favore della *chanso*. Fino alla metà del XII secolo il termine *vers* assumeva indistintamente connotazioni amorose, moralistiche, o poteva trattare i motivi topici del *planh* (cfr. Marshall 1965 e Köhler 1981); la specializzazione del termine sul piano contenutistico e formale viene proposta agli inizi del XIII secolo, quando il sistema dei generi lirici trobadorici assume una codificazione definitiva; s'innesta di conseguenza l'*oppositio* tra *vers* e *canso*, come dimostrano varie testimonianze tra cui la *vida* di Peire d'Alvernhe («Canson no fetz, qe non era adoncs negus cantars appellatz cansos, mas vers; qu'En Guirautz de Borneill fetz la primeira canson que anc fos feita»); cfr. Boutière 1973, p. 263) e il componimento di AimPeg, *Maintas vetz sui enqueritz* (BdT 10.34), che secondo Köhler 1976 «contiene la più dettagliata testimonianza dell'incessante concorrenza di *vers* e *canso* e documenta nel contempo la sua conclusione» (p. 152). Guiraut de Calanso si inserisce nella polemica letteraria di quegli anni, sostenendo le modalità del *trobar car* e allontanandosi dalla poetica facile, accessibile e ideologicamente disimpegnata della canzone.

8. *dezampara*: 'abbandonare, lasciare' («überlassen, cedieren», SW, II:212; cfr. anche LR, II:74, e FEW, VII:631). Sulla fortuna del prefisso negativo *dez-* nel sistema verbale e lessicale occitanico cfr. Rothwell 1971.

9. Errore morfologico in **R** (*chansos*). **K** reca la negazione *non* in luogo dell'enclisi *no-m*.

10-11. È complesso stabilire il significato del 'colpo al fianco' cui si allude in questi versi. Nei trattati medici medievali il dolore ai fianchi è un sintomo associato alle malattie più diffuse, generalmente respiratorie; nella lirica occitana il sintomo rimanda generalmente alle sofferenze amorose (al *suspirium* dell'amante) creando una sovrapposizione tra semeiotica medica e sintomatologia amorosa; sulle varie attestazioni del sintomo nella produzione letteraria romanza cfr. la disamina di Perugi 2015, p. 311 (e note, con ulteriori rimandi bibliografici; si vedano anche le pp. XXIV e 181). I due principali precedenti per l'immagine sono GrBorn, *Can la brun'aura s'eslucha* (BdT 242.59), vv. 25-27: «La noch, can lo sons m'aclucha, / dorm sobr'arch' o sobre banc, / tro que·m dolon am mei flanc»; e soprattutto ArnDan, *Si·m fos Amors de ioi donar tant larga* (BdT 29.17), vv. 17-18: «Us bons respieitz mi reven e·m descarga / d'un doutz desir don mi dolon li flanc», e *En breu brisara·l temps braus* (BdT 29.9), vv. 18-20: «et eu sentim n'ams los flancs / que mais n'ai d'amor ses cuich / que tals q'en parl' e·is n'orguilla». Come ulteriore esempio di concordanza cfr. Guiraut d'Esparha, *Na Ses Merce, e per que m'etz tan cara*

(*BdT* 244.5), vv. 19-20: «e pueis mi plac, li mei flanc dolon m'ara, / car ab cor franc tan m'afranc en amar». Tuttavia, diversamente da queste occorrenze, nei versi giraldiani non sembra essere rintracciabile un'applicazione metaforica erotica del rimante (v. 10): è probabile che l'autore sia ricorso al termine *flanc* solamente per ragioni rimiche. L'espressione *no-m plac / lo dan* (vv. 9-10) ha lo stesso valore del sintetico *planher* (*LR*, IV:554); come esempio di concordanza cfr. Mbru, *Lanquan fuelhon li boscatge* (*BdT* 293.28), vv. 15-17: «On plus n'ay meilleur coratge / d'amor, mielhs m'es deslonhada, / per qu'ieu no-m plac mon dampnatge?». Sull'espressione *correr sopra* cfr. *SW*, VII:699 (*corre sopra alcun: «auf jemand losgehen»*, ossia 'attaccare qualcuno').

10. Il codice **I** presenta, in sede di rima, un errore di ripetizione determinato dalla reiterazione del rimante del verso precedente *planc*.

11. *el genh e l'art*: **R** presenta una corruttela e inverte i primi due elementi del verso (*ai lart el ienh*). – **IK** fraintendono il rimante (*elle crima*). Si vedano i seguenti esempi di occorrenza del tipico sintagma: ricorre due volte in sede di rima nella canzone di ElCair, *Abril ni mai non aten de far vers*, (*BdT* 133.1), vv. 1-2: «Abril ni mai non aten de far vers, / que fin'amors me dona·l genh e l'art» e vv. 15-16: «Sotilmen trai e desten per travers / fals'amistatz ab engenh et ab art»; di ElCair cfr. inoltre *Pos cai la fuolha del garric* (*BdT* 133.9), vv. 51-52: «si del venir non prendetz genh et art, / de vostr'onor perdretz lo tertz e·l quart»; si vedano anche GrBorn, *Can lo glatz e·l frechs e la neus* (*BdT* 242.60), vv. 45-46: «la guerra devas totas partz / que no lor te pro genhs ni artz»; Peirol, *Pos entremes me suy de far chansos* (*BdT* 366.27a), vv. 6-7: «Per que? Quar ylh m'a donat l'art e·l genh / e so qu'ieu fatz non dei metr' en desdenh» e *Senher, qual penriaz vos* (*BdT* 366.30), vv. 17-20: «perqu'ieu fis amaire / n'am mais a ma part / ab genh et ab art / esser arditz laire». – *escrima*: 'astuzia, stratagemma, abilità' («ruse», cfr. *LR*, III:157); cfr. RbAur, *Una chansoneta fera* (*BdT* 389.40), vv. 14-16: «Per que noy puesc nul escrima / trobar ans trop ai suffert / de far parer la conquiza».

12. **R** reca *car* in luogo dell'avversativo *mas*, testimoniata negli altri codici. Errore morfologico di **IK** (*un*, invece di *us*).

14. *leu vers*: in *oppositio* con *razos cara* (v. 15) e di *digz car* (v. 23). In **IK** si riscontra l'erronea aggiunta della congiunzione *e* in posizione iniziale del verso e l'omissione di *leu*. **R**, in luogo di *leu vers*, reca una variante priva di senso: *leus ditz*. – *entendre*: 'capire, comprendere' (cfr. *SW*, III:53, *FEW*, IV:740; *LR*, V:325); Payen 1974 afferma: «*entendre*, en ancien occitan comme en langue d'oïl, a pour acception première 'tendre son attention vers'. La poésie est une découverte attentive, qui requiert une sensibilité en éveil. Mais le terme implique

aussi la valeur de ‘comprendre’. La chanson courtoise n’offre ses splendeurs qu’à ceux qui savent la décrypter. Elle exige la connaissance d’un code qui intervient sur le double plan de l’écriture et de l’ethique. Les initiés apprécieront le jeu des concepts et leur signification doctrinale» (p. 810).

15. Sulla gamma di significati del sostantivo *razos* si veda Flasche 1936. L’aggettivo di *razos*, *bella*, in **R** è reso con l’avverbio *ben* seguito dall’articolo femminile singolare. Il rimante (*SW*, I:208; *FEW*, II:348; *LR*, II:329) è in rapporto di *aequivocatio* con la parola in posizione rimica del v. 36 (in cui *cara* assume l’accezione di ‘viso’); il termine impiegato in questa occorrenza è fortemente allusivo, essendo spia dell’aderenza al *trobar car*.

16. *li clop e li ranc*: dittologia sinonimica indicante un difetto fisico; in traduzione: “gli zoppi e gli storpi” (per *clap* si veda *FEW*, II:794; su *ranc* cfr. *LR*, V:39). Guiraut impiega i due termini in un’accezione moralistica, finalizzata a indicare una stortura della prassi etico-comportamentale; come esempio di concordanza cfr. Gavaud, *Patz passien ven del Senhor* (*BdT* 174.9), vv. 45-48: «Peccatz a tan doussa sabor / per que Adams lo pom trazic: / del dreg just fey fals, clop e ranc / cobezeza, que·l ne partic». Nei componimenti trobadorici troviamo infatti frequenti riferimenti a personaggi, identificati dalla critica come *joglar*, deformati fisicamente: cfr. ad esempio lo scambio di *coblas* in cui Folco apostrofa l’interlocutore Cavaire (*BdT* 151.1), vv. 1-2: «pos bos joglars est / digatz lo pe per que perdest»; si veda inoltre il sirventese di Cerv, *Si cel que ditz entre saig e jutglar* (*BdT* 434a.57), in cui un funzionario di giustizia a minaccia di amputare il piede del *joglar*. vv.11-12: «e junnglars, tan c’obs li fos li daria, / e saigs ab gran gaug lo pe li tolria». Come emerge dall’indagine di Bertoni 1917 e dallo studio di Noto 1998, i riferimenti alle mutilazioni riscontrate nel *corpus* trobadorico, devono essere lette in relazione alle pratiche giudiziarie vigenti nel Medioevo nei confronti dei malfattori (vedi anche Spaggiari 1992 e Latella 1994): «Siamo [...] con ogni probabilità, fra individui malvagi, presso che facinorosi, che la società ha puniti per colpe o per delitti commessi. Lo scherno dei poeti appare perciò, se non giustificato, almeno spiegato, poiché il loro difetto fisico era il segno palese della loro condanna, il marchio della loro ignominia» (Bertoni 1917, p. 5); pertanto la dittologia sinonimica, che funge da soggetto della frase, indica i giullari ciarlatani e incapaci (*li clop e li ranc* che *trobon e son chantador*): causa di questi ultimi, apprezzati dai *malvat entendedor* (v. 20) che lodano ‘ciò che si dovrebbe disprezzare’ (v. 21), *la razos cara / se pert* (v. 15) e i trovatori *melhor* (v. 26) non riescono ad emergere (v. 24).

17 **IK** leggono *catz* per *gartz* e presentano errore grammaticale (*esta*) **R** legge *iatz* per *estai*.

18. Ipometria e errore di natura morfologica in **IK** (*cap los autre resima*). **R** reca un rimante differente: *estima*. – *razima*: termine di scarsa attestazione, proprio del lessico agrario; è qui impiegato nell’accezione metaforica di ‘raccolghe i frutti’ (cfr. *LR*, V:51 *SW*, 7:58; *FEW*, X:13). Si è in totale accordo con l’interpretazione di Ernst 1930: «die Burschen sammeln nach Beendigung der Mahlzeit unter den Bänken das auf, was von den Tafeln heruntergefallen ist. So nähren sich die unwürdigen Dichterlinge nicht durch eigene poetisch schöpferische Tätigkeit, sondern durch Kopieren und Nachahmen der guten Trobadors» (p. 361). Raynouard cita il passo in questione come esempio d’impiego del verbo *razimar* nell’accezione di «vendager» (*LR*, V:51); cfr. Gavaud, *Lo vers dech far en tal rima* (*BdT* 174.8), vv.11-14: «De bona vit, quan razima, / deu hom amar son razim / e siey don, sol no·s trassalla / lai on putia trassalh»; Mbru, *Bel m’es quan son li fruich madur* (*BdT* 293.13), vv. 25-26: «Ja non creirai, qui que m’o jur, / que vins non iesca de razim».

19. Errore in **IK**: *trobom*.

21. *mespendre*: «reprendre, blâmer» (*LR*, IV:633). Il rimante in **IK** è *reprendre*.

22. **IK** leggono *quant* in luogo della causale e fraintendono, in posizione finale del verso, la negazione seguita dal verbo *garar* (in traduzione: “prestare attenzione”; si veda *LR*, III:423), recando *nengara*.

23. **E** presenta una variante: l’aggettivo di *digz* è *bels*. **IK** leggono *mi* in luogo di *so*. – *me remanc*: il verbo *remaner*, in antico occitano, ha il significato di ‘venir meno, cessare’ (*LR*, IV:151).

24-25. L’immagine della caduta dall’alto verso il basso è presente anche nella canzone di ArnDan, modello di questo componimento, *L’aur’amara* (*BdT* 29.13), sebbene si alluda al potere della donna in grado di far metaforicamente precipitare l’amante sofferente (cfr. vv. 14-15: «per lei / que m’a virat bas d’aut»).

24. Il motivo metaforico della caduta (o del rischio di caduta) nel fango (cfr. *LR*, III:259) si riscontra in varie composizioni liriche trobadoriche: rappresenta il processo di *degradatio* morale e di perdita del *pretz*, valore fondante dell’ideologia cortese. In questo passo si allude allo screditamento dei poeti artisticamente superiori, che dovrebbero *estar el sima* (v. 25), ad opera dei *malvat entendedor* (v. 20). Si vedano i seguenti esempi occorrenze: BtBorn fils, *Quan vei lo temps renovar* (*BdT* 81.1), vv. 37-38: «que pretz avetz tombat el fanh / et

avetz pres un fol sen»; GrRiq, *Senh'En Enric, us reys un ric avar* (BdT 248.76), vv. 81-82: «Guiraut, pieitz tratz lo pros qu'ins en la fanha / tomba son pretz»; UcBrun, *Lanquan son li rozier vermelh* (BdT 450.6), vv. 31-32: «quar ambas las partz gualia / l'enguans et met en la fanha»; GlBal, *Lo vers mou merceyan ves vos* (BdT 208.1), vv. 21-24: «e si pietatz tant vos franh / – so qu'ieu non esper ni non cut – / que·m perdonetz tort conogut, / s'ieu mais falh, no·m levetz del fanh»; BnVenzac, *Pus vey lo temps fer frevoluc* (BdT 71.3), vv. 17-20: «No·m puese pessar on sols m'aluc, / que ves totas partz vey fanha, / ni conosc que bes remanha / qui·l ditz entre malvaizas gens».

26. Varianza in **IK**: *e caison son li plusor* (si ripete il rimante del v. 5). La conseguenza di quanto viene condannato da Guiraut nei versi precedenti, ovvero l'abbandono del discorso difficile e ricercato a favore del *leu vers* (v. 14), è esplicitata in questo verso: i trovatori *melhor*, orientati verso la modalità poetica del *trobar prim*, preferiscono restare in silenzio (da *calar*, impiegato nell'accezione di «se taire»: LR, II:288; cfr. anche *Donatz Proensals*, p. 155, § 848 e *Leys d'Amors*, ed. Anglade, I, p. 145).

27. Ipometria del verso in **IK**, determinata dalla lacuna di *pauc*.

28. In **R** *ab totz* anticipa la negazione e il verbo (*no pot*).

29. Errore di natura morfologica in **IKR**, determinato dalla mancanza della marca sigmatica nel soggetto plurale *flors*. **IK** presentano il rimante *chara. – flors blanch'e clara*: in questo passo, dopo ben quattro *coblas* dal tono polemico-moraleggiante e didascalico, prende avvio la tematica amorosa: appare *in medias res* la donna, cui si allude attraverso l'immagine di un fiore bianco, probabilmente il giglio, topico per il suo candore. Nella produzione lirica trobadorica si riscontrano con frequenza immagini dalla forte valenza simbolica in cui *midons* viene comparata a un fiore. Nei paragoni iperbolici che costituiscono l'encomio della dama, sono sempre determinate caratteristiche della sua bellezza a fungere da qualità comune tra l'amata e l'elemento figurato: in questo caso il *tertium comparationis* è lo splendore, la luminosità (*blanch'e clara*); si veda Scarpati 2008b, in particolare le pp. 68-82.

30. **IK** recano il verbo *ven* laddove gli altri codici leggono *te*; i due codici gemelli in sede di rima ripetono il rimante del verso 3, *estanc*. Ipometria di **R**, generata dalla lacuna di *mon cor. – franc*: termine polisemico, l'aggettivo può avere il significato di «franc, libre»: e anche quello di «sincère, véritable» (LR, III:384); l'aggettivo ricorre anche al verso 36, in posizione interna al verso, in riferimento al viso di *midons*.

31. *vol*: si sceglie la lezione di **IKR** leggono *vol* (*contra val* di **CE**). **E** legge *sinans* come **IK** (*sinanz*), **R** legge *seras*. – *tot blanc*: secondo Ernst 1930 il sintagma farebbe riferimento alla vecchiaia: «d. h. er will ausharren in ihrem Dienst, bis er weiße Haare hat» (p. 362); più che un'allusione all'incanutimento, ritengo che il colore bianco simboleggi l'intento di dirittura morale del poeta amante. L'espressione rimanda alla promessa di purezza (solitamente simboleggiata cromaticamente con il bianco: si vedano Di Luca 2005 e Arrouye 1988) dell'io lirico nell'attesa della corresponsione amorosa di *midons*; tale interpretazione troverebbe conferma nel verso seguente: (*tot blanc*) *m'aura cum en l'ora prima*, parafrasando: 'mi avrò puro come al momento della nascita'. Sulla simbologia cromatica nella lirica trobadorica cfr. Pesaro 1994 e Pastoureau 1986, pp. 39-43. L'immagine che sfrutta il valore simbolico attribuito al colore bianco è di matrice marcabruniana: cfr. *Al son desviat, chantaire* (*BdT* 293.5), vv. 13-14: «Non puosc dompnas trobar gaire / que blanch'amistatz no·i vaire». Il termine assume dunque l'accezione di 'puro, innocente' (cfr. *LR*, II:222), come anche in ArnDan, *Si·m fos Amors de ioi donar tant larga* (*BdT* 29.17), vv. 33-34: «Na Mieills·de·ben, ia no·m siatz avarga, / q'en vostr'amor me trobaretz tot blanc».

32. Ipometria di **IK** (manca *en*). **R** guasta lo schema metrico-rimico recando come rimante *prim*. La comparazione sostiene (e conferma) il concetto di purezza e verginità espresso al verso precedente; l'espressione *ora prima* si riferisce al momento della nascita (cfr. Ernst 1930: «wird sie mich ganz weiß haben wie in der ersten Stunde (d. h. in der Geburtsstunde)», p. 337).

33. *breuges*: il verbo *breujar* ha il significato di «abréger, raccourcir» (*FEW*, XXIV:25; *LR*, II:257), da ABBRÉVIARE; si veda anche *SW*, I:164. **IK** leggono *leuges*, **R** porta invece *destrenh*: entrambe le lezioni sono incongrue. **R** inoltre reca *la* in luogo del possessivo atono *ma*.

34. *be*: **R** legge *bem*. La parola in sede di rima in **R** è *iensor*. Sullo spettro semantico di *joi* cfr. Cropp 1974, pp. 334-353.

35. I verbi *donar* e *vendre*, di matrice lessicale economica, si rapportano al concetto di *largueza* (sia feudale che erotica). – **IK** conservano *que* invece di *quar*. Errore congiuntivo di **IKR**, che leggono *pretz* in luogo di *val*.

36-42. L'amante soffre per l'assenza della signora amata. Come sempre accade nelle canzoni d'amore, la realtà del presente astorico dell'io lirico è data dal desiderio e da una tensione continua verso qualcosa di irraggiungibile o di quantomeno lontano.

36. **R**, pur mantenendo il rimante *cara*, presenta *variatio* nel verso: *pero ies la fresca cara*. In **IK** si riscontra invece *varia lectio* nella parola in posizione rimica: leggono *caira*. La dama amata viene menzionata tramite metonimia, come anche in ArnDan, *L'aur'amara* (BdT 29.13), v. 52: «douza cara».

37. *per que no-m*: lezione priva di senso in **R**, che scrive *per quieu nomz*.

39. L'espressione *qu'ins el cor m'intra e-m lima* costituisce un'altra citazione diretta di versi arnaldiani: oltre al sintagma *qu'ins el cor m'intra*, ripreso dalla sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29.14) (oltre all'incipit della canzone cfr. v. 23: «de mi pot far l'amors q'inz el cor m'intra»), la locuzione *e-m lima* riecheggia il concetto di *labor limae* ravvisabile nel *corpus* di ArnDan (cfr. *En cest sonet coind'e leri*, BdT 29.10, v. 4: «qan n'aurai passat la lima»; *Chansson do-ill mot son plan e prim*, BdT 29.6, v. 12: «obre e lim»); si veda al riguardo il paragrafo 1.2. *Il canone*, in cui si rileva il forte epigonismo nei confronti del trovatore di Ribérac. In luogo della corretta lezione *m'intra e-m*, conservata nel solo codice **C**, gli altri mss. leggono: **E** *mintrem*, **IK** *mi ten quem*, **R** *me tren quem*.

40. *a lei de*: **IK** leggono *quab de lei*, **R** scrive *aisi co*. L'espressione ha valore di «à la manière de» (LR, II:222) ed è ripetuto con ripresa anaforica al v. 48. Il trovatore si presenta come un *fin amator*, dedito al *servitium amoris*, che continua instancabilmente a desiderare ciò che più lo tormenta, la donna lontana e irraggiungibile.

42. *enpendre*: cfr. LR, III:114; SW, II:400; FEW, IV:602; rientra in quella tipologia di coverbi definiti aspettuali che «have to do with commencement, continuation, interruption, rhythm, or abandonment of an action» (Akehurst 1996, p. 3). Si veda GcFaid, *Ab chantar me dei esbaudir* (BdT 167.1), vv. 11-12: «que totz mos coratges m'enpen / vas selieys que·m pogra guerir». – Ipometria e *variatio* in **R**: *per cus ioys nom puesc pendre*. **IK** variano invece la seconda parte del verso: *me pois enfendre*.

43-49. La reiterazione, all'interno della stessa *cobla*, del rimante *anc* (44:45) – insieme alla ripetizione dell'avverbio *ja* all'interno dei versi 46-47 – enfatizza la fedeltà dell'amante. Il passo presenta raccordi lessicali e motivali con ArnDan, cfr. *L'aur'amara* (BdT 29.13), vv. 65-66: «c'anc non amei / re tant a menz d'u faut». Seppur topico, il tema della fermezza del sentimento, a cui si collega il motivo della fedeltà, permette di collegare ancora il testo alla canzone arnaldiana (BdT 29.13), dove i due *topoi* ritornano con insistenza (si vedano in particolare i vv. 25-27, 33-34, 50-51 e le *coblas* V e VII).

43. **R** legge *e si per so nomz enpara*. Ripresa lessicale da *L'aur'amara* (BdT 29.13), vv. 35-36: «si m'ampara / cil qui·m tra lutz» e riuso del motivo della richiesta di protezione rivolta a *midons*, di matrice vassallatica. Sul verbo *amparar* cfr. *LR*, II:73; *SW*, II:376; *FEW*, VII:631.

44. *anc*: l'avverbio torna in rima identica al verso seguente, per enfatizzare l'impossibilità di pensare a un'altra donna. *Variatio* in **R**: *non say ab pel saur ni danc*. Anche **IK** recano come rimante la *lectio danc*; nei due codici gemelli la negazione *non* diventa *donc* e scrivono *al* per *d'als*.

45. La prima parte del verso in **R** presenta *varia lectio*: *ni res non es*. Ipermetria del verso in **E**, causata dalla reiterazione della negazione (*ni no fo anc*).

46. *refrima*: 'risuona'; cfr. *SW*, VII:160 («widerhallen») e *FEW*, X:195 (da RĒFRĪNGERE, «retentir, résonner»); si vedano le seguenti concordanze: **PA**lv, *Belh m'es lo chans per la faia* (BdT 323.6), vv. 1-4: «Belh m'es lo chans per la faia / que fan l'auzelhet menut / don refrimon li batut / per la beutat del frescum»; sull'enigmaticità del verbo *refrimar* si veda Perugi 1980, p. 208. L'immagine del 'cuore che risuona', dato anche il raro impiego del verbo *refrimar* nel *corpus* trobadorico, sembra essere un'immagine inedita elaborata da Guiraut; cfr. anche Ernst 1930: «Dieses Verbum gibt dem Ausdruck eine eindrucksvolle Bildhaftigkeit, die als persönliches Verdienst unseres Dichters gelten darf» (p. 363). **IK** leggono *per quem refrangima*; **R** scrive *queras* al posto di *que ja-s*.

47. **IK** recano *que iam* laddove gli altri canzonieri portano *qu'ieu ja-l*. Errori di natura morfologica e varianti in **R**: *mos cors ni ias vir alhors*.

48. *qu'a*: **IK** scrivono *qu'ab*.

49. **IK** presentano l'aggiunta erronea di *me* prima di *tot* e la lacuna di *luec*. *Varia lectio* in **R**, che legge *a bon ioc* in luogo di *en un luec*. – Nell'immagine ludica del gioco d'azzardo si coglie «un debole riflesso della diffusione e della rilevanza che la scommessa aveva nella società, soprattutto aristocratica, del XIII secolo» (Guida 2002, p. 321). Sulla pratica del gioco diffusa negli strati nobiliari più elevati si veda Canettieri 1996. Il legame topico tra gioco e amore cortese si basa su una serie di fattori comuni, metaforicamente sovrapponibili: in entrambi i casi il soggetto (il giocatore / l'amante) si ritrova in una condizione aleatoria di ansietà costante e adrenalina in cui, affidato al caso, spera nel successo finale; cfr. Beaujour 1968.

50-52. Il *bon rei d'Arago* è Pietro II d'Aragona (1174-1213), detto il Cattolico, figlio di Alfonso II; salì al trono nel 1196 sotto la tutela della madre Sancha di Castiglia (cfr. Keller 1905 e Pirot 1972, pp. 253-254). Morì durante la

crociata contro gli albigesi, precisamente nella battaglia di Muret (12 settembre del 1213), dove si scontrarono le truppe di Simone di Monfort e di Raimondo VI. La data di morte del sovrano costituisce il *terminus ante quem* per la datazione del componimento. Sulla biografia del sovrano aragonese cfr. Asperti 1999, Alvar 1977, Tocco 1884 e Luchaire 1905; si rimanda inoltre allo studio introduttivo dell'edizione per la ricostruzione dell'itinerario biografico di Guiraut de Calanso, condotta a partire dalle menzioni dei celebri sovrani presenti nel suo *corpus* lirico. Pietro II è celebrato anche in altri due componimenti del trovatore: il *sirventes ensehamen* XII e la canzone VIII. Oltre a Guiraut molti altri trovatori hanno gravitato intorno alle corti di Pietro II, garante di unità e di stabilità tra Catalogna e sud della Francia (cfr. Guida 2006, pp. 223-240; Asperti 1999, pp. 14-17; Milá 1861,).

52. Su *despendre* cfr. *FEW*, III:97 e *LR*, IV:500. **R** presenta *varia lectio*, conservando inalterato il termine in sede di rima: *sap ien son aver despendre*.

## VII. *Tan doussamen*

(*BdT* 243.10)

*Mss*: **I** 142v, **K** 128v, **R** 92v, **a**<sup>2</sup> 479, **d** 290v; **C** 269v (*Ademar de Rocaficha*); indice **C** (*Guiraut de Calanso*; *Arnaut de Maruelh*).

*Edizioni*: Chabaneau 1884, p. 229 (basa la ricostruzione testuale su **CIR**); Jeanroy 1923, p. 54 (mette a confronto le versioni di **C** e **I**, fornendo, nell'apparato di quest'ultimo, gli errori e le varianti di **R**); Ernst 1930, p. 314.

*Metrica*: a4 b6 b4 a6 a4 c6 c4 d10 d10 e10 e10. Cinque *coblas unissonans* di undici versi ciascuna e una *tornada* di tre versi. Frank divide l'ultimo decenario della strofe in due versi, un quaternario e un senario, considerando *-ar* una rima *estrampa* (rima f): a4 b6 b4 a6 a4 c6 c4 d10 d10 e10 f4 e6 (Frank: 512:1, *unicum*); lo schema metrico di Frank presenta dunque un componimento di cinque *coblas* formate da dodici versi e una *tornada* di quattro. D'accordo con gli editori precedenti, ritengo invece *-ar* una rima interna.

Sulla scorta di Ernst 1930 (cfr. pp. 290-293), rifiuto la scelta di Chabaneau 1884 e Jeanroy 1923 relativa alla differente soluzione metrica proposta per i sei versi iniziali di ogni *cobla*: in luogo dei tre distici iniziali (ciascuno formato da un quaternario e da un senario), entrambi gli editori presentano tre decenari, stabilendo un legame fonico tra le rime considerate dunque interne (*doussamen / desir*) e le rime finali (*planhen, jauzen / ferir*). Ne risulta il seguente schema metrico-rimico: a10 b10 c10 c4 d10 d10 e10 e10 (vv. 1-6 > vv. 1-3: «tan doussamen mi ven al cor ferir / d'un gran dezir Amors que·m te jauzen / qu'ieu muer planhen d'una doussa dolor» ...).

La tradizione manoscritta non è di rilevante ausilio per il computo sillabico dei versi, giacché testimonia entrambe le suddivisioni metriche: **CR** dividono in decenari (a10 b10 c10: adattamento seguito da Chabaneau 1884 e Jeanroy 1923), mentre **IKa**<sup>2</sup> inseriscono il punto metrico alla fine del quaternario (a4 b6 b4 a6 a4 c6); quest'ultima opzione è quella da preferire per una ragione, oltre che per la semplice maggioranza dei codici latori: la sequenza rimica abc trova solo un riscontro nella produzione di Guiraut (VIII), mentre è testimoniata con maggiore frequenza la comunissima quartina *cruzada* abba in apertura di componimento; cfr. I, IV, V, XI. Ritengo pertanto *doussamen, dezir* e *planhen* rime vere e proprie.

Rime: a: *-en*; -b: *-ir*; c: *-or*; d: *-atz*; e: *-er*.

Rime interne: *-ar* (fine primo emistichio dell'ultimo verso di ogni *cobla*).

Rima equivoca: *gen* (26:49).

*Attribuzione.* In **IKRa<sup>2</sup>d** il componimento è attribuito a Guiraut de Calanso. Nel manoscritto **C** la canzone è inserita nella sezione attributiva di Ademar de Rocaficha, ma nell'indice dello stesso codice risulta una duplice correzione: Guiraut de Calanso e Arnaut de Maruelh sono indicati come i possibili autori. La paternità giraldiana del componimento, già confermata da Chabenau 1884, Jeanroy 1923 ed Ernst 1930, non può essere messa in discussione, data la maggioranza attributiva dei codici; l'analisi del testo offre ulteriori conferme, rilevando espressioni lessicali e motivi che, per quanto convenzionali, ritornano con insistenza nel *corpus* lirico di Guiraut de Calanso (si rimanda alle note di commento).

*Datazione.* L'encomio presente nella *tornada* di Peire de Gavaret (...1195-1233...) consente di avanzare ipotesi sulla collocazione cronotopica della canzone. Vero è che non si dispone di un preciso *terminus a quo*, giacché incerto è l'anno di morte del visconte: l'ultima informazione biografica pervenuta riguarda l'ordinanza di cessione dei suoi possedimenti a Uc de Vivonne, sancita il 21 gennaio 1234, data intorno alla quale si può dunque far risalire la morte di Peire (cfr. nota 56-58). Certamente la datazione del componimento è da anticipare di molto rispetto a tale avvenimento: dal momento che lo lodi rivolte al visconte di Bezaume e Bénauges (territori della Gironda) collocano Guiraut in Guascogna, la canzone deve essere stata composta nel suo primo periodo di attività, quand'egli era ancora in cerca di protezione e affermazione artistica nelle corti meridionali della Francia, e deve di conseguenza essere precedente al trasferimento in Spagna avvenuto verosimilmente nel primo decennio del 1200 (agli inizi della crociata contro gli albigesi). Per le ipotesi sulla ricostruzione dell'*iter* biografico del trovatore si rimanda al paragrafo 1.1. *Ricostruzione biografica* dell'introduzione.

*Discussione testuale.* La canzone è testimoniata dai codici **CIKRa<sup>2</sup>** (a cui si aggiunge il *descriptus* di **K, d**). Si è scelto di adottare, come di consueto, **C** come ms. base per la ricostruzione testuale, sulla scorta della sua correttezza e completezza (tramanda il testo integralmente – come anche **a<sup>2</sup>** – comprensivo della *tornada* che risulta invece lacunosa in **IKR**; cfr. *Infra*).

Si emenda **C** solo in caso di errori evidenti: al v. 10 legge *d'amar* per *d'amor*; al v. 15 non è rispettata la declinazione bicasuale del complemento *re* (presenta la marca sigmatica per l'obliquo singolare); al v. 30 legge *de, contra* il monosillabo *que* di **IKRa<sup>2</sup>**: si preferisce tale lezione e la si considera mero riempitivo e priva di funzione grammaticale; *varia lectio* al v. 36 (*hom delir*, lezione che non trova una coerenza interna al passo: cfr. nota: 36); al v. 41 legge

*sespandis* invece di *expandir*; anche al v. 43 si preferisce la *lectio* maggioritaria presente negli altri codici relatori (*que si*) per la maggiore coesione sintattica, rifiutando **C** (*mas que*); al v. 49 si riscontra un errore di reiterazione (*mas per car*), probabilmente causato dalla ripetizione della congiunzione avversativa in apertura del v. 45; al v. 52 legge *nil plazer nil*; al v. 53 porta *quels* (*contra c'us* di **IKR**); al v. 55 il retto singolare *Amors* è da emendare con il caso obliquo, essendo *Amor* il complemento e non il soggetto della frase; l'errore è condiviso da **CRA**<sup>2</sup>.

È possibile stabilire il legame di **IKR** sulla base di alcuni elementi rilevanti: i tre canzonieri presentano un'inversione delle *coblas* IV-V; omettono la *tornada*; condividono errori al v. 12 (*que man IK*, *caman R*; *contra aman* di **Ca**<sup>2</sup>), al v. 16 leggono *mas sol caten* (**R**: *sel*), in luogo di *mas pur aten*; al v. 30 recano la variante *uelh* (per *ris*); errore per travisamento grafico della *f* iniziale al v. 34 (*sen per fen*); al v. 49 la *lectio non* è stata scartata a favore di **a**<sup>2</sup> (*car*).

**R** presenta parecchie corrottele proprie: errore di dittografia al v. 3 (generato dalla reiterazione dell'aggettivo *gran*); al v. 6 legge *dona* al posto di *d'una*; *variatio* e ipermetria al v. 8 (*e per so cug e crey que sia mens amatz*); errore morfologico al v. 10 (*los mals d'amors*); variante priva di senso e violazione della rima interna in *-ar* al v. 11 (*de so cama* in luogo di *lo dompnejar*); al v. 12 legge *caman* (per *aman*); al v. 14 riporta il sintagma con il pronome atono *mon*; pecca di natura morfologica e rimica al v. 21 (*damors ni de plazers*); *varia lectio* al v. 22 (*mi fai trop plus*); al v. 23 legge *e* in luogo del monosillabo iniziale *so*; v. 30 (omissione di *belh*, *que li* invece di *que-l*); al v. 31 reca *els sils nuous*; al v. 32 legge *fa* per *val* e il comparativo sintetico *melhor* in luogo di *mais per*; lacuna dell'articolo di *estela* al v. 33; *varia lectio* al v. 34 (*fors soi de sen*); corrottela flessionale al v. 38 (*vas per vai*); al v. 39 non è rispettata la rima in *-or* (legge *lauzeniadors*); *variatio* non coerente dal punto di vista semantico con il discorso poetico al v. 40 (*la lur amor*); al v. 42 legge *tan* per *tal* e *noi* per *no*; e al v. 44 (il sostantivo *franqueza*, seguito dalla congiunzione *e*, è letto in sinalefe); scrive *lai* in luogo di *luenh* (v. 54).

Anche **a**<sup>2</sup> presenta vari tipi di errori: di natura flessionale al v. 2 (*venc*) e al verso 33 la terza persona singolare del verbo *faire* è sostituita da *es*; di natura morfologica ai versi 30 (*sieus*) e 34 (*cors*). Si riscontrano con frequenza casi di *varia lectio*: al v. 9 legge *mai per plus* e reca *n'es* subito prima del rimante *privatz*; al v. 19 (*qe hom sapcha*); il fenomeno di varianza interessa, ad eccezione del rimante, il v. 21 (*e nom vol far ni amor ni plazer*), il v. 32 (*eil douz esgarso genzor per vezer*), il v. 41 (*tan quel cuidars sespan en ues*) e il v. 57 (*qal el sap far per*

*honor som*); errore morfologico al v. 30 (*lo sieus*); al v. 33 legge *es* per *fai*; variante al v. 46 (il sintagma *s'amor* è sostituito da *sos precs*); al v. 53 legge *quan lon mai que jazers*; altro caso di *varia lectio* presente solo nella prima parte del v. 53 (*quan lon mai que iazers*). Il verso 56 è reso guasto da ipometria, determinata dall'omissione del *vos* in enclisi e dal fraintendimento del nome del trovatore menzionato nella *tornada*, Peire de Gavaret (*peire de guarret*).

Si riscontrano errori comuni in **a**<sup>2</sup> e **IK**: al v. 2 scrivono *dous*, *contra* la lezione *gran* di **CR** (può essere considerata una corruzione determinata dalla vicinanza dell'avverbio *doussamen*, v. 1, e dell'aggettivo *doussa*, v. 6); al v. 19 i codici recano *en trastotz* in luogo di *entre totz*.

Il consueto accordo tra **IK** è ribadito da una serie di errori congiuntivi: pecca di natura morfologica al v. 4 (*damor*); al v. 9 recano *mais* per *que*; *varia lectio* in posizione rimica al v. 11 (*tener*); al v. 21 leggono *com* per *qu'on*; lezioni prive di senso al v. 25 (*cot pos* in luogo di *cum potz*) e al v. 55 (la preposizione *a* in luogo della congiunzione *ni*); al v. 31 (*eill cill* per *e-l sils*); ipometria al v. 44 determinata dall'omissione della seconda congiunzione. I codici **IK** presentano inoltre casi di *varia lectio*, puntualmente scartata: i rimanti dei vv. 17 e 18 risultano invertiti; al v. 42 presentano un emistichio differente rispetto al resto della tradizione (*camors ma ditz*); al v. 45 leggono *defen* (in luogo di *despen*), reiterando il rimante del v. 37; la rima interna *-ar* dell'ultimo verso della V strofe è mantenuta, ma varia la rima interna: *preiar*, *contra prezar*; errore grammaticale al v. 52 (*aia*); al v. 55 recano *preiar* come rimante interno (in luogo di *prezar*) e *a* per *ni*.

Si rileva *variatio* al v. 22, luogo testuale critico, tramandato in modo pressoché diverso in tutti i codici (lezione identica nei codici gemelli **IK**): *d'un dezir car tan fort mi fai doler C*; *d'un dezir car mi fai trop plus doler R*; *d'un douz desir plus fort mi fai doler IK*; *d'un dezir car dont elam fai doler a<sup>2</sup>. Come si nota il primo emistichio del verso è uguale in **CRa**<sup>2</sup>, mentre in **IK** l'aggettivo *car* è sostituito da *douz* e anticipa il sostantivo *desir*, guastando dunque la rima interna (*-ar*); il membro senario del verso invece presenta numerose varianti, in cui però è sempre conservata la rima *doler*. Ernst 1930 mette a testo la lezione di **R**, mentre nella presente edizione si continua a scegliere la *varia lectio* del ms. base **C**, giacché non crea nessun problema di tipo metrico né rimico, e nemmeno il piano sintattico e semantico del testo risulta inficiato.*

I

Tan doussamen  
mi ven al cor ferir  
d'un gran dezir  
Amors, que·m te jauzen,  
5 qu'ieu muer planhen  
d'una doussa dolor  
que·m ve d'Amor.  
Per o si am e crei que sia amatz  
que plus destrenh, on om n'es mielhs privatz,  
10 lo mals d'amor, quant om no·n pot aver  
lo domnejar ni·l baizar ni·l jazer.

II

Aman sufren  
pot d'enveja murir,  
al mieu albir,  
15 qui ve e re no pren  
mas pur aten,  
cum ieu fauc la melhor  
e la gensor  
qu'ieu sai ni vei entre totz los regnatz;  
20 e am la tan e·m abelhis e·m platz  
qu'on plus mi fai d'amor e de plazer  
d'un dezir car tant fort mi fai doler.

III

So·m ditz soven  
Amors, que·m fai languir:  
25 "Cum potz sufrir?  
Vist anc mais cors tan gen,  
tan avinen,  
ab tan fresca color  
de nulha flor?  
30 Que·l sieu belh ris e la boc'e la fatz,  
las blancas dens e·l sils voutz e delgatz  
e·l dous esgar val trop mais per vezer

no fai en mar l'estela contra'l ser."

#### IV

Lo cors me fen  
35 d'ira quar, per ben dir,  
vol dompn'aucir  
selui que no·s defen  
e·s vai fenhen,  
tro fals lauzenjador  
40 fan lur clamor  
sol per cujar expandir ves totz latz;  
mas tal me ditz que no sui enjanatz  
en lieis amar, que si m'o vol tener,  
merce pot far e franqueza e dever.

#### V

45 Mas mal despen  
s'amor e son servir  
qui pert jauzir  
per amar leialmen;  
car no·m es gen  
50 qu'estranh dompnejador  
per lur ricor  
ajo·ls belhs digz e·ls plazers e·ls solatz  
– que valon mais c'us jazers car compratz –  
e·l fis amans, que s'an de luenh sezer,  
55 pauc pot prezar Amor ni son poder.

#### VI

De·N Peire·us dic de Gavaret que·m platz  
quar per onor vol far tot son poder  
qu'ieu no·lh truep par de bon pretz mantener.

I. 2 ven] venc **a**<sup>2</sup> 3 d'un gran] uns douz **IK**, dan gran gran **R**, d'un doutz **a**<sup>2</sup> 4 amors] damor **IK** 6 d'una] dona **R** 8 e per so cug e crey que sia mens amatz **R** 9 que] mais **IK**, mas **R**, qom **a**<sup>2</sup>; mielhs] plus **IKR**, mai nes **a**<sup>2</sup> 10 lo mals d'amor] los mals d'amors **R**, los mals damar **C** 11 lo domnejar] de so cama **R**; ni·l] ni **R**; jazer] tener **IK**

II. 12 aman sufren] que man suffren **IK**, caman sofren **R** 13 d'enveja] devenia **K** 14 al mieu] a mon **R** 15 re] res **C** 16 mas sol caten **IK**, mal sel caten **R** 17 melhor] iensor **IK** 18 gensor] meillor **IK** 19 qu'ieu sai] qe hom sapcha **a**<sup>2</sup>; entre totz] en trastotz **IKa**<sup>2</sup> 21 qu'on] com **IK**, on **R**; e] ni **CIK**; plazer] plazers **R**; e nom uol far ni amor ni plazer **a**<sup>2</sup> 22 tan fort mi fai] mi fai trop plus **R**

III. 23 so] e **R** 25 cum pot] cot pos **IK** 28 ab] ni **Ra**<sup>2</sup> 30 que·l] del **C**, que li **R**, lo **a**<sup>2</sup>; sieu] sieus **a**<sup>2</sup>; *om. belh* **R**; ris] uelh **IKR**; boc' e] boca e **CIKR****a**<sup>2</sup> 31 e·l sils voutz e delgatz] eill cill voutz e dalgatz **IK**, els sils nuous e delgatz **R** 32 val] fa **R**; mais per] melhor **R**; eil douz esgarso genzor per uezer **a**<sup>2</sup> 33 fai] es **a**<sup>2</sup>; *om. l'* **R**; contra·l ser] otral ser **I**

IV. 34 me fen] men sen **IK**; cors] cor **a**<sup>2</sup>; fors soi de sen **R** 36 dompn'aucir] hom delir **C** 38 e] ni **C**; vai] vas **R** 39 lauzenjador] lauzeniadors **R** 40 la lur amor **R** 41 sol per cujar expandir ves totz latz] tan quel cuidars sespan en ues **a**<sup>2</sup>; sespandis **C** 42 mas tal me ditz] camors ma dit **IK**; tal] tals **a**<sup>2</sup>, tan **R**; no] noi **R** 43 que si] mas que **C** 44 *om. e* (seconda congiunzione) **IK**; franqueza] franqueze **R**

V. 45 despen] defen **IK** 46 s'amor] sos precz **a**<sup>2</sup> 49 car] mas **C**; non **IKR** 50 dompnejador] dompneyazor **C** 52 ajo·ls] aials **IK**; e·ls plazers e·ls] nil plazer nil **C** 53 que valon mais c'us jazers] quan lon mai que jazers **a**<sup>2</sup>; c'un] quels **C** 54 e·l fis amans que s'an de luenh sezer] fin aman que tan **IK**, e fassana ar fin aman lai sezer **a**<sup>2</sup>; luenh] lay **R** 55 prezar] preiar **IK**; amor] amors **CR****a**<sup>2</sup>; ni] a **IK**

VI. 56-58 *om. IKR* 56 *om. ·un* **a**<sup>2</sup>; gavaret] guarret **a**<sup>2</sup> 57 qal el sap far per honor som **a**<sup>2</sup>

Traduzione:

I. Amore, che mi rende gioioso, così dolcemente mi ferisce il cuore con un grande desiderio, che io muoio piangendo a causa di un dolce dolore che mi viene da Amore. Perciò così tanto amo e confido di essere amato che il male d'amore tormenta di più, là dove si è più intimi, quando non si può avere il corteggiare, il baciare, né il giacere.

II. L'amante sofferente può morire di desiderio, a mio giudizio, se vede e non prende nulla ma aspetta soltanto, come io aspetto la migliore e la più gentile che conosco e vedo in tutti i regni; e la amo tanto, mi rende felice e mi piace, che quanto più mi ritiene degno d'amore e di piacere, tanto più forte mi fa soffrire di un desiderio prezioso.

III. Così spesso Amore, che mi fa languire, mi dice: "Come puoi soffrire? Hai mai visto una persona tanto gentile, tanto graziosa, con un colorito più fresco di qualsiasi fiore? Il suo bel sorriso, la bocca, il volto, i denti bianchi, le ciglia incurvate e sottili e il dolce sguardo riescono a illuminare più di quanto faccia la stella di sera in mezzo al mare".

IV. Il cuore mi si spezza dalla tristezza perché la signora, per le lodi, vuole uccidere colui che non si difende e nasconde i suoi sentimenti, finché i falsi maldicenti diffondono le loro ingiurie ovunque; ma mi si dice che il suo amore non mi inganna, poiché se vuole mantenere la promessa, può avere nei miei confronti mercé, sincerità e condotta convenevole.

V. Ma spende male il suo servizio d'amore chi per amare lealmente perde il godimento, perché non sopporto che i corteggiatori crudeli grazie alla loro ricchezza ricevano bei discorsi, parole piacevoli e la gradevole conversazione – che valgono più di una gioia pagata a caro prezzo – mentre l'amante sincero, costretto a sedersi lontano, può apprezzare poco Amore e il suo potere.

VI. Quanto a Peire de Garavet, vi dico che lo apprezzo perché fa tutto ciò che è in suo potere con onore e non ne trovo uno pari nel mantenere il valoroso pregio.

## NOTE

1-11. Uno degli aspetti peculiari della *fin'amor* cantata dai trovatori è la dicotomia gioia-tristezza che caratterizza l'esperienza amorosa: il desiderio della donna amata è sì piacevole, ma anche generatore di afflizione e disforia; pertanto l'io lirico oscilla tra due poli opposti: «la joie et la douleur. Ce sont en effet les souffrances qui le préoccupent, même si, plongé dans un chaos d'inquiétude, de chagrin et de pensées douloureuses, il connaît encore un certain plaisir. Tout en tendant vers la joie, il se complaît à éprouver et à exprimer longuement la difficulté douloureuse qu'il n'arrive pas à surmonter; il s'obstine pourtant à ne pas désespérer» (Cropp 1975, p. 275). L'intero componimento ruota intorno alla sintomatologia dell'*amor hereos*: «as the origin and cause of all good, it could bring supreme joy; but regarded as suffering, its inherent immoderation hastened illness, insanity, senility, and death» (Baldwin 1991, p. 806). Sulla nozione di *amor hereos* si rimanda a Wack 1990, pp. 51-53. Cfr. anche Perugi 2015: «In amore tristezza, lacrime e dolcezza si mescolano, felicità e dolore si alternano: perciò l'innamorato appare al tempo stesso triste e lieto [...]. E il cuore ricerca spontaneamente la causa del proprio dolore, che appunto gli provoca piacere [...] perché l'innamorato trae godimento dalla sua propria malattia» (p. XXVI). Le gioie e le sofferenze provate dal poeta sono enfatizzate dal lessico impiegato nella *cobla* esordiale, che rientra nella sfera semasiologica della malinconia amorosa: nei versi si alternano parallelamente termini che esprimono i concetti, contrapposti ma inscindibili, di desiderio e dolore (*doussamen*, v. 1; *ferir*, v. 2; *gran dezir*, v. 3; *jauzen*, v. 4; *muer planhen*, v. 5); la polarizzazione è data anche dall'accostamento ossimorico nel sintagma *doussa dolor* (v. 6). Per ulteriori approfondimenti sul tema della sofferenza d'amore si veda Bec 1968.

1. *doussamen*: 'dolcemente' (cfr. LR, III:65); avverbio qualificativo che specifica la modalità del verbo *ferir* (v. 2). La piacevole ferita inferta da Amore è un tema rielaborato da Guiraut e trasposto, mediante enigma allegorico, nella celebre canzone I, vv. 11.13: «e fer tan fort, que res no·il pot gandar, / ab dart d'acier, don fai colp de plazer, / on non ten pro ausbercs fortz ni espes»; cfr. rispettive note di commento.

2. *ven*: **a**<sup>2</sup> legge *venc.* – *cor*: secondo una tradizione di derivazione latina pienamente accolta nel medioevo, il cuore è sede e centro di emanazione dei sentimenti e dei desideri, formazione di partenza dello *spiritus spiritualis*, fulcro della vita emozionale.

3. **IKa**<sup>2</sup> leggono *douz* in luogo di *gran*; può essere considerato un errore di ripetizione generato dalla vicinanza del sintagma all'avverbio *doussamen* (v. 1) e all'aggettivo *doussa* (v. 6). **R** presenta un errore di dittografia (ripete due volte l'aggettivo *gran*).

4. *Amors*: **IK** presentano il lemma privo della marca sigmatica. Amore personificato è il soggetto della proposizione iniziale. Come soggetto ricorre, sempre in apertura, anche al v. 24; in entrambi i casi è seguito da una subordinata relativa: *que-m te jauzen* (v. 4) / *que-m fai languir* (v. 24). Nella seconda occorrenza, Amore parla all'amante, dilaniato dal dolore e al tempo stesso euforico; la personificazione del sentimento astratto, che «può – e deve – considerarsi segno stilistico dei poeti del *trobar clus*, viene nella fattispecie a spogliarsi delle abituali proprietà retoriche e ad assolvere una precisa funzione di 'drammatizzazione', di animazione della recita, di raffiguramento del 'gioco' dilacerante fra tendenze opposte [...]» (Guida 1979, p. 321). All'interno del componimento si riscontrano altre cinque occorrenze del sostantivo (ai vv. 7, 10, 21, 46, 55) – non più adoperato per la personificazione dell'*abstractum agens*, ma in riferimento al sentimento amoroso – e molteplici impieghi del verbo *amar* (*am*: vv. 8 e 20; *aman*: v. 12; *amar*: vv. 43 e 48; *amans*: v. 54). La sequenza morfemica reiterata serve indubbiamente a rimarcare il motivo basilare della canzone e «intensifies our perception of the poem's message» (Smith 1976, p. 131); le figure etimologiche formate con i derivati da *am-* sono nella lirica dei trovatori «essential and ubiquitous» (Ivi, p. 159). Sebbene in questa canzone i concetti di 'amare' e 'amore' siano intrisi di implicazioni erotiche e sensuali, non va dimenticato che nei componimenti trobadorici del XII secolo tali termini erano privi di risonanze voluttuose e designavano l'affezione e l'amicizia (o, in ambito feudale, la devozione vassallatica): Mattoso 1986 ha evidenziato che «o que se acredita ser a expressão de sentimentos pessoais afectivos nos termos amar, amor, amizade, não è, muitas vezes, mais do que a manifestação da atitude estereotipada do poderoso face ao vassalo, a quel supõe o dever da protecção, da dávida, do benefício, e, da parte deste último, a obrigação de serviço, da fidelidade, da gratidão» (p. 9). Cfr. anche Mattoso 1986. Su l'origine e l'evoluzione dell'accostamento fonico e concettuale dei termini *amors* e *amars* si veda Paratore 1965.

6. Il copista di **R** fraintende il bisillabo iniziale, scrivendo *dona* invece di *d'una*. I due termini ossimorici sono spie esegetiche del testo, alludendo alla dolcezza e al tormento scaturiti da Amore.

8. **R** presenta un verso ipermetro, caratterizzato da *variatio* (*e per so cug e crey que sia mens amatz*). – *per o*: sul pronome neutro cfr. Jensen 1994 § 303. – *si*: per le espressioni formate da *si* (che esprime il grado o l'intensità) seguito da *que* si veda Jensen § 760. 9. – *crei*: cfr. *creer* («confiar») in *LR*, II:509.

9. Il monosillabo iniziale del verso, *que*, in **IK** è sostituito da *mais* e in **a<sup>2</sup>** da *qom*. – *destrenh*: da DE-STRINGERE, verbo tipico del lessico amoroso trobadorico che rimanda a un profondo stato di tensione e inquietudine. Nel verbo *destrenher* (cfr. *PD*) è dunque soggiacente l'idea di 'stretta, costrizione', che rimanda (nello specifico in questo contesto, dove il verbo si lega a lo *mals d'amor*, v. 10) all'oppressione psicologica dell'amante, a «un état d'accablement douloureux et de souffrance inquiète dont l'ampleur peut conduire à la démesure ou la déraison» (Lavis 1972, p. 299). Cfr. GlDurf, *Quar say petit, mi met en razon larga* (*BdT* 214.1), vv. 17-18: «Ja·l fuecx d'amor non destrenga ni arga / mas per razon son cors privat e franc»; AimBel, *Ara·m destrenh Amors* (*BdT* 9.7), vv. 1-3: «Ara·m destrenh Amors / tant amorozamen, / que·ls mals que·m fai no·m sen»; AimPeg, *Destretz, cochatz, dezamatz, amoros* (*BdT* 10.21), vv. 31-32: «Grans for' a mi ez a vos paucs lo dos, / tan mi destrenh vostr'amors e·m guerreya». – *n'es mielhs*: Ernst 1930 edita la variante adiafora di **IKR** *n'es plus*; si opta per la conservazione della *lectio* del ms. scelto come base per la ricostruzione testuale (**C**: *n'es mielhs*). L'avverbio *mielhs* ha il significato di «mehr, in höherem Grade» (*SW*, V:179). **a<sup>2</sup>** presenta una variante nell'ultima parte del verso, che però non riguarda il rimante (*on hom mai nes privatz*). – *on om n'es mielhs privatz*: si segue l'interpretazione di Ernst 1930 che considera il termine *privatz* nell'accezione di 'intimità amorosa', in riferimento a un rapporto profondo, esclusivo e privilegiato (cfr. *SW*, I:196 e *FEW*, II:141): «denn das Leiden der Liebe quält um so mehr, je vertrauter man damit ist» (p. 337). Quanto più è intimo il legame, tanto più l'innamorato si tormenta all'idea di non riuscire ad avere un incontro fisico con la dama amata. Seguendo un'altra ipotesi interpretativa, si potrebbe considerare *privatz* un participio passato di *privar* (cfr. *SW*, VI:562; *LR*, IV:648): 'tanto più tormenta il male d'amore quando l'amante è privato del *domnejar*, del *baizar* e del *jazer*' (v. 11); l'espressione sarebbe dunque in rapporto sinonimico con *quant om no·n pot aver* (v. 10) e avrebbe la funzione enfatica di sottolineare il motivo cardine dell'irraggiungibilità di *midons*.

10. In **R** si riscontra un errore morfologico: *los mals damors*.

11. **R** presenta una variante nel primo emistichio del verso, che guasta la rima interna (*de so cama*). **IK** leggono *tener* in sede di rima. Il male d'amore (soggetto della proposizione, v. 10) tanto più tormenta quando non ci si può avvicinare a

*midons*. Spesso nelle frasi negative vi è una ridondanza di lemmi che enfatizzano la negazione (si veda Di Girolamo-Lee 1996, p. 84): *no* (v. 10) è seguito da *ni*, ripetuto due volte all'interno del verso; per un esempio di concordanza cfr. GI Peit, *Poz vezem de novel florir* (BdT 183.11), vv. 14-15: «c'anc d'aquo c'amei no·m iauzi, / ni o farai, ni anc o fi». – *domnejar*: Ernst 1930 glossa: «Da der Dichter es von der Dame haben möchte, kann die genaue Bedeutung offenbar nicht “Frauendienst, Minnedienst” sein» (p. 364), ragionando sulle definizioni registrate da Levy e Raynouard: «Minnespiel treiben (von der Frau gesagt)» (SW, II:279); «pratiquer la courtoisie [en parlant d'une femme]» (LR, III:69). Si considera invece il verbo nell'accezione tipica in cui ricorre nel lessico amoroso (che designa il lungo e faticoso *servitium* compiuto dall'amante nella speranza di una ricompensa) e in rapporto agli altri elementi del *triculum* che occupa l'intero verso (gli altri *tricola* sono presenti ai versi 20, 30, 44 e 52: cfr. le rispettive note. Spaggiari 1977, pp. 169-170, ha evidenziato che il gusto per le sequenze ternarie e l'accumulazione è tratto stilistico distintivo del *trobar clus*; cfr. 2.2. *Tratti di lessico e stile*). La struttura trimembre elenca, in progressione, le varie tappe che l'innamorato deve attraversare per diventare *drutz*: il corteggiamento, il *domnejar* appunto, è la fase iniziale, seguita dal momento del bacio (il *baizar*), che precede l'incontro sessuale dei due amanti (il *jazer*); cfr. *Infra. Domnejar*, termine tecnico del *servitium amoris*, «(generalmente impiegato nella lirica trobadorica senza complemento oggetto) inglobava nel suo semantismo tutti gli aspetti della corte che lo spasimante faceva alla donna amata e pur obbedendo ad un'ideologia mirante a digrossare i costumi e a proiettare i rapporti uomo/donna su un piano di intesa platonica e di pura galanteria mostrava spesso di risentire dei comportamenti realistici e delle voglie libidinose che contrassegnavano tanta parte della società cavalleresca» (Guida 2002, p. 72); sulle implicazioni sensuali del termine cfr. anche Cropp 1975, p. 214. I tre verbi in successione rimandano dunque alla semantica erotica della *fin' amor*: il cerimoniale amoroso, per quanto dominato da un'ideale castità, non esclude il *baizar* e il *manejar*, fasi a cui l'amante può accedere dopo aver superato la singolare prova dell'*asag*, che prevede la sola contemplazione della donna nuda; cfr. Nelli 1963, pp. 199-209. Guiraut sviluppa il tema dei gradi d'amore mediante *integumentum* allegorico (insieme al motivo del piacere generato dai tormenti d'amore, per cui cfr. nota 1-11) nella canzone I. – *baizar*: l'*osculum* sulle labbra metaforizza la consuetudine medievale, prevista nelle cerimonie liturgiche e di vassallaggio feudale, del bacio, considerato un atto solenne di stima e rispetto: «capo e subordinato si baciano sulla bocca, simbolo di accordo e di amicizia» (Bloch 1987, p. 172; trad.

it. di Cremonesi); sulla simbologia giuridica medievale cfr. anche García de Valdeavellano 1971. – *jazer*: il verbo indica che l'amante «partage la couche de sa dame» (Cropp 1975, p. 372), opportunità data solo a chi, avendo superato i gradi della relazione amorosa, può essere riconosciuto come *drutz* dalla dama. Cfr. nota 19 di III, in cui il verbo ricorre, in sede di rima, con la stessa accezione erotica.

12-19. I versi rimandano a una caratteristica definitoria dell'amore cantato dai trovatori: il paradosso spitzeriano che ne è alla base e che consiste in una dialettica di desiderio sessuale e inibizione che ruota attorno al principio del differimento del piacere e al tema dell'attesa. Il codice cortese impone allo spasimante una sorta di penitenza che consiste nell'attendere pazientemente un segnale di corresponsione dalla signora; il motivo è tipico quanto quello del lamento per uno stato di incertezza e di languore protrattosi a lungo. La renitenza della dama comporta inconvenienti, oltre che nella sfera privata e personale, anche in quella pubblica, giacché la relazione amorosa è vista come un affare collettivo, un'esperienza sociale per i valori che implica e sollecita (*pretz, valor, sen, mezura, saber*, ecc.). L'amante perfetto si distingue appunto per la sua *mezura*, la capacità di controllo delle proprie pulsioni, e per la pazienza che dimostra nella speranza di una ricompensa da parte di *midons*; cfr. Bloch 1977, p. 237. La facoltà di superare l'istintualità (attributo della *villania*) è tuttavia generatrice di un'intensa disforia: l'io lirico "muore" dal desiderio di avvicinarsi fisicamente alla signora amata (vv. 13-15). La morte per amore non avviene mai realmente e l'amante «doit vivre *en bonne attente*, quoique triste, continuer à se dévouer sans réserve à sa maîtresse, lui demeurer fidèle, même si elle ne l'aime pas, ne l'honore en aucune façon» (Nelli 1974, pp. 400-401); cfr. nota 13.

12. Errore comune di **IK** (*que aman*) e **R** (*caman*). L'uso di participi presenti con valore di gerundio concomitanti è «un espediente enumerativo di normale utilizzo in area trobadorica» (Capusso 1989, p. 181). Il costrutto ricorre anche in IX, vv. 21-22 e vv. 24-25. Il legame asindetico di due gerundi designa, di norma, affinità o antitesi tra due verbi (si veda Crescini 1926, p. 124). Qui si allude al rapporto antitetico ma inscindibile dei concetti di amore e sofferenza, tema intorno al quale il componimento si sviluppa. Il verbo *sufrir* esprime la nozione di malessere, affanno psichico e fisico, causati da Amore che impone pazienza, attesa e fiducia; infatti i termini afferenti alla sfera semantica della sofferenza ricorrono con frequenza nel *corpus* trobadorico per esprimere il concetto classico di *patientia*, ritenuta caratteristica peculiare dell'amante cortese. Cfr. a proposito Bec 1968, p. 563.

13. Il *topos* della morte per amore, di derivazione classica (*eros* e *thanatos*), è qui espresso da due lemmi chiave. Il termine *enveja* (da ĭNVĪDĪA, cfr. *FEW*, IV:799) nel dominio gallo-romanzo perde la connotazione semantica originale ('invidia') assumendo il significato di 'desiderio'. Il lemma «a désigné d'une part la "concupiscence", et, d'autre part, le "désir" de l'amour courtois» (Cropp 1975, p. 270). Il verbo *murir* esprime invece la forza distruttrice dell'amore. Le ragioni della morte per amore che si riscontrano con maggior frequenza nelle poesie trobadoriche sono la distanza con la dama, la sua indifferenza, o uno stato di eccessiva gioia (si rimanda allo studio di Toury 2001); in questi versi la causa è il forte desiderio provocato dalla vista di *midons* (*qui ve*, v. 15), la quale resta tuttavia irraggiungibile (*re no pren*, v. 15). Per il tema di matrice ovidiana si veda lo studio sulla malattia d'amore nella cultura medievale di Ciavoletta 1976, con esempi tratti dalla produzione lirica trobadorica e trovierica (cfr. pp. 104-123); cfr. inoltre Gaunt 2001; Zaganelli 1983, pp. 67-193; Pozzi 1984, con ricco corredo bibliografico. Come esempi di impiego del termine *enveja* legato al motivo della morte d'amore si vedano PBremRN, *So don me cudava bordir* (*BdT* 330.17) vv. 14-16: «Amors, puois l'uogll m'agron mostrat / lo sieu bel cors grail' e dalgat, / ce:m fai tot d'enveja langir»; Bern, *Segner Blacatz, ben mi platz e m'aienza* (*BdT* 52.5), vv. 21-24: «Que s'eu ai a mon mandamen / bella domna gai' e plazen / mos jois m'ira quec jorn doblan, /e vos morez d'enveja sospiran»; PVID, *Mon cor sent alegrezit* (*BdT* 364.7), vv. 35-36: «que per un pauc no mor d'enveja:l Reis, / ab donas fas mon trep e mon joc».

14. *mieu albir*: **R** reca il sintagma con pronome atono (*a mon albir*); 'giudizio' (cfr. *FEW*, XXV:87).

15. Errore morfologico in **C** (*res*). La negazione *no* viene rafforzata dalla particella *ren*, che assume il significato di 'nulla' (*SW*, VII:224). Cfr. PALV, *L'airs clars e-l chans dels auzelhs* (*BdT* 323.10) vv. 46-47: «sent e quier l'amor / on non a ren biays». In traduzione: "se vede e non prende nulla" (il soggetto della frase è l'amante sofferente, v. 1); il sintagma fa riferimento all'impossibilità di possedere carnalmente la donna desiderata.

16. Errore comune di **IKR** (*mas sol caten*; **R**: *sel*). Il soggetto del verbo *aten* è 'colui che vede e non prende nulla' (v. 15); il verbo *atendre* – come *sufrir* e *esperar* – è spia semantica dell'attesa speranzosa da parte del poeta innamorato, caratteristica topica della *cortezia*: «dans son double rôle de courtisan et d'amoureux, le troubadour doit savoir patienter» (Cropp 1975, p. 192). L'amor cortese consente la nobilitazione dell'io lirico mediante un percorso di avvicinamento progressivo alla donna amata, sede di tutti i valori; con la signora

istituisce un vero e proprio rapporto contrattuale che prevede l'attesa di un guiderdone (cfr. nota 12-19).

17 :18. *melhor* : *gensor*: **IK** invertono i rimanti (*gensor* : *melhor*). Si configura come un *topos* quasi obbligato nella lirica occitana esaltare la propria dama come la più bella e la più virtuosa del mondo e frequentissimo risulta essere il ricorso ai due comparativi sintetici scelti qui come rimanti. Cfr. Renier 1885, p. 5; in particolare su *gensor* si veda Malkiel 1973.

19. Si rileva *variatio* nel primo emistichio di **a<sup>2</sup>** (*que hom sapcha*). – *vei*: si noti l'uso della prima persona del verbo *vezer* in funzione di «presentatore universale», di cui parla Zumthor 1968, p. 354; cfr. anche Zumthor 1973, p. 211. – *entre totz*: errore comune di **IKa<sup>2</sup>**: *en trastotz*. Espressione iperbolica convenzionale che esprime il valore ineguagliabile della signora amata.

20. Secondo *tricolum* della canzone: la tritologia sinonimica è composta da termini topici che rimandano al sentimento sincero del poeta provato per la sua amata. Le costruzioni impersonali *e-m abelhis e-m platz* esprimono sentimenti di soddisfazione e di gioia. Su tali e simili costrutti sintattici cfr. l'elenco di esempi fornito da Kjellman 1922, p. 129.

21. *qu'on*: **IK** leggono *com*; **R** legge *on*, con omissione del *que* e riporta erroneamente la *-s* finale per i sostantivi *amor* e *plazer* (*damors ni de plazers*), compromettendo anche lo schema rimico in *-er*. Sulla nota locuzione *on plus* ('quanto più'), si rimanda ad Appel 1912. Per la costruzione di *faire de* («mériter de, être digne de») più il verbo all'infinito si veda Jensen § 501.

22. Luogo testuale critico che ha generato non pochi dubbi ai copisti; il passo è tramandato nelle seguenti versioni (la *variatio* esclude il rimante, conservato nella corretta *lectio* in tutti i codici): **IK** *d'un douz desir plus fort mi fai doler*; **R** *d'un dezir car mi fai trop plus doler*; **a<sup>2</sup>** *e nom vol far ni amor ni plazer*. Ernst 1930 sceglie a testo la variante di **R**. Si preferisce invece seguire la *lectio* del ms. base poiché non presenta nessun problema metrico, rimico, grammaticale o sintattico. – *car*: Guiraut sfrutta l'ambiguità semantica del termine, che può avere il significato di «werthvoll», ma anche di «schwer, schwierig, hart» (*SW*, I:208); cfr. anche la duplice soluzione semantica riportata da Raynouard: «précieux»; «difficile, dur» (*LR*, II:329). Il forte desiderio provato per la signora irraggiungibile è dunque piacevole e degno di pregio, ma è anche un difficile fardello da sopportare (poiché *tan fort* fa soffrire l'io lirico innamorato).

23-31. L'immagine di Amore personificato che parla al poeta innamorato s'incontra sin dai più antichi trovatori; cfr. l'ampia indagine di Jung 1971, pp. 123. Si vedano i seguenti esempi di concordanza: ArnMar, *Aissi cum selh que*

*tem qu'Amors l'aucia* (BdT 30.5), vv. 26-28: «qu'Amors me ditz, quant ieu m'en vuell estraire, / que manhtas vetz puej'om de bas afaire / e conquer mais que dregz no cossentria»; ElBarj, *Pus la belha que-m fai doler* (BdT 132.10), vv. 11-16: «Amors me ditz que bon esper / puesc leu ab fin ioy avenir. / E sens ditz me: “Fols, vols t'auzir, / que preyar tostemps mal parer.” / Amors me ditz qu'ieu sia fis amaire / e sens ditz me: “Fols yest, e si t'entens!”». Attraverso la prosopopea di Amore, Guiraut inizia la *descriptio* delle caratteristiche fisiche della donna, la cui bellezza è causa di tormenti; secondo la convenzionale *laudatio muliebris* viene descritto il candore del suo corpo e ogni particolare del viso: la bocca, i denti, le ciglia e lo sguardo.

23. *so*: **R** legge *e*.

25 *cum potz*: **IK** leggono *cot pos*.

26. *vist anc mais*: sintagma topico impiegato per esprimere l'eccezionalità della donna, concetto su cui il trovatore insiste creando un effetto di ridondanza semantica (cfr. v. 21). – *cors*: il sostantivo, accompagnato dall'aggettivo *avinen* (v. 27) in impiego chiaramente denotatorio di qualità fisiche (seppur generiche), ha qui un significato concreto e sensuale: l'amore scaturisce dall'ammirazione del corpo di *midons*. – *gen*: l'aggettivo «appartiene a quei lessemi con valore “incantatorio” impiegati nella lirica trobadorica spesso più per ragioni estetiche, per il loro suono, che per la loro carica semantica» (Guida 2002, p. 312); ad ogni modo, in questa occorrenza il termine rimanda alla bellezza e alla delicatezza del corpo della dama. L'aggettivo ricorre con frequenza nel *corpus* lirico occitano, quasi sempre in sede di rima; cfr. a proposito Akehurst 1981. In questo componimento il lemma è ripetuto, in rima equivoca, al v. 49, a conferma della predilezione di tale monosillabo nell'ampio ventagli di rimanti in *-en*: cfr. nota 49.

28. *ab*: **Ra**<sup>2</sup> leggono *ni*, variante scelta da Ernst 1930. – *fresca color*: Cfr. la raccomandazione alla dama di GarBrun nell'*ensenhamen El termini d'estiu* (BdT 163.I), vv. 203-204: «que sia fresha e clara / sa colors e sa cara». La topica sinestesia è impiegata per accomunare il ‘colorito fresco’ di *midons* a quello di un fiore. Dallo studio di Scarpati 2008b sulle comparazioni nella lirica occitana, risulta che in più di sessanta occasioni la bellezza di *midons* è paragonata a un elemento floreale. Tra gli elogi a lei rivolti «è ampiamente ricorrente (oltre cinquanta attestazioni) quello che la vede caratterizzata, sinesteticamente, da una *fresca color*» (Scarpati 2008b, p. 69). Il sintagma ricorre quasi sempre in sede di rima; si vedano i seguenti esempi di concordanza: ArnMar, *La grans beutatz e-l fis ensenhamens* (BdT 30.16), vv. 1-5: «La grans beutatz e·l fis ensenhamens / e·l

verais pretz e las bonas lauzors / e·l cortes ditz e la fresca colors / que son en vos,  
 bona domna valenz, / me donon ghenh de chantar e sciensa»; BgPal, *Mais ai de  
 talan que no suelh* (BdT 47.8), vv. 27-28: «que·l sieu belh huelh e la fresca color  
 / m'alumna·l cor en joy et en baudor»; GcFaid, *Gen fora, contra l'afan* (BdT  
 167.27), vv. 27-32: «E pero li beill semblan / e·il gent acuellir e·il doussors / del  
 sieu bel cors nou, prezan, / e·ill beutatz, e·il fresca colors, / q'es sobre totas autras  
 flors, / la·m fant amar tant temen»; GICab, *Anc mais no·m fo semblan* (BdT  
 213.2), vv. 49-52: «que la fresca color / e·l gen cors benestan / tenc en tal  
 sovinensa / de re als no·m sove».

30. Si preferisce la variante attestata in **IKRa<sup>2</sup>** (*que·l*), rifiutando la *lectio de*  
 di C. Il *que* incipitario ha valore espletivo. Nella lirica occitana la particella *que*  
 ha spesso la funzione di accordo tra due proposizioni, perdendo il suo valore  
 semantico e assumendo un ruolo pleonastico, importante solo ai fini della misura  
 del verso; cfr., ad esempio, Mbru, *D'aisso lau Dieu* (BdT 293.16) vv. 25-26:  
 «qu'ieu jutg'a drei / que fols follei». **R** legge *li* e omette inoltre l'aggettivo *belh*.  
**IKR** recano la variante *uelh*, *contra ris* di **Ca<sup>2</sup>**; quest'ultima lezione è  
 particolarmente adatta al contesto, poiché i primi elementi elencati nella  
 descrizione di *midons* riguardano le labbra (*boca*, e, al v. 31, *blancas dens*). Il  
 terzo *tricolom* contribuisce alla creazione della *descriptio estrinseca* della  
 signora amata, ampliando l'elenco dei dettagli che formano il suo volto (il  
 sorriso, la bocca e le espressioni del viso). – *belh ris*: piuttosto che 'riso', significa  
 'sorriso': «si l'on examine dans leur contexte les nombreux exemples de 'rire'  
 qu'offrent les romans courtois et les chansons de geste, on s'aperçoit qu'assez  
 souvent le mot 'rire' désigne en fait un sourire» (Ménard 1969, p. 430). Sin dai  
 trovatori delle prime generazioni «la *bouche* de la dame a donnè lieu à un nombre  
 considérable de descriptios» (Winter-Hosman 1998, p. 257). In particolare, il  
 sorriso nel corso del XII secolo alludeva a emozioni e inflessioni differenti, per  
 passare poi, durante la fine del secolo stesso, a denotare un atteggiamento dolce  
 e garbato, come avviene nella *descriptio* di questi versi. Nei componimenti  
 trobadorici il *ris* designa quindi «l'amabilité de la dame [...], sa gentillesse, la  
 courtoisie de son comportement» (Winter-Hosman 1998, p. 257). Sui significati  
 del sorriso si vedano i lavori di Sargent 1974, p. 131; Ménard, 1969, p. 430. Sulle  
 implicazioni sociali del riso cfr. Olbrechts-Tyteca 1977. – *boc'e*: Ernst 1930  
 ricostruisce il verso senza ricorrere alla sinalefe (*boca e*: tale è la grafia in **CIKa<sup>2</sup>**,  
 che rende il verso ipermetro); per conservare la misura del decenario è preferibile  
 seguire la scrittura di **R** (sostantivo e congiunzione in sinalefe). – *fatz*: può avere  
 il significato di 'viso', ma anche quello di 'aspetto, sembiante' (cfr. *FEW*,

III:355), tuttavia, come ha chiarito Renson 1962, «le sens principal de ce terme et le plus souvent attesté est celui de ‘apparence extérieure (d’un être ou d’une chose)’» (p. 504); cfr. anche le pp. 79-81.

31. *e·l sils*: **IK** leggono *eill cill*; *voutz*: errore in **R** (*nous*). – *voutz e delgatz*: i due aggettivi si riscontrano con frequenza nelle liriche dei trovatori in cui è presente il convenzionale encomio di *midons*, e rientrano nella retorica della *descriptio* fisica della signora; cfr. ad esempio ElCair, *Mout mi platz lo dous temps d’abril* (*BdT* 133.6) vv. 24-26: «sas cris luzens plus que aurs esmeratz, / e son blanc fron, e·ls cils voutz e delgatz, / e·ls uolhs, e·l nas, e la boca rizen».

32-33. La signora (implicitamente menzionata tramite la tradizionale *descriptio puellae*) è paragonata alla stella che di notte orienta il marinaio in mezzo al mare; il *tertium comparationis* è la luminosità. Nel XIII secolo si attribuiva una grande importanza a tutto ciò che infondeva splendore, chiarezza, secondo una vera e propria «estetica della luce» (De Bruyne 1946, p. 3). La stella come termine di confronto è uno degli elementi naturali usato con frequenza nelle similitudini trobadoriche (cfr. Scarpati 2008b, p. 201); si veda ad esempio una canzone di Sordel, *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens* (*BdT* 437.2), in cui l’*estela luzen* è il punto di riferimento per la rotta della nave: «E puyz guida·l ferm’estela luzens / la naus que van perillan per la mar, / be degra mi cil, qi·l sembra, guidar» (vv. 17-19); cfr. anche AimPeg, *Era par ben que Valors se desfai* (*BdT* 10.10), dove il pregio della dama è paragonato alla stella cometa che guida i re magi: «qu’aissi saup Pretz guizar, tan fon cortes, / cum l’estela guidet los reys totz tres» (vv. 26-27) e PCorb, *Dona, dels angels rehina* (*BdT* 338.1), vv. 41-48: «Dona, estela marina / de las autras pus luzens, / la mars nos combat e·l vens: / mostra nos via certana / car si·ns vols a bon port trayre, / non tem naus ni governayre / ni tempest que·ns desturberha / ni·l sobern de la marina». Il paragone tra il marinaio in difficoltà e l’amante sofferente è presente anche nella canzone III, vv. 10-14: «tan vos am leialmens / ferms, de dopte partitz, / cum perilhatz gueritz / a mala mar, / quant a bon port lo mena belhs auratges».

32. Il verso, ad eccezione del rimante, si conserva in **a**<sup>2</sup> in una versione leggermente differente: *eil douz esgarso genzor per uezer*. – *val*: il manoscritto **R** porta *fa*. Il verbo si accorda grammaticalmente a uno solo dei sostantivi con i quali è in relazione. Il predicato al singolare in dipendenza di soggetti plurimi è in uso già nei primi trovatori (cfr. Roncaglia 1953, pp. 24-25) ed è ammesso nelle grammatiche medievali; cfr. *Vers e regles de trobar*: «si tu pauses dos nomenetiuz singulars apres lo verb ab que s’ajusten potz pausar en plural, per ço car duy nominatiu singular, o pus, valen aytant com fa .j. nominatiu plural [...] e

atressi potz pausar lo verb en singular, per ço car lo verb singular respon a cascu dels nominatius singulars» (ed. Li Gotti 1952, p. 72). Si vedano i seguenti esempi d'impiego del verbo al singolare in legame con più soggetti: PoBarba, *Non a tan poder en se* (BdT 374.1), vv. 24-25: «ar aisso·us fai socors, sabers e sens / ab que pagatz aissi los entendens»; GlMur, *De so don yeu soy doptos* (BdT 226.1), vv. 46-48: «fassa mosenher estar, / et mosenh' En Marques, jos / vostre parlar rovilhos». – *mais per*: in **R** è reso con il comparativo sintetico *melher*.

33. *fai*: **a**<sup>2</sup> legge *es* – *contra-l ser*: **I** legge *otral ser*.

34. Errore per travisamento grafico comune in **IK** e **R** (*sen* in luogo di *fen*); in **R** è corrotto non solo il rimante ma l'intero verso: *fors soi de sen*. **a**<sup>2</sup> legge *cor*.

35. *ira*: il corrispettivo sostantivo latino implica l'idea di 'collera'; nelle occorrenze trobadoriche del termine soggiace l'accezione di 'risentimento', ma ad essa si aggiunge la sfumatura semantica di 'afflizione, dolore'. Nei trovatori, i sentimenti di rabbia e tristezza sono spesso reciproci e consequenziari; sull'argomento cfr. Bec 1968, p. 565; Lavis 1972, pp. 42-45; Hackett 1973; Kleiber 1978, pp. 87-94. Per la polisemia del termine si vedano i seguenti esempi di concordanza: PMontalb, *Gaucelm, si tot ha gaug entier* (BdT 350.1), vv. 28-30: «e qant ab sen a tan fag e conqes / qe pot guerpir zo don plus er' iratz, / nuls maier jois no·il pot esser»; PoGarda, *Mandat m'es que no·m recreia* (BdT 377.4), vv. 26-28: «m'es quan la vei e mais re tan no·m platz; / car non pot esser iratz / nuils hom lo jorn que la veia»; RbAur, *Aissi mou* (BdT 389.3), vv. 55-57: «mas, per Crist, / pos mi fai trist / cant pes iratz». – *per ben dir*: 'parlare bene, lodare' («Gutes sagen, loben», *SW*, II:245). Cfr. PVid, *Si·m laissava de chantar* (BdT 364.43), vv. 21-22: «Hom no·s deuria tarzar / de ben dir e de ben far»; Ja non cujei vezer (BdT 392.20), vv. 128-132: «A totz si cum lor taing / sabetz ben dir e far / e·ls meillors mais honrar, / e s'ieu dic ben de vos, / assatz n'ai compaignos». Cfr. MoMont, *Aissi cum selh qu'om men' al jutjamen* (BdT 305.4), vv. 19-22: «Per aital tort me podetz lonjamen / gran mal voler, dompna, mas ben sapchatz / que per ben dir vuelh trop mais que·m perdatz / que·m guazanhetz vilan ni maldizen». Il senso del passo è 'la donna, che ama essere lodata, vuole uccidere (quasi nel senso di 'mortificare') l'amante timido che non osa dichiarare il suo amore'.

36. *Varia lectio* di **C** (*vol hom delir*); sull'impiego «très rare» del verbo *delir* cfr. Zemp 1978, p. 274. Scelgo, come già Ernst 1930, la lezione maggioritaria *vol dompn aucir* (attestata in tutti gli altri codici), che insiste sul potere annientatore di *midon*. – *aucir*: la donna è in grado di uccidere metaforicamente, con la sua indifferenza, l'amante indifeso; quest'ultimo, in sua presenza, appare

infatti completamente disarmato (*no-s defen*, v. 37). Per quanto riguarda il motivo convenzionale cfr. l'osservazione di Bec 1968: «Les thèmes de la mort-par-amour, du désespoir ou de la joie qui tuent, de la dame qui fait mourir, sont certainement très anciens, et l'on pourrait remplir des pages et des pages d'exemples empruntés aux troubadours et aux trouvères. En l'occurrence toutefois il est bien évident qu'il s'agit d'un topos précieux aux innombrables variantes. de plus, ce topos est d'autant plus valorisé qu'il fait souvent partie d'énoncés contrastés où les motifs de la vie et de la mort actualisent, symboliquement, la polarité essentielle de la joie et de la douleur» (pp. 566-567). È opportuno ricordare che il verbo *aucir* è adoperato dai trovatori non solo nell'accezione di 'uccidere' ma anche in quella figurata di 'tormentare, affliggere' («maltraiter, tourmenter à l'extrême»; *FEW*, VII:298); cfr. De Lollis 1869, p. 257.

38. *e-s vai*: **R** porta *e vas*. – *fenhen*: il verbo *fenher* ha l'accezione semantica di 'nascondere i propri sentimenti' (da *FĪNGĒRE*; cfr. *FEW*, III:554) e rimanda al primo stadio del percorso di avvicinamento a *midons*; il *fenhedor* si caratterizza per un'eccessiva timidezza che non gli consente di dichiarare apertamente il suo amore, e per questo spesso «il reste craintif et silencieux» (Cropp 1975, p. 52); il suo sentimento viene così dissimulato. L'amore trobadorico esige la discrezione del poeta, giacché la dama cantata è sempre sposata. Lo stato iniziale di *fenhedor* è tratteggiato nel *salut* anonimo *Dompna, vos m'avetz et Amors* (*BdT* 461.V), vv. 103-106: «Cel qu'a bon cor de dompn'amar / e la vai sovenz cortejar / e no l'ausa enrazonar, / fegneires es espaventaz». Sui gradi d'amore si rimanda all'ampio apparato bibliografico fornito da Gambino 2009, pp. 728-729; cfr. anche la precedente edizione del *salut* approntata da Melli 1957. In altri due componimenti di Guiraut è evidente l'ascendenza della tradizione didattico-allegorica occitana sul *domnejar* e sull'*iter* di avvicinamento a *midons*: l'*ensenhamen* XII), cfr. vv. 217-219, e la canzone allegorica I, cfr. vv. 25-30; si rinvia al commento dei due testi.

39. *lauzenjador*: **R** legge *lauzeniadors*, violando il sistema rimico. Il termine deriva da LAUSINGA, «médisant menteur, trompeur» (*FEX*, XVI:452). Schleyer 1961, analizzando all'interno del *Cligés* l'impiego del termine *lauzenga*, ha tracciato l'evoluzione semantica del lemma: dall'encomio (lode manifestata attraverso gesti e parole) si passa a «fausse louange, tromperie» (p. 169); infatti l'adulatore è colui che esaspera la realtà, tanto che l'encomio rivolto alla signora è soltanto un discorso ipocrita (cfr. Cropp 1975, p. 237). I lusingatori mettono in giro false notizie per screditare il poeta innamorato o per informare il signore

della più piccola dimostrazione di infedeltà che possa commettere la sua dama; per questo motivo il lemma passa da ‘adulatore’ a significare ‘calunniatore, maldicente’.

40. Variante che riguarda l’intero verso in **R**, *la lur amor. clamor*: «cri tumultueux d’improbation» (*FEW*, II:731). Sulle ascendenze giuridico-feudali della specificità semica di *clamor* (e *clamar*) cfr. Zemp 1978, p. 88, e Pasero 1973 p. 49; i termini si riscontrano con un alto tasso di frequenza nel *Breviari* (cfr. Ricketts 1976).

41. **a**<sup>2</sup> legge *tan quel cuidars sespan. – sol per cujar expandir*: Ernst 1930 fraintende il senso del verso, isolando il sintagma *sol per cujar* a cui attribuisce il significato di ‘credere alle falsità’, ‘prestar fede alle calunnie’ («nur auf das falsche Glauben hin», p. 366); ma in realtà *cuja*, seguito da un verbo all’infinito, diventa un verbo fraseologico e la locuzione, dunque, ha lo stesso significato del solo verbo all’infinito, che in questo caso è ‘diffondere’ (*expandir*, «ausstreuen, aussäen», *SW*, III:243). Cfr. PBremRN, *So don me cudava bordir* (*BdT* 330.17), vv. 1-2: «So don me cudava bordir, / m’a Amors a certas tornat» e Mbru, *Pois l’inverns* (*BdT* 293.39) vv. 54-55: «semblan fant del ase cortes / c’ab son seignor cuidet bordir».

42. *mas tal me ditz*: **IK** leggono *camors ma dit*. Per l’uso di *tal* si veda Jensen § 401. *Tal* è reso con tratto sigmatico finale in **a**<sup>2</sup> e sostituito con l’aggettivo *tant* in **R**. – *no*: il copista del canzoniere **R** fraintende la negazione e scrive *noi*.

44. Il *tricolom* che compone il verso elenca tre valori costituenti della *cortezia*: mercé, lealtà e comportamento dignitoso sono le virtù che *midons* deve mostrare al suo amante. – *merce*: sull’interpretazione erotica del lemma-chiave del lessico trobadorico cfr. Deroy 1971. – *franqueza e dever*: ipometria in **R**, generata dalla lacuna della congiunzione. Tra i significati propri di *dever* (tradotto con ‘condotta convenevole’), il più adatto al presente contesto risulta quello di ‘dignità, decoro, convenienza’, «se non “obbligo della ragione, razionalità”» (Capusso 1989, p. 165; sul lemma cfr. anche p. 179: «come si conviene, com’è giusto, a ragione»; nella stessa p. si vedano gli esempi di concordanza riportati). Il termine si riferisce al comportamento decoroso che si confà alla dignità della signora: s’intende dunque l’infinito sostantivato nel senso di ‘ciò che le si conviene’, accezione registrata anche nella canzone allegorica I, v. 17: «Corona d’aur porta per son dever»; il verso giraldiano è citato da Raynouard come esempio d’impiego del lemma con il valore di «dignité, justice» (*LR*, III:36).

45. *despen*: in **IK** si riscontra una corruzzella determinata dalla ripetizione del precedente rimante *defen* (v. 37).

46. *s'amor*: **a**<sup>2</sup> trascrive *sos precs*.

49. *no·m*: **IKR** leggono *non*. – *gen*: in rima equivoca con il v. 26, dove ricorre nelle vesti di aggettivo, riferito alla signora (cfr. nota 26). Il rimante ha in questo contesto un differente significato, essendo inserito nell'espressione indicante disprezzo, *non m'es gen*, ossia 'non mi piace, non gradisco'. Cfr. GrBorn, *Jois e chans* (*BdT* 242.40), vv. 4-6: «mas no m'es gen / qu'eu sols ab sen / chan ni m'esbaudei»; GrRiq, *A Miquel de Castilho* (*BdT* 248.11), vv. 15-16: «e dic vos que no m'es gen / s'amor ni son lag parven»; LanfrCig, *N'Anric, no m'agrada ni·m platz* (*BdT* 282.15), vv. 1-4; «N'Anric, no m'agrada ni·m platz / so q'eu aug de vos, ni m'es gen: / qe vos es tan enamoratz / de Na Selvaja, la valen».

50. *estranh dompnejador*: il sostantivo *dompnejador* designa l'amante che si perfeziona attraverso il servizio d'amore, «ou le troubadour qui exprime les principes de l'amour» (Cropp 1975, p. 74); in questo contesto assume però una connotazione negativa, essendo preceduto dall'aggettivo *estranh* ('crucele', 'traditore'; si veda *LR*, III:222): il sintagma, che richiama i *fals lauzenjador* precedentemente evocati (v. 39), allude ai malvagi spasimanti che, grazie alle loro ricchezza, riescono ad avvicinare la dama e a intraprendere con lei piacevoli conversazioni (cfr. v. 52). Gli uomini potenti sono spesso disprezzati e vituperati dai trovatori di umile estrazione sociale: situazione che, senza alcun dubbio, è proiezione di una realtà che risulta difficilmente comprensibile se non si considerano determinati aspetti della società feudale. In questi versi probabilmente si cela la ricerca di Guiraut, giullare itinerante di bassa estrazione sociale, di protezione e stabilità economica.

51. *ricor*: il lemma, che ha il significato di «reichthum» (*SW*, VII:344), «richesse, abondance» (*LR*, V:94), ricorre spesso nel *corpus* di Guiraut come rimante quando lo schema rimico del componimento richiede la terminazione in *-or*; si veda V, in cui il termine è impiegato due volte (v. 16 e v. 43) in rima equivoca.

52. Errore flessionale presente in **IK** (la terza persona plurale del congiuntivo di 'avere', *ajon*, seguito dall'articolo plurale, è reso con *aia*). **C** legge *nil plazer nil solatz*. L'ultimo dei cinque *trricula* presenti nel componimento riguarda i doni che la dama dovrebbe concedere agli amanti sinceri per mostrarsi incline al corteggiamento: i 'bei discorsi' (si veda *SW*, II:235), le 'parole piacevoli' (come si è preferito tradurre, in considerazione del legame sinonimico della trittologia), e la 'conversazione gradevole' (*solatz*). Sulla polisemia del termine *plazer* si

vedano le note di commento 7, 11, 21 e 22 della canzone VIII, in cui il termine ricorre ben quattro volte in differente accezione semantica; in particolare cfr. nota 7 in cui *plazer* assume la stessa sfumatura semica di questa occorrenza. Su *solatz* cfr. *SW*, VII:772 e *LR*, V:252; si veda inoltre nota 20 di III, in cui il lemma è impiegato con il medesimo significato.

53. *que valon mais c'us*: **a**<sup>2</sup> scrive *quan lon mai que*. – *compratz*: sul lessico di pertinenza economica (che qui riguarda, oltre al verbo *comprar*, anche il termine *car*, 'a caro prezzo') cfr. Pasero 2004.

54-55. Nel costrutto occitano *anar* + infinito (per cui cfr. Colon 1975), il verbo 'andare' indica un movimento verso un luogo lontano e deve essere interpretato il senso temporale rispetto al presente storico della canzone, quindi come un'azione proiettata in un futuro prossimo. Sull'uso di verbi intransitivi che indicano movimento (come *anar*) anticipati da un pronome riflessivo si veda Jensen 1994, § 446. Secondo Ernst 1930 il congiuntivo dell'espressione *s'an ... sezer* avrebbe la funzione ottativa di manifestare la volontà dell'amante sincero di allontanarsi dalla signora amata, quando lei non lo riconosce come tale: «Der Konjunktiv hat optativen Sinn, der aus der vom Dichter bei der Dame vermuteten Gesinnung abzuleiten ist. Er glaubt, sie denke wohl, wenn sie mit dem Nebenbuhler zusammen ist: Möchte doch der andere (nämlich der Dichter, von dem sie nicht weiß, daß er der aufrichtige Liebhaber ist) weit fort von hier gehen!» (p. 367). Si è invece dell'idea che il congiuntivo esprima un concetto di coercizione volontaria: l'amante costringe se' stesso ad allontanarsi dalla dama che si mostra indifferente alle sue richieste d'amore. Questa lontananza fisica, che escluderebbe la *forma* di *midons* dallo sguardo dell'innamorato, determinerebbe l'impossibilità di apprezzare appieno il potere di Amore (giacché esso è generato dalla *visio* della donna). Il trovatore lamenta dunque la ritrosia della signora e la conseguente mancata possibilità di nobilitarsi e perfezionarsi moralmente (e, metaforicamente, di realizzarsi socialmente) attraverso il corteggiamento (ostacolato dai falsi spasimanti, coi quali la signora preferisce intrattenersi in amabili conversazioni: cfr. vv. 50-52).

54. *Varia lectio* in **a**<sup>2</sup>, eccetto che per il rimante: *e fassan ar fin aman lai sezer*. – *luenh*: **R** legge *lay*. – *sezer*: Guiraut ricorre allo stesso verbo in sede di rima nel componimento I, vv. 33-34: «Fors al peiro, on ela·s vai sezer, / a un taulier, tal com sai devezir» (passo citato da Raynouard come esempio d'impiego del verbo: cfr. *LR*, V:218).

55. Nei codici **IK** il bisillabo in posizione di rima interna è *preiar*. In **CRa**<sup>2</sup> il complemento della proposizione, *Amor*, è reso al retto singolare.

56-58. I codici **IKR** non tramandano la *tornada*. Chabenau 1884 non include a testo il congedo. Come già notato da Ernst 1930, non ci sono dubbi sulla paternità giraldiana della *tornada*: «Immerhin erheben sich keine Bedenken gegen ihre Originalität (während das Handschriftenverhältnis sogar dafür spricht), da P. von Gavaret in der Gascogne lebte, wo sich ja der Lebensnachricht zufolge G. von Calanso zum mindesten längere Zeit aufgehalten hat; auch chronologische Bedenken bestehen nicht» (p. 367). Si sceglie pertanto di conservare questi versi ritenendo i canzonieri **IKR** lacunosi. Il sentito elogio del visconte di Bezaume e Bénauges (nella Gironda), Peire de Gavaret (...1195-1231...), permette di ipotizzare una sincera amicizia tra lui e Guiraut. Del visconte guascone, di cui ci resta il sirventese, PGavar, *Peironet, en Savartes* (*BdT* 343,1) – cfr. Kolsen 1916-1919, pp. 72-75 – si hanno esigue informazioni biografiche. Il più antico documento nel quale viene menzionato risale al 1195; si ha inoltre notizia del matrimonio con Guglielma de Benauges, nobildonna anch'essa protettrice dei trovatori, evocata nel *tornejamen* tra GcFaid, SavMaul e UcBachal (*BEdT* 167,26 = 432,2 = 449,1a); cfr. Guida - Larghi 2014, pp. 403 e 531. Sappiamo inoltre che entrò in contatto con la dinastia plantageneta e in particolare con il re d'Inghilterra Enrico III, svolgendo un ruolo attivo nella politica regionale. L'ultima informazione, riguardante l'ordinanza di cessione dei suoi possedimenti a Uc de Vivonne, sancita il 21 gennaio 1234, fa supporre che la morte di Peire de Gavaret sia avvenuta intorno a quella data. Sull'identificazione di Peire de Gavaret si vedano le ipotesi di Pirot 1972, pp. 236-241. Per un tentativo di ricostruzione del profilo biografico del signore-trovatore si veda Guida - Larghi 2014, pp. 403-404. Per un approfondimento storico-letterario sulle corti di Benauges cfr. Boutoulle 2011 e Boulangé 1954.

**VIII. Una doussa res benestan**  
(BdT 243.11)

*Mss:* C 252v; R 92v.

*Edizioni:* Jeanroy 1923, p. 47, e Jeanroy 1905, p. 468; Ernst 1930, p. 309.

*Metrica:* a8 a4 b8 c4 c8 d4 e8 e4 d8 f10 f10. Frank: 202:1; *unicum*. Canzone formata da quattro *coblas unissonans* di undici versi e una *tornada* di due versi. Nei primi nove versi di ogni stanza vi è un'alternanza di versi ottonari e quadrisillabici, gli ultimi due sono decenari.

*Rime:* a: -an; b: -es; c: -ors; d: -ar; e: -ers; f: -ir.

*Datazione.* L'elogio di Pietro II d'Aragona e la dedica a Maria de Ventadorn permettono di stabilire i termini cronologici della canzone: la stesura (o quanto meno l'esecuzione) del componimento è collocabile tra il 1190 (matrimonio della viscontessa con Eble V de Ventadorn) e il 1213 (morte del sovrano aragonese).

*Discussione testuale.* Per la ricostruzione testuale è stato scelto, come di consueto, il canzoniere C in virtù della maggiore correttezza e affidabilità del testo trådito. R presenta numerose corrottele e un interessante fenomeno di macro-varianza alla III *cobla* (vv. 23-33), conservata in una versione sostanzialmente diversa (si ripropone in corsivo la *varia lectio*): E pus sa merce es tan gran / nom sia dan / sil quier un ric do quem promes / quem don amors / da sa partz per ques folors / cus aut parlar / mas de lauzors e de valers / car nulha res / no maondal sieu pretz lauzar / neys mos sabers e quier mot gent a senhor son albir / quil sap amar e lauzar e grazir. La versione di R non altera lo schema rimico (eccetto al v. 30: -es in luogo di -ers) ma restituisce un senso abbastanza controverso; si riscontrano fenomeni di ipometria (v. 27: eptasillabo in luogo di un ottonario) e ipermetria (v. 32: il decenario originario viene sostituito da un verso di quattordici sillabe).

È interessante notare i luoghi testuali in cui si verifica il fenomeno di macro-varianza: nella prima parte della *cobla* la *varia lectio* riguarda i versi dispari (23, 25 e 27), mentre, in chiusura, la *variatio* interessa quelli pari (30 e 32); il fenomeno si verifica dunque a versi alterni (eccetto per i due centrali della strofe, vv. 28-29, dove differiscono solo i monosillabi). La versione di R sembra dunque un testo ibrido, una sorta di centone formato da stilemi ripresi da due *coblas* differenti; è inconsueto, in effetti, che il fenomeno di *variatio* interessi alcune parole in rima (v. 25: *merces* C / *promes* R; v. 27: *gensors* C / *folors* R; v. 30 *avers* C / *res* R) giacché, come si sa, la rima è l'elemento testuale che meglio si

conserva nel processo di trascrizione. L'ipotesi di contaminazione presuppone quindi la lacuna di una *cobla*, con cui la III di **R** sarebbe presumibilmente ibridata. Jeanroy 1905 ne congetture l'originaria presenza facendo leva su motivazioni di coerenza interna; ritiene che la lacuna si sia generata tra la III e la IV *cobla*: «Il doit après 33 manquer une strophe, le sujet de 'an' devant être, non la dame, mais la chanson, mentionnée sans doute dans les vers manquants» (p. 469). Il soggetto di *s'en an* è senza dubbio la canzone, non menzionata nell'ultima strofe, bensì nella *tornada* (v. 46: *chansoneta*); nella stessa strofe è implicito anche il soggetto di *Si-l plai* (v. 34), ossia la donna amata. La lacuna, tuttavia, è presumibile per altre ragioni. Il testo presenta un numero di *coblas* inferiore a cinque, che risulta invece essere la misura minima di tutti gli altri componimenti di Guiraut; «Wenn tatsächlich keine Strophe ausgefallen ist, wäre das Gedicht als Halbkanzone (*mieia chanzo*) aufzufassen» (Ernst 1930, p. 357); un altro dato interessante è lo spazio bianco presente in **R** tra l'ultima *cobla* e la *tornada*, che sembra essere destinato all'aggiunta di una strofe mancante.

Il codice **R**, oltre all'evidente alterazione testuale dei vv. 23-33, conserva i seguenti errori significativi: ipermetria al v. 5 (*de dompnas e de jois*); errori di natura morfologica al v. 7 (*son* per *sos*), al v. 19 (*sieu* per *sieus*), al v. 38 (*quel sieus* in luogo di *que-ls sieus*); variante erronea in sede di rima (*farai* per *far*); al v. 21 legge *on man dat* (dove **C** reca *don m'a dat*); ipometria al v. 18 (*pus es tals sos*; *contra C*: *pus que tan grans es sos*); errore nell'articolo del v. 22 riferito a *mon* (scrive *le*); errore nella preposizione al v. 36 (*ab* per *al*); variante erronea al v. 41 (*ades*, in luogo di *aders*); inversione dei termini al v. 42 (*per luy mot be servit*).

I canzonieri presentano due errori comuni: ipometria al v. 34: entrambi leggono *tot*, a fronte della *lectio trestot* messa a testo (cfr. anche Ernst 1930, p. 311): l'*emendatio* è resa possibile grazie a una correzione seriore presente in **C** che ripristina la regolarità metrica del verso (sopra *tot* reca la scritta *tres*); **C** e **R** al v. 42 leggono *servit*.

I

Una doussa res benestan,  
belh'e prezan,  
gay'e complida de totz bes,  
miralhs e flors  
5 de dompnas e jois d'amadors,  
mi saup panar  
tot mon cor ab sos belhs plazers,  
quar sembla vers  
tot so que dis, senes gabar.  
10 Et ieu pres mais un belh mot ab ver dir  
que mil plazers lai on om vol mentir.

II

Si tot al cor m'es trop pezan  
pel belh semblan  
amoros ab que m'a conques,  
15 e ma folors  
no sai si s'er mals o doussors  
ni sai que far,  
pus que tan grans es sos poders  
que·l sieus vezers  
20 fa·ls amoros oltracujar,  
ab sos plazers don m'a dat tal cossir,  
quar tot lo mon pot de plazer complir.

III

E pus qu'es de valor tan gran,  
no·m sia dan  
25 si del grieu mal li quier merces  
que·m don'Amors  
per lieis que passa las gensors  
ab gen parlar  
et ab lauzor et ab valers,  
30 quar lunhs avers  
no m'aonda·l sieu pretz lauzar!  
E de senhor conquer om son albir

qui·l sap amar e lauzar e grazir.

IV

Si·l plai, senes trestot enjan,  
35 vuelh que s'en an  
al bon rei dels Aragones,  
quar sa valors  
es tals que·ls sieus bos aips melhors  
pot om comtar  
40 cum las estelas quant es sers  
e son aders,  
per lui ben servir, mout joglar  
que res als sieus no i sabon avenir,  
mas quan dizon “Pros reis es, ses falhir!”.

V

45 A Na Maria de Ventadorn vai dir,  
chansoneta, qu'ieu sui al sieu servir.

I. 2 belh'e] balha e **C** 3 gay'e] gaia e **C** 5 e jois] e de ioi **R** 7 sos] son **R**  
 II. 17 ni sai que far] doncx que farai **R** 18 pus que tan grans es] pus es tals **R**  
 21 don m'a dat] on man dat **R** 22 lo] le **R**  
 III. 23 qu'es de valor] sa merce es **R** 25 sil quier un ric do quem promes **R** 27  
 da sa partz per ques folors **R** 28 ab gen] cus aut **R** 29 et ab] mas de **R**; ab] de  
**R** 30 quar lunhs avers] car nulha res **R** 32 e de senhor conquier om] neys mos  
 sabers e quier mot gent a senhor **R**  
 IV. 34 trestot] tot **C** **R** 36 al] ab **R** 38 que·ls sieus bos] quel sieu bos **R** 39  
 om] homs **R** 40 cum] co **R** 41 aders] ades **R** 42 servir] servit **C**, **R** per lui  
 ben servir mout joglar] per luy mot be servit joglar **R** 43 no i] no **R**

Traduzione:

I. Una dolce e nobile creatura, bella e di pregio, gioiosa e dotata di ogni virtù, specchio e fiore di donna e gioia per gli amanti, mi ha saputo rubare tutto il cuore con le sue parole piacevoli, perché sembra vero tutto ciò che dice, e non esagero. Accetto di più una bella parola sincera che mille piaceri laddove si vuol mentire.

II. Sebbene il mio cuore sia tanto gravoso per il bell'aspetto amorevole con cui mi ha conquistato, non so se la mia follia sarà un male o una dolcezza, né so che fare, poiché il suo potere è così grande che la vista di lei, con le sue piacevolezze che mi hanno dato un tale tormento, fa sragionare gli amanti, perché può riempire tutto il mondo di piaceri.

III. Poiché lei è di un valore così grande, non mi sia di svantaggio se le chiedo mercé per il greve male che Amore m'infligge attraverso lei che supera le più gentili con le affabili parole, con le lodi e con i meriti, che nessuna ricchezza mi aiuta a elogiare il suo pregio! E conquista la stima del signore chi è in grado di amarlo, lodarlo e ringraziarlo.

IV. Se le piace, senza nessun inganno, voglio che (la canzone) arrivi al buon re degli Aragonesi, perché il suo valore è tale che le sue buone qualità migliori si possono contare come le stelle quando è sera. E sono eccellenti molti giullari che, per servirlo bene, non sanno raggiungere i suoi (i trovatori della sua corte) eccetto quando dicono "il re è prode, senza errore!".

V: Canzone, vai da Maria de Ventadorn e dille che sono al suo servizio.

## NOTE

1-4. La dama è subito menzionata tramite perifrasi (in *incipit*) e aggettivi che rientrano nella topica della *laudatio muliebris*. La *descriptio* di *midons*, sempre ideale e convenzionale, riguarda tanto l'esteriorità *superficialis* (v. 1: *doussa*; v. 2: *belha*), quanto gli aspetti definiti *intrinseca* da Matteo di Vendôme, che rimandano all'eccellenza morale (v. 2: *prezan*; v. 3: *gaia e complida de totz bes*); cfr. *Ars versificatoria*, I, 74: «Et notandum quod cujuslibet personae duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca» (Faral 1924, p. 135). L'esordio con la celebrazione dell'aspetto fisico e del pregio della *dompna* non è dei più convenzionali, ma non è nemmeno un evento isolato nella produzione lirica di inizio XIII secolo (si rimanda allo studio di Winter-Hosman 1996, p. 123); Guida 2002 precisa che per i trovatori di modeste condizioni economiche «l'incensamento incipitario costituiva un mezzo per sollecitare subito, quantunque in maniera obliqua, la generosità della dama [...] e per far capire senza indugi né remore che il talento poetico era al servizio dei protettori, i quali potevano attendersi un guadagno sul piano pratico, dell'immagine, proporzionato alla remunerazione materiale che il verseggiatore s'augurava d'ottenere» (p. 150).

1. *doussa res*: conformemente al corrispettivo latino, il sostantivo occitano *res* può riferirsi, come in questo caso, a un essere animato, un soggetto pensante (anche in oitanico). Tale estensione semantica, nella lirica trobadorica, è impiegata in riferimento alla dama (soprattutto quando il termine è accompagnato da aggettivi positivi), e permette di celare l'identità della dedicataria della canzone, come imposto dal principio cortese della discrezione; non sembra tuttavia essere questa l'intenzione dell'autore, che nella *tornada* nomina esplicitamente la donna a cui il componimento è inviato, Maria de Ventadorn (si veda nota 45). Occorre precisare però che solo di rado *midons* assume una consistenza storica, reale, e che la destinataria, nominata nella formula d'invio, non corrisponde necessariamente all'ispiratrice della canzone, che «il più delle volte si rivela puro segno, simbolo, entità evanescente, intangibile [...], precluso all'io che trova momentaneo sollievo e sfogo nel discorso lirico» (Guida 2002, p. 57). Vallet 2010, nel suo studio sulle *tornadas* trobadoriche, ricorda infatti che «la dama fittizia per la quale l'autore si strugge o si esalta nel corso della canzone non coincide con il destinatario del pezzo, anche se donna, anzi è proprio l'invio che crea la rottura con la *narratio* della canzone e fa irrompere il "mondo reale" nella *factio poetica*» (p. 139); cfr. anche Vallet 2003. Per i trovatori la signora

amata non differiva, in sostanza, da ciò la lettura psicanalitica ha definito la “Cosa”: «*das Ding* terme étranger autour duquel s’organise le mouvement de la *Vortstellung* régulé par le principe de plaisir sans jamais la restituer que comme absent et étrangère» (Huchet 1998, p. 95). Sulla polisemia di *res* nella poesia trobadorica cfr. Medina Granda 1992. L’aggettivo *dous* «exprime à la fois l’affection que ressent l’amoureux et le charme, la gentillesse et la sympathie que la dame a pour lui» (Cropp 1975, p. 155). L’espressione è spesso adoperata in apertura del verso o della proposizione; un caso esemplare è l’alba di BtAlam, *Us cavaliers si jazia* (BdT 76.23), in cui il sintagma ha ricorrenza anaforica e si trova in posizione incipitaria di ogni *cobla*, eccetto quella esordiale, dove figura al v. 4. Si vedano altri esempi di concordanza: FqMars, *Us volers outracujatz* (BdT 155.27), v. 61: «Ai! doussa res covinens»; GcFaid, *Mon cor e mi e mas bonas chanssos* (BdT 167.37), vv. 53-54: «Ai! Doussa Res, per vos sui en cossire / quar ieu no·us puesc mon coratg’ esclarzir»; BnVent, *Amors, enquera·us preyara* (BdT 70.3), v. 45: «Doussa res, conhd’ et avara».

2. Ernst 1930 scrive *belha e* (e *gaia e* al v. 3) adottando la grafia di **C** e segnalando in apparato la variante grafica di **R** che legge l’aggettivo e la congiunzione in sinalefe; per evitare di rendere il verso ipermetro si è scelta la *scriptio* di **R**, rispettosa nella conservazione del quaternario. Se il primo aggettivo rimanda alla bellezza fisica della dama, il secondo, *prezan*, si riferisce a un’eccellenza prettamente morale (cfr. Cropp 1975, pp. 88-93; Topsfield 1974). Il sintagma è convenzionale nella *descriptio* della dama amata. Cfr. ad esempio GuiUiss, *Ara·m digatz vostre semblan* (BdT 194.2), vv. 11-13: «per q’ieu tenc a major honor / aver dompna bella e prezan / totz temps, que si l’avia un an»; GlCab, *En pessamen me fai estar Amors* (BdT 213.4), v. 45: «e cum vos sai coinda e bella e prezan».

3. Sulla sinalefe *gay’e* vale quanto detto su *belh’e* (v.2) nella nota precedente. L’aggettivo *gaya* ricorre con frequenza nel *corpus* lirico occitano e denota una caratteristica essenziale dell’ideale etico cortese: l’allegria, la cordialità. Da integrare è lo spettro semantico relativo all’attributo fornito da Cropp 1975: «en ancien provençal l’adjectif à signifié ‘gai, joieux, riant» (p. 138); in realtà lo spessore semico dell’aggettivo si amplia e si consolida nel tempo, passando dall’originario significato di ‘gaio, lieto, spensierato’ a quello di ‘accogliente, amabile, piacevole’ (conformemente a quanto è possibile rilevare per l’italiano antico; cfr. *TLIO*), accezione registrata in questo passo. – *complida de totz bes*: ossia “dotata di ogni virtù”, formula usuale nell’elogio di *midons*; cfr. anche III, v.72: «thezaurs e gaugz complitz».

4. *miralhs e flors*: il tipico sintagma occupa l'intero verso (così come avviene al v. 2). Entrambi i termini sono da intendere come cifra esemplare di una o più specifiche caratteristiche cortesi di cui *midons* è provvista più di ogni altra. Lo specchio rimanda alla sua capacità di riflettere ogni bene (s'intende "ogni valore della cortesia", di cui *midons* è *complida*, cfr. v. 3). L'immagine della donna specchio è sviluppata in chiave comparativa nella canzone V, vv. 25-28: «Et atressi cum en un mirador / vezon li uelh manta belha color, / pot om en vos tot autre ben chausir, / per que·m plai mout lo lauzars e l'espandres»: così come, guardando in uno specchio, si è in grado di osservare bene ogni colore che riflette, allo stesso modo, guardando la donna, si ha l'impressione di poter discernere ogni virtù. Il *flors* invece, nella produzione lirica e prosastica medievale, rappresenta simbolicamente la bellezza della donna; è opportuno precisare che il fiore, come iperonimo e termine di paragone, non ha un altissimo tasso di frequenza nella poesia trobadorica (cfr. Melli 1978, p. 213), tuttavia si riscontra l'uso massiccio di comparazioni con alcuni iponimi, tra cui soprattutto la rosa e il giglio; si rimanda allo studio sulle comparazioni della lirica occitana di Scarpati 2008b, nello specifico le pp. 68-82 sui parallelismi istituiti con elementi della flora. Tra le tante occorrenze del sintagma si vedano PBremRN, *Us covinenz gentils cors plazentiers* (BdT 330.21), vv. 1-3: «Us covinenz gentils cors plazentiers, / mirals e flors de dompnas e d'Amor, / mi fai chantar e·m tol ir'e dolor» e *Un sonet novel fatz* (BdT 330.19a), vv. 25-26: «qu'ilh es miralhs e flors / de todas las melhors»; ArnMar, *Aissi cum mos cors es* (BdT 30.6), vv. 25-26: «Dompn'ab cors gai, cortes, / flors de joi e d'amor, / e mirail de beutat»; GcFaid, *Mout voluntiers* (BdT 167.41), vv. 22-23: «quar vos etz flors e miralhs de valor / d'autres domnas».

5. Ipermetria in **R** derivata dalla ripetizione della preposizione iniziale (*de joi e d'amadors*). – *joi*: «mot-clef de l'imagerie poétique des troubadours» (Lazar 1964, p. 103); il termine, che «appartient au domaine de la *cortezia*» (Cropp 1975, p. 352), designa la gioia della *fin'amor* e assume connotazioni sensuali: «le *joi* des troubadours ne reste pas restreint à quelque exaltation sentimentale, abstraite. Ils recherchaient des plaisirs très concrets, mais la nature de ces plaisirs, ils la suggéraient plutôt que d'en parler en termes réalistes» (Winter-Hosman 1994, p. 203).

6. *panar*: Raynouard propone il passo giraldiano come esempio d'impiego del verbo *panar* (LR, IV:406); per la citazione è stato però estratta e isolata un'espressione («de joy d'amadors / mi saup panar») che, non prendendo in considerazione gli altri elementi grammaticali della locuzione, compromette la

corretta traduzione e interpretazione di questi versi: «de joie d’amoureux je sais me repaître». Non trova infatti riscontro nella restante produzione lirica in lingua d’oc l’accezione «nourrir, repaître» attribuita al verbo in questo contesto (che potrebbe al massimo funzionare, per traslazione metaforica, nel senso di “appagare”); il dizionario tuttavia, offre anche la soluzione semantica «voler, dérober» (*LR*, IV:409), senza dubbio da preferire per questa occorrenza. La discrepanza è stata notata da Levy (cfr. *SW*, VI:42-43), che rettifica l’accezione presentata da Raynouard, offrendo dunque il significato di «bestehlen» (*SW*, VI:43). Cfr. anche le traduzioni (vv. 6-7) di Jeanroy 1905: «a su par ses agréables façons me voler mon cœur» (p. 469), e di Ernst 1930: «hat es verstanden, mir mein ganzes Herz zu rauben mit seinen schönen Freundlichkeiten» (p. 335). Il verbo introduce il motivo del cuore rubato, *topos* ricorrente e variamente declinato nei trovatori; ad esempio nei componimenti di FqRom e di Cerv *midons* riesce a estrarre il *cor* dal *cors* dell’innamorato: *Ma bela donna, per vos dei esser gais* (*BdT* 156.8), vv. 1-3: «Ma bella dompna, per vos dei esser gais, / c’al departir me dones un dolz bais / tan dolzamen lo cor del cors me trais»; *Si com midons es belayre* (*BdT* 434a.59), vv. 5-7: «Dona, ·l vostr’esgars es layre, / que·l cor me saub del cors trayre / tan gen, e vas vos atrayre». BnVent rimodula il motivo del cuore rubato intrecciandolo al tema della sottomissione al potere della donna: *Ab semblan me fai dechazer* (*BdT* 242.2), vv. 23-24: «Ses cor viu, car ab me no l’ai, / qu’ilh l’a en bailia!». Anche Sord, in *Bel m’es ab motz leugiens a far*, dice di essere stato derubato del cuore dallo sguardo ladro di *midons*: (*BdT* 437.7), vv. 9-12: «Gen mi saup mon fin cor emblar, / al prim qu’ieu miriey sa faisso, / ab un dous amoros esguar / que·m lansero siey huelh lairo», affermazioni che suscitarono l’ironica risposta per le rime del suo amico, il trovatore Blacst (*BdT* 96.9), vv. 1-3: «Per cinq en podetz demandar / vostre cors, pos emblatz vos fo, / En Sordel, si·us voletz clamar / al comte, ni·us tenh a razo / de lei que fes vas vos tan gran feunia / que·us emblet cor don vos fes tal engan / qu’en podetz cinq recobrar plaideian / e datz m’en un, Sordel, qu’eu non hai mia». La metafora del cuore rubato, come si evince dagli esempi riportati e in particolare dalla presa in giro di Blacasset, è impiegata in una poesia già ampiamente manieristica che, nella *translatio* di *topoi* e motivi occitani nella Francia del Nord, viene rielaborata nella lirica dei trovieri, cfr. Gace Brulé, (I) vv. 21-22: «En baisant, mon cuer me ravi / ma dolce dame gente». Per un’indagine sul campo semantico relativa al motivo lirico del cuore si veda Bruni 1988.

7. *sos*: **R** legge *son*. – *plazers*: il termine polisemico («a eu plusieurs acceptions différentes»; Cropp 1975, p. 320) ricorre quattro volte nel

componimento come sostantivo (solo in questa occorrenza in sede di rima, mentre nei successivi impieghi compare in posizione interna al verso): cfr. vv. 11, 21 e 22 e le rispettive note. Qui *plazer* designa «le comportement agréable» della donna (Cropp 1975, p. 321), o meglio le sue “parole piacevoli” (come si è preferito tradurre), giacché nei versi seguenti vi è un riferimento alla sincerità dei discorsi di *midons* (vv. 8-9: *quar sembla vers / tot so que dis*), per cui cfr. nota seguente.

8-9. Si veda Cropp 1975, nello specifico le pp. 122-131, per lo studio lessicale dei termini che rientrano nella sfera semantica della lealtà, caratteristica cortese che è alla base della relazione tra i due amanti e garantisce la realizzazione della *fin'amor*.

9. *senes gabar*: “senza esagerare” (cfr. *FEW*, XVI:3).

10. *et ieu pres*: uso pleonastico della congiunzione che introduce la locuzione principale. Il verbo *prendre* è qui usato nel senso di ‘stimare, apprezzare’ (cfr. *SW*, VI:509) – *ab ver dir*: il sintagma esprime la veridicità di un concetto, è una formula convenzionale che indica, più generalmente, il parlare in modo sincero; si vedano, ad esempio, il componimento anonimo *Nuls hom non deu d'amic ni de segnor* (*BdT* 461.180), vv. 7-9: «C'ar menzogna voill ab vertat cobrir: / qe lausat fals blasmarai ab ver dir, / q'en lui blasmar sai q'eu non puesc mentir» e *RmMirav, Dona, la genser c'om demanda* (*BdT* 406.I), v. 25: «an ar conoisser ab ver dir».

11. *plazer*: seconda occorrenza del termine, inserito in chiusura del primo emistichio del verso, designa «les plaisirs d'amour et les faveurs reçues de la dame» (Cropp 1975, p. 321); per le altre occorrenze del termine all'interno del componimento cfr. le note 7, 21 e 22. Il trovatore dichiara di apprezzare più un discorso sincero della sua donna che *mil plazers* nella menzogna. La benevolenza di *midons* (il suo atteggiamento leale e bendisposto nei confronti dell'amante) è più importante dell'appagamento sessuale; sembra essere un'implicita allusione all'ambiguità tipica del paradosso amoroso: «il raggiungimento dell'obiettivo sarebbe la fine del processo. D'altra parte però l'obiettivo finale è al centro di un'attesa spasmodica e non può venire semplicemente escluso dal processo di autoeducazione» (Köhler 1976, p. 106; trad. it. di Mancini). – *lai on*: “laddove”, con sfumatura concessiva.

12-14. Se la prima *cobla* si apre con una nota di gioioso entusiasmo, la seconda riprende il motivo del tormento amoroso e del pensiero ossessivo di *midons*. La civiltà medievale considerava il cuore come centro della dimensione affettiva ed emozionale e sede dell'attività intellettuale. Il termine *cor* compare

raramente nelle poesie della prima stagione trobadorica, dove aveva per lo più il significato di ‘coraggio, volontà, intenzione’ (cfr. *LR*, II:473: «courage, volonté»), «tutte accezioni che, se non ne impediscono l’uso con riferimento all’amore, non lo specializzano come organo o soggetto [...] della passione» (Bruni 1988, p. 22). Per i trovatori delle generazioni successive il cuore costituisce invece il ricettacolo per eccellenza del sentimento, rivestendo una funzione determinante nel processo di innamoramento e nella gestione delle passioni. In questa accezione è stato utilizzato il termine da Guiraut: il cuore è dimora dell’amore, luogo in cui si agitano i tormenti dell’io lirico innamorato. Vengono infatti presentati gli effetti disforici della *passio* amorosa sul poeta: l’aggettivo *pezan* introduce il motivo dell’ossessione generata dalla *visio* del *belh semblan* della donna (cfr. nota 19-20; il tema permea anche un altro componimento giralduano, il *descort* X); l’aggettivo è da ricondurre al concetto di *pezantura* («pesanteur, lourdeur», ma anche «poids» in senso figurato; cfr. *LR*, IV:497) e al verbo *pezar*, termine chiave del *corpus* trobadorico, riguardo al quale Rieger 1991 afferma: «le fardeu, le pes dont l’amour insatisfait, interdisant le contact physique avec la dame [...] charge le troubadours, y est mille fois maldit et chanté au même temps» (p. 501). Per uno studio lessicale sui termini che rimandano all’ambito semasiologico della malinconia e dell’afflizione amorosa si veda Cropp 1975, pp. 275-316, cfr. soprattutto la corrispondenza semantica tra i verbi *pezar* e *pesar*, e tra i sostantivi *pezansa* e *pensansa* (pp. 294-295).

12. *si tot*: secondo Ernst 1930, la congiunzione concessiva «quoique» (p. 470) con cui Jeanroy 1905 traduce il sintagma *si tot* genererebbe delle perplessità sintattiche in relazione al v. 15. Per l’editore *si* regge invece la coordinata («Ich verstehe *si* in der Bedeutung “und”», p. 355) e *tot* è da considerare parte del sintagma *tot al cor*, espressione equivalente a “nel profondo del cuore”: «ganz im Herzen, im Innersten meines Herzens» (*Ibidem*); precisa inoltre che si potrebbe non tradurre affatto la congiunzione *si* (come quella del v. 15, *e*) in virtù dell’assenza di un reale valore grammaticale e semantico del monosillabo in questo contesto (cfr. *Ibidem*). Si ritiene invece corretta la traduzione di Jeanroy 1905, poiché non comporta nessuna incongruenza con i versi successivi, e si considera dunque la proposizione iniziale della II *cobla* una concessiva, legata alla locuzione principale *ma folors / no sai si s’er mals o doussor* (vv. 15-16); si è tuttavia in accordo con Ernst 1930 nel considerare pleonastica la congiunzione iniziale del v. 15.

13. *pel*: introduce una causale; cfr. Jensen 1994 § 712.

14 *amoros*: il secondo aggettivo di *semblan* può riferirsi tanto alle espressioni amevoli del viso di *midons* quanto alla sua propensione di mostrarsi compiacente nei confronti dell'amante (sulla questione si veda lo studio di Renson 1962, pp. 520-525). In questo verso la topica clausola *semblan amoros* rimanda all'apparenza dell'amore, piuttosto che a una veritiera e concreta affezione. Il termine *amoros* si riscontra anche al v. 20 dove è impiegato come sostantivo (cfr. nota 20).

15. Riferimento alla follia dell'io lirico. Il sostantivo *folor*, lessema caratteristico dello stile elevato e del registro usato dalle persone colte, oltre al significato di «sottise, action insensée, chose vaine et futil» (*FEW*, III:690), può anche avere accezioni positive: «el sentido positivo de 'folia' se encuentra en trovadores como Guilhem de Peitieu, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Giraut de Bornelh, aunque con conceptos distintos. Para el primero 'folia' es una alegría brillante y desenfadada [...]. Para los demás, y para todos los trovadores que les seguirán en este sentido, es una 'folia' combinable con 'sens' para conseguir el 'ardimen' necesario para llegar al 'joi'» (Mussons Freixas 1964, p. 315). Per le diverse sfumature semiche dei termini *fol* e *folia* nell'occitano antico cfr. Akehurst 1978.

17. **R** conserva una variante che viola il sistema rimico (*doncx que farai*).

18. **R** presenta un caso di varianza e ipometria (*pus es tals sos poders*). – *poder*: nel termine traspare la coloritura socio-giuridico del corrispettivo latino medievale; Rodón Binué 1957 registra il termine tra i tecnicismi del feudalesimo propri della *traditio personae*, segnalando il significato di «poder legal, derecho o facultad de acer algo» e «dominio, jurisdicción, poder sobre una cosa» (p. 200); quest'ultima accezione è particolarmente consona al verso in questione. Viene infatti presentato il *topos* della completa sottomissione dell'amante al potere della dama; l'io lirico non sa come comportarsi poiché è completamente asservito (convenzionale è anche lo stato di profonda incertezza dell'innamorato). Il *poder* che *midons* esercita su di lui è pari a quello che il signore feudale esercita nei confronti del suo vassallo.

19-20. Tanto il latino VIDĒRE quanto l'occitano *vezer* occupavano un posto di rilievo nel processo di conoscenza, rimandando non solo all'atto di 'vedere', ma anche a quello di 'contemplare, vagheggiare, venerare'; evidente è il nesso tra MIRARI e ADMIRARI, ossia il rapporto causa-effetto tra l'osservazione e l'emozione che essa genera (cfr. Guida 2002, pp. 150-151). L'innamoramento (e il tormento che ne consegue) generato dalla *visio* della donna è tema di ascendenza aristotelica diventato topico nella poesia dei trovatori (si rinvia a 1.2.

*Il canone*). Guiraut si dimostra particolarmente ricettivo a questo motivo lirico: degno di nota è il riuso che ne fa nella celebre canzone allegorica I, in cui la vista della dama, causa scatenante dell'amore, è simboleggiata dalla freccia d'*acier*, scagliata per prima da Amore-arciere; si rimanda al commento del testo. Gli occhi dunque avviano il processo d'innamoramento: il *sieus* (della donna) *vezer* rende *pezan* il cuore dell'amante (vv. 12-14), e gli fa 'perdere la testa' (*oltracujar*: "sragionare"; il verbo, che rimanda alla *folor* del v. 15, ha il significato di «sortir des bornes de la raison», *FEW*, II:840).

19. Errore morfologico in **R** (*sieu*).

20. *amoros*: seconda occorrenza del termine all'interno del componimento (la prima al v. 14, in cui ricorre come aggettivo). Il termine è ora impiegato con valore di sostantivo: «amant, amoureux» (*FEW*, XXIV:475). – *oltracujar*: formato da *cujar*, verbo afferente all'attività mentale, e dal suffisso *oltra*, designante il concetto di esagerazione, assume l'accezione di «dérisonner» (*LR*, II:431). Cfr. GrBorn, *Un sonet fatz malvatz e bo* (*BdT* 242.80), vv. 47-48: «Cela m'a fach oltracudar / que no·m vol amic apelar!».

21. Terzo impiego del lemma *plazers*, posizionato al termine del primo emistichio (come nell'occorrenza del v. 11). In questo caso, la sfumatura semantica del sostantivo rimanda esclusivamente alla bellezza esteriore della signora («das was gefallt», *SW*, VI:373), causa del *cossirar* dell'amante: «Le mot *plazer* signifie aussi 'ce qui plaît'» (Cropp 1975, p. 320); per le altre ricorrenze del termine si vedano le note 7, 11 e 22. Il verbo *cossirar* (dal latino CUM SIDERARE) è «privo di equivalenti nelle lingue romanze moderne e dunque per eccellenza lirico, caratteristico della visione del mondo che informa la poesia occitana» (Mocan 2004, p. 16). L'accezione originaria del termine, riguardante l'attività di pensiero, nella lirica trobadorica viene traslata alla dimensione affettiva intima e «interiore dell'esperienza amorosa» (*Ivi*, p. 17), che è sempre dolorosa. Il lessema rimanda quindi al pensiero ossessivo e all'angoscia dell'amante, in particolar modo quando viene associato, come in questo caso, al *cor* (cfr. v. 12), «per cui l'attività mentale espressa dal termine è collocata in uno spazio metaforico che è sede principale dell'affettività» (*Ivi*, p. 16).

22. **R** legge *le mon*. Il soggetto della proposizione è la donna che, *complida de totz bes* (come viene descritta al verso 3), è a sua volta in grado di completare (nel senso di 'riempire': «voll werden, sieh anfullen», *SW*, I:305; cfr. anche *LR*, IV:571: «remplir, achever, accomplir») il mondo di piaceri. – *plazer*: quarta occorrenza del sostantivo; sulle varie sfumature semantiche del termine all'interno della canzone cfr. le note 7, 11 e 21. È qui impiegato nel significato

più generico di ‘ciò che rende felice, che dà piacere’: «le mot signifie le bonheur ou le plaisir, et notamment celui qui, venant de l’amour, inspire le poète-amoureux» (Cropp 1975, p. 320).

23-33. *Varia lectio* in **R** che riguarda l’intera *cobla* (cfr. *Supra*, *Discussione testuale*). La terza strofe riprende il motivo della sofferenza d’amore della *cobla* precedente: poiché l’amante è angosciato dalla prospettiva di una mancata realizzazione del suo desiderio e dai tormenti amorosi che ne deriverebbero, chiede mercé a *midons*, di cui continua a tessere l’encomio: lei, completa di ogni valore cortese, supera ogni altra donna con i suoi modi gentili (vv. 27-29).

23. Il *pus que* (‘poiché’; cfr. *LR*, IV:587) introduce una proposizione causale che precede la principale. Attraverso il ricorso a un lessico convenzionale della *laudatio muliebris* si rinvia al valore morale di *midons*; il termine *valor* non indica nessuna caratteristica peculiare ma allude alla «excellence personnelle» (Cropp 1975, p. 432) del soggetto cui si riferisce, e «s’emploie beaucoup moins fréquemment que le mot *pretz*» (*Ibid.*), come in questa occorrenza, dove la dama è *de valor tan gran e prezan* (v. 2).

24. *no-m sia dan*: è una topica espressione ottativa attraverso cui l’io lirico si augura di non ricevere alcun svantaggio da una determinata situazione. Cfr. ad esempio UcBachal, *Ses totz enjans e ses fals’entendensa* (*BdT* 449.5), vv. 16-18: «per que·us prec, dompna, no·m sia dans, / valla·m ab vos merces e pietatz, / essenhamens e franquez’ e bontatz»; AlbSest, *Mos coratges s’es cambiatz* (*BdT* 16.17a), vv. 21-24: «s’ieu, iratz, per fellonia / dic follia, / ni m’esforza orgoils ni mals talanz, / bella domna, sivals no·m sia danz»; BnVent, *Pel doutz chan que·l rossinhols fai* (*BdT* 70.33), vv. 38-41: «Per vos me sui del rei partitz, / e prec vos que no·m sia dans, / qu’e·us serai en cort presenters / entre domnas e chavalers».

25-27: Ritorna il motivo dell’afflizione amorosa determinata dalla vista della donna: Amore personificato infligge all’amante una pesante sofferenza *per lieis*, attraverso (la visio di) *midons*.

25. *grieu mal*: l’aggettivo rafforza il concetto della sofferenza d’amore; altra topica espressione che conferisce alla *cobla* quella connotazione negativa e disforica legata ai tormenti dell’io lirico. Cfr. i seguenti esempi di concordanza: ElBarj, *Pus vey que nulh pro no-m te* (*BdT* 132.11), vv. 5-6: «quar non puesc tan lonjamen / sufrir tan grieu malanansa»; Motet, *Sitot d’amors suy destretz nueh e dia* (*BdT* 308.1), v. 14: «en pot, si·ll plai, de mon grieu mal guarir». – *merce*: termine chiave del lessico cortese, è posto al nono posto tra le parole più ricorrenti (cfr. Akehurst 1978, p. 25) e «s’emploie surtout au sens de grâce ou de pitié que l’amoureux espère trouver auprès de la dame ou qu’il reproche à la dame de

retenir ou de ne pas posséder» (Cropp 1975, p. 174). Anche nella sua accezione esclusivamente economica (‘ricompensa, guiderdone’) *merce* costituisce «the force which can set things moving, the power which can turn the static into dynamic, which can break the deadlock of indifference and advance the lover to a position closer to *not-hate*; without it the poet can do nothing and get nowhere» (Akehurst 1990, p. 7). La locuzione verbale *li quier merce*, che rimanda all’atto di *mercejar*, ha un rango di frequenza molto elevato (altre espressioni sinonimiche che si riscontrano nella lirica occitana sono *merce clamar*, *merce demendar*, *merce requerre*). Tra le molte occorrenze cfr. i seguenti impieghi dell’espressione: AimPeg, *Sitot m’es grieus l’afans* (BdT 10.51), vv. 41-43: «qu’om non lo torn’ a dan; / e si-l quier merceyan / s’amor, tem que li pes»; BnVent, *Belh Monruel, aisselh que-s part de vos* (BdT 70.11), vv. 31-32: «Quant ieu li quier merce de genolhos, / ylh m’encolpa e-m troba ocaizos»; BtCarb, *Aisi com sel que-s met en perilh gran* (BdT 82.4), vv. 46-47: «Gentils dona, merceyan quier respos, / e merceyan quier merce humilmen».

27. S’introduce il *topos* del ‘sopravanzamento’ («Überbietung») secondo la definizione di Curtius 1992, cfr. pp. 185-186) che si costruisce retoricamente tramite il ricorso a uno stile iperbolico, atto a esaltare l’eccezionalità della dama amata, superiore alle altre donne in bellezza o virtù. È frequente, in tali occorrenze, il ricorso a comparativi sintetici come quello usato in questo verso (cfr. Renier 1885, p. 5). *Gensor* esprime tanto la bellezza fisica quanto l’eccellenza morale della donna: «ce terme a, pour ainsi dire, englobé les sens de *bel* et de *bon*; de plus, il a conservé une notion première de noblesse» (Cropp 1975, p. 155); sulla forma *gensor* cfr. Malkiel 1973, pp. 217-225.

28. *gen parlar*: la gentilezza del parlare è un’altra prerogativa di *midons* che rientra nelle tradizionali espressioni della *laudatio muliebris* e rinvia alla *mezura* della dama. Spesso l’avverbio (o l’aggettivo) *gen* (o *gentil*), oltre ad indicare la nobiltà d’animo, può denotare la piacevolezza, il gradimento (cfr. Camboni 2015, p. 245); tale sfumatura semantica è segnalata da Levy che glossa l’uso avverbiale di *gentil*: «in hübscher, geschmackvoller Weise» (*SW*, IV:110). Da notare inoltre che ‘bello, piacevole’ e ‘fornito di grazia ed eleganza’ sono accezioni registrate in *TLIO*. (cfr. ‘gentileSCO’); si veda anche la voce ‘gentile’ in *GDLI*. Tra le molteplici occorrenze dell’espressione, cfr. almeno i seguenti esempi di concordanze: BnVent, *Be-m cuidei de chantar sofrir* (BdT 70.13), vv. 43-45: «neis l’enemic dei apelar senhor, / c’ab gen parlar conquer om melhs d’amor / tot lo peyor ad ops de be volen»; BtBorn, *Ges de disnar non for’ oimais maitis* (BdT 80.19), vv. 33-34: «Al gen parlar qe-m fetz et al bel ris / qan vi las denz de

cristau»; GcFaid, *Cant la fueilla sobre l'albre s'esperan* (BdT 167.49), vv 27-29: «quant ieu esgart son gen cors benestan / e'l gen parlar ab que suau m'atras, / e'ls sieus bels hueils, e sa fresca color».

30-33: versi abbastanza controversi. Jeanroy 1905 traduce: «mais mon talent ne peut suffire à louer [convenablement] sa valeur» (p. 470) e commenta: «Le sens est douteux et la liaison des idées est si faible que le contexte ne nous éclaire pas. On pourrait comprendre aussi: “Le fait de la louer ne me rapporte rien”; il faudrait en ce cas *lauzars*, mais nous venons de constater une autre faute contre la déclinaison; et pourtant [je me dis que] celui-là conquiert les bonnes grâces de son seigneur qui le sait aimer, louer et remercier» (p. 488). Ernst 1930 propone la sua ipotesi esegetica: «Meine Auffassung von der Stelle ist folgende: “Ich habe nicht die Fähigkeiten, die mir helfen könnten, sie, die die Schönsten übertrifft an Vortrefflichkeit, zu preisen; darum bleibt mir eben nichts übrig, als sie um Gnade zu bitten (v. 25); denn die Achtung seines Herrn verdient sich ja doch nur der Lehnsman, der imstande ist, ihn zu lieben und zu lobpreisen”» (p. 356), specificando di non poter fornire nessuna prova sull'accezione «geistiger Besitz» ('facoltà intellettuale') di *avers*. In questa sede si è scelto invece di attribuire al sostantivo *avers* il senso di «avoir, richesse» (LR, II:158); il significato del passo dovrebbe dunque essere: 'nessun bene materiale (nessuna ricchezza) può aiutarmi nel tentativo di conquistare la dama, ma posso solamente ricorrere ai mezzi dell'encomio, così come fanno i fedeli vassalli, che con l'affetto e le lodi riescono a conquistare la stima e la considerazione del signore'; fuor di metafora feudale, è ciò che egli stesso fa nella *cobla* finale del componimento elogiando il sovrano aragonese (si vedano note 36 e 43).

30. *quar*: sull'impiego ottativo di *car* per esprimere rimpianto si veda Jensen § 570 e § 571. – *lunhs*: errore morfologico in C (*lunh*).

33. *grazir*: Ernst 1930 attribuisce a *grazir* lo stesso valore semantico del verbo che lo precede, *lauzar*, traducendo i due termini in dittologia sinonimica: «und die Achtung seines Herrn gewinnt nur ein Lehnsman, der ihn zu lieben, loben und zu preisen weiß» (p. 336). È bene, in questo caso, considerare invece la sfumatura semantica di *grazir* che rimanda al valore cortese della riconoscenza (cfr. la traduzione di Jeanroy 1905, «remercier», p. 47): Asperti 1990 nota infatti che *grazir* può avere «il significato di 'accettare con gratitudine', che sottintende l'idea di ricompensa» (p. 161). Tale accezione si riscontra in *SW*, IV:180: «freundlich aufnehmen», 'accogliere con gentilezza'; cfr. anche *LR*, III:502 («rendre grâce»).

34. *si·l·plai*: il soggetto è la dama. – *senes trestot enjan*: entrambi i canzonieri leggono *senes tot enjan*; è possibile ripristinare la corretta misura del verso grazie all'emendamento (di diversa mano) presente nel ms. C, che reca *tres* sopra *tot*. L'espressione è topica, e ricorre più frequentemente con la forma abbreviata; cfr. ad esempio GcFaid, *Solatz e chantar* (BdT 167.55), vv. 47-48: «qu'ades, vas on qu'ieu m'an, / suy sieus, ses tot enjan»; PVid, *La lauzet' e·l rossinhol* (BdT 364.25), vv. 11-13: «be·s tanh qu'ap lieis mi capdell, / qu'ieu vos pliu ses tot enjan / que seus serai derenan»; PBremRN, *Be·m meraveil d'En Sordel e de vos* (BdT 330.3a), vv. 9-12: «Ja mais le cons no·s deu fizar en vos, / a vos o dic, En Sordel e·N Bertran, / ni ieu, qes ai servit ses tot enjan, / car anc del mieu dan no fotz rancuros».

36. **R** presenta, in apertura di verso, la preposizione *ab*. Il *bon rei dels Aragones* a cui il trovatore invia il componimento è Pietro II d'Aragona, detto il Cattolico (1196-1213). Se non è affatto raro che «il contenuto solito della *tornada* (dedica, invio, ecc.) possa essere ospitato nell'ultima *cobla*» (Di Girolamo 1979, p. 65) sono tuttavia casi isolati questi in cui le canzoni «hanno un'ultima strofe contenente un invio e che sono nondimeno chiuse da una *tornada*» (Vallet 2010, p. 136). L'encomio di Pietro II si sviluppa tramite il ricorso all'*adynaton* che crea un parallelismo tra le virtù del sovrano e le stelle nel cielo: l'*impossibilia* si fonda sull'assurdità del proposito di contarle, in quanto innumerevoli come *las estelas*. La pluralità dei pregi del re aragonese si lega al concetto di *largueza*, caratteristica essenziale per poter essere definito un *bon rei* (v. 36); sul valore medievale della generosità si rimanda allo studio di Whitnay 1923. La formula topica d'invio indica una lontananza geografica tra il trovatore e il sovrano, confermata dalla dedica in *tornada* che testimonia, a quest'altezza cronologica (fine 1100), il legame con gli ambienti di Maria de Ventadorn collocando la canzone nelle regioni meridionali della Francia (cfr. nota 45; sul successivo trasferimento di Guiraut nelle corti iberiche si veda *I.1. Ricostruzione biografica*); è dunque probabile che Guiraut abbia elogiato il re aragonese (rivolgendo implicite richieste di protezione in vista di un futuro spostamento) solo in quanto potente signore dei territori a nord dei Pirenei. Anche nel *sirventes-ensenhamen* XII vi è una spia testuale che allude a una distanza spaziale: «tu t'en iras / en Arago, senes falhir, / al jove rei, / qu'autre non vei, / mielhs sapcha bos mestiers grazir» (vv. 230-234). Il sovrano è elogiato anche nel componimento VI: «De·l bon rei fauc ma lauzor / d'Arago, quar ab onor / sap tot, quant elh fai, despendre» (vv. 50-52). 37-40. Sul legame tra Pietro II e i trovatori cfr. Guida 2006, pp. 223-240; Asperti 1999, pp. 14-17.

38. **R** presenta un errore di natura morfologica (*quel sieu*).

41. **R** legge *ades*. Così come i precedenti editori, si continua a preferire la *lectio difficilior* del ms. base **C**, *aders*. L'aggettivo enfatizza l'eccellenza dei giullari che vorrebbero far parte della cerchia di trovatori operanti nella corte di Pietro II d'Aragona: cfr. nota 43.

42. Entrambi i codici leggono *servit* – **R** inverte gli elementi della locuzione (*per luy mot be servit joglar*).

43. Il verbo *avenir* è usato in questo contesto nell'accezione di 'raggiungere': cfr. *avenir a* in *FEW*, XXIV:488: «atteindre, parvenir à qch, réussir (à faire qch)». Il senso del passo è: 'molti giullari non sono in grado di raggiungere i *sieus* (del sovrano), ovvero non possono appartenere alla cerchia dei trovatori stipendiati operanti nella corte di Pietro II, se non ricorrendo all'encomio', con chiara allusione alla *largueza* del re d'Aragona; cfr. anche Ernst 1930: «“zu den Seinen” soll heißen, seine Lehnsleute, seine Hofdichter, von ihm angestellt, bezahlt zu sein» (p. 358). Jeanroy 1905 non traduce affatto *sieus*: cfr. p. 470.

45-46. Jeanroy 1905 dichiara che il codice **R** non tramanda la *tornada*: «45-6 manquent dans R» (p. 469); l'asserzione è confermata da Bergert 1913: «das betr. Geleit steht nur in C, fehlt in R» (p. 16). Non è così (cfr. anche la rettifica di Ernst 1930, p. 358). L'erronea affermazione è probabilmente causata dall'ampio spazio bianco presente nel codice tra l'ultima *cobla* e la chiusa del componimento; inoltre il testo di quest'ultima è legato all'*incipit* della canzone successiva. Questa svista ha evidentemente indotto l'editore a considerare il testo di **R** incompleto, trascritto fino al v. 44.

45. La preposizione che apre la *tornada*, *a*, «sert principalement a exprimer [...] le mouvement vers [...] une personne» (Jensen 1994, § 690). La particella onorifica *Na* introduce la dedicataria della canzone, Maria de Ventadorn, moglie di Eble V de Ventadorn (il matrimonio fu celebrato nel 1190; cfr. Stroński 1914, p. 160), ed erede del casato di Turenna (figlia di Raimondo II di Turenna e Elisa di Séverac), morì verosimilmente il 1221 (cfr. Jeanroy 1934, p. 157). Protettrice dei trovatori e *trobairitz* lei stessa: cfr. la tenzone con GuiUiss, *Be-m pesa de vos* (*BdT* 295,1 = 194,9); cfr. Harvey - Paterson 2010, p. 932; Rieger 1991, p. 255. Si rinvia al paragrafo sulla ricostruzione dell'itinerario biografico per la datazione interna del testo; sulla biografia di Maria de Ventadorn e sul rapporto tra la *trobairitz* e i trovatori cfr. Guida - Larghi 2014, pp. 358-359; Stroński 1914; Dumitrescu 1968. Sugli aspetti stilistici e retorici delle *tornadas* occitane cfr. Vallet 2010, pp. 121-157. Secondo Ernst 1930 (cfr. pp. 276-279) altri due componimenti di Guiraut de Calanso sarebbero dedicati alla viscontessa

trovatrice, celata sotto il *senhal Bel Diamans*: III e V. Sulla questione si rimanda alla nota 71 di III, nonché allo studio di Pirot 1972, pp. 233-236.

46. *servir*: nessun altro termine evoca meglio la realtà sociale medievale e il rapporto gerarchico di sottomissione vassallo-signore proprio del feudalesimo («tout vocabulaire exprime une civilisation», Meillet 1938, p. 145). Il verbo esprime l'idea di dipendenza, dell'omaggio e della sudditanza nei confronti. Sul riflesso nella lirica amorosa dei valori e dei modelli comportamentali della società feudale cfr. Mattoso 1986, pp. 172-173 e 180-183.

## IX. *Ab la verdura*

(*BdT* 243.1)

*Mss*: N 50 (*anonimo*), S 241 (*Girard de Calanso*).

*Edizioni*: Jeanroy 1923, p. 67; Ernst 1930, p. 322.

*Metrica*: I: a4' a5' a5' a5' b5 a4' a5' a5' a5' b5 b10; II: a4' a5' a5' b5 a4' a5' a5' b5 b10; III: (a)2 a2 b7' (a)2 a2 b7' (a)2 a2 b7' (a)2 a2 b7'; IV: a4 a4 a4 b7' a4 a4 a4 b7'; V: (b)3 a6' (b)3 a6' (b)3 a6' (b)e a6'; VI: (a)4 a4 b8' (a)4 a4 b8'; VII: a4' a5' a5' b5 b10 a4' a5' a5' b5 b10 a4' a5' a5' b5 b10; VIII: (a)4 a4 (c)2 b6' (a)4 a4 (c)2 b6' (a)4 a4 (c)2 b6' (a)4 a4 (c)2 b6'; IX: a8 b6' a8 b6'; X: (a)3' a3' (a)4' a3' (a)3' b2 (a)3' a3' (a)4' a3' (a)3' b2; XI: a8 b6' a8 b6' a8 b6'.

Frank *descort*: 12; Canettieri *descort*: 24.

Ernst 1930 – seguito da Frank – unisce i primi due periodi, «come se ognuno costituisse una frase» (Canettieri 1995, p. 628); postula pertanto due lacune per la seconda “frase”: ritiene si debba aggiungere una sillaba al primo verso del secondo periodo (corrispondente al v. 13 del testo critico da lui approntato) – che entrambi i codici presentano come quadrisillabo (per la questione cfr. nota 12) – ; di conseguenza diviene necessario supporre una prima lacuna che rimpiazzi il quadrisillabo (segnalata al v. 12 del testo Ernst 1930), e una seconda nel gruppo finale di rimanti in *-ura* che ripristini la simmetria strutturale del periodo (indicata al v. 19).

Si ritiene invece che la concordanza metrica dei due codici latori – non appartenenti allo stesso ramo della tradizione – sia conferma della correttezza dello schema. Si segue dunque l’adattamento del testo proposto da Canettieri 1995 che prevede undici periodi (per il II aggiunge due versi pentasillabi dopo ogni quadrisillabo della seconda frase; si veda p. 347).

Rime: (I) a: *-ura*, b: *-or*; (II) a: *-ura*, b: *-or*; (III) a: *-an*, b: *-ida*; (IV) a: *-ai*, b: *-ida*; (V) a: *-i*, b: *-ansa*; (VI) a: *-i*, b: *-ansa*; (VII) a: *-ia*, b: *-ir*; (VIII) a: *-er*, b: *-ia*, c: *-en*; (IX) a: *-er*, b: *-ia*; (X) a: *-ire*, b: *-en*; (XI) a: *-er*, b: *-ia*. Si riscontra il ricorso di terminazione rimiche: *-ura* (I-II), *-ida* (III-IV), *-i* (V-VI), *-ansa* (V-VI), *-ia* (VII-VIII-IX-XI), *-er* (VIII-IX-XI), *-en* (VIII-X). Sui moduli rimici presenti nel *descort* si veda Canettieri 1995, pp. 119-120; cfr. p. 146 per l’iterazione di moduli rimico-sillabici con rime differenti.

Rima equivoca: *dia* (73 : 77).

Rimanti reiterati: *semblansa* (42 : 54), *amia* (56 : 81).

*Datazione.* Ernst 1930 ipotizza la datazione del testo sulla base dell'allusione a un pellegrinaggio presente ai vv. 49-51 e ai vv. 65-68. Lewent 1993, p. 410, e Pirot 1972 hanno correttamente confutato l'ipotesi, non potendo stabilire, fuori di dubbio, che Guiraut faccia riferimento a un reale pellegrinaggio: «nous pouvons sans doute être ici sur le plan de la convention littéraire qui ne permet, bien évidemment, aucune datation» (p. 231). *Il descort* non ha dunque termini certi di datazione interna.

*Discussione testuale.* Il ms. S è assunto come base per la restituzione testuale, giacché l'esame della *varia lectio* ha rilevato una maggiore genuinità delle lezioni rispetto a N (oltre a evidenziare la discendenza da famiglie diverse). Il codice pecca tuttavia di incompletezza: tramanda il *descort* fino al v. 76; si ricorre pertanto a N per la ricostruzione dei versi finali del componimento (vv. 77-107).

N presenta corrottele di varia natura: errori ai vv. 3 (*en*), 11 (*descobrel*), 25 (*mon dan*), 29 (*me*), 32 (*escubida*), 33-34 (*e so queu naten mon cor gai*), 38 (*torlama*), 43 (*manbreil*), 44 (*davenenca*), 50 (*entremaris*), 69 (*mais e perlus*); inesattezze morfologiche ai vv. 18 (*mon*), 49 (*pelegris*, che inficia anche lo schema rimico), 89 (*jorn*), 107 (*chascus*); numerosi i casi di ipermetria (vv. 8, 17, 36, 41, 45, 59), ancor più quelli di ipometria (vv. 11, 16, 23, 44, 61, 69, 90, 102, 103, 106). Si riscontrano varianti sostanziali tra i due codici; si conserva la lezione del ms. base nei seguenti luoghi: v. 12 (*fi S, faz N*), v. 31 (*n'ai tan S, daitan N*), v. 40 (*fallida S, gandida N*), 46 (*fora – emendato in fara – S, sera N*), v. 59 (*c'ab bon seignor se deu om enriquir S, sab ric seignor sen deu home enriquir N*). Si preferisce la *lectio* di N ai vv. 9 (*ai N, nai S*), 15 (*m'es del joi meillor N, melz de jor major S*), 20 (*trop N, fort S*), 21 (*preisan N, quil an S*), 26 (*autra N, una S*), 34 (*ten N, tot S*), 55 (*crei mia N, czeria S*), 60 (*s'ieu N, se S*), 66 (*mais no-m N, pois noill S*).

Si è scelto di intervenire ai vv. 45 (*si (e sol N, sil S)*), 51 (*crezon (crezen N, creun sa S)*), 68 (*m'arma (ma mort N, sarma S)*), 74 (*ser (se N, cei S)*); a partire dal v. 77 le correzioni registrate in apparato (vv. 77, 85, 87, 89, 90, 97, 98, 99, 102, 103, 106, 107) riguardano il solo codice N, che trasmette il testo nella sua versione integrale.

*Attribuzione.* Canettieri 1995 (pp. 214-216), pur ammettendo l'importanza dell'unico indizio di attribuzione che abbiamo per il *descort*, ovvero la segnalazione del codice S (anche se di mano moderna; mentre N tramanda il testo adespoto), mette in discussione la paternità giraldiana del componimento – pienamente riconosciuta dalla critica (cfr. Ernst 1930, Pirot 1972, p. 230-231) – dacché rintraccia in esso delle affinità strutturali, basate su moduli rimici

complessi (segnala: a4' a5' b5), con tutti i *descortz* composti in Italia; secondo lo studioso, un ulteriore elemento che «lascia [...] propendere per la paternità di un autore passato per la nostra penisola» (p. 215) è la provenienza italiana di entrambi i codici latori. L'interessante proposta di Canettieri 1995 tuttavia non è avallata da dati certi e incontrovertibili: prendendo in considerazione i risultati dell'analisi metrico-strutturale intertestuale offerta dallo studioso, si può piuttosto ipotizzare che IX sia il primo *descort* afferente al canone dei moduli complessi e che i *descortz* seriori, composti in Italia, ne abbiano imitato «le modalità di ampliamento modulare» (*Ibidem*). Inoltre, la *vida* di Guiraut ci dice che «fetz [...] descortz d'aquella saison»; la marca sigmatica del plurale chiarisce che il trovatore fu autore di più *descortz*: se si elimina IX dal *corpus* di Guiraut, non rimarrebbe che X.

I

Ab la verdura  
del temps qui meillura,  
per bon'aventura,  
mi pren ades cura  
5 de joi e d'amor;  
car qui·s rancura  
ni trop mal s'aura  
totz temps li pejura.  
Doncs s'ieu ai ardura  
10 cobri ma dolor  
e mostr'el gaug e rescondi lo plor.

II

Que·l fi centura  
sotz sa vestedura  
de mos bratz mas dura,  
15 m'es del joi meillor,  
don ai frachura.  
Mas pos m'asegura  
mos cors que s'atura  
que no·m vir aillor;  
20 car trop es grieu qui perlonga labor

III

preisan,  
ploran,  
quant a perduda sa vida,  
cercan,  
25 mudan,  
c'otra no·ll es escarida.  
Mas dan  
no·i blan  
car si tot no m'es aizida,  
30 pensan  
n'ai tan

c'atra no m'es encobida.

IV

E so que·n ai  
ten mon cor gai,  
35 per so car sai  
qu'el mon non a plus chausida.  
E doncs, s'il plai,  
tolla·m d'esmai  
ab joi verai  
40 e senes tota fallida,

V

quar s'eu·m fi  
en sa bella semblansa  
membres li  
sol de la benenansa.  
45 Si m'auci  
fara desmesuransa,  
qu'en aissi  
ai en leis m'esperansa

VI

con pelegri  
50 outramari  
crezon en l'om de perdonansa;  
donc se·ls esdi  
anc mala vi  
Mon sen ni sa gaia semblansa.

VII

55 Mas non crei mia  
de ma dous'amia  
que tan mala sia  
que·m laisses morir,  
c'ab bon seignor se deu om enriquir.  
60 E s'ieu n'avia

so que plus volria,  
ja mais non auria  
de mort nuill consir,  
ni pueis nuill mal no·m poiria avenir;  
65 e si·m crezia,  
ja mais no·m calria  
faire romavia  
per m'arma guerir,  
sol que m'aizis so qu'eu plus en desir.

VIII  
70 Mas de·l vezer  
non ai poder  
soven  
que mon coratge·l dia.  
E qui de ser  
75 part son voler  
fugen,  
greu cobra·l pueis el dia;  
doncs s'ieu n'esper  
loc de lezer  
80 sufren,  
ma dousa car'amia,  
ja pueis doler  
per noncaler:  
no·m ren,  
85 ni·m fezes si·us plazia.

IX  
Car, sitot non ai lo dever  
con de vos prezatx sia?  
Fin'amor m'ajud'a valer:  
per totz jorns me castia

X  
90 que no·m vire  
ni·m n'aïre,

car bos sufrire,  
leu gauzire,  
ab le rire  
95 prenden;  
s'ieu consire  
mais n'attire,  
mon dan, martire  
ab greu dezire,  
100 can remire  
vezen

XI

vostre cors que deu·s conquerer.  
Car Amors m'o afia,  
dompn', ab merce voil remaner  
105 en vostra signoria,  
c'unz de comensar ses aver  
en vos creis chascun dia.

I. 3 per] en N 4 mi pren] ai pres N 8 temps li] temps mais li N 9 ai] nai S 10  
 cobri] cobran N 11 rescondi lo] descobrel N 12 fi] faz N 15 melz de jor major  
 S 16 ai] *om.* N 17 pos m'a] pos eis m'a N 18 mos] mon N 20 trop] fort S  
 II. 21 quil an S 23 quant] *om.* N; a] ai N 25 mon dan N 26 outra] una S 29  
 m'es] me N 31 daitan N 32 encobida] escubida N  
 III. 33-34 e so queu naten mon cor gai N 34 ten] tot S; cor] cors S 36 a plus] a  
 mais plus N 38 tolla·m] torlama N 40 fallida] gandida N  
 IV. 41 e sieu men fi N 43 manbreil N 44 de la] *om.* N; benenansa] davenenca  
 N 45 si] e sil N, sil S 46 fara] sera N, fora S  
 V. 49 pelegris N 50 entremaris N, autramari S 51 crezon] crezen N, creun sa S  
 52 donc seles di N 53 anz mallau N  
 VI. 55 crei mia] czeria S 57 mala] malam N 58 laisse N 59 sab ric s. sen deu  
 home e. N 60 s'ieu] se S 61 que] queu N; plus] *om.* N 65 crezia] creiçia N  
 66 mais no·m] pois noill S 67 romaria N 68 m'arma] ma mort N, sarma S 69  
 m'aizis] mais N; plus en] perlus N  
 VII. 74 ser] se N, cei S 77 cobra·l] cobrar 85 ni·m] nom; si·us] sieu  
 IX. 87 preztatz] prezar 89 jorns] jorn  
 X. 90 que] *om.*; vire] vaire 97 attire] altire 98 mon] mi 99 dezire] deuzire  
 XI. 102 de·us] des 103 car amors] camors 106 comenzar ses aver] comenz es  
 aues 107 en vos] eus; chascun] chascus

Traduzione:

I: Con il verde della stagione che migliora, per buona ventura, mi prende subito il bisogno di gioia e di amore; perché chi si lamenta e si aspetta troppo male non farà che peggiorare. Dunque se ardo copro il mio dolore, mostro la gioia e nascondo il pianto.

II: L'averle fatto sotto il suo vestito una cintura più dura delle mie braccia, è per me la gioia migliore, di cui ho mancanza. Ma mi dà coraggio il mio cuore che persevera affinché non mi volga altrove; perché è troppo sofferente chi accresce la sua fatica

III. pregando, piangendo, quando ha perso la sua vita, cercando, cambiando, che un'altra non gli è destinata. Ma non bado al danno, perché sebbene non mi sia vicina, pensando me ne viene così tanto che un'altra non desidero.

IV. E ciò che ho da lei rende felice il mio cuore, perché so che al mondo non c'è una più distinta. E dunque, se vuole, mi tiri fuori dall'inquietudine con vera gioia e senza errore,

V. perché se mi fido del suo bell'aspetto, si ricordi solo della felicità. Se mi uccide farà un'ingiustizia, poiché in lei ho riposto la mia speranza così

VI. come i pellegrini d'oltremare confidano nell'uomo delle indulgenze; dunque, se li assolve, non ho mai visto sfortunatamente Mio Senno e il suo bell'aspetto gioioso.

VII. Ma non credo affatto che la mia dolce amica sia tanto crudele da lasciarmi morire, perché con un buon signore ci si deve arricchire. E se io avessi ciò che più vorrei, non avrei mai nessun pensiero di morte, inoltre nessun male potrebbe capitarmi; e se mi credesse non mi interesserebbe andare in pellegrinaggio per salvare la mia anima, purché mi conceda ciò che più desidero.

VIII. Ma quando la vedo spesso non ho la forza di rivelarle il mio sentimento. E chi di sera abbandona di corsa il proprio desiderio, difficilmente lo recupera durante il giorno; dunque se io spero da lei un'occasione di piacere soffrendo, mia dolce cara amica, ormai posso dolere con l'indifferenza: non mi arrendo, né mi sarei arreso anche se a voi fosse piaciuto.

IX. Perché, sebbene non abbia il diritto, come posso essere apprezzato da voi? L'amore puro mi aiuta a valere: sempre mi esorta

X. a non volgermi altrove e a non affliggermi, perché buona sopportazione e facile godimento si ottengono con il sorriso; se ci penso più ne attiro tormento, a mio danno, con gravoso desiderio, quando ammiro guardando

XI. il vostro corpo da conquistare. Poiché Amore me lo promette, signora, con mercé voglio restare in vostra signoria: perché chi all'inizio non ha niente con voi cresce ogni giorno.

## NOTE

3. N legge *en* in luogo di *per* (S). Per l'etimologia del sostantivo *aventura* ('caso, sorte, fortuna') e i legami tra *advenio-adventus* e *evenio-eventus* cfr. Guida 2002; *FEW*, XXIV:194-195. Sull'indifferenza della scrizione *bon'aventura*, *bonaventura* si veda Capusso 1997, p. 121. «Der Dichter ist froh, daß der Winter "glücklicherweise" endlich vorüber ist», glossa Ernst 1930 (p. 375); credo che il sintagma possa altresì riferirsi al bisogno di *joi e d'amor* (v. 5) provato dall'amante con l'arrivo della primavera: l'io lirico, costretto ad accettare l'arbitrio della donna e a sperare nella ricompensa 'spettante', si augura buona sorte in amore. Sulla imprevedibilità della volontà muliebre cui soggiace l'amante cfr. Köhler 1985, p. 251.

4. *mi pren: varia lectio* (N reca *ai pres*).

6-8. I trovatori fanno spesso ricorso, come in questo caso, al 'motto', per enfatizzare la funzione conativa del dettato lirico e creare «un lieu de connivence, un point de ralliement, un signe de reconnaissance privilégié» (Buridant 1976, p. 416); sul ricorso alla paremiologia nelle liriche trobadoriche si vedano Pfeffer 1997 e Schulze-Busacker 2000. Il passo ha sapore proverbiale e rimanda a un sistema di valori universali (non a caso il *qui*, soggetto della locuzione, «ce serait un 'celui qui' ou 'la personne qui' global, qui s'appliquerait à tout le monde», Jensen 1994, § 335): 'chi si lamenta, non fa che peggiorare la situazione'. Per tale ragione l'io lirico preferisce celare il suo tormento e manifestare la gioia (vv. 10-11). L'euforia dichiarata si rapporta, per similitudine, allo scenario primaverile descritto nei versi esordiali.

7. *s'aura*: il verbo riflessivo ha valore di «augurer, prédire, promettre» (*LR*, II:143; *FEW*, XXV:885); si veda anche *se aïrar* in *SW*, I:102. In traduzione "(chi) si aspetta ..." (il soggetto è *qui*, menzionato al v. 4).

8. Il verso è ipermetro in N per l'aggiunta del monosillabo *mais* (*temps mais li*); l'aggiunta impropria di *mais*, inficiante lo schema metrico, si riscontra anche al v. 36.

9. Il verso è citato da Raynouard, che traduce: «Donc si j'en ai la brûlure, je couvre ma douleur» (*LR*, II:117). L'archetipico rapporto *fuoco-eros* è una costante letteraria universale ed è uno dei *topoi* più sfruttati per esprimere la forza distruttrice della *passio*. Sulle occorrenze, in ambito trobadorico, dell'immagine formulare dell'amante che arde per amore si rinvia a Lemaire 1983; per il riuso del *topos* nel panorama poetico italiano cfr. Mancini 1988; Pagani 1986 pp. 43-48; Picchio Simonelli 1982 pp. 217-224; Vilella 2000. 9.

10. Errore grammaticale in N (*cobran*).

11. Il codice N legge *descobrel*, laddove S porta *rescondi lo*. La lezione del ms. base è da preferire, oltre che per motivi metrici (quella di N rende il verso ipometro), per ragioni concettuali: l'atto di 'nascondere' (il dolore) si contrappone all'atto di 'mostrare' (la gioia); l'*oppositio* si perde con il verbo *descobrir*, sinonimo di *mostrar*. Su *rescondre* cfr. *SW*, VII:258; *FEW*, X:159; Stichel 1890, p. 70.

12. *fi*: accolgo a testo la lezione del ms. base, rifiutando *faz* di N, come proposto da Canettieri 1995 (cfr. pp. 628-629) – segnalo tuttavia un'imprecisione nella nota al *descort*, alla p. 629: le lezioni dei due codici risultano invertite (*fi* è attribuita a N e *faz* a S) –. Ernst 1930, erroneamente convinto che entrambi i testimoni presentino ipometria del verso (si veda *Metrica*), rigetta entrambe le varianti e congetta il congiuntivo ottativo *fassa* («Vielmehr scheint mir ein Wunsch auszusprechen zu sein», p. 376), collocando dunque la vicenda erotica nella sfera del desiderio onirico. Si vedano, a tal proposito, le considerazioni di Di Girolamo 1989: «il giacere, la realizzazione totale dell'amore, se non è escluso, non ricorre nella lirica trobadorica che nel ricordo e nel sogno» (Di Girolamo 1989, p. 46). Dunque, chiarita la misura quadrisillabica del verso (cfr. discussione metrica) e di conseguenza l'inutilità del ricorso alla congettura, ci si allontana dall'interpretazione del precedente editore che riconduce la nota sensuale a scene vagheggiate dall'io lirico, optando per la dislocazione del 'giacere' nel ricordo e scegliendo appunto il verbo al tempo passato (rifiutando il presente *faz*). Sull'immagine metaforica della 'cintura-abbraccio' cfr. GlCab, *En pessamen me fai estar Amors* (BdT 213.4), v. 30: «qe·m volcsetz far de vestres bratz sentura». Sull'abbraccio amoroso cfr. il *descort* di AlbSest, *Bel m'es oimais* (BdT 16.7a), vv. 25-28: «Q'e mos braz la tegna / un ser a ma guiza / e vert mi l'estregna / tota nua ses camiza», e BnVent, *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (BdT 70.27), vv. 43-45: «c'una noih lai o·s despolha, / me mezes, en loc aizit, / e·m fezes dels bratz latz al col».

14. *mas dura*: Ernst 1930 separa con una virgola il sintagma dalla prima parte del verso, legandolo sintatticamente al verso successivo; ritiene vi sia un'allusione alla renitenza della donna (definita, per tale ragione, *dura*) e traduce: «aber sie ist hart zu mir im Hinblick auf die schönste Freude, die mir nicht zuteil wird» (p. 341), considerando *mas* una congiunzione avversativa («aber»). Ritengo invece che *mas dura* sia aggettivo al grado comparativo di *centura*. Si veda anche la traduzione del passo fornita da Canettieri 1995, p. 629.

15. Si preferisce qui la lezione di **N** a quella del codice base (*melz de jor major*).

16. Si registra ipometria in **N** per omissione del monosillabo *ai*.

17. Ipermetria in **N** (legge *pos eis m'a*). – *m'asegura*: si veda l'accezione semantica registrata in *FEW*, XXV:509: «donner courage à (qn), affermir (qn)».

18. *s'atura*: cfr. *SW*, I:99: «aufhalten, festhalten».

19. L'espressione *se virar aillor* «a pris dans la langue des troubadours le sens particulier de 'se détourner d'une dame' – bien entendu pour aimer une autre – d'où le sens de 'se montrer infidèle'» (Cropp 1975, p. 227).

20. Si rifiuta la variante di **S** (*fort*), a favore della lezione *trop* di **N**. Il tema dell'attesa ritorna con insistenza nel *corpus* lirico giraldiano (cfr. 1.2. *Il canone*).

21-22. **S** legge *quil an* (v. 21): si accoglie a testo la lezione genuina di **N** poiché conserva il legame asindetico dei due participi. Il costrutto asindetico, si riscontra anche ai vv. 24-25, dove però **N** presenta una lezione erronea (cfr. nota 25); ricorrente inoltre in VII, v. 12; si veda la nota relativa.

23. *quant*: **N** omette il monosillabo iniziale, causando ipometria; si accoglie la lezione di **S**. Sul valore temporale della congiunzione *quant* di ascendenza latina si veda lo studio linguistico-diacronico di Klingebiel 1988. Ernst 1930 suggerisce l'emendamento *qu'ans* (traduce: «denn er hat eher sein Leben verloren durch Suchen und Wankelmütigkeit, als daß ihm eine andere bestimmt ist»), pp. 341-342).

25. Per le stesse ragioni esposte in nota 21-22 si accoglie a testo il participio asindetico di **S**, scartando la *lectio facilior* di **N** (*mon dan*).

28. Il verbo *blandir* è tradotto nell'accezione di «faire cas de, estimer» (*FEW* I:394): 'non bado / non mi curo del danno' (il *dan* è specificato al verso seguente).

29. *no m'es aizida*: **N** legge *me*. Sul participio di *aizir* cfr. *PD*, XIII: «proche». Ernst 1930 interpreta diversamente: «denn wenn sie auch nicht gefällig gegen mich ist» (p. 342).

31. **N** scrive *daitan*.

32. Errore in **N**: legge *escubida*. Su *encobir* cfr. *SW*, II:442; *LR*, II:421; *FEW*, II:1551.

33-40. Il IV periodo presenta misure quadrisillabiche (rima in *-ai*) e eptasillabica (rima in *-ida*): «in questo caso si può forse supporre, in base al periodo precedente, una derivazione per moltiplicazione della parte iniziale del modulo /4a 7'b'/'» (Canettieri 1995, p. 119).

33-34. **N** legge *e so queu naten mon cor gai*.

34. *ten*: A ragione, Ernst 1930 afferma: «Lesart S gibt keinen Sinn» (p. 377); è dunque necessario emendare la lezione *tot* del ms. base ricorrendo alla testimonianza di **N**, in cui è possibile rintracciare il verbo *tener* (*queu naten*), che garantisce maggiore coesione sintattica.

35. *per so car*: sulla congiunzione causale cfr. Jensen 1994, § 757. L'espressione ricorre anche in I, v. 5.

36. Si riscontra ipermetria nel codice **N** (*a mais plus*); si veda nota 8. – *chazida*: “indulgente”, accezione registrata in *SW*, I:231 («nachsichtig»), *LR*, 2:363 e *FEW*, XVI:303 («indulgent, plein de pitié»).

38. **N** presenta una lezione priva di senso (*torlama*).

40. *fallida*: a testo la lezione di **S**, cui si oppone *gandida* di **N**, scelta da Ernst 1930. Si conserva la variante del ms. base giacché non comporta problemi metrici o rimici, né semantici.

41-48. Barachini 2015 (p.453) nota lo stesso impiego di rime (e di alcuni rimanti) in questo V periodo del testo giralduano, nei vv. 9-16 del *descort* di ElBarj, *Si-l belha·m tengues per sieu* (*BdT* 132.12) – Mas ges tant no·l cal de mi / que·m don alegransa, / ans sai que per so m'ausi / quar l'am ses doptansa; / e s'aisi·m lonha de si / e non a membransa, / ben puesc dir que mala vi / sa guaya semblansa» – e nei vv. 41-48 del *descort* di AimPeg, *Qui la vi en ditz* (*BdT* 10.45) – «que d'amansa ·m fes semblansa / quan son guai cors fi vi, / e ses lansa, que no·m lansa / sos huelhs ni no·m ri ni / vol m'onransa, ni m'enansa, / ans lonha de si mi. / Ses duptansa n'a mermansa / sos pretz, quar m'auci cli».

41. Ipermetria in **N**: *e sieu men fi*.

43. **N** reca la lezione erronea *manbreil*. Cfr. Peirol *D'un bon vers vau pensan com lo fezes* (*BdT* 366.13), v. 21: «e membres li qu'assatz quier qui·s complanh»; BtBorn, *Al nou doutz termini blanc* (*BdT* 80.2), v. 29: «E membres li c'om li retrais». Sull'uso del pronome clitico a sostegno dell'ictus si veda il regesto di occorrenze trobadoriche fornito da Di Girolamo 2019, p. 7.

44. Si riscontra ipometria nel ms. **N** generata dall'omissione del bisillabo *de la*; inoltre, in sede di rima, legge *davenenca*. Sul sostantivo *benenansa*, afferente all'ambito semasiologico della gioia, si veda Cropp 1975, p. 317-319.

45. In **N** il verso è ipometro, a causa dell'aggiunta della congiunzione *e* in apertura. Entrambi i codici leggono *sil*.

46. *fara*: si preferisce correggere la lezione di **S** (*fora*), piuttosto che accogliere a testo la variante adiafora di **N**, *sera*, scelta da Ernst 1930: l'espressione ricorre in PEsp, *Com cel que fon rics* (*BdT* 342.2), v. 18: «s'aman m'auci, fara desmezuransa». – *desmesuransa*: «Ungehörigkeit,

Ungebührlichkeit» (*SW*, II:150). Sulla *mezura* e sul concetto dicotomico *desmezura* cfr. lo studio di Wettstein 1945.

47-51. Il *tertium comparationis* della comparazione ‘amante-pellegrino’ è la speranza, la fiducia riposta (nella donna amata / in Dio); come il pellegrino spera di ottenere l’indulgenza, così l’amante spera di ottenere l’amore di *midons*; si allude al pellegrinaggio anche al v. 67. Su *perdonansa* (v. 51) si vedano *LR*, IV:516; *FEW*, VIII:230; *SW*, VI:237; accanto al significato di ‘indulgenza’, i dizionari registrano l’accezione specifica che rimanda al pellegrinaggio per la remissione dei peccati: «wallfahrt, mit der ein Ablass verbunden ist»; «pèlerinage accompagné d’indulgences». L’immagine risulta inedita e originale, come sostiene Ernst 1930: «Der eindrucksvolle Vergleich des hoffnungsvollen Liebhabers mit dem gläubigen Pilgrim ist wohl Eigentum unseres Dichters» (p. 377). Sulla scarsa ricorsività dei ‘tipi umani’ (assunti a paradigmi della condizione esistenziale dell’amante cortese) nelle comparazioni trobadoriche si veda Scarpati 2008b, p. 136. Sull’immagine dei ‘pellegrini d’oltremare’ cfr. *Quan tuit aquist clam foron fat* (*BdT* 305.11a), vv. 83-84: «que oltramar / o conteron li pelegri».

49. Errore morfologico in **N** (*pelegris*).

50. **N** legge erroneamente *entremaris*, **S** reca *autramari*; si ritocca in *outramari*, termine attestato nei dizionari («d’outre-mer», *LR*, IV:154; *FEW*, XIV:11).

51. *crezon*: si accetta l’emendamento proposto da Ernst 1930 (cfr. p. 377), dacché la lezione del testimone base, *creun sa*, non è salvabile, mentre quella di **N**, *crezen*, benché grammaticalmente accettabile, rende la comparazione poco chiara dal punto di vista sintattico.

52. I codici leggono *s’el esdi N* e *selsedi S*. Si accetta la lezione di **N** e si emenda in *se·ls esdi* (“se li assolve”, in riferimento ai pellegrini).

53-54. *mala vi*: cfr. ElBarj, *Si·l belha·m tengues per sieu* (*BdT* 132.12), vv. 15-16: «ben puesc dir que mala vi / sa guaya semblansa»; GcFaid, *Maintas sazos es hom plus voluntos* (*BdT* 167.35), v. 13: «Mala vi anc sa gran beutat plazen»; UcBrun, *Ara·m nafron li sospir* (*BdT* 450.2), vv. 5-6: «mala vi son clar vizatge / e·l belh semblan ab que·m pres»; BtAlam, *Pueis chanson far no m’agensa* (*BdT* 76.15), vv. 41-42: «Tan mala vi s’acoindansa / qi·l mes çai en cest pais». Si veda anche in italiano, Guittone: *Ai con mal vidi* (son. LVII, v. 12), dove però *mal* è usato avverbialmente.

54. *Mon Sen*: si ipotizza, sulla scia del precedente editore (cfr. p. 378), che il sintagma *mon sen* possa trattarsi di un *senhal*.

55. **S** legge *creria* per *crei mia*. Sull'ausiliare *mia* (tradotto "affatto") che rafforza la negazione si veda Jensen 1994, § 659.

59. **N** legge *sab ric seignor sen deu home enriquir*. Formula che rende esplicita la comparazione 'rapporto amoroso-vassallatico', evidenziando la subordinazione e la dipendenza nei confronti di una persona gerarchicamente superiore: come il *bon seignor* rimunererà generosamente il fedele servizio del suo vassallo, allo stesso modo *midons* deve ricompensare il costante *servitium amoris* dell'amante; il concetto ritorna nei versi finali del *descort* (vv. 106-107). Si veda ElCair, *Mout mi platz lo doutz temps d'abril* (*BdT* 133.44), vv. 44-45: «Mas, per servir bo senhor humilmen / ai vist paubre venir ric e manen».

61. In **N**, l'omissione di *plus* genera ipometria.

67. *romavia*: si accetta la variante formale testimoniata in **S**, *contra romaria* di **N** (accolta invece a testo da Ernst 1930), giacché si riscontra con maggior frequenza; cfr. GcFaid, *Chant e deport, joi, dompnei e solatz* (*BdT* 167.15), vv. 53-54: «mas non cuich far leialmen romavia / si no m'era vas vos adreichuratz» e *Ara nos sia guitz* (*BdT* 167.9), v. 26: «e, s'a lui platz, m'afis / en leial romavia»; MoMont, *Aissi cum selh qu'es en mal senhoratge* (*BdT* 305.39), v. 37: «E n'ai feita ia manta romavia». Il termine, avente originariamente il significato di 'viaggio verso Roma', assume per estensione l'accezione di «Wallfahrt» (*SW*, VII:375); cfr. anche *LR*, V:108 in cui si cita il verso giraldiano, *FEW*, X:459 e Sternbeck 1887, pp. 10-11. Il verso riecheggia il motivo del pellegrinaggio su cui si instaura la comparazione dei vv. 47-51.

68. **N** legge *ma mort* in luogo di *m'arma*; **S** reca *sarma*.

69. Ipometria in **N** (scrive *mais* per *m'aizis*).

73. *coratge*: il sostantivo è impiegato nell'accezione di "sentimento": «dispositions intérieures d'une personne, ensemble des sentiments; intention, désir» (*FEW* II:1174).

74. *ser*: **N** legge *se*, **S** *cei*; lo schema rimico impone di emendare in *ser*. Il sostantivo si contrappone a *dia* (v. 77).

75. Per l'espressione *partir son voler* cfr. GcFaid, *S'om pogues partir son voler* (*BdT* 167.56).

76. Il codice **S** trasmette il testo fino a questo verso (cfr. *Discussione testuale*).

77. *cobra:l*: si emenda la lezione di **N** recante il verbo all'infinito. Ernst 1930 corregge eliminando la 'r' finale (cfr. p. 379); si congettura invece, in luogo della 'r', il pronome complemento enclitico, riferito a *voler* (v. 75). Sul significato di *cobrar* (da RĒCŪPĒRARE) si veda *SW*, I:417; *LR*, II:422; *FEW*, X:166.

81. *amia*: il sostantivo assume la medesima accezione di *amans* (i termini sono interscambiabili anche nella poesia mediolatina) e designa chi ama secondo i dettami della cortesia; per uno spettro semantico del termine cfr. Cropp 1975, pp. 37-41.

83. *noncaler*: il sostantivo ricorre con frequenza nelle *lamentationes* amorose; cfr. Gavaud, *Ieu no suy pars als autres trobadors* (BdT 174.5), v. 44; RbVaq, *Leu pot hom gauch e pretz aver* (BdT 392.23), v. 34; anonimo, *De bien aut pot hom bas cazer* (BdT 461.74), v. 3; Peirol, *Mout m'entremis de chantar voluntiers* (366.21), v. 24. Sul latino *cālère* nelle lingue romanze si veda lo studio di Christmann 1958, pp. 19-23 e 112-119.

87. *prezatz*: si segue Ernst 1930 che propone di emendare l'infinito *prezar* di N nel participio passato (cfr. p. 379). La congiunzione *con* suggerisce il tono interrogativo della locuzione.

89. *jorns*: il ms. reca il sostantivo asigmatico. – *me castia*: il verbo *castigar* ha qui valore di 'esortare, raccomandare' (cfr. LR, II:354; SW, I:225); in FEW, II:471 si registra il significato di «avertir qn, lui conseiller de ne pas faire qch»; l'esortazione è specificata nei versi seguenti che aprono il X periodo del *descort*: la *fin'amor* (v. 88, sogg. della frase) esorta l'amante a non rivolgersi altrove (ovvero gli impone di essere fedele) e a non affliggersi.

90. *que*: il monosillabo è lezione congetturale di Ernst 1930 e si accoglie a testo per supplire all'ipometria del verso (confermata da Canettieri 1995, p. 629) e ripristinare il legame sintattico con il discorso dei versi precedenti. – *vire*: emendamento di *vaire*, lezione che guasta lo schema rimico.

93. Inutile la congettura di Ernst 1930: erroneamente convinto che il verso sia ipometro a causa dell'omissione di un monosillabo, aggiunge *es* in apertura; tale soluzione, oltre a rendere il verso ipometro, inficia anche il testo sul piano semantico.

98. *mon dan*: si emenda la lezione *mi dan* di N con il possessivo atono *mon*. Ernst 1930 propone invece l'emendamento *mi dons* (ma l'epiteto non è attestato altrove in Guiraut).

102. Si supplisce all'ipometria del verso emendando *des* in *de·us*.

103. Dei tre versi in rima *-ia* del periodo finale (vv. 103, 105, 107), due sono trasmessi da N come pentasillabici (questo e il v. 107). Canettieri 1995, pur seguendo la misura proposta da Ernst 1930, suppone che l'esasillabico v. 105 «sia ipometro e che la misura del periodo sia /8 5'/'» (p. 629); ma la correttezza del v. 105 e, soprattutto, l'equivalenza metrica con il periodo IX, garantiscono la misura esasillabica dei tre versi in *-ia*. Per tale ragione, in questo verso, si accetta

l'emendamento del precedente editore: *car amor* per *c'amors*. – *afia*: cfr. *LR*, III:290; *FEW*, III:500; verbo appartenente al lessico giuridico-vassallatico (cfr. anche *seignoria* al v. 105) che sottintende il tipico rapporto contrattuale 'amante-*midons* / vassallo-signore'.

106. Ipometria in N: *c'unz de comenz es aues*. Il verso è problematico: se non ci sono dubbi nell'emendare il rimante in *aver*, come garantisce la rima, desta invece perplessità il sintagma *comenz es*; per sopperire all'omissione del monosillabo e dare maggiore coerenza semantica al passo, si corregge in *comensar ses*. L'espressione che ne risulta riecheggia il concetto espresso al v. 59; cfr. Ernst 1930, p. 380.

**X. *Bel semblan***  
(*BdT* 243.5)

*Ms*: E, 134v.

*Edizioni*: Jeanroy 1923, p. 71; Ernst 1930, p. 328.

*Metrica*: I: a3 a2 b3 a3 a2 b3 a3 a2 b3 a3 a2 b3; II: a4 b6 a4 b6 a4 b6 a4 b6;  
III: a4' b4 a4' b4 a4' b4 a4' b4; IV: a3 b5 a3 b5 a3 b5 a3 b5; V: a4 a4 b8 a4 a4  
b8 a4 a4 b8 a4 a4 b8; VI: a2' a3' b5 a2' a3' b5 a2' a3' b5 a2' a3' b5; VII: a4 b4  
a4 b4 a4 b4 a4 b4; VIII: a1 a3 b6' a1 a3 b6' a1 a3 b6' a1 a3 b6'; IX: a4' b4 a4'  
b4 a4' b4 a4' b4; X: a8 b4 a4 b4 a4 a8; T: a8 a8; Frank *descort*: 3. Si segue  
l'adattamento proposto da Frank 1953-1957, ripreso nel suo complesso da  
Canettieri 1995, il quale tuttavia evidenzia il verso ottosillabico come elemento  
strutturale del componimento, «che però non si mostra mai per intero, se non  
nell'ultimo periodo» (p. 144): in I e IV è scomposto da rime interne poste in terza  
posizione (il I presenta due rime interne, mentre il IV solo una: cfr. nota 1-12);  
in V e VII la rima interna separa l'ottosillabo dei versi con rima 'a' in due  
emistichi uguali; si riscontra l'emistichio quadrisillabico, derivante dallo  
smembramento dell'ottosillabo, in II, III, V, VII, VIII, IX, X; in VI l'ottosillabo  
è ricomponibile sommando il secondo verso in rima 'a' con il seguente verso in  
rima 'b'. Dello schema Canettieri: 9 – I: (b)3 (b)2 a3 (b)3 (b)2 a3 (b)3 (b)2 a3  
(b)3 (b)2 a3; II: (b)4 a6 (b)4 a6 (b)4 a6 (b)4 a6; III: (b)4' a4 (b)4' a4 (b)4' a4  
(b)4' a4; IV: (b)3 a5 (b)3 a5 (b)3 a5 (b)3 a5; V: (a)4 a4 b8 (a)4 a4 b8 (a)4 a4 b8  
(a)4 a4 b8; VI: (a)2' a2' b5 (a)2' a2' b5 (a)2' a2' b5 (a)2' a2' b5; VII: (b)4 a4  
(b)4 a4 (b)4 a4 (b)4 a4; VIII: (b)1 (b)3 a6' (b)1 (b)3 a6' (b)1 (b)3 a6' (b)1 (b)3  
a6'; IX: (b)4' a3 (b)4' a4 (b)4' a3 (b)4' a4; X a8 (b)4 a4 (b)4 a4 a8; T: a8 a8 – si  
accetta la correzione segnalata per il periodo X: il primo e l'ultimo ottonario sono  
stati erroneamente divisi da Frank 1953-1957 in due distici di quaternari (a4 b4  
a4 b4 a4 b4 a4 b4 Frank:3 > a8 (b)4 a4 (b)4 a4 a8 Canettieri: 9).

Rime: (I) a: *-an*, b: *-en*; (II) a: *-is*, b: *-os*; (III) a: *-ia*, b: *-ans*; (IV) a: *-it*, b: *-en*;  
(V) a: *-i*, b: *-en*; (VI) a: *-ida*, b: *-os*; (VII) a: *-atz*, b: *etz*; (VIII) a: *-es*, b: *-endre*;  
(IX) a: *-aia*, b: *-o*; (X) a: *-os*, b: *-ai*; (XI) *-os*. Si riscontra il ricorso di  
terminazioni rimiche: la rima in *-en* dei periodi I, IV e V è posta al termine del  
verso ottosillabico, così come la rima in *-os* di VI, X e XI; si rileva inoltre «un  
ispessito gioco di assonanze tra i diversi timbri rimici» (Canettieri 1995, p. 144):  
seguiti da nasale *-en*, *-an* (I), *-ans* (III), *-endre* (VIII); alternanza delle vocali 'e/a'

(-en / -an, I; -etz / -atz (VII); con vocale 'o' (-or (II), -os (VI), -o (IX), -os (X); con vocale 'i': -is (II), -ia (III), -i (V), -ida (VI).

Rimante reiterato: *pensan* (5 : 8).

*Discussione testuale.* Il *descort* è monotestimoniato. Il ms. **E** non presenta errori evidenti; unici ritocchi ai vv. 14 e 16 (legge *colors* e *amors*): è stata eliminata la marca sigmatica per ripristinare la rima in *-or*.

*Datazione.* Il *terminus ante quem* rintracciabile nel *descort* è il 1214, anno di morte di Alfonso VIII di Castiglia, menzionato nella *tornada*.

I

Bel semblan  
m'auran  
lonjamen  
donat dan,  
5 pensan,  
que·ill turmen  
m'ausiran,  
pensan.  
Donx, valen  
10 cors prezan,  
no m'an  
tan volven

II

vostre clar vis  
e la fresca color  
15 e·l bel dous ris,  
per que m'ausi Amor.  
Que paradis  
no volgr'aver meillor,  
sol que m'aizis  
20 ab vos sotz cobertor.

III

Ar dic folia,  
quar tan m'enans:  
donx, si·us plazia  
qu'ieu fos amans  
25 complitz auria  
totz mos talans.  
Donx, dous'amia,  
no·m sia dans

IV

s'ieu ai dit

30 outracuidamen,  
quar languit  
ai tan malamen,  
per que us crit  
merce umilmen:  
35 c'un petit  
de bel chazimen

V

acsetz de mi;  
que pos anc vi  
vostre bel cors dous e plazen  
40 no m'en parti,  
ans vos servi  
de bon coratge leialmen.  
Donx, si m'ausi  
Amors aisi  
45 per vos, ja no us estara gen,  
c'anc no m parti  
ni non gurpi  
de far vostre comandamen.

VI

Servida  
50 e grazida  
us ai totes sazos,  
complida  
e chazida,  
la genser c'anc fos.  
55 Ma vida  
es fenida  
si no m faitz joios,  
delida  
e perida  
60 e no per razos.

VII

Ans er pecatz  
 si m'ausizetz,  
 qu'eu crei blasmatz  
 n'er vostre pretz.  
 65 E donx veiatz  
 co·m destrenhetz,  
 dona, si·us platz,  
 ni co·m tenetz

VIII  
 pres  
 70 e conques  
 qu'ieu no·m puesc aillor rendre.  
 Ges  
 grans Merces  
 no vol en vos deisendre.  
 75 Fes  
 mi valgues,  
 que per dar e per vendre  
 s'es  
 mos cors mes  
 80 en far e en atendre

IX  
 tot se que·us plaia  
 ni·us er bo.  
 Si tot m'esglaia  
 la greus preizo,  
 85 voluntatz gaia  
 m'en somo,  
 que que·m n'eschaia,  
 c'a vos me do.

X  
 E si·m fauc ieu totz voluntos,  
 90 ab fin cor gai  
 et amoros,

car trop vueill mai  
morir per vos  
que de nuill'otra poderos.

XI

95 Al bon rei castela N'Anfos  
coman mon cors, don', apres vos.

II. 14 color] colors 16 amor] amors

Traduzione:

I. Le sue belle espressioni mi avranno alla lunga recato danno, pensando, tanto che i tormenti mi uccideranno, pensando. Dunque, donna valente e di pregio, non mi siano tanto infedeli

II. il vostro viso chiaro, il fresco colorito e il bel dolce sorriso, attraverso cui Amore mi uccide. Non vorrei avere un paradiso migliore, a patto che mi accogliate con voi sotto le coperte.

III. Ora dico una follia perché tanto mi faccio avanti: dunque, se vi piacesse rendermi amante, sarebbe realizzato ogni mio desiderio. Dunque, dolce amica, non mi sia danno

IV. se ho parlato con tracotanza, perché ho sofferto davvero molto, sicché vi chiedo umilmente pietà: che un po' di amorevole indulgenza

V. abbiate verso di me; da quando ho visto la vostra bella persona dolce e piacente non me ne sono allontanato, anzi vi ho servito con leale sentimento. Dunque, se Amore mi uccide così attraverso voi, non vi andrà bene, perché non ho mai abbandonato né smesso di servirvi.

VI. Vi ho sempre servita e apprezzata, perfetta e distinta, la più gentile mai esistita. Se non mi rendete gioioso la mia vita è finita, distrutta e rovinata, senza alcuna ragione.

VII. Anzi sarà un peccato se mi uccidete, perché credo che ne sarà biasimato il vostro pregio. E dunque signora, se volete, vedete come mi tormentate e come mi tenete

VIII. prigioniero e conquistato, perché io non posso arrendermi a un'altra donna. Pietà grande non vuole affatto discendere in voi. Mi sia d'aiuto Lealtà, perché per dare e per vendere il mio cuore si è preparato a fare e realizzare

IX. tutto ciò che vi piace e che vi sarà gradito. Benché mi spaventi la pesante prigionia, la gioiosa volontà mi invita a donarmi a voi, qualunque cosa mi capiti.

X. E divento così bramoso, con puro cuore gioioso e amoroso, perché preferisco di gran lunga morire per voi che avere potere su un'altra.

XI. Al buon re di Castiglia, Alfonso, raccomando il mio cuore, signora, dopo di voi.

## NOTE

1-12. Il periodo esordiale presenta uno dei pilastri ideologici e tematici della casistica cortese che percorre l'intero componimento: il tormento interiore come condizione naturale dell'amante; quest'ultimo spera che le sofferenze patite possano addolcire la dama, provocando la sua pietà (cfr. vv. 33-34). Si evince una correlazione tra il contrasto amoroso e il «disordine metrico-melodico» (Canettieri 1995, p. 53) tipico del genere. I periodi I e IV sono composti da quattro ottosillabi con rima *-en*: il I presenta rima interna in *-an* alla terza e alla quarta sillaba; il VI reca rima interna in *-it* solo alla quarta sillaba: Canettieri 1995 nota che questo è l'unico caso riscontrato nel *corpus* di *descortz* occitanici in cui «la ripetizione dei periodi con medesime rime si presenta accompagnata da rime interne differenti» (p. 143). La serie monorimica in *-an* ritorna nel *descort* di GrRiq *Pus aman* (*BdT* 248.64), vv. 1-8: «Pus aman / muer deziran, / merceyan / lieys, que no·m blan, / ni l'afan, / qu'ieu trac tan gran / ab semblan / ses pro de dan».

1. Cfr. AimPeg, *Cel que promet a son coral amic* (*BdT* 9.8), vv. 29-30: «Li bel semblan amoros aut e ric / e·ill dous esgar, e·ill franc dig benestan».

3. Cfr. *SW*, IV:433; *LR*, IV:96; *FEW*, V:415.

5. Il medesimo termine ricorre in rima identica al v. 8; Ernst 1930 non ritiene possibile la *repetitio* del vocabolo in sede di rima, considerando la prima occorrenza un errore del copista, ed emenda in *pezan* (cfr. p. 383). Benché tale emendamento congetturale si adegui alle regole stabilite dalle *Leys*, secondo le quali i *mot tornat en rim* dovevano considerarsi un *vici*, in questa sede si preferisce tuttavia mantenere prudentemente il rimante: piuttosto che segno d'incuria o d'imperizia dell'autore, mi sembra che l'impiego delle due occorrenze del verbo *pensan* sia tutt'altro che inavvertito, bensì voluto dal trovatore per ragioni retoriche e con propositi d'intensificazione linguistico-concettuale (la «repetition of thematic rime words reflects the poet's desire to intensify one of the important themes», Smith 1976, p. 95). Si ricorda inoltre che le stesse *Leys* ammettevano la reiterazione del rimante, oltre che nelle *tornadas*, anche quando «scienment e per dreg compas se fay per escusatio de figuras, o per alun ornat de rethorica» (ed. Gatién-Arnoult 1841, III, p. 102). Si vedano, a tal proposito, le considerazioni di Guida 2002: «Troppo spesso si tralascia [...] di valutare il fenomeno in uno scorcio più largo di quello microtestuale e di tener presente che già nella poesia latina del medioevo [...] non sono rare [...] le rime

identiche e che perfino presso trovatori ‘classici’ di prima grandezza [...] si riscontra la “Wiederholung von Reimporten”» (p. 121). Ritengo dunque che la volontaria ripetizione di *pensan* (cfr. *SW*, VI:219; *LR*, IV:501; *FEW*, VIII:194) – termine sinonimo di *cossirar* (cfr. Kaehne 1983) e dunque afferente all’ambito semantico della riflessione amorosa – nel periodo esordiale del *descort*, serva ad enfatizzare un aspetto essenziale e definitorio dell’amor cortese: la *fin’amor* consiste e si manifesta in una forma di meditazione intensa e concentrata sulla figura dell’amata, nonché sul sentimento stesso, in una «geistige Aktivierung, die das Erleben der Minne erst hervorbringt und aktiviert» (Kolb 1958, p. 43). La reiterazione sembra infatti destinata a esprimere il motivo – che domina l’intero componimento – della eccessiva contemplazione amorosa (l’«immoderata cogitatio» descritta da Andrea Cappellano) derivata dalla visione del *bel semblan* della donna. Sui lemmi-chiave dell’ideologia cortese, *pensar* e *cossirar*, che descrivono «the state of abstraction induced by love» (p. 165) e «the state of anguished meditation which is the lot of the fin aman» (p. 174), si veda il lavoro di Sutherland 1961.

7. Il motivo topico della metaforica morte per amore (per cui si rinvia allo studio di Toury 2001), ricorrente anche in altri testi di Guiraut, è sviluppato nell’intero componimento (dove il verbo *aucir* ricorre ben quattro volte): *per que m’ausi Amor* (v. 16); *Donx si m’ausi / Amors aisi* (vv. 43-44); *Ma vida / es fenida* (vv. 55-56); *Ans er pecatz, / si m’ausizetz* (vv. 61-62); *car trop vueill mai / morir per vos* (vv. 92-93).

9-10. I concetti di *pretz* e *valor*, che spesso ricorrono in dittologia sinonimica nelle canzoni occitane, in questi versi qualificano le qualità morali della donna amata. Si nota qui la tendenza, tipicamente medievale, a enfatizzare un termine astratto mediante l’accostamento di un altro lemma astratto, finalizzato a rinforzare semanticamente la prima unità lessicale; si veda anche v. 39 (*dous e plazen*).

12. *volven*: ‘infedeli’; cfr. *FEW*, XIV:619: «changeant, incostantant», e *LR*, V:568: «infidèle»; si veda anche *SW*, VIII:841. Sull’espressione *anar volven* (‘essere infedele’) cfr. i seguenti esempi di concordanza: UcStC, *Estat ai fort longamen* (*BdT* 457.15), v. 13: «ni m’anei vas leis volven» e *Servit aurai longamen* (*BdT* 457.34), vv. 12-13: «Non ausaria esser fals / vas lieis c’aisi·m vai volven?»; AlbSest, *En Peire, dui pro cavallier* (*BdT* 16.15), v. 43: «pois si vai camjan ni volven»; GuiUiss, *En tanta guisa·m men’ Amors* (*BdT* 194.6), v. 38: «sabetz que vau volven?»; Mbru, *Dirai vos en mon lati* (*BdT* 293.17), v. 72: «que·is van volven de blanc vaire».

14. Il codice **E** legge *colors*: per ragioni rimiche si elimina la marca sigmatica (anche al v. 16, *amors*).

16-20. Cfr. PCard, *Pessamen ai e cossir* (*BdT* 355.10), vv. 23-27: «Pero si·m valgues amors / tan que m'entendensa / midons abelhis, / plus ric ioy que Paradis / agr', a ma parvensa».

21-28. Sebbene i *descortz* di Guiraut presentino schemi rimici e sillabici originali e isolati è possibile rilevare analogie metrico-stilistiche tra questo III periodo e i periodi I, II e III di *Un gai descort tramet leis cui dezir* (*BdT* 375.26) di PoCapd; tuttavia la mancanza di decisivi raffronti formali e lessicali tra i due componimenti non consente di affermare con certezza la valenza della relazione individuata.

30. Su *outracuidamen* si vedano *SW*, V:477; *LR*, II:431; *FEW*, II:840. Gambino 2003 nota «analoghe movenze di sintassi e contenuto» (p. 111) tra questo passo e i vv. 15-16 della canzone anonima *A l'entrada del tans florit* (*BdT* 461.13): «Per oc s'ai dit gran hardiment / qu'eu non esguar nul failliment».

33-34. L'io lirico spera che i tormenti amorosi patiti – prova indispensabile di devota sottomissione – possano convincere la dama a concedere la tanto agognata *merce*. Il verbo *criidar* (v. 33) ha qui il significato di «demander qc. à qn.» (*FEW*, II:1487); cfr. FqRom, *Vers Dieus, el vostre nom e de sancta Maria* (*BdT* 156.15), vv. 55-56: «per so vos crit merce / e de mos tortz esmenda».

36. *chazimen*: «indulgence, clémence, pitié» (*LR*, II:363; *FEW*, XVI:303).

40. *parti*: il verbo ricorre in rima equivoca-identica al v. 46 (si veda relativa nota); qui riveste il significato di 'dividere, allontanare' (*LR*, IV:435; *FEW*, VII:678). Il trovatore dichiara l'impossibilità di allontanarsi dalla donna amata.

45. *ja no·us estara gen*: il sintagma si ritrova in un contesto del tutto analogo in FqMars, *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (*BdT* 155.22), v. 31: «si m'aucisetz, que no·us estara gen»; PVID, *Dieus en sia grazitz* (*BdT* 364.17), vv. 53-55: «doncs si no·m faitz aiutz, / mort auretz chazimen, / e no·us estara gen»; Cerv, *Entre Lerida e Belvis* (*BdT* 434.7c), vv. 45-46: «“Na Toza, no·us estara gen / si·m trencatz vostre covinen.”». Si veda anche il *descort* anonimo *A chantar m'er un discortz* (*BdT* 461.5), v. 48: «car gen vos estara», e v. 31: «e cuidatz qu'ie·us eistia gen». Tracce evidenti sembrano confermare la relazione tra i due testi (si vedano gli echi lessicali segnalati alle note 84 e 87), benché risulti complicato chiarire con certezza la direzione di tale rapporto.

46. In rima equivoca-identica (vv. 40:46); l'espressione *partir de* il significato di «renoncer à» (*FEW*, VII:679); l'accezione è ricalcata al verso seguente.

47. Sul verbo *gurpir* si veda *LR*, III:516 e *FEW*, XVII:565.

49-60. «Non si può escludere in assoluto che lo schema [del VI periodo] fosse 2' 3' 5» (Canettieri 1995, p. 617), ma lo studioso propone di seguire la lettura in sinalefe di **E** (2' 2' 5: *servide*, v. 49; *complide*, v. 52; *vide*, v. 55; *delide*, v. 58), sia per la frequenza del modulo /5' 5/, attestato in altri *descortz*. I versi ricordano quelli dell'*estampida* di RbVaq, *Kalenda maia* (*BdT* 392.9), vv. 77-80: «qar per gençor vos ai chazida / e per melhor, de prez complida, / blandida, / servida».

50-51. Episinalefe: *grazida / -us ai totas sazoz* (2'-5). L'enclitica iniziale del v. 51 poggia sulla vocale finale del v. precedente. Si vedano altri esempi di enclisi ad inizio emistichio tratti da *descortz* occitanici segnalati in Canettieri 1995, p. 138.

54. *genser*: l'aggettivo *gen*, impiegato nella forma del comparativo sintetico, rimarca l'eccezionalità della dama amata, le sue qualità sociali che si confanno alla classe aristocratica. L'epiteto si presenta come uno dei più marcati tratti retorici, sebbene «la langue moderne a perdu la capacité de faire connaître la signification précise du terme *gent*, parce que celui-ci a un champ sémantique qui n'existe plus» (Burgess 1970, p. 136).

61. La renitenza della donna è avvertita come antievangelica e dunque come peccato; si veda al riguardo lo studio di Payen 1971.

68-70. Il motivo topico della prigionia d'amore riecheggia anche nei versi successivi (vv. 83-86).

71. *aillor*: il termine, come di consueto nel *corpus* lirico giraldiano (e, più in generale, nelle canzoni di disamore), si riferisce a "un'altra donna"; si rinvia al paragrafo 2.2. *Tratti di lessico e stile*. – *rendre*: il verbo è qui inteso nell'accezione di 'arrendere' (cfr. *FEW*, X:171), e figura insieme ad altri verbi militari (presente ai vv. 68-70).

77. *dar e vendre*: cfr. RambBuv, *Ges de chantar no-m voill gequir* (*BdT* 281.5), vv. 30-31: «mi rent a leis, q'az outra rendre / no-m voill, q'ela-m pot dar e vendre». La locuzione, d'origine giuridica, è piuttosto *donar e vendre*, si vedano gli esempi forniti da Soltau 1899, p. 34.

72-76. Il trovatore lamenta la crudeltà della dama «che oppone l'indifferenza o, peggio, il rifiuto [...] alla devozione e alla sottomissione dell'amante» (Finoli 1974, p. 1057). Spera perciò che la fedeltà incondizionata del servizio amoroso possa convincere la donna a ricambiare il suo sentimento.

83. *m'esglaiia*: si veda *esglaiar* in *SW*, III:228 («fürchten»); cfr. anche *FEW*, IV:144 e *LR*, III:472.

84. cfr. l'anonimo *descort A chantar m'er un discortz* (BdT 461.5), v. 32: «sieu muor en las vostras preizos».

86. Cfr. *somonir* (*somonre, semonre*) in *SW*, VII:807 («auffordern, ersuchen, einladen»); *LR*, IV:254 e *FEW*, XII:347 («inviter, requérir»).

87. Si veda il *descort* anonimo *A chantar m'er un discortz* (BdT 461.5), v. 30: «que mortz m'en escaia».

89-92. Per le rime in *-ai* del X periodo ci si chiede se si tratti di «déstructuration occasionnelle d'une rime» (Billy, pp. 29-30), o piuttosto di una «inserzione fortuita di rima interna» (Canettieri 1995, p. 617). Si segue Canettieri 1995 che segnala la scomposizione dell'ottosillabo in rima *-os*: a8 (b)4+a4 (b)4+a4 a8.

92-94. Cfr. il *salut d'amor* di ArnMar, *Cel cui vos esz al cor plus pres* (BdT 30.I), vv. 29-30: «e plasz li mais morir per vos / qe per outra viure joios».

93-94. «Gli ultimi due versi sono da isolare sicuramente a causa della struttura interamente parimembre» (Canettieri 1995, p. 617). *N'Afos* è Alfonso VIII di Castiglia, celebrato anche in IV. La *tornada* del *descort* è citata in Milá 1961, p. 118, ma i versi vengono erroneamente attribuiti a Folquet de Marselha.

**XI. *Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz***  
(*BdT* 243.6)

*Mss*: **C** 252r; **R** 92r.

*Edizioni*: Jeanroy 1923, p. 64; Ernst 1930, p. 331.

*Metrica*: a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10' e10 d10' e10. Frank: 605.1, *unicum*.  
Cinque *coblas unissonans* di dieci versi decenari più una *tornada* di due versi.

Rime: a: *-itz*, b: *-an*, c: *-atz*, d: *-aire*, e: *-os*. La rima 'd' è parossitona.

*Datazione*. Termine cronologico certo per la datazione del *planh* è l'anno di morte del giovane sovrano di Castiglia, Ferdinando: 14 ottobre 1211; tuttavia all'interno del componimento vi è un ulteriore riferimento storico che consente di rintracciare il *terminus post quem*: l'esplicita allusione, presente ai vv. 41-43, alla battaglia di Las Navas de Tolosa avvenuta il 16 luglio 1212 – in cui l'esercito cristiano, guidato dal padre di Ferdinando, Alfonso VIII, ottenne una decisiva vittoria a danno delle forze musulmane; cfr. nota 41-43 – colloca la stesura del lamento un anno dopo la morte del *jov'enfan* (cfr. v. 42: *si visques mais un an*).

*Discussione testuale*. I due codici latori, che tramandano il testo in modo sostanzialmente uniforme, non rispettano la declinazione bicasuale (recano il retto singolare in forma asigmatica) nei seguenti luoghi testuali: v. 2 (*estranh dol*), v. 11 (*filh*), v. 15 (*dol*), v. 17 (*desastruc*), v. 20 (*aital cort*), v. 23 (*belh e bo*), v. 24 (*larc, franc e valen*), v. 26 (*jove*), v. 33 (*tal dol*), v. 45 (*solelh*), v. 46 (*miral*), v. 48 (*mon*); al contrario, **CR** aggiungono erroneamente la marca sigmatica per il caso obliquo plurale al v. 36 (*Alamans*), e al v. 37 (*senhor*). Su tali errori morfologici si veda nota 2.

Per mantenere la misura del decenario, si ritocca la lettura in dialefe di **C** ai vv. 14 e 21 (*degraesser*), 30 (*proezae de*), 38 (*espanhae*); il codice **C** presenta varianti rifiutate a testo, a favore della lezione di **R**: al v. 27 scrive *lautre* per *li trei* (da preferire quest'ultima, perché specifica il numero dei fratelli di Eleonora d'Aquitania menzionati nel componimento; cfr. nota 27); al v. 29 legge *de ricor*, contra *de ricor* (la lezione di **R** anche in questo caso è da preferire poiché in dittologia con *de totz bes*; inoltre il riferimento alla virtù morale è già presente al verso precedente: si veda nota 28). Infine, al v. 34, reca l'obliquo *dol* in forma sigmatica.

Numerose sono le corrottele presenti nel codice **R**: errori di natura morfologia al v. 6 (*restaurat*, che inficia lo schema rimico), al v. 9 (*mort*), al v. 10 (*mielh*), al v. 12 (*vengut*), al v. 18 (*astruc*), al v. 21 (*capdel*), al v. 25

(*esmendat*), al v. 26 (*richart*), al v. 29 (*tot be*), al v. 31 (*iove rey*), al v. 40 (*sieu*), al v. 47 (*nulh*), al v. 49 (*dieu*); al v. 8 **R** reca il verbo *trobar* al futuro, anziché all'imperfetto; al v. 14 legge *que* in luogo del monosillabo iniziale (variante scelta da Ernst 1930, *contra car* di **C**; cfr. relativa nota); al v. 36 reca *los* per *lors*; al v. 38 reca *samsuenhe*; ipomeria al v. 48 determinata dall'omissione di *lo dampnatge*; al v. 51 fraintende l'interiezione *a!* (*cal*).

Le divergenze con il testo Ernst 1930 sono segnalate nelle note 14, 29-30 e 36.

\*\*\*

Il componimento rientra nel *corpus* dei *planhs* occitani, comprensivo di quarantasei esemplari superstiti databili entro il XIII secolo: cfr. il più recente censimento di Scarpati 2010 (sul numero dei lamenti trobadorici cfr. pp. 65-68) e Melani 2016a, pp. 127-128. Sulle caratteristiche formali, retoriche e stilistiche del genere si vedano inoltre Aston 1971 (pp. 23-30); Spinger 1895; Jeanroy 1934. Si rinvia inoltre allo studio sui *planctus* latini dei secoli X e XI di Cohen 1958.

Il lamento funebre di Guiraut de Calanso, composto per la morte del giovane Ferdinando di Castiglia, figlio di Alfonso VIII ed Eleonora d'Aquitania (cfr. nota 2), presenta i tratti peculiari del genere – «les trois thèmes constitutifs de la déploration [sono] deuil, éloge, prière» (Thiry 1978, p. 33) – nonché un lessico afferente al campo onomasiologico della morte e del dolore, e procedimenti retorici 'patetici', quali l'*amplificatio*, l'anafora, l'*accumulatio* e la perifrasi; (cfr. Thiry 1978, p. 36 e p. 38; Scarpati 2010, pp. 82-84).

La *cobla* esordiale si apre con la dichiarazione di lutto e angoscia provata dall'io lirico, cui segue l'annuncio solenne della morte (che ricorre sempre nelle prime due strofi, qui al v. 9). L'encomio del defunto – pratica raccomandata dalla trattatistica da Goffredo di Vinosalvo (*Poetria nova*, vv. 367-430) fino alle *Leys d'Amors*: «E deu hom dire lauzor grans, / am plazens motz e mays los dans / qu'om pren e son apparegut / de so qu'om planh et ha pergut» (cfr. Anglade 1919, p. 184) – non è racchiuso in una sola *cobla*, ma si estende all'intero componimento; come nota Roncaglia 1967 nel suo lavoro sul *planh* occitano: «Il pianto funebre è [...] soprattutto un elogio funebre» (p. 176). Il *planh* si conclude con la topica preghiera in cui si affida a Dio l'anima del defunto (per la finale invocazione divina dei *planhs* cfr. Guida 1979, p. 227; Scarpati 2010, pp. 81-82).

### I

Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz  
tan estranhs dols cum es del jov'enfan,  
del filh del rei de Castella prezan,  
don anc nulhs oms jorn no·s parti marritz,  
5 ni ses cosselh ni dezacosselhatz;  
qu'en lui era tot lo pretz restauratz  
del rei Artus, qu'om sol dir e retraire,  
on trovavan cosselh tug bezonhos.  
Car es mortz selh que degr'esser guizaire,  
10 lo mielhs del mon de totz los joves bos.

### II

Anc filhs de rei no fon vistz ni auzitz  
qu'en tan ric loc fos vengutz, per semblan,  
don man dolen n'iran tostemps ploran  
car plus es grans quan degr'esser fenitz  
15 lo dols de lui, que quant es comensatz.  
Car elh era en tan ric loc pauzatz  
– qu'anc non nasquet tan desastrucs de maire  
que lai no fos astrucs totas sazós –  
don paradís puesc dir, al mieu vejaire,  
20 qu'es aitals cortz que no·i a sofraitos.

### III

Ben degr'esser Ferran capdels e guitz,  
s'a Dieu plagues que est mon ames tan.  
Lo belhs e·l bos, a tot fag benestan,  
lo larcs e·l francs, lo valens e·l grazitz,  
25 don cujav'on qu'en elh fos esmendatz  
lo joves reis e·N Richartz lo prezatz  
e·l coms Jaufres – tug li trei valen fraire –  
cui semblava de cors e de faissos,  
e, de ricor e de totz bes, lo paire,  
30 qu'er es dolens de proez'e de dos.

#### IV

Anc joves reis no fon natz ni noiritz  
del flum Jordan tro al solelh colgan,  
don fos tals dols, pus neguero·l jagan.  
Car li Franses ne fan dol e grans critz  
35 e li Engles, tug silh d'ams los regnatz,  
li Alaman, totz lors rics parentatz,  
senhor del mon, e·l valen emperaire  
e Samsuenha, Espanh'e Aragos;  
qu·el mon non es crestias de lunh aire  
40 que sieus liges o dels parens no fos.

#### V

Mas elh era sobre totz elegitz  
el melhor loc si visques mais un an  
servir a Dieu de cor e de talan;  
fons de belhs dos, murs contra·ls Arabitz,  
45 solelhs de mars, abrils renovelatz,  
miralhs del mon ab cui pretz es renhatz.  
Qu'en dirai pus! Que nulhs no sap retraire  
lo dampnatge que sest mons doloiros  
a pres en lui; e Dieus, vers perdonaire,  
50 perdon a lui, pus venjatz s'es de nos.

#### VI

A! Quals dols es! Car elh es chastiaire  
a tot lo mon, als valens e als pros.

I. 2 estranhs dols] estranh dol **CR** 6 restauratz] restaurat **R** 7 om] omz **R** 8 trobavan] trobaran **R** 9 car] ar **C**; mortz] mort **R** 10 mielhs] mielh **R**

II. 11 filhs] filh **CR** 12 vengutz] vengut **R** 14 car] que **R**; degr'esser] degraesser **C** 15 dols] dol **CR** 17 desastrucs] desastruc **CR** 18 astrucs] astruc **R** 20 aitals cortz] aital cort **CR**

III. 21 degr'esser] degraesser **C**; capdels] capdel **R** 23 belhs e·l bos] belh e·l bo **CR** 24 larcs e·l francs lo valens] larc e·l franc lo valen **CR** 25 esmendatz] esmendat **R** 26 joves] jove **CR**; richartz] richart **R** 27 li trei] lautre **C** 29 de ricor] de ric cor **C**; totz bes] tot be **R** 30 proez'e de] proezae de **C**

IV. 31 joves reis] iove rey **R** 33 fos] fon **R**; tals dols] tal dol **CR** 34 dol] dols **C** 35 silh] selhs **C** 36 alaman] alamins **CR**; lors] los **R** 37 senhor] senhors **CR** 38 samsuenha] samsuenhe **R**; espanh'e] espanhae **C** 40 sieus] sieu **R**

V. 45 solelhs] solelh **CR** 46 miralhs] miral **CR** 47 nulhs] nulh **R** 48 mons] mon **CR** 48 lo dampnatge] *om.* **R**; mons] mon **CR** 49 dieus] dieu **R**

VI. 51 a] cal **R**

Traduzione:

I. Buon Signore Iddio, come può essere sopportato un dolore così crudele come quello provato per il giovane infante, figlio del valente re di Castiglia, da cui nessuno mai si allontanò afflitto, né senza consiglio né mal consigliato; perché in lui era restaurato tutto il pregio del re Artù, di cui tanto si parla e racconta, dove tutti i bisognosi trovavano consiglio. Infatti è morto colui che dovrebbe essere la guida, il migliore nel mondo di tutti i giovani valorosi.

II. Mai fu visto né udito figlio di re che, a quanto pare, sia venuto in un luogo tanto ricco, per il quale molti uomini sofferenti andranno sempre piangendo, perché il dolore per lui è più forte ora che dovrebbe essere finito rispetto a quando è cominciato. Perché lui dimorava in un luogo così ricco – dove mai da madre nacque uno così sciagurato che lì non potesse essere fortunato – che posso chiamare paradiso, secondo me, poiché è una tale corte in cui non ci sono bisognosi.

III. Ferrante dovrebbe essere signore e guida, se a Dio piacesse che ci fosse tanto amore in questo mondo. Il bello e il buono, l'eccellente in ogni impresa, il generoso e il sincero, il valente e lo stimato, in cui sembrava essere affinato il pregio del giovane re, di Riccardo il valoroso e del conte Goffredo – tutti e tre i fratelli – a cui assomigliava per coraggio e aspetto, e quanto a ricchezza e potere, (assomigliava) al padre, che ora è sofferente nella gentilezza e nella generosità.

IV. Non nacque mai né mai crebbe un giovane re dal fiume Giordano fino a dove tramonta il sole, per il quale si soffrì molto, da quando annegarono i giganti. Perché soffrono e urlano i francesi, gli inglesi, tutti quelli di entrambi i regni, i tedeschi, tutti i loro ricchi parenti, signori del mondo, il valente imperatore, la Saragozza, la Spagna e l'Aragona; al mondo non c'è cristiano di terre lontane che non fosse fedele suo o dei suoi parenti.

V. Ma lui sarebbe stato scelto su tutti nel luogo migliore se fosse vissuto un anno in più per servire Dio con onestà e volontà; fonte di bei doni, muro contro gli Arabi, sole di marzo, aprile nuovo, specchio del mondo, in cui regna il pregio. Cosa posso dire di più! Perché nessuno può descrivere il danno che questo mondo sofferente ha patito per la sua perdita; e Dio, vero misericordioso, lo perdoni, dal momento che si è vendicato con noi.

VI. Oh! Com'è forte il dolore! Perché lui è mentore di tutto il mondo, di valenti e di prodi.

## NOTE

2. *estranhs dols*: entrambi i codici presentano sostantivo e aggettivo in forma obliqua; si preferisce ripristinare la forma sigmatica del nominativo (stesso ragionamento vale per i ritocchi flessionali condotti sui mss. **CR** ai vv. 11, 15, 17, 20, 23, 24, 26, 33, 45, 46, 48): poiché il sistema bicasuale è rispettato in sede di rima (ad eccezione del v. 23: *benestan*; cfr. relativa nota 23), gli errori morfologici presenti nel componimento sono verosimilmente attribuibili ai copisti di **CR**. Si vedano le considerazioni del precedente editore: «Obwohl in anderen Gedichten Guirauts vereinzelt Obliquus statt Nominativ gesichert ist, erblicke ich in all den hier vorliegenden Verstößen gegen die Flexionsregel lediglich Fehler der Kopisten, zumal das vorliegende Gedicht nur in zwei (noch dazu verwandten) Hss. überliefert ist» (p. 386). – *iov'enfan*: il giovane re è Fernando di Castiglia (nato a Cuenca il 29 novembre 1189 e morto prematuramente il 14 ottobre 1211), unico erede di Alfonso VIII e Eleonora d'Aquitania (v. 21: *Ferran*); già in tenera età il principe entrò negli affari di governo del regno; fu elogiato dalle cronache del tempo per le sue virtù (coraggio, generosità, prudenza) e per il suo impegno nella lotta contro i musulmani (cfr. v. 44: *murs contra·ls Arabitz*); cfr. AimPeg, *En aquelh temps que·l reys mori, N'Amfos* (*BdT* 10.26), vv. 1-2: «En aquelh temps que·l reys mori, N'Amfos, / e sos belhs filhs qu'era plazens e bos», e *Qui sofrir s'en pogues* (*BdT* 10.46), vv. 75-78: «L'enfan pot hom lauzar / castellan, cui Dieus gar, / c'om el mon de s'enfanssa / tant dreich vas Pretz no·is lanssa»; AdNegre, *Era·m vai mieills qe non sol* (*BdT* 3.2), vv. 36-38: «Chanssos, l'enfan me saluda / de Castella, q'ieu enten / c'om no·l val de son Joven». «El sentido y candoroso canto fúnebre que dedicó al malogrado príncipe el trovador Guirardo de Calansó aun despojado de lo que puede considerarse poética exageracion, muestra las esperanzas que en el jóven príncipe se fundaban» (Milá y Fontanals 1861, p. 123): nella sua breve vita partecipò infatti con coraggio e determinazione alle battaglie contro i musulmani, mostrandosi protagonista di una fase importante della *Reconquista*. La morte, avvenuta prematuramente all'età di ventidue anni, fu probabilmente conseguente agli sforzi commessi durante una battaglia contro gli infedeli (primavera 1211), a seguito della campagna militare organizzata dal padre; si vedano Milá y Fontanals 1861, pp. 123-126; Millot 1774, p. 28; Diez 1882, p. 427; Jeanroy 1916, p. 165; Ernst 1930 segnala inoltre Birch-Hirschfeld 1878, p. 5; Springer 1895, p. 36; Reeb 1921, p. 173. Sulla sepoltura di Ferdinando

cfr. Schirmmacher 1881, p. 286. L'*incipit* del componimento rientra nella topica d'esordio dei compianti funebri trobadorici: si apre con una dichiarazione dello stato d'animo del trovatore, angosciato per la perdita del valoroso e giovane sovrano di Castiglia. Una delle modalità per annunciare la morte della persona compianta, evidenziata da Scarpati 2008a (p. 3) prevede l'impiego di perifrasi che avviano l'encomio del defunto. Quest'ultimo viene esplicitamente nominato solo nella III *cobla* (v. 21: *Ferran*).

4. *marritz*: il lessema, spesso utilizzato nella retorica del dolore dei lamenti funebri, nel suo impiego marcato esprime lo stato di incertezza causato dalla privazione delle virtù proprie del defunto, ma può alludere anche a un generico sentimento di sofferenza (cfr. *LR*, IV:159; *SW*, V:129; *FEW*, XVI:534). Il termine spesso ricorre negli *incipit* dei compianti: cfr. DPrad, *Ben deu esser solatz marritz* (*BdT* 124.4); GrRiq, *Ples de tristor, marritz e doloiros* (*BdT* 248.63); MatQuercy, *Tant suy marritz que nom puesc alegrar* (*BdT* 299.1); PoSant, *Marritz cum homs mal sabens ab frachura* (*BdT* 380.1); PBremRN, *Ab marrimen doloiros et ab plor* (*BdT* 330.1a). In questo caso specifico *marritz* è impiegato in una locuzione finalizzata ad evidenziare l'accoglienza di Ferdinando, grazie alla quale nessuno avvertì mai un senso di smarrimento.

5. *dezacosselhatz*: in dittologia sinonimica con il sintagma precedente *ses cosselh*. Su *cosselh* cfr. *LR*, II:459; *SW*, I:333; *FEW*, II:1071; sul prefisso *dez-* «comme porteur de sens négatif général» nel lessico occitano cfr. Rothwell 1971 (cit. a p. 443).

6. **R** inficia lo schema rimico presentando il rimante (retto sing.) privo di marca sigmatica.

7. *Artus*: l'elogio del defunto si tesse tramite paragone iperbolico; re Artù è spesso menzionato nelle liriche dei trovatori come modello ideale di virtù, tanto che le sue qualità morali diventano proverbiali (cfr. Chabaneau-Anglade 1916, p. 32); «I trovatori [...] menzionano il re [...] come termine di paragone per esaltare le virtù dei personaggi del presente, a cui si attribuiscono le qualità proprie del sovrano» (Bisceglia 2019, p. 237; si rimanda al contributo della studiosa in particolare per la trattazione della materia arturiana nella lirica trovierica). Il nome del re bretone ritorna, come termine di paragone, nel *planh* di GcFaid composto per la morte di Riccardo Cuor di Leone, *Fortz chausa es que tot lo major dan* (*BdT* 167.22), vv. 14-16: «q'Alixandres, lo reis qui venquet Daire, / non cre que tant dones ni tant meses; / ni anc Karles ni Artus plus valgues» (cfr. Mouzat 1965, p. 415).

**R** legge *omz*.

8. Il manoscritto **R** reca il futuro *trobaran*.

9. *Varia lectio* nei due codici in posizione del monosillabo iniziale: **C** legge *ar* (variante scelta da Ernst 1930), **R** scrive *car*; l'avverbio temporale *ar* non sembra adatto in questo contesto, in quanto colloca la morte del principe a ridosso della stesura del componimento (sappiamo invece che il *planh* è stato composto un anno dopo la scomparsa di Ferdinando, come si evince dai vv. 41-43: cfr. relativa nota). Si considera pertanto la variante di **C** un errore per omissione della consonante iniziale di *car*. Il connettore *car* è in questo caso impiegato per introdurre una proposizione in cui si conferma quanto precedentemente detto; si vedano le considerazioni di Bertin 1997: «la fonction la plus fréquente de *car* est-elle d'apporter la preuve que la proposition qui précède est vrai» (p. 56). – *es mortz*: l'enunciato *es mortz* pone termine alla protasi dei primi versi della I *cobla* e ha la funzione di fissare l'attenzione del pubblico sulla notizia della morte di re Fernando, introducendo, mediante interiezioni elegiache, il motivo del lutto e della sofferenza da esso provocata. Per ulteriori approfondimenti sul tema cfr. Schulze-Busacker 1986, p. 268. Sull'annuncio della morte sviluppato sempre nella *cobla* esordiale dei compianti occitani cfr. Scarpati 2010: «Le genre du *planh* se caractérise par la présence du motif de la lamentation dans son introduction. Dans la première *cobla*, le poète annonce le trépas du personnage dont la mort est déplorée, parfois par l'expression solennelle *Mort es*» (p. 70); sulla topica espressione si vedano anche le riflessioni di Opocher Cevese 1975-1976, p. 622. – *que degr'esser guizaire*: nonostante la giovane età, Ferdinando avrebbe potuto guidare importanti battaglie contro i musulmani grazie al suo coraggio: «In der Tat hatte sich der Infant trotz seiner jungen Jahre in den Kämpfen mit En-nâsir so ausgezeichnet, daß man sich mit Recht von seiner weiteren kriegerischen Föhrtätigkeit Erfolge versprechen durfte» (Ernst 1930, p. 386). Sul termine *guizaire* cfr. *LR*, III:518; *FEW* XVII:601.

10. **R** presenta la forma asigmatica di *mielh*.

11-20. Alla proemiale dichiarazione della morte segue l'esternazione del cordoglio – di cui il trovatore si fa interprete collettivo – espressa mediante formule stereotipate e l'impiego di un linguaggio perifrastico, stilisticamente influenzato dal principale modello ArnDan: il costrutto del v. 11 è simile alla perifrasi presente nella sestina *Lo ferm voler q'el cor m'intra* (*BdT* 29.14), vv. 19-20: «Anc la seror de mon oncle / non amei plus ni tant, per aqest'arma!»; sulla funzione espressiva di *anc*, che necessita di essere sorretta da altri elementi del periodo per trasmettere il contenuto nozionale, «alle origini racchiuso, in tutta la sua pienezza, esclusivamente dalla particella monosillabica», cfr. Guida 1979, p.

215 (si cita dalla stessa). Secondo lo studio di Aston 1971 sulla struttura dei *planhs* occitani, la II strofe è di solito dedicata all'elogio del defunto: «this is by far the most important element of the *planh*. The tributes [...] fall into two main groups. The first, the moral virtues; secondly, and no less important, the social virtues» (p. 26). Guiraut de Calanso non si sottrae alla retorica imposta dal genere, ma estende l'encomio del sovrano anche alla III *cobla*.

12. **R** reca il participio passato privo della marca sigmatica. L'espressione *per semblan*, tradotta "a quanto pare", ha il significato di «d'une manière semblable» (*FEW* XI:624), «apparement» (*LR*, V:188); cfr. anche *SW*, VII:540. Ernst 1930 traduce: «augenscheinlich» (cfr. nota p. 386).

13-15. Tramite iperbole il trovatore dichiara che si continuerà sempre a piangere per la morte del giovane sovrano castigliano e che il dolore sarà sempre più difficile da sopportare. Guiraut, infatti, mostra di essere ancora in lutto per Ferdinando, a un anno dalla sua scomparsa: cfr. nota 41-43. Thiry 1978, nel suo lavoro sulla struttura e sull'evoluzione del lamento funebre, afferma: «Le personnage regretté dans une plainte funèbre est celui qui, de l'avis des contemporains, est estimé digne de passer à la postérité: les déplorations d'une époque et d'un milieu donnés se présentent comme une galerie de portraits, modèles ou tragiques, représentant l'essence de ce qu'une société a voulu léguer aux générations futures» (p. 40).

14. Ernst 1930 accoglie a testo la variante *que* di **R** in apertura del verso. Si sceglie invece di mantenere la lezione di **C** (che, di consueto, si rivela la più corretta) *car*, che introduce una causale. In **C** il sintagma *degr'esser* è letto in dialefe (*dregraesser*; anche al v. 21): per ripristinare la misura del *décasyllabe* si preferisce accettare a testo il sintagma in sinalefe che non provoca ipermetria; si riscontra la trascrizione in dialefe del sintagma anche ai vv. 30 e 38.

16. L'espressione *era ... pauzatz* è nstata tradotta: "dimorava"; si vedano i significati di *pauzar* registrati in *LR*, IV:462; *SW*, VI:154; *FEW*, VIII:61.

18. *astrucs*: **R** legge il participio in forma asigmatica.

20. *sofraitos*: Raynouard cita il verso giraldiano come esempio d'impiego del termine, offrendo l'accezione di «nécessiteux, pauvre» (*LR*, V:287); cfr. anche *SW*, VII:744; *FEW*, XII:416.

23-24. La serie di epiteti elogiativi è estremamente convenzionale. Elemento retorico del genere su cui si costruisce l'encomio del defunto è la *plurium rerum congeries*: «figure par laquelle on accumule dans une phrase plusieurs termes dont la signification est corrélatrice, plusieurs adjectifs, plusieurs verbes ou

plusieurs propositions complémentaires» (Lausberg 1947; trad. it. di Santini 1969, p. 158); sul procedimento dell'*accumulatio* cfr. nota 44-46.

21. **R** scrive *capdel*.

23. *lo belhs e-l bos*: per quanto riguarda il secondo aggettivo, è necessario notare quanto rilevato dall'indagine di Scarpati 2010: «les allusions à la beauté du défunt ou de la défunte sont très rares dans les *planhz*: l'éloge s'attache plutôt aux qualités morales» (p. 74). La singolare volontà del trovatore di sottolineare la bellezza fisica del principe Ferdinando rientra nella topica della *kalokagathia*, per la quale occorre che alla bellezza fisica si accompagnassero le virtù interiori.

25-28. Momento tipico del lamento commemorativo è l'elogio rivolto al lignaggio del defunto (cfr. Thiry 1978, p. 50). In questi versi viene ricordato il valore degli zii plantageneti di Ferdinando, fratelli della madre Eleonora d'Aquitania: Enrico III d'Inghilterra († 1183), menzionato tramite perifrasi, Riccardo Cuor di Leone († 1199) e Goffredo di Bretagna († 1186), cui il giovane principe defunto assomigliava, per aspetto fisico e virtù (v. 28). Si rinvia a Ernst 1930, il quale segnala in nota le menzioni dei tre zii del defunto in altri componimenti trobadorici (p. 387).

25. Errore morfologico di **R** che guasta lo schema rimico (*esmendat*).

26. **R** scrive *richart*.

27. **C** legge *lautre*, contra *li trei* di **R**; quest'ultima (accolta a testo anche dal precedente editore) è la variante da preferire, in quanto specifica il numero dei fratelli di Eleonora d'Aquitania, zii di Ferdinando, appena menzionati.

28. *de cors e de faissos*: Ernst 1930 traduce *cors* con «gestalt» (p. 346), in dittologia sinonimica con il secondo elemento del sintagma, *faissos*; anche Milá y Fontanals 1861 intende *cors* per 'corpo': «de cuerpo y de aspecto» (p. 124). Considerando la nota ambiguità e interscambiabilità dei termini *cor* / *cors* tanto a livello fonico che semantico (per cui cfr. Jensen 1974; Bec 1993; Asperti 1990 pp. 152-153), si preferisce intendere *cors* nel senso di 'coraggio' (*LR*, II:473: «courage»; *FEW*, II:1173: «sensibilité morale»; cfr. anche i significati del termine registrati in *SW*, I:358). Piuttosto che sottolineare in modo ridondante la somiglianza fisica di Ferdinando con gli zii plantageneti, si ritiene plausibile che il trovatore voglia mettere in risalto l'affinità con *tug li trei* (v. 27) anche dal punto di vista della qualità morali; pertanto il termine *cors* è reso in traduzione: "coraggio" (inteso come virtù generica).

29-30. **R** reca *tot be* (v. 29). Seguo Ernst 1930 nell'accogliere a testo la lezione di **R** (v. 29: *de ricor*) rifiutando la variante *de ric cor* di **C**, poiché

considero già presente, al verso precedente, il riferimento al *cor* (cfr. nota 28). Il termine *ricor* ('ricchezza') ricorre in coppia con *totz bes*, con cui è evidente il legame sinonimico. Se Ferdinando ricorda i fratelli della madre per aspetto e virtù, è invece somigliante al padre Alfonso VIII quanto a ricchezza e potere. Milá y Fontanals 1861, che trascrive il testo di C, traduce: «se asemejaba [...] de rico corazon así como en todos los bienes, en proeza y en dones á su padre hoy tan doliente» (p. 124); s'interpreta invece nel modo seguente: 'il padre di Ferdinando (la cui ricchezza è paragonabile a quella del defunto) è ora dolente perché la morte prematura del figlio lo ha privato, non solo della sua persona, ma anche delle sue virtù'; si veda infatti, l'asserzione di Roncaglia 1967: «Il lamento si trasforma [...] in un'enumerazione delle virtù dello scomparso, coronata dall'affermazione iperbolica che anch'esse sono scomparse dal mondo insieme con la persona di cui si piange la perdita» (p. 176). Intende diversamente Ernst 1930: secondo l'editore il v. 29 non sarebbe sintatticamente legato al verso precedente e introdurrebbe una nuova proposizione (indipendente quindi dal verbo *semblava* del v. 28) in cui i genitivi *de ricor e de toz bes* si riferirebbero a *lo paire*, considerato un epiteto di Ferdinando: «als weiteres Epitheton *ornans* für Ferdinand. *Paire de*, d. h. Vater von irgend einer Eigenschaft sein, ist eine beliebte Metapher» (p. 388); Ernst 1930 inoltre emenda per congettura il verbo della locuzione, *dolors* in luogo di *dolens* (v. 30, lezione parimenti attestata nei codici), traducendo: «so daß jetzt bezüglich Güte und Freigebigkeit Trauer herrscht» (p. 346). L'ipotesi di Ernst 1930, per quanto valida dal punto di vista interpretativo, sembra onerosa sul piano ecdotico: alla lezione attestata all'unanimità dai testimoni, sostituisce un emendamento congetturale, trattando un luogo non corrotto alla stregua di errore.

32. Il *flum Jordan* rappresenta l'Oriente; cfr. RbAur, *Amors, cum er? Que faray?* (BdT 389.8), vv. 43-46: «Mas non es de mar en sai, / ni lay on es flums Jordas, / Sarrazis ni Crestias / qu'ieu non venques tres o dos»; Cerv, *Totz homs deu far aquo que-l veyll sers fa* (BdT 434.15), vv. 24-25: «e puy si eys lavet en flom Jorda, / huy, no dema, pus serp avem menjada». Il sintagma *solelh colgan* indica invece l'Occidente; PCard, *Tostemps azir falsetat et enjan* (BdT 335.57), vv. 25-26: «Des Orien tro al soleil colgan / faz a la gent un covinen novel». Mediante l'uso dell'iperbole, il trovatore continua a elogiare l'eccezionalità del giovane sovrano castigliano.

33. *pus neguero-l jagan*: Ernst 1930 segnala il passo biblico cui i versi alludono: «Gigantes autem erant super terram in diebus illis. Postquam enim ingressi sunt filii Dei ad filias hominum, illaeque genuerunt, isti sunt potentes a

saeculo viri famosi. Videns autem Dieus quod multa malitia hominum esset in terra, et cuncta cogitatio cordis intenta esset ad malum omni tempore, poenituit eum quod hominem fecisset in terra» (*Genesi* 6, 4-6).

34-40. Il *planh* occitano raramente si limita ad esprimere il dolore privato del poeta; al contrario indica il lutto dell'intera collettività: «L'énumération des populations endeuillées qui, comme nous l'avons vu plus haut, est topique comme dans les planctus latins, est de toute évidence prévisible dans les planhs pour la mort d'un roi» (Scarpati 2010, p. 80). Si vedano, a tal proposito, le riflessioni di Opocher Cevese 1975-1976: «ciò che rende singolare il compianto occitano è proprio l'essere, per sua natura, messaggio partecipe di un momento particolare e assai delicato, la morte del signore, non solo per il trovatore, ma per tutta la società che gravitava intorno alla corte» (p. 617).

34. *ne fan dol e grans critz*: nei lamenti funebri è topica la gestualità legata alla disperazione come manifestazione di struggimento (cfr. ancora lo studio di Scarpati 2008a, p. 2).

36. **C** scrive *lors* (variante a testo); **R** presenta *los*. Rynouard, che offre il v. giraldiano come esempio d'impiego del termine *parentat*, legge secondo **C** (*LR*, IV:396); Milá y Fontanals 1861 (p. 125) preferisce la lezione di **R** *los*; Ernst 1930 rifiuta entrambe le varianti, emendando in *sos* e riferendo l'aggettivo possessivo a Ferdinando (cfr. nota a p. 389). Preferisco mantenere la variante del ms. **C**, considerando l'articolo *los* un errore di trascrizione, determinato dall'omissione di 'r'.

38. *Samsuenha*: «el nombre romanesco Sansuena [...] ha de corresponder á Zaragoza» (Milá y Fontanals 1861, p. 510). Si veda Chabaneau-Anglade 1916, p. 257. Cfr. BtBorn, *Non puosc mudar mon chantar non esparga* (*BdT* 80.29), vv. 23-24: «Carle que fon del mieills de sos parens, / per cui fon Poill' e Sansoigna conquesta».

39. *crestias*: 'cristiano' (cfr. *LR*, II:394; *SW*, I:409; *FEW*, II:654), in *oppositio* a *Arabitz* (v. 44).

40. **R** legge *sieu*.

41-43. Il passo rileva un elemento testuale utile a una più precisa datazione del *planh*, in quanto fa esplicito riferimento allusione alla decisiva vittoria ottenuta a Las Navas de Tolosa, momento cruciale della *Reconquista* e rivalse della grave sconfitta subita nel 1195 dall'esercito cristiano di Alfonso VIII, durante la battaglia di Alarcos, per opera del sovrano almohade Abū Yūsuf Ya'qūb al-Mansūr. L'allusione consente dunque di datare il testo un anno dopo la morte del *jov'enfan* (v. 42: *si visques mais un an*), ossia all'indomani della

battaglia di Las Navas de Tolosa: 16 luglio 1212; si vedano Ernst 1930, pp. 247-275 e 391; Lewent 1933, p. 410; Pirot 1972, p. 233.

43. Ernst 1930 traduce: «um Gott mit Herz und Sinn zu dienen». Il termine *talán* (tradotto: “volontà”), che nel *corpus* trobadorico generalmente si riscontra in accezione erotica (cfr. Cropp 1975, pp. 265-267), designa qui un’affettuosa predisposizione d’animo (in dittologia con *de cor*). Cfr. anche la traduzione di Milá y Fontanals 1861: «de buena voluntad» (p. 124). Sulle sfumature semantiche del lemma cfr. *LR*, V:296; *SW*, VIII:18; *FEW*, XIII:36).

44-46. Il v. 44 rievoca il coraggio mostrato da Ferdinando nelle lotte contro la minaccia musulmana. L’analisi sui *planhs* condotta da Thiry 1978 rileva che alcuni lamenti presentano importanti riferimenti storici, arrivando «à évoquer les grands événements auxquels les défunts ont été mêlés, à éclairer le rôle que le personnage a joué dans les mouvements politiques ou intellectuels ou dans les actions militaires de son temps» (p. 59; si vedano anche gli esempi forniti). Si rileva, in questi versi, il procedimento retorico dell’*accumulatio*: «Diese Verse bilden ein typisches Beispiel für ein “gehäuftes Bild, bestehend aus einfachen Doppelbildern”, in dem “die einfachen Bilder überwiegen”» (Ernst 1930, p. 391).

45. *abrils renovelatz*: in traduzione ‘aprile nuovo’; cfr. anche Ernst 1930: «neuer April» (p. 346); Milá y Fontanals 1861: «Abril renovado» (p. 124). Sul participio si veda *renovellar* in *SW*, VII:234; *FEW*, VII:205; *LR*, IV:340).

47. **R** reca il retto sing. *nulhs* in forma asigmatica.

48. Ipometria di **R** (omissione di *lo dompnatge*).

49. Errore morfologico di **R** (*dieu*). Il termine occitano *perdonaire* è stato tradotto in tedesco «Verzeihender» (Ernst 1930, p. 347), in spagnolo «perdonador» (Milá y Fontanals 1861, p. 124); il significato registrato in *LR*, IV:516 e *FEW*, VIII:230 è «pardonneur». Il corrispettivo italiano è ‘indulgente’, tuttavia, giacché l’epiteto *vers perdonaire* si riferisce a *Dieus*, si è preferita la traduzione di ‘misericordioso’.

50. Il precedente editore afferma di riscontrare delle difficoltà nell’interpretazione del verso: «Der etwas unklare Gedanke» (p. 391). Si considera il passo nel modo seguente: ‘che Dio assolva i peccati di Ferdinando, affinché l’atto misericordioso compensi il dolore provato dalla collettività per la sua morte prematura (*pus venjatz s’es de nos*)’. Topica è, nei lamenti funebri, la preghiera in cui si affida al Signore l’anima del defunto: «La prière pour l’âme du défunt se mue peu à peu en espoir, puis en certitude, d’une vie bienheureuse dans l’au-delà qui doit inciter la famille, les sujets ou, plus généralement, le public, à sécher ses larmes et à remercier Dieu» (Thiry 1978, p. 44). cfr. GcFaid,

*Fortz chausa es que tot lo major dan* (*BdT* 167.22), vv. 57-58: «perdonatz li, que ops e cocha l'es, / e no gardetz, seigner, al sieu faillir». Sulla preghiera che generalmente conclude il lamento funebre cfr. le considerazioni di Stäblein 1981-1982: «just as the prayer for Divine transformation maps the Christian's way out of suffering of death and sorrow, it is also the poet's structural solution to the maximal tension he has created between absence or presence» (p. 230).

51. *a!*: **R** legge erroneamente *cal* (*contra a* di **C**). Ernst 1930 emenda **C** (registrandone in apparato la lezione rifiutata) e scrive a testo *ai!*. Dacché la variante *a* è attestata con frequenza nel *corpus* trobadorico, si è scelto di conservare l'esclamazione di **C**; tra i molteplici esempi di concordanza si vedano almeno ElCair, *Mout mi platz lo doutz temps d'abril* (*BdT* 133.6), v. 27: «A! per un pauc denan totz no la pren!»; FqMars, *A! quan gen vens et ab quan pauc d'afan* (*BdT* 155.3), vv. 1-2: A! quan gen vens et ab quan pauc d'afan / aissel qui·s laissa venser ab merce!»; GcFaid, *Ara nos sia guitz* (*BdT* 167.9), v. 89: «A! dos Maracdes fis». L'interiezione è stata impiegata con frequenza nella poesia romanza delle origini, in conformità ai dettami dei trattati retorici del tempo, per creare *pathos* e restituire una sentimentalità drammatica (si vedano Corti 1952, p. 219, e Guida 1979, p. 215). L'autocommiserazione è espressa attraverso esclamazioni che «spostano l'attenzione dal defunto a chi lo piange» (Scarpati 2008a, p. 2). – *chastiaire*: Raynouard cita il verso del *planh* di Guiraut trascrivendo erroneamente il verbo («quar elh er chastiaire») e traducendo: «quar il était correcteur» (*LR*, II:355). Levy riprende la citazione giraldiana (modificando il verbo in *era*) e corregge la traduzione di Raynouard: «*chastiaire* deutet R. unrichtig 'correcteur'. Es ist vielmehr 'Lehrer'» (*SW*, I:226); la definizione offerta ('insegnante') è da preferire: in traduzione 'mentore'. Cfr. anche la glossa di Ernst 1930: «Da *castiador* "Lehrer, Berater, Verbesserer" ist, also einer, von dem mancherlei zu lernen ist, liegt es nahe, hier zu der übertragenen Bedeutung "Vorbild" zu kommen, und dementsprechend kann sehr wohl elh es gelesen werden: "der Tote ist aller Welt ein Vorbild"» (p. 392). Milá y Fontanals 1861 traduce: «pues Dios ha castigado à todo el mundo» (p. 124).

## XII. *Fadet juglar*

(*BdT* 243.7a)

*Mss.*: **Da** 203v; **R** 135r.

*Edizioni*: Bartsch 1856; Keller 1905; Pirot 1972.

*Metrica*: a4 a4 b8. L'*ensenhamen* è stato catalogato da Frank insieme ai componimenti che offrono lo schema metrico aabccb (193, nota), con la segnalazione: «plutôt tercets que sixains» (p. 35); medesimo è lo schema dell'*ensenhamen* di GrCab, *Cabra juglar* (*BdT* 242a.1), esplicito modello di XII. Keller 1905 opta per la pubblicazione di un testo continuo (aabccbdddbeebff...), mentre Pirot 1972 (pp. 96-108) decide per una divisione in sestine (40 sestine più una *tornada* di tre versi), condizionato dalle considerazioni di Lejeune 1961 in merito alla forma metrica del testo modello di *Fadet*, *Cabra Juglar* (*BdT* 242a.1); secondo la studiosa la sestina conferirebbe «au texte plus de force expressive et plus d'éclat» (p. 173) e valorizzerebbe meglio «la logique interne des idées exprimées» (*Ibidem*). Nell'*ensenhamen* di Guiraut de Calanso i nuclei semantici del discorso sono invece racchiusi in gruppi di tre versi, ad eccezione delle *coblas* finali (dedicate alla descrizione di Amore e all'elogio di Pietro II d'Aragona); anche per quanto riguarda la segmentazione del testo di Guiraut de Cabreira è stato più di recente proposto il modello in terzine (cfr. Lafont 2000). Inoltre, a sostegno dell'ipotesi di una struttura originaria di XII concepita in terzine, De Conca 2005 giustamente segnala le differenze strutturali tra i due codici latori – lacune e inversioni di versi (per cui si rinvia alla *Discussione testuale*) – «dont l'unité de mesure est justement le tercet: on n'a jamais de différences quantifiables en sizains» (p. 497). Si sceglie pertanto di suddividere il componimento (243 versi in totale) in 81 *coblas*.

Rime: (I) a: -ar, b: -ir; (II) a: -on, b: -ir; (III) a: -otz, b: -ir; (IV) a: -art, b: -ir; (V) a: -ar, b: -ir; (VI) a: -ar, b: -ir; (VII) a: -elz, b: -ir; (VIII) a: -elz, b: -ir; (IX) a: -ar, b: -ir; (X) a: -orda, b: -ir; (XI) a: -ota, b: -ir; (XII) a: -enz, b: -ir; (XIII) a: -ar, b: -ir; (XIV) a: -eri, b: -ir; (XV) a: -as, b: -ir; (XVI) a: -emple, b: -ir; (XVII) a: -oia, b: -ir; (XVIII) a: -en, b: -ir; (XIX) a: -isi, b: -ir; (XX) a: -o, b: -ir; (XXI) a: -ier, b: -ir; (XXII) a: -or, b: -ir; (XXIII) a: -ela, b: -ir; (XXIV) a: -orc, b: -ir; (XXV) a: -as, b: -ir; (XXVI) a: -us, b: -ir; (XXVII) a: -on, b: -ir; (XXVIII) a: -on, b: -ir; (XXIX) a: -us, b: -ir; (XXX) a: -ur, b: -ir; (XXXI) a: -an, b: -ir; (XXXII) a: -on, b: -ir; (XXXIII) a: -om, b: -ir; (XXXIV) a: -om, b: -ir; (XXXIV) a: -is, b: -ir; (XXXV) a: -es, b: -ir; (XXXVI) a: -us, b: -ir; (XXXVII)

a: *-as*, b: *-ir*; (XXXVIII) a: *-us*, b: *-ir*; (XXXIX) a: *-illa*, b: *-ir*; (XL) a: *-ael*, b: *-ir*; (XLI) a: *-i*, b: *-ir*; (XLI) a: *-us*, b: *-ir*; (LXII) a: *-us*, b: *-ir*; (XLIII) a: *-ieu*, b: *-ir*; (XLIV) a: *-us*, b: *-ir*; (XLV) a: *-ec*, b: *-ir*; (XLVI) a: *-as*, b: *-ir*; (XLVII) a: *-i*, b: *-ir*; (XLVIII) a: *-or*, b: *-ir*; (XLIX) a: *-et*, b: *-ir*; (L) a: *-is*, b: *-ir*; (LI) a: *-ot*, b: *-ir*; (LII) a: *-art*, b: *-ir*; (LIII) a: *-i*, b: *-ir*; (LIV) a: *-er*, b: *-ir*; (LV) a: *-au*, b: *-ir*; (LVI) a: *-in*, b: *-ir*; (LVII) a: *-er*, b: *-ir*; (LVIII) a: *-es*, b: *-ir*; (LIX) a: *-ens*, b: *-ir*; (LX) a: *-elh*, b: *-ir*; (LXI) a: *-us*, b: *-ir*; (LXII) a: *-us*, b: *-ir*; (LXIII) a: *-us*, b: *-ir*; (LXIV) a: *-on*, b: *-ir*; (LXV) a: *-er*, b: *-ir*; (LXVI) a: *-il*, b: *-ir*; (LXVII) a: *-on*, b: *-ir*; (LXVIII) a: *-ix*, b: *-ir*; (LXIX) a: *-or*, b: *-ir*; (LXX) a: *-e*, b: *-ir*; (LXXI) a: *-els*, b: *-ir*; (LXXII) a: *-er*, b: *-ir*; (LXXIII) a: *-ens*, b: *-ir*; (LXXIV) a: *-as*, b: *-ir*; (LXXV) a: *-u*, b: *-ir*; (LXXVI) a: *-ans*, b: *-ir*; (LXXVII) a: *-as*, b: *-ir*; (LXXVIII) a: *-ei*, b: *-ir*; (LXXIX) a: *-ar*, b: *-ir*; (LXXX) a: *-ar*, b: *-ir*; (LXXXI) a: *-ar*, b: *-ir*. Come è evidente, la rima *-ir* è fissa e ricorre nel verso ottonario di ogni strofe.

*Datazione.* Il *terminus ante quem* è il 12 settembre 1213, data della morte di Pietro II d'Aragona, menzionato nei versi finali del componimento (vv. 229-243). È possibile inoltre ipotizzare con maggiore precisione la collocazione cronologica del testo grazie all'aggettivo impiegato nell'epiteto perifrastico designante il sovrano aragonese (*jove rei*): si desume dunque che la composizione dell'*ensenhamen-sirventes* risalga ai primi anni di regno di Pietro II (salito al trono nel 1196).

*Discussione testuale.* Il testo è tradito, con massiccia presenza di varianti (soprattutto nella seconda parte del componimento), dai canzonieri **Da** e **R**, la cui origine risulta «aux antipodes géographiques et historiques dans la production occitane» (De Conca 2005, p. 496): il primo rappresenta uno dei testimoni principali della tradizione italiana e orientale, il secondo della tradizione linguadociana e occidentale.

Il testimone **Da** – scelto come codice base per la restituzione testuale – trasmette il testo completo, conservando tre terzine in più rispetto a **R** (vv. 187-189; 202-204; 241-243).

A partire dal v. 74, ossia dalle terzine dedicate alle conoscenze letterarie, mitologiche e bibliche che il giullare deve possedere, si riscontrano lezioni fortemente divergenti. Tutti i luoghi problematici di seguito elencati sono discussi nelle relative note di commento, a cui si rinvia per chiarimenti sulle scelte testuali operate.

Si offre anzitutto uno spettro sintetico dei versi che presentano *varia lectio* nei nomi propri (si registrano prima le varianti del codice base accolte a testo, cui seguono quelle rifiutate di **R**): v. 76: *Dardanus / Darnus*; v. 79: *Frasion /*

*Deufranon*; v. 103: *Artasenes / Tartases*; v. 130: *Brutus / Bressus*; v. 136: *Golias / Galias*; v. 172: *Zaroes / Boloes*. Presenta varianti anche il v. 165 (pure in questo caso si accoglie **Da**: *fe·l miralh de Roma fremir, contra R*: *fezt utra de Roma fugir*).

Per agevolare la lettura, si propone ora uno schema che mostra le divergenze testuali riguardanti un distico o l'intera terzina (tra queste, si è scelta sempre la testimonianza di **Da**):

versi	<b>Da</b>	<b>R</b>
148-149	e de Ditis e de Felis	e de Teris e de Felis
169-171	de Clodomer e pueis d'Errer e de Picolet l'escrimir	de Dodoyr e punh de Tir e Dido qel let l'escrimir
193-194	e pueis Damier lo filh Ranier	d'aitan Damon lo filh Duon
196-197	e de Bazil de falceabril	e de Uassin de falsabrin
199-201	apren Caton e del monton con per maistre saup guerir	apren de On e de lion con saup per .i. mezel guerir
208-209	e no ve re mas fer trop be	com per acort fay del dreg tort
217-218	comandamens nous, si·n aprens	comans d'amor e·l sieu secors

Sono stati emendati, spesso adottando proposte congetturali avanzate dai precedenti editori o dai primi studiosi di XII, i versi – di cui si segnala l'emendamento e di seguito le lezioni scartate, prima di **Da** poi di **R** – 76 *Assaracus*: *Argus / Daracus*; 83 *dragon*: *Dracon / Ragon*; 105 *com Palamedus*

*fes perir: con dea venus fes perir / com na venus los fetz perir; 167 Uelin: Oelin / Uelis; 121 Lati: Lari (lettura di entrambi i codici); 184 Brutus: Bietus / Domelis; 222 defenir: del fenir / devezir.*

**R** reca ulteriori varianti giudicate come erronee poiché in esse i nomi dei personaggi menzionati sono palesemente fraintesi o comunque si tratta di citazioni non adatte al contesto: v. 80 (*Genon* per *Jazon* **Da**); v. 86 (*Uicarus* per *Icarus*); v. 90 (*Eneas* per *Octavian*); v. 109 (*Paleas* per *Pallas*); v. 122 (*Lompi* per *Olimpi*); v. 152 (*Lambrot* per *Nenbrot*); v. 181 (*Suralis* per *Orielus*). Si preferisce ancora **Da** a **R** per il sostantivo del v. 144 (**Da**: *dolor*, **R**: *dossor*).

I manoscritti latori mostrano, inoltre, la differente disposizione di alcune terzine: vv. 34-36 **Da** / vv. 40-42 **R**; vv. 37-38 **Da** / vv. 34-36 **R**. Il testo critico della presente edizione segue l'ordinamento dei versi testimoniato da **Da** – diversamente da Keller 1905 e Pirot 1972 che accettano quello di **R** –, eccetto per la terzina vv. 37-39 (*juglar leri, / del salteri / faras detz cordas estampir*) che nel codice si trova posticipata ai vv. 88-90, erroneamente inserita negli 'insegnamenti' destinati alle competenze classiche; il passo viene pertanto anticipato, secondo la disposizione di **R** (che in questo caso risulta essere la più corretta), e posto di seguito alla terzina *Sapchas arpar / e ben temprar / la guiga per sons esclarzir*.

Si preferisce la lezione di **R** solo nei seguenti casi: vv. 58-59 (**Da** inverte i rimanti compromettendo semanticamente il passo); v. 108 (*Licomedes*, cui si oppone la variante rifiutata di **Da**, *Nicomedes*); vv. 124-125 (anche qui si sceglie l'ordinamento dei rimanti di **R**); v. 146 (*Lansolet*, *contra Laniolet* di **Da**); v. 176 (*Rens*, *contra Rems* di **Da**); v. 206 (*e cor*, *contra entor* di **Da**).

Il criterio metodologico del presente lavoro ha imposto un tentativo di ricostruzione testuale anche per quei luoghi problematici presentati come *crucis desperationis* nelle precedenti edizioni: Keller 1905 segnala come irrimediabilmente corrotti i vv. 76, 79, 83, 105, 131, 148-149, 151-152, 154-155, 172, 175, 191-192, 196-197, 199-200; Pirot 1972 individua a testo, oltre ai luoghi già classificati come non ricostruibili dall'editore tedesco (ossia i distici iniziali delle terzine L-LII e LXV-LXVII), anche i vv. 169 e 191.

\*\*\*

*Fadet juglar* è un *contrafactum* del testo di Guiraut de Cabreira, *Cabra juglar*; quest'ultimo è cronologicamente collocato da Pirot 1972 intorno al 1155-

1160 (p. 189-192), ma andrebbe posticipato agli ultimi anni del secolo XII, come ipotizza Cingolani 1992-1993 (a cui si rimanda per la questione).

Quanto allo statuto di genere (Guiraut stesso definisce il suo componimento *sirventes*, v. 5), la designazione ‘siventes per jongleurs’ ha finito per soppiantare la tradizionale etichetta di *ensenhamen*, attribuita dal primo editore Bartsch 1856 ai tre componimenti di Guiraut de Cabreira, Guiraut de Calanso e Bertran de Paris. «Il susseguente tentativo di creare un apposito genere letterario per il *sirventes joglaresc* non ha avuto successo» (Spaggiari 1992, p. 91); sulla questione cfr. anche Segre 1968, pp. 90-96 e Monson 1981, pp. 156-173, oltre naturalmente a Pirot 1972, pp. 19-73.

Si rinvia al paragrafo 1.2. *Il canone* per una sintesi dei principali nuclei tematici del testo e per i problemi legati alla ricostruzione della biblioteca di Guiraut de Calanso in esso sfoggiata.

I

Fadet juglar,  
con potz pregar  
3 aqo qu'es greu ad issernir!

II

C'ades ti don  
sirventes bon,  
6 tal qu'om no·l puesca desmentir.

III

E·m gart dels motz,  
ben de trastotz,  
9 de cels qu'en Guiraut fes escrire.

IV

Non sai lo cart,  
mas l'una part  
12 t'en dirai segon mon albir.

V

Sapchas trobar  
e gen tombar  
15 e ben parlar e jocs partir.

VI

Taboreiar  
e tauleiar  
18 e far sinphonia brugir.

VII

E paucs pomelz  
ab dos coltelz  
21 sapchas gitar e retenir.

VIII

E chans d'auzelz  
e bavastelz  
24 e fai lor castels assailhir.

IX  
E citolar  
e mandurar,  
27 e per catre sercles sailhir.

X  
Manicorda  
ab una corda  
30 e cidra c'om vol ben auzir.

XI  
Sonetz nota,  
fai la rota  
33 ab detz e ot cordas garnir.

XII  
Nou estrumenz,  
si be·ls aprenz,  
36 ne potz a totz obs retenir.

XIII  
Sapchas arpar  
e ben temprar  
39 la guiga per sons esclarzir.

XIV  
Juglar leri,  
del salteri  
42 faras detz cordas estampir.

XV  
Et estivas  
ab votz pivas

45 e la lira fai retentir.

XVI

E del temple,  
per eisemple,  
48 fai totz los cascavels ordir.

XVII

Barba-coia  
auras roia  
51 don ti poiras totz revestir;

XVIII

pel garnimen  
as qe·i apen  
54 ben poiras fol esferezir.

XIX

Artifisi  
car siguisi  
57 auras grans, s'ab el saps endir.

XX

Tom de gosso  
sobr'un basto  
60 e fai l'en dos pes sostenir.

XXI

Apren mestier  
de simier  
63 e fai los auols escarnir.

XXII

De tor en tor  
sauta e cor,  
66 mas garda que la corda tir.

XXIII

Ta rudela  
sia bela,  
69 mas fai la camba tortezir.

XXIV

E faulas d'orc  
e joc de borc  
72 requier las, que be·ls te vuelh dir.

XXV

Pueis apenas  
de Peleas  
75 com el fes Troia destruir;

XXVI

d'Assaracus  
e Dardanus  
78 que premier la feron bastir.

XXVII

E d'en Frasion  
e de Jazon,  
81 com anet lo vel conquerir.

XXVIII

De Pompeon  
e de dragon,  
84 com annet a Tonas murir.

XXIX

De Dedalus,  
de Icarus,  
87 con voleron per gran desir.

XXX

Del Semitaur

e del tezaur  
90 que Octavian fes sebelir.

XXXI  
E de Natan  
e de Satan  
93 que Salamon saup pres tenir.

XXXII  
Del rei Seon  
e de Amon,  
96 com fes Felip espaorir.

XXXIII  
Apren del pom,  
per que ni com  
99 Discordia lo fes legir.

XXXIV  
Del re Flavis  
e de Paris,  
102 com lo saup lo vaquiers noirir.

XXXV  
D'Artasenes  
e d'Ulixes,  
105 com Palamedus fes perir.

XXXVI  
De Pelaus  
e de Pirrus  
108 que Licomedes fes noirir.

XXXVII  
E de Pallas  
e d'Eneas,  
111 com el anet secors querir.

- XXXVIII  
D'Escaneus  
e de Tornus  
114 que saup de Montalba issir.
- XXXIX  
De Sibilla,  
de Camilla,  
117 com sabia garns colps ferir.
- XL  
E d'Ismael  
e d'Asael  
120 cui hom per cors non poc guerir.
- XLI  
Del rei Lati  
e d'Olimpi,  
123 del pueg on vens non pot ferir.
- XLII  
De Romulus  
e de Remus,  
126 sels que fero Roma bastir.
- XLIII  
De Macabieu,  
lo bon juzieu,  
129 don potz trop bona chanso dir.
- XLIV  
Del rei Brutus  
e d'Eleus,  
132 com saup ab son fraire partir.
- XLV

E de Falec  
e de Doec,  
135 com fes lo taur acondurmir.

XLVI  
De Golias  
e d'Ipocras,  
138 com Galias li saup mentir.

XLVII  
De Barachi  
e del devi  
141 que anc non poc al lop fugir.

XLVIII  
E d'un'amor  
qu'es de dolor,  
144 de Dido can se volc ausir.

XLIX  
Apren Fadet  
de Lansolet,  
147 com saup Islanda conquerir.

L  
E de Ditis  
e de Felis  
150 ni com lo fes Amors murir.

LI  
De Marescot  
e de Nembrot  
153 que pogra leu un bou trair.

LII  
Del duc bastart,  
de Luziart,

156 com euzet lo cor enardir.

LIII

De Pamfili,  
de Virgili,

159 com de la conca saup cobrir.

LIV

E del vergier  
e del pesquier

162 e del fuec que saup escantir.

LV

De Menelau,  
com el a frau

165 fe·l miralh de Roma fremir.

LVI

E de Pepin  
e d'Uelin

168 que no volc lo pau devezir.

LVII

De Clodomer  
e pueis d'Errer

171 e de Picolet l'escrimir.

LVIII

De Zaores,  
d'Olofernes,

174 com lo saup gen Juzet trair.

LIX

E pueis aprens  
com sil de Rens

177 en feron Julius fugir.

- LX  
Apren d'Aurelh  
e del cosselh  
180 que det la don'apres dormir.
- LXI  
D'Orielus  
e de Nisus  
183 c'anc lor amor non poc partir.
- LXII  
E de Brutus,  
de Cassius,  
186 com saubron lor senhor ausir.
- LXIII  
De Polibus  
e de Leus  
189 cui non vol sos sers obezir.
- LXIV  
De Gamenon  
e de Dagon,  
192 com lisset si meteis aunir.
- LXV  
E pueis Damier,  
lo filh Ranier,  
195 com fes lo jovencel burdir.
- LXVI  
E de Bazil,  
de falsabrin,  
198 com fes son mal talan merir.
- LXVII  
Apren Caton

201 e del monton,  
con per maistre saup guerir.

LXVIII  
E del Fenix,  
com fera·l rix  
204 si·l divinhal fes adimplir.

LXIX  
Sapchas d'Amor  
com vol'e cor  
207 e com vai nuda ses vestir,

LXX  
e no ve re,  
mas fer trop be  
210 ab so dartz qu'a fatz gen forbir.

LXXI  
Dels dos cairels  
l'us es tan bels  
213 de fin aur qu'om ve resplandir;

LXXII  
l'autr'es d'asier,  
mas tan mal fer  
216 qu'om non pot del sieu colp gandar.

LXXIII  
Comandamens  
nous, si·n aprens,  
219 i trobaras senes mentir.

LXXIV  
Apres sabras  
los catre gras

222 e·l quint escalos defenir.

LXXV

Co vai de briu

e de que viu

225 ni que fai can ve al partir;

LXXVI

e dels engans

que fai tan grans,

228 e co sap los sieus destruir.

LXXVII

Can so sabras

tu t'en iras

231 en Arago, senes falhir,

LXXVIII

al jove rei,

qu'autre non vei

234 mielhs sapcha bos mestiers grazir.

LXXIX

Si·l fadeiar

no vols deixar,

237 can volras en sa cort venir

LXXX

non corrillar

ja del anar

240 s'al melhor non te fas grazir.

LXXXI

Non corilhar

ja del pagar

243 s'al melhor non te fas auzir.

- I. 2 pregar] pensar **R** 3 ad] per **R**  
 II. 6 tal qu'om no·l] com nol te **R**  
 III. 7 e·m gart dels] e gardals **R** 8 be tras qe totz **R**  
 V. 14 gen] ben **Da**  
 VI. 18 brugir] brogir **Da**  
 VII. 19 pomels] pomes **R** 20 dos] fes **Da**  
 X. 29 ab] *om.* **R** 30 cidra] sedra **R**  
 XII. 34-36] vv. 40-42 **R** 36 ben poiras fol esferenzir **R**  
 XIII. 39 la guiga] larguimela **R**; sons] *om.* **R**; per] el **Da**  
 XIV. 40-42] vv. 88-90 **Da** 42 estampir] estrangir **R**  
 XV. 44 pivas] puias **Da** 45 la lira] las liras **R**  
 XVII. 49 coia] rossa **R**  
 XVIII. 52 pel] sils **R**; garnimen] garnimens **R** 53 apen] apens **R** 54 esferezir]  
 enfadezir **R**  
 XIX. 56 siguisi] saguessi **R** 57 s'ab el saps] si bel fas **R**  
 XX. 58 goso] baston **Da**, gosso **R** 59 basto] guoson **Da**  
 XXI. 63 avols] aoilz **Da**  
 XXII. 66 mas] e **R**  
 XXIII. 69 mas fai la camba] mais la cambal fai **Da**  
 XXIV. 70 d'orc] dorp **R** 72 requier] be qier **R**  
 XXVI. 74 assaracus] argus **Da**, daracus **R** 77 e de darnus **R** 78 sel que premier  
 la fetz bastir **R**  
 XXVII. 79 de deufranon **R** 80 jazon] genon **R** 81 com annet] caneron **R**; vel]  
 vas **R**; conquerir] bon querir **Da**  
 XXVIII. 82 dragon] dracon **Da**, ragon **R** 84 com anet] caneron **R**; a tonas] *om.*  
**Da**  
 XXIX. 86 icarus] uiracus **R**  
 XXX. 90 octavian] Eneas **R**  
 XXXI. 91 natan] naitan **Da** 92 satan] saitan **Da**  
 XXXII. 95 e de] e·l rei **Da**  
 XXXIV. 102 saup lo] sauprols **R**  
 XXXV. 103 de tartases **R** 104 e dislaires **R** 105 con dea venus **Da**, com na  
 venus **R**  
 XXVI. 108 licomedes] nicomedes **Da**  
 XXVII. 109 de peleas **R** 111 el anet] anero **R**  
 XXXIX. 116 e] e de **R** 117 sabia] sabio **R**  
 XL. 120 hom] *om.* **Da**; cors] totz **Da**; poc] pot **Da**

XLI. 122 d'olimpi] de lompi **R** 123 pueg on] poing cuen **Da**  
 XLII. 124 de remus **Da** 125 de romalus **Da** 126 sels] eil **Da**  
 XLIII. 129 potz trop] poiras **R**  
 XLIV. 130 brutus] bressus **R** 131 e de gelus **R**  
 XLV. 135 acondurmir] acom dormir **Da**  
 XLVI. 136 golias] galias **R**  
 XLVII. 139 devi] dun **R** 141 poc al lop] saup als lops **R**  
 XLVII. 143. dolor] dossor **R**  
 XLIX. 145 apren] aprim **Da** 146 lansolet] laniolet **Da** 147 islanda] gen landa  
**R**  
 L. 148 ditis] teris **R** 149 felis] feris **R**  
 LI. 152 nembrot] lambrot **R**  
 LIII. 158 de] e de **R**  
 LIV. 162 escantir] escontir **Da**  
 LV. 165 fezt ultra de roma fugir **R**  
 LVI. 168 que] canc **R**; devezir] devezis **R**  
 LVII. 169 clodomer] dodoyr **R** 170 e pueis derrer] de punh de tir **R**  
 LVIII. 172 zaroos] boloes **R** 174 com lo saup gen] com lo fenes sap **Da** juzet]  
 iuzei **Da**, iudas **R**  
 LIX. 175 e] *om.* **Da** 176 rens] rems **Da** 177 julius] iulinus **R**  
 LX. 180 apres] pres **R**  
 LXI. 181 d'orielus] de suralis **R** 182 nirus] gislis **R** 183 c'anc] cant **Da**, com  
**R**; poc] pot **Da**  
 LXII. 184 brutus] de bietus **Da**, de domelis **R** 184 cassius] beuelis **R** 186  
 saubron] feron **R**  
 LXIII. *om.* **R** 189 sos] so **Da**  
 LXIV. 191 dagon] derdaguon **R** 192 si meteis aunir] si mezeis auzir **Da**  
 LXV. 193 daitan damon **R** 194 ranier] duon **R**  
 LXVI. 196 bazil] uassin **R** 197 falsabrin] falcerabril **Da** 198 fes] volc **R**  
 LXVI. 199 caton] de on **R** 200 del monton] de lion **R** 201 per maistre saup]  
 saup per .i. mezel **R**  
 LXVIII. *om.* **R** 203 fera·l] foral **Da**  
 LXIX. 206 e cor] entor **Da** 207 vai] iai **Da**  
 LXX. 208 com per acort **R** 209 fay del dreg tort **R** 210 gen] *om.* **R**; forbir]  
 furbir **R**  
 LXXI. 211 dels] e **R** 212 brus ab combels **R**  
 LXXII. 216 non] nos **Da**, sieu] son **R**; gandar] guerir **Da**

LXXIII. 215 comans damors **R** 216 el sieus secors **R**  
LXXIV. 222 defenir] del fenir **Da**, devezir **R**  
LXXV. 223 vai] va **Da** 225 can ve] cauen **Da**  
LXXVII. 229 can so] chanson **Da**  
LXXIX. 236 vols] voles **R**  
LXXX. 239 anar] donar **R**  
LXXXI. *om.* **R**

Traduzione:

- I. Giullare Fadet, come puoi chiedere ciò che è difficile da intendere!
- II. Ora ti do un buon sirventese, tale che non lo si possa smentire.
- III. E presto attenzione alle parole, proprio tutte, che ser Guiraut fece scrivere.
- IV. Non conosco un quarto, ma una parte te la racconterò a modo mio.
- V. Sappi comporre canzoni e fare graziosi salti acrobatici, parlare bene e (cimentarti) in *partimens*.
- VI. Suonare il tamburo e le nacchere e far risuonare la sinfonia.
- VII. E sappi lanciare e recuperare piccole mele con due coltelli.
- VIII. E (imitare) canti di uccelli, (giocare) con le marionette e fai assalire i loro castelli.
- IX. E suonare la citola e la mandola, e saltare attraverso quattro cerchi.
- X. (Suonare) il monocordo con una corda e la cetra che si ama ascoltare.
- XI. Suona una melodia, fai guarnire la crotta con diciotto corde.
- XII. Se apprendi bene i nove strumenti, potrai servirtene in ogni occasione.
- XIII. Sappi suonare l'arpa e ben accordare la giga per diffondere chiaramente i suoni.
- XIV. Allegro giullare, farai risuonare le dieci corde del salterio.
- XV. Le cornamuse e la lira fai risuonare con voce acuta.
- XVI. E del tamburello, per esempio, fai suonare i sonagli.
- XVII. Avrai una barba di zucca rossa con cui potrai ben travestirti;
- XVIII. per il travestimento che indossi ben potrai spaventarti follemente.
- XIX. Avrai una grande maschera da tenero puledro, se con lei sai nitrire.
- XX. Fai saltare un cagnolino su un bastone e fallo stare su due zampe.
- XXI. Impara il mestiere di addestratore di scimmie e schernisci i miserabili.
- XXII. Salta e corri intorno, ma assicurati che la corda sia tesa.
- XXIII. La tua giravolta sia bella, ma piega la gamba.
- XXIV. E le favole sull'orco e giochi del borgo, richiedile, perché te le voglio dire volentieri.
- XXV. Poi apprenderai di Pelia, come fece distruggere Troia;
- XXVI. di Assaraco e Dardano, che furono i primi a costruirla.
- XXVII. Di ser Frasio e di Giasone, come andò a conquistare il vello.
- XXVIII. Di Pompeo e del dragone, come andò a Tonas a morire.
- XXIX. Di Dedalo, di Icaro, come volarono mossi dal grande desiderio.
- XXX. Del Minotauro e del tesoro che Ottaviano fece sotterrare.

- XXXI. E di Nathan e di Satan che Salomone seppe tenere prigioniero.  
XXXII. Del re Séon e di Amon, come fece spaventare Filippo.  
XXXIII. Impara della mela, perché e come Discordia la fece scegliere.  
XXXIV. Del re Flavio e di Paride, come lo seppe allevare il pastore.  
XXXV. Di Artaserse e di Ulisse, come uccise Palamede.  
XXXVI. Di Peleo e di Pirro che Licomede allevò.  
XXXVII. E di Pallante e di Enea, come andò a cercare aiuto.  
XXXVIII. Di Ascanio e di Turno, come seppe uscire da Monte Albano.  
XXXIX. Di Sibilla, di Camilla, come sapeva ferire duramente.  
XL. E di Ismaele e di Asael a cui non si poté sfuggire in corsa.  
XLI. Del re Latino e dell'Olimpo, della montagna dove il vento non può colpire.  
XLII. Di Romolo e di Remo, quelli che fondarono Roma.  
XLIII. Di Maccabeo, il buon ebreo, per il quale puoi cantare una bella canzone.  
XLIV. Del re Bruto e di Eleno, come seppe allontanarsi da suo fratello.  
XLV. E di Falec e di Doec, come fece addormentare il toro.  
XLVI. Di Golia e di Ippocrate, come Galeno gli seppe mentire.  
XLVII. Di Barakin e dell'indovino che mai poté fuggire dal lupo.  
XLVIII. E di un amore doloroso, di Didone quando volle uccidersi.  
XLIX. Apprendi, Fadet, di Lancillotto, come seppe conquistare l'Islanda.  
L. E di Ditis e di Felis, come Amore lo fece morire.  
LI. Di Marescot e di Nembrot che potrebbe facilmente colpire un bue.  
LII. Del duca bastardo, di Luziart, come osò incoraggiare il cuore.  
LIII. Di Panfilo, di Virgilio, come seppe nascondersi nella vasca.  
LIV. E del giardino, della brocca e del fuoco che seppe spegnere.  
LV. Di Menelao, come di nascosto fece tremare lo specchio di Roma.  
LVI. E di Pipino e di Huelin che non volle dividere il pavone.  
LVII. Di Clodomer e poi di Errer, e il combattere di Picolet.  
LVIII. Di Zaroës, di Oloferne, come Giuditta lo seppe tradire.  
LIX. E poi apprendi di come quelli del Reno fecero fuggire Giulio Cesare.  
LX. Apprendi di Aurelio e del consiglio che la donna diede al risveglio.  
LXI. Di Eurialo e di Niso, che il loro amore mai poté separare.  
LXII. E di Bruto, di Cassio, come seppero uccidere il loro signore.  
LXIII. Di Polibio e di Laio a cui il suo servo non volle obbedire.  
LXIV. Di Agamennone e di Dagon, come si lasciò disonorare.  
LXV. E di Damier, il figlio Ranier, come fece ballare il giovane.

LXVI. E di Bazil, della falsa protezione, come meritò la sua sventura.

LXVII. Apprendi di Catone e del montone, come seppe guarire grazie al suo maestro.

LXVIII. E della Fenice, come lo farebbe ricco se riuscisse a risolvere l'indovinello.

LXIX. Sappi d'Amore come vola e corre, e come va nudo senza vestiti.

LXX. E non vede niente, ma ferisce forte con i suoi dardi che ha fatto ben affilare.

LXXI. Delle due frecce, una è tanto bella, d'oro fino che risplende;

LXXII. l'altra è d'acciaio, ma ferisce tanto duramente che non ci si può difendere dal suo colpo.

LXXIII. Se sarai capace di apprenderne, ne trarrai nuovi insegnamenti.

LXXIV. Così saprai definire i quattro gradi e il quinto scalino.

LXXV. Come va veloce e con quanto ardore e cosa fa quando viene alla separazione;

LXXVI. e degli enormi inganni che fa, e come sa distruggere i suoi.

LXXVII. Quando saprai tutto questo te ne andrai, senza sbagliare, in Aragona

LXXVIII. dal giovane re, perché non conosco un altro che sappia meglio apprezzare il buon mestiere.

LXXIX. Se non vuoi smettere di fare stoltezze, quando vorrai andare alla sua corte

LXXX. non lamentarti di andartene subito, se dal migliore non ti fai apprezzare.

LXXXI. Non lamentarti di essere mal pagato se dal migliore non ti fai ascoltare.

## NOTE

1. *Fadet*: il nome fittizio assegnato al giullare allude ironicamente alla ‘follia’ (intesa come ‘stoltezza’, ‘mancanza di senno’; «thöricht, verrückt», *SW*, III:372), caratteristica spesso attribuita agli intrattenitori itineranti, messa in evidenza dal loro eccentrico e bizzarro abbigliamento; a tal proposito si rinvia allo studio di Saffioti 2015. Raynouard propone il passo giraldiano per la voce *fadet* e traduce: «Frivole jungleur» (*LR*, III:283). Il giullare rappresentava una figura ambigua e destabilizzante, in grado di sintetizzare l’osmosi tra ordine e disordine, fra anima e corpo, tra *stabilitas* e inquietudine di un imprecisato vagabondaggio; la vita errabonda costringeva spesso molti giullari a una volontaria esclusione dalla società. Nella *Declaratio* di risposta alla supplica di Guiraut Riquier, Alfonso X di Castiglia si scaglia contro gli intrattenitori girovaghi ‘folli’, o che si fingono tali: «ni cels, que de folia / fan, cortz seguen, semblan, / que vergonha non an / de lunha deshonor / ni non lur a sabor / lunhs faitz plazens ni bos, / hom los apel ‘bufos’» (vv. 214-220). La stigmatizzazione del giullare si riversò nella designazione della sua figura: nelle lingue volgari i giullari vennero infatti appellati come ‘folli’ (‘fou’, ‘fool’, ‘Narren’). Per la rivalutazione morale della figura dell’intrattenitore di corte nei romanzi occitani, nelle *chanson de geste* (cfr. ad esempio *Daurel et Beton*; cfr. ed. Rodríguez Velasco 2000; Lee 1991 e il contributo Lee 1984) e nei *fabliaux* si veda invece Menegaldo 2005, pp. 371-376.

2. *pregar*: **R** legge *pensar*; si conserva la lezione del codice base (*pregar*) giacché designa, in senso marcato, la richiesta del giullare rivolta al trovatore («presser quelqu’un d’accorder quelque chose» *FEW*, IX:337; *LR*, IV:621; *SW*, VI:497).

3. *issernir*: da EXCERNERE (cfr. *FEW*, III:273; *LR*, III:20; *SW*, II:337). **R** scrive *per ayssarnir* in luogo di *ad issernir*.

5. *sirventes bon*: auto-designazione del genere; cfr. l’*ensenhamen-sirventes* di BtParis, *Gordo*, *ie·us fatz un sol sirventes l’an* (*BdT* 85.1), vv. 1-2: «Gordo, ie·us fatz un sol sirventes l’an / e, si pogues, fera vos bon e bel». Nel sistema dei generi lirici il sirventese, destinato alla trattazione di temi realistici e legati alla realtà contingente, aveva il medesimo rilievo gerarchico della canzone. Il termine *sirventes* ben si adatta inoltre alla definizione di componimento che prende in prestito la metrica e la melodia di un testo scelto come modello (sull’etimo del termine cfr. Malkiel 1985). A tale designazione, per *Fadet*, viene affiancata dalla critica quella di *ensenhamens* sulla base del contenuto didattico e della vena ‘parodica’ (per la questione si rinvia al cappello introduttivo).

6. **R** legge *com nol te per tal qu'om no-l*.

7. *e-m gart*: in traduzione: “e presto attenzione”; Keller 1905 (p. 156) offre la seguente parafrasi per i versi 7-8: ‘mi guardo dal / evito di ripetere quanto già detto da ser Guiraut’ («Zu verstehen: “und dass ich vermeide, das bereits von Herrn Guiraut erwähnte zu wiederholen”»), p. 156).

9. *En Guiraut* non può che essere Guiraut de Cabrera, autore del componimento modello (formale) *Cabra Juglar*, menzionato con particella onorifica *en*. L’espressione *que ... fes escriu* rimanda alla pratica di stesura del componimento su un supporto manoscritto: «esistono [...] numerose testimonianze sia nell’iconografia che nei testi del fatto in primo luogo che i trovatori componevano per iscritto le loro poesie, e poi che i giullari avevano davanti, durante l’esecuzione, dei [...] *rotuli* di pergamena, o che comunque se ne servivano per imparare o ripassare i pezzi» (Di Girolamo 1989, p. 8); del resto, la complessità metrica e formale dei componimenti occitani – cui si aggiunge, in questo caso specifico, l’estensione strutturale dei componimenti classificati come *ensenhamens* – non lascia ipotizzare una trasmissione solamente orale.

7. **R** scrive *e gardals* in luogo di *e-m gart dels*.

8. Il codice **R** legge *ben de trastotz*.

10. *non sai lo cart*: “non conosco un quarto” (in traduzione); evidente l’intento del *gap*: afferma di conoscere quasi l’intero repertorio citato da Guiraut de Cabreira. In questo contesto il termine *cart* designa, in modo sommario, una piccola parte di qualcosa: cfr. anche RmJord, *Vas vos soplei, en cui ai mes m’entensa* (BdT 404.12), v. 57: «s’ieu dizia lo quart de sa valensa». Cfr. Keller 1905 («einen geringen Teil», p. 156); e Pirot 1972 («savoir peu de chose», p. 579).

13. Il verbo *sapchas*, 2a pers. sing., è tradotto con l’imperativo (cfr. Anglade 1921) qui e nelle altre occorrenze (vv. 21, 37 e 205). Da questo verso inizia l’elenco delle abilità che il giullare deve possedere per esercitare la sua professione. La prima di queste è il saper *trobar*, (‘inventare, trovare’, da \*TROPARE; cfr. LR, V:428; SW, VIII:480; FEW, XIII:319-323), ovvero comporre *motz* e *so*, testo e melodia dell’*obra* (in traduzione: “comporre canzoni”).

14. Seguo Pirot 1972 e Keller 1905 nell’accogliere a testo la variante adiafora *gen* di **R** rifiutando l’avverbio *ben* di **Da** che può essere considerato un errore di anticipazione (*ben* è presente al verso seguente). – *tombar*: cfr. *Flamenca*, v. 615 (Manetti 2008 registra il significato ‘fare i salti mortali’: si veda *tombar* in *Glossario*, p. 592). Cfr. FEW, XIII:319 («faire des culbutes d’acrobates»); REW, 8975; SW, 8:267; si veda *tomber* in *GD*; Nicholson 1929, § 4 (riconduce invece

il verbo alla famiglia di sostantivi derivanti da TŪMBA e al concetto di circolarità). Un bravo giullare deve essere esperto e agile nelle acrobazie per dar prova di una destrezza inusuale, indice di evidente professionalità. Cfr. *Cabra Juglar*, vv. 16-18: «non sabs balar, ni trasgitar / a guiza de juglar guascon». Keller 1905 ricorda la consuetudine e la pratica sociale dei salti acrobatici compiuti dai giullari che si esibivano anche nelle piazze (p. 157). Gli esercizi ginnici più ricorrenti degli intrattenitori medievali sono raffigurati in reperti archeologici antichi: per un *excursus* storico-iconografico sull'argomento cfr. Deonna 1953, Di Giovanni 1975 e Pietrini 2011, pp. 113-118.

15. *jocs partir*: il riferimento è al sottogenere poetico occitano del *joc partit*, varietà della tenzone, diffusa sul finire del XII secolo: cfr. *partir* in *PD*: «Ein *joc partit* heisst, einer oder mehreren Personen verschiedene entgegengesetzte Fälle vorlegen, damit sich der oder die Gefragten einen derselben zur Verteidigung auswählen und der Fragesteller den ihm überlassenen Standpunkt vertrete».

16. *taboreiar*: 'suonare il tamburo': «die Trommel schlagen, trommeln» (*SW*, VIII:3); sia Levy (cfr. *Ibidem*) che Raynouard (cfr. *LR*, V:292) citano il verso girdiano come esempio di impiego del verbo. Inizia qui, con la menzione del popolare *tabor*, l'inventario degli strumenti musicali usati negli spettacoli pubblici offerti dai giullari.

17. *tauleiar*: «Kastagnetten schlagen» (*SW*, VIII:84); «jouer des castagnettes» (*LR*, V:308, e *FEW*, XIII:14). Anche questa occorrenza girdiana è segnalata in Levy e Raynouard.

18. *sinphonia*: l'accezione del termine *sinphonia* non corrisponde al significato odierno, che rimanda a un genere musicale orchestrale. Non sono soddisfacenti, né tantomeno di ausilio per la traduzione, le generiche definizioni offerte in *SW*, VII:555 («Name verdschiedener musikalischer Instrumente») e *LR*, V:291 («sorte d'instrument musical»), che designano un'indeterminata varietà di strumenti musicali. Non convince nemmeno l'interpretazione di Keller 1905 (come nota Pirot 1972, p. 508) che, pur essendo rivolta a identificare un preciso strumento («Wenn ich am ehesten dazu neige, in unserer semfonia gerade dieses trommel- oder paukenartige Instrument zu sehen immerhin ist bei der sonst nicht besonders systematischen Aufzählung Guirauts dies nicht zwingend», pp. 159.160), non individua quello corretto: «Con il termine *symphonia* viene designato [...] uno dei più completi [strumenti] esistenti all'epoca. La sua forma semplice e compatta ne favoriva l'uso itinerante e per questo ebbe ampio uso tra i musicisti girovaghi che la impiegavano sia per le musiche di danza che per accompagnare il canto grazie alla maneggevolezza e capacità di condensare

intere frasi musicali in note adeguatamente tenute» (Bono 1989, p. 12). – *brugir*: accolgo la grafia di **R**, rifiutando *brogir* di **Da** (scelta da Pirot 1972), poiché l’analisi delle concordanze non ha rilevato ulteriori attestazioni con la tonica *o*; sul verbo cfr. *SW*, I:169 e *LR*, II:265.

19-21. Su *paucs* (v. 19) si veda *LR*, IV:457 e *SW*, VI:148. Le esibizioni spettacolari con i coltelli erano molto diffuse tra i giochi di intrattenimento eseguiti a corte dai giullari, ricordate anche nel romanzo di *Flamenca*, v. 612: «l’autre jugava de coutelz». Per quanto riguarda la traduzione del termine *pomelz*, sono state avanzate ipotesi differenti, sebbene la perplessità traduttiva non infici il senso generale della terzina. Keller 1905 (che qui si segue) ritiene che possa indicare la mela e fornisce un ampio registro delle tipologie di giochi giullareschi medievali in cui tale frutto veniva impiegato (cfr. p. 160); secondo Pirot invece «ce terme désigne une “boule de métal” [...]. En fait, le tour d’adresse consiste à faire passer de main en main des couteaux et des billes de métal après une trajectoire en l’aire» (p. 581). La consuetudine di questo tipo di spettacoli ludici è largamente testimoniata nell’iconografia medievale; si veda Pietrini 2011, p. 131.

20. *dos*: Variante di **R**; si rifiuta la lezione erronea di **Da fes**.

21. *retenir*: il verbo ricorre in rima equivoca al v. 36. Qui ha il significato di «prendre, garder pour soi, prendre possession de» (*FEW*, X:333); in traduzione “recuperare” (“riprendere”), atto che consegue al “lanciare” (su *gitar* cfr. *LR*, III:469; *SW*, II:253 e IV:124; *FEW*, V:12).

22. Dei due possibili chiarimenti sul sintagma offerti da Keller 1905, quello che convince maggiormente riguarda l’atto di imitare («contrefaire», Pirot 1972, p. 581) il cinguettio degli uccelli, pratica diffusa e ben attestata nei componimenti trobadorici (cfr. v. 208 della *Declaratio* di Guiraut Riquier: «contrafan aucels»), mentre l’altra ipotesi interpretativa propone l’immagine del giullare accompagnato, nell’esibizione, dal canto di uccelli addestrati. La categoria di *performers* composta dagli imitatori di versi di animali doveva essere piuttosto diffusa, giacché anche in una lettera della prima metà del XIII secolo viene celebrata l’abilità di un intrattenitore, capace di contraffare il canto degli uccelli e il raglio dell’asino: «De illo qui scit volucrum exprimere cantilenas et voces asininas» (cit. da Rockinger 1863, p. 164).

23. Il termine *bavestelz* designa lo spettacolo delle marionette; Raynouard cita Guiraut de Calanso come esempio d’impiego del termine: *LR*, II:203; cfr. anche *SW*, I:118 e *FEW*, I:195. Non è chiara l’etimologia del termine (cfr. *babastol* in *PD*), che in occitano contempla le varianti *bab-* e *bag-*; si è ipotizzata

una derivazione araba o tardolatina, anche se nessuna delle ipotesi appare ampiamente dimostrata. Si vedano, a tal proposito, le considerazioni di Morgan 1953, pp. 297-298 e pp. 312-324, e di Ménard 1989, pp. 831-847. Cfr. l'esito italiano "bagatella" in *DELI*). Faral 1910 rileva la consuetudine, tipica dell'arte giullaresca, di animare delle immagini facendole muovere e parlare: le marionette, in particolar modo, consentivano rappresentazioni di natura drammatica o farsesca, riscuotendo sempre un notevole gradimento presso il pubblico (si veda Faral 1910, p. 245, e il ragguaglio bibliografico fornito). Bertoni-Jeanroy 1916 spiegano che spesso, in questo gioco teatrale, si inscenavano lotte e assalti tra cavalieri; si veda anche il glossario di Meyer 1901: «Ces marionnettes pouvaient représenter des chevaliers, que l'on faisait combattre les uns contre les autres». Cfr. PBremRN, *Tant fort m'agrat del termini novel* (*BdT* 330.18), vv. 19-20: «Dels cavalliers semblatz del bagastel / quand el caval etz pojats ab l'arnes» e nel sirventese, vv. 3170-71: «Enayssi s'aucizon urtan / cum fan aquelhs dels babastels». Una simile, allusiva rappresentazione è evocata in questi versi: il trovatore suggerisce al giullare di simulare, animando le marionette, l'offensiva ad un castello (v. 24). Si veda al riguardo la segnalazione di Pietrini 2011 (pp. 230-231) di due miniature del *Roman d'Alexandre* raffiguranti uno spettacolo di burattini in cui vengono messe in scena storie d'armi in una «sintesi semplificata delle canzoni di gesta» (p. 231). Nel *corpus* trobadorico vi sono altre testimonianze di questo intrattenimento ludico, «sempre associate alle descrizioni della attività tipiche di giullari e saltimbanchi» (Di Luca 2008, p. 286): si vedano *Flamenca*, v. 611: «l'us fai lo juec dels bavasteltz»; il romanzo *Guilhem de la Barra* (cfr. Gouiran 1997); la *Supplicatio* (vv. 584-87: «ni cels que fan joglar / cimis ni bavastels, / ni d'autres, que capdels / bos non lur es donatz») e la *Declaratio* (vv. 204-7: «co sels que fan sautar / simis o bocx o cas, / o que fan lur jocx vas / si com de bavastels») di Guiraut Riquier, il quale include coloro che si esibiscono con le marionette tra gli intrattenitori di livello inferiore; eppure, diversamente da altri tipi di *performances* atte a mostrare l'agilità e la destrezza del giullare (quali acrobazie, esibizione con animali ammaestrati, ecc.), il gioco delle marionette richiede una certa abilità nell'ideare uno spettacolo dal contenuto narrativo. Sulle marionette nel medioevo si vedano gli studi di Pfister 1979, p. 248, e Purschke 1979, pp. 50-61.

25. *citolar*: «jouer de la citole» (*LR*, VI:10; cfr. anche *FEW*, II:717); la citola è uno strumento a quattro o cinque corde pizzicate (del tipo del liuto), di origine

oscura, in uso nel medioevo. Si veda la descrizione dello strumento fornita da Keller 1905, p. 163.

26. *mandurar*: ‘suonare la mandola’ (cfr. *LR*, IV:144, con citazione del v. giraldiano); il termine corrispondente in spagnolo è *bandurria*, in portoghese *bandurra*. Anche questo è da includere nell’elencazione degli strumenti popolari a corde che si pizzicano con il plettro, a forma di liuto (ma di minori dimensioni e con minor piegatura della cavicchiera; da essa derivò il mandolino): «Das Instrument ist nicht genauere zu bestimmen, als dass es eine kleinere Art Laute oder eine Art Mandoline von länglicher Form gewesen sein muss» (Keller 1905, p. 164).

27. L’elenco degli strumenti a corda è intervallato dall’immagine acrobatica del salto attraverso quattro cerchi. L’esercizio di destrezza è ricordato in *Flamenca*, v. 617: «l’us passet sercle, l’autre sail».

28-29. Il monocordo (cfr. *LR*, II:482; *GD*, V:146 e X:117) è uno strumento antichissimo (antenato del clavicordo), la cui invenzione è attribuita a Pitagora da Gaudenzio (pare se ne servì per le sue esperienze matematiche sui rapporti dei suoni; si rinvia a Le Vot 2001, p. 141). La prima descrizione del monocordo è offerta nel trattato di Euclide, *Sectio canonis*. Era composto da una cassa di risonanza rettangolare (la corda veniva percossa con bacchette) e continuò ad essere chiamato così anche quando fu dotato di un maggior numero di corde: «la monocorde se développa en instrument proprement dit à partir du XII<sup>e</sup> siècle, et subit dès lors des transformations radicales. On y ajouta plusieurs cordes, mais l’instrument ne changea pas de nom» (Pirot 1972, p. 582). Si veda *Flamenca*, v. 612; Manetti 2008 ricorda inoltre l’impiego dello strumento per l’intonazione di campane e canne d’organo (cfr. *Glossario*, p. 547).

30. *cidra*: “cetra” (si veda *FEW*, II:717; *LR*, II:399 offre invece la più generica definizione di «guitare») strumento a corde in uso già nell’antichità classica, «parecido a la cítara o la cítola, y que comparte étimo con ellas» (Rodríguez Velasco 1999, p. 257); è costituito da una cassa armonica, sopra la quale si estendono due bracci congiunti in alto da un’assicella.

31. *sonetz*: ‘melodia, suono, canzone’ (cfr. *SW*, VII:817; *LR*, V:263; *FEW*, XII:103). – *nota*: il verbo *notar* ha il significato di «accompagner avec un instrument», «jouer, exécuter [sur un instrument]» (*FEW*, VII:196); si veda anche «(auf einem Instrumente) spielen» (*SW*, V:423). Cfr. *Flamenca*, v. 607: «l’us diz los motz e l’autres·ls nota».

32-33. Sull’enigmatico termine *rota* si vedano *FEW*, XVI:250 e *LR*, V:116 («rota, instrument de musique à cordes») cfr. anche *SW*, VII:52: «Rote,

Saiteninstrument»). Il vocabolo designa probabilmente diverse tipologie di strumenti musicali (cfr. *Glossario* di Manetti 2008, p. 578; Le Vot 2001, p. 194; Bec 1992, pp. 373-388); si veda *Flamenca*, v. 606: «L'us mena giga, l'autre rota». Keller 1905 e Pirot 1972 identificano *la rota* con uno strumento simile all'arpa (cfr. rispettivamente p. 165 e pp. 592-583). Il *FEW*, tra le varie attestazioni del termine, menziona la 'crotta', o 'rotta' (\*HRÔTA, cfr. *FEW*, XVI:250), strumento di origine celtica ricordato in un poema di Venanzio Fortunato: «Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa / Graecus achilliaca, chrotta Britanna canat» (1, VII, *Carm.* VIII); si noti, a tal proposito, quanto afferma Sachs 2011: «Siccome la parola *harpa* suggerisce un'arpa nel senso stretto, il termine *chrotta*, ovviamente designante qualche altro strumento, venne identificato con qualche genere di lira» (p. 306). Ogni strumento possedeva infatti caratteristiche acustiche e di costruzione nettamente differenziate; si può dunque ipotizzare, anche a fronte del tecnicismo linguistico con cui il trovatore designa le varie tipologie di strumenti, che il termine faccia riferimento, piuttosto che a un'arpa (già elencata al v. 37 mediante il verbo *arpar*), alla crotta, strumento a corde formato da una sorta di cassa armonica ovoidale; il giullare suonava seduto poggiando la crotta sul ginocchio e introducendo le dita di una mano in una delle due fessure laterali dello strumento, sfregando con l'altra mano l'arco sulle corde (si veda "Crwth" e "Rotte" in Sadie 1980). Generalmente il numero delle corde oscillava tra tre e sei (cfr. *Ibidem*); riguardo alle diciotto corde nominate nell'*ensenhamen* (diciassette in **R**: *.xvii. cordas*), è lecito ipotizzare che il trovatore stesse ironicamente sfidando il giullare a suonare lo strumento complicando la difficoltà dell'esecuzione con l'aggiunta di altre sei corde (il doppio del numero massimo); tuttavia si ha notizia di un numero di corde variabili: nell'*Expositio problematum Aristotelis* di Pietro Albano (primo decennio del XIV secolo) la crotta è infatti descritta come un salterio dotato di due file di ventidue corde ciascuna sulla cassa armonica.

34-36. La terzina in **R** corrisponde ai vv. 40-42.

34. Su quattordici strumenti menzionati nell'*ensenhamen* Guiraut de Calanso puntualizza che basta saperne suonare bene nove per essere in grado di destreggiarsi in ogni circostanza e dare sfoggio delle proprie competenze musicali (al riguardo si veda Schembri 2008, pp. 421-422). cfr. Sadie 1980: «As Giraut de Calançon wrote in his *sur ventes*, *Fadet Juglar*: 'Jongleur, you should be able to handle nine instruments (vielle, bagpipe, pipe, harp, hurdy-gurdy, gigue, decachord, psaltery and rote); and when you have mastered these, you will be equipped to deal with every eventuality. And do not neglect the lyre or the

cymbals'» (p. 375). Ulteriori riferimenti al numero degli strumenti indicato nel componimento in Reese 1960, p. 398; Dronke 1963, p. 23. Sul valore «allegorischen» del numero si veda Keller 1905, pp. 168-169; anche Pirot 1972 sostiene il «valeur allégorique» (p. 584) dei nove strumenti.

36. **R** ripete il v. 54 *ben poiras fol esferenzir*. – *retenir*: in rima equivoca (prima occorrenza al v. 21); si veda per questa occorrenza il significato segnalato in *FEW*, X:333: «mettre, garder qch dans sa mémoire, ne pas oublier ce qu'on a appris».

37. *arpar*: Raynouard cita Guiraut, traducendo «jouer de la harpe» (*LR*, II:126; la definizione è registrata anche in *FEW*, XVI:173). L'arpa romanica, che si diffuse in Europa nei secoli XI-XIV, era composta di un'ampia tavola armonica con fori di risonanza, una colonna di forma arcuata e un cavigliere; cfr. Le Vot 2001, pp. 100-101; Pasetti 2004 e 2008.

38. *temprar*: 'accordare' (si vedano *LR*, V:316; *SW*, 8:123). Cfr. «tempradura» in *Cabra Juglar*, v. 12. Cfr. *Glossario* di Manetti 2008, p. 590; si veda inoltre il riferimento al canto XIV del *Paradiso* segnalato nella nota seguente.

39. *guiga*: errori in **R** (legge *larguimela* per *la guiga* e omette *sons*). Sul termine *guiga* cfr. *LR*, III:466; *FEW*, XVI:35; *REW*, 3757. Risulta difficoltoso stabilire con esattezza lo strumento, che rientra nel vasto gruppo degli strumenti ad arco medievali; incerta è anche l'etimologia del lemma (cfr. *giga* in *DELI*). Nel Medioevo il medesimo termine poteva essere impiegato per indicare differenti tipi di archi; con questa cautela, si può ad ogni modo descrivere la *giga* come uno strumento a corde (dal numero variabile), fatte vibrare da un arco (divenuto di uso generale durante il sec. XI). Nel caso specifico tuttavia, il fatto che la *giga* venga accostata all'arpa (v. 34) potrebbe indurre a ipotizzare uno strumento dal suono pizzicato (come l'arpa appunto), anziché vibrato. La coppia di strumenti musicali è presente anche in *Par*, XIV, vv. 118-120: «E come *giga* e arpa, in tempra tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa». Nei versi danteschi ricorre anche il termine «tempra» (cui si riferisce «tesa», per ipallage), così glossato da Inglese 2002: «quando le corde sono tese nell'opportuna accordatura» (p. 197); cfr. anche Drusi 2013, pp. 45-46. Sullo strumento si vedano Panum 1939, pp. 390-402; Apel 1958, p. 800, *MGG*, pp. 1613-1615. Una tarda descrizione della *giga*, che si riferisce a uno strumento ormai simile al moderno violino, si ritrova in Martin Agricola (1529: *Musica instrumentalis deutsch*, per cui si rinvia all'ed. Eitner 1896). Per le varie descrizioni della *giga* si vedano Bec 1992, pp. 367-372, e il *Glossario* di Manetti

2008, p. 535 (il termine ricorre in *Flamenca*, v. 607). – *per esclarzir*: in accordo con Pirot 1972, rifiuto la lezione di **Da** (*el*) per accogliere quella di (*per*) **R** («La leçon de D est supérieure», p. 583), *contra* Keller 1905 che scrive *el(s)*, emendando **Da**. Il *per* causale si adatta meglio al contesto: ‘devi saper accordare bene la giga per diffondere un suono puro’ (in traduzione: “(sappia) ben accordare la giga per diffondere chiaramente i suoni”; Pirot 1972 traduce «pour obtenir des sons purs», p. 583); su *esclarzir* cfr. *LR*, II:404 («purifier, éclaircir»); *SW*, III:169; *FEW*, III:276 (\*EXCLARICIRE).

40-42. La terzina in **Da** è inserita ai vv. 88-90 e figura tra l’elenco di conoscenze classiche e bibliche che il giullare dovrebbe essere in grado di trattare; conviene dunque spostare questi versi nella trattazione delle competenze musicali, seguendo dunque la sequenza dei versi presente in **R** (come già Keller 1905, p. 145 e Pirot 1972, p. 566; si rinvia alla *Discussione testuale* per la differente successione delle terzine XII-XIV).

40. Su *leri*: cfr. *SW*, 4:369; Keller 1905 e Pirot 1972 attribuiscono a *leri* il significato «écervelé, évaporé, folâtre» (cfr. rispettivamente p. 167 e p. 583). A tale accezione, senza dubbio soggiacente al termine (in riferimento allo pseudonimo *Fadet*; cfr. nota 1), si preferisce tuttavia tradurre “allegro”; anche Raynouard (che cita il verso giraldiano) traduce *leri* con «joyeux, content» (*LR*, IV:49). Sull’accezione l’accezione ‘felice, gioioso’ cfr. l’incipit della canzone di ArnDan, *En cest sonet coind’e leri* (*BdT* 29.19).

41. *salteri*: «psaltérion» (*LR*, IV:49); «Psalter, Saiteninstrument» (*SW*, VII:488). Il salterio medievale era uno strumento di forma triangolare o trapezoidale, munito di corde (da sei a sedici) pizzicate con un plettro; cfr. Baines 1995, p. 33. Si veda ancora *Flamenca*, vv. 609-610: «l’us mandura e l’autre acorda / lo sauteri ab manicorda» (in cui ritorna anche il sintagma *ab manicorda* del v. 28).

42. **R** in sede di rima legge *estrangir*. Sul verbo *estampir* di questa particolare occorrenza si vedano le considerazioni di Aubrey 1997: «The occitan verb *estampir* seems to have the same meaning as its French cognate» (p. 42). Il verbo ricorre, nella medesima accezione e in forma di participio passato, nel verso finale di *Kalenda Maya* (*BdT* 392.9), dove RbVaq, autodesigna il genere del suo componimento: «finida, / n’Engles, / ai l’estampida» (vv. 119-120).

43. *estivas*: tale occorrenza, presentata da Raynouard come esempio d’impiego del termine, viene tradotta: «musettes» (*LR*, III:217); «instrument à vent, probablemente sorte de cornemuse» (*FEW*, XII:271). In traduzione “cornamuse”; cfr. Keller 1905: «Dudelsack» (p. 168) e Pirot 1972: «cornemuses»

(p. 567). I precedenti editori si rifanno alla glossa di Meyer 1901 relativa al termine *estiva* presente in *Flamenca* (v. 609): «jouer de l'estiva, instrument à vent, jusqu'ici assez al défini, qui paraît avoir été une sorte de cornemuse, d'origine galloise ou bretonne». Anche nella più recente edizione di *Flamenca* Manetti 2008 traduce «cornamusa» (p. 115). Si veda inoltre GlSt-Greg, *Razos e dreyt ay mi chant e-m demori* (BdT 233.4), vv. 34-26: «no vuelh ja·m prest / hom viula ni estiva / tro sia de sai dec».

45. **R** riporta la forma sigmatica di *la lira*. Sul termine cfr. la citazione del verso giraldiano in *LR*, IV:111; si veda anche *FEW*, V:483. «Le corde della lyra, il cui numero variò col passare delle epoche, venivano fatte vibrare a mezzo di un plectro. [...] con questo strumento ci è stata tramandata l'immagine del dio Apollo» (Schirinzi 1961, p. 12). Sulla storia della lira si vedano Baines 1995, p. 79, e Sachs 2011, pp. 77-78. – *retentir*: “risuonare” (TĪNNĪRE; cfr. *FEW*, XIII:345).

46-48. Sulla complessità di stabilire con precisione lo strumento musicale cui il trovatore si riferisce in questi versi, cfr. Keller 1905, pp. 170-172, e Pirot 1972, p. 584. Il *temple* (v. 46) è una «sorte de tambour de basque» (*FEW*, XIII:453). Elemento utile alla specificazione dello strumento sono i *cascavels* (v. 48) menzionati nell'insegnamento di questa terzina: un giullare esperto deve saper far *ordir* (*SW*, V:516: «läuten»; *LR*, IV:383: «carillonner»; *FEW*, VII:402: «sonner (des clochettes)»; in traduzione: “tintinnare”) i sonagli (su *cascavel* cfr. *LR*, II:349; *FEW*, II:455) del tamburello (*SW*, VIII:115: «Schellentrommel»). Si tratta dunque dello strumento a percussione formato da un cerchio di legno in cui sono inseriti dei piccoli campanellini di bronzo. Anche in *Flamenca* ricorre il termine *cascavel* (v. 781).

49. *barba-coia*: errore di anticipazione di **R** (legge *rossa*, reiterando il rimante del verso seguente). Significa letteralmente “barba di zucca”; si veda *barba* in *LR*, II:184 e *FEW*, I:243; *coia* in *LR*, II:433 e *FEW*, II:833). Rodríguez Velasco 1999, nella glossa al termine osserva: «Parece que la fibrosidad y el color de la calabaza resultaban particularmente útiles para fabricar una barba, seguramente con algún tipo de tratamiento para que resultara más duradera» (p. 258). Si rinvia alla dettagliata analisi linguistica dei due termini (*barba* e *coia*) offerta da Keller 1905, pp. 172-173, e Pirot 1972, pp. 584-585. Il *FEW* registra il significato: «esp. de croque-mitaine» (II:834); il termine farebbe riferimento a uno spauracchio, un essere amorfo, inquietante e spaventoso della tradizione favolistica popolare. La presenza di maschere nelle *performances* giullaresche si ricollega agli intrattenimenti folclorici e ai divertimenti mondani (cfr. lo studio

di Cropp 1986); il travestimento, fortemente condannato dai predicatori, era un altro segno evidente di alterità connessa al mondo diabolico: così come gli acrobati e i contorsionisti alterano le proprie posture naturali per dare spettacolo, allo stesso modo «i giullari che si travestono [...] contraffanno la propria immagine, fatta a somiglianza di Dio» (Pietrini 2011, p. 271; si vedano gli esempi iconografici del camuffamento negli intrattenimenti di corte offerti dalla studiosa alle pp. 274-276). Le maschere carnevalesche sono state altresì interpretate come una forma di regressione verso un'origine ancestrale, che esprime la ricerca di un'identità nascosta e connessa al ciclo di morte e rinascita (cfr. lo studio di Camporesi 1975).

50. *roia*: il rosso era un colore spesso usato nei travestimenti giullareschi: «Les jongleurs se distinguaient dans la foule par l'étrangeté de leur accoutrement. A l'origine, ils portaient des costumes de couleur simple et unie. C'est ainsi que les représentent les miniatures. Mais dès le XII<sup>e</sup> siècle, ils adoptèrent les étoffes éclatantes; pour ressembler à des jongleurs, on voit Tristan et Curvenal mettre des manteaux rouges avec une capuce jaune» (Faral 1910, pp. 64-65).

52-53. **R** in sede di rima legge *garnimens* : *apens*. Su *garnimen* cfr. *SW*, IV:71: «Gewand»; cfr. anche l'accezione di «armure, équipement» registrata in *LR*, III:434; *SW*, IV:70. In questo contesto designa la «vêtements spéciaux pour la représentation» (Faral 1910, p. 64).

54. **R** reca il rimante *enfadezir*. Sul verbo *esferezir* cfr. *LR*, III:309; *SW*, II:489; *FEW*, III:479.

55. *artifisi*: 'maschera' (*FEW*, I:150); per il significato del termine Keller 1905 cita Stefano di Borbone («ad imitationem illorum jocularum qui ferunt facies depictas quae dicuntur *artificia* gallice cum quibus ludunt et homines deludunt»; cfr. p. 175). Levy non segnala il lemma, mentre Raynouard registra il significato di «artifice, adresse» (*LR*, II:127).

56. **R** legge *saguessi*. Sul sostantivo *siguisi* cfr. *SW*, VII:657 e *FEW*, XI:492. Il termine designa un cucciolo di animale che segue la madre; utile per la determinazione della bestia è il verbo *endir* (v. 57), ossia "nitrire" (*SW*, II:471: «wiehern»): «le mot *siguisi* désigne sans doute ici un poulain ou un ânon» (Pirot 1972, p. 586). A ragione, Keller 1905 ritiene che il trovatore alluda, in questi versi, al tradizionale travestimento popolare che prevede una maschera da cavallo: «Dass bei den vielen Anlässen, wo besonders im Mittelalter allerlei Mummenschanz getrieben wurde, unter den verschiedenen Arten der Vermummung besonders die Tierverkleidung und hier wieder besonders die des in der heidnischen Mythologie eine grosse Rolle spielenden Pferdes, sehr beliebt

war, ist uns vielfach tiberliefert» (p. 175). Sull'usanza di questo travestimento si veda anche Faral 1910, il quale rileva i riscontri nell'iconografia di alcune miniature (p. 89).

57. Il codice **R** scrive *si bel* per *s'ab el* e *fas* per *saps*.

58. *tom*: «culbute» (*LR*, V:371 e *FEW*, XVII:385; si veda anche *SW*, VIII.265). Come esempio di concordanza del verso si veda ArnDan, *Si-m fos amors de joi donar tan larga* (*BdT* 29.17), vv. 21-22: «que la gensser par c'aia pres un tom / plus bas de liei, qui la ve, et es ver». – *gosso*: il ms. base **Da** presenta un'inversione dei rimanti (vv. 58-59: *baston* : *guoson*) che inficia il senso del passo. Si preferisce pertanto la lezione di **R** (*gosso*), in accordo con Keller 1905 e Pirot 1972, i quali però emendano scempiando la fricativa alveolare (*goso*); Raynouard registra la variante geminata, fornendo il significato di «chien, roquet» *LR*, III:488; sul sostantivo cfr. anche *SW*, IV:151 e *FEW*, II:1592 (KŪS, KŪS). Si veda *Flamenca*, vv. 1504-105: «poissas s'en vai, si coma goz / c'om geta de cort jangolan»; Manetti 2008 (p. 167) traduce il termine *goz* con “botolo”; si veda anche in *Glossario*, p. 536: «cagnetto». Sulle esibizioni giullaresche che prevedevano le acrobazie di un cagnolino addestrato cfr. Keller 1905, pp. 176-177. I cani, facilmente addestrabili, accompagnavano gli intrattenitori girovaghi e venivano impiegati soprattutto per esibizioni di tipo acrobatico; nelle miniature medievali venivano spesso raffigurati ritti sulle zampe posteriori, come in questi versi. A giudicare dalla quantità di documenti iconografici (segnalati in Pietrini 2011, pp. 201-203), la categoria degli ammaestratori doveva essere parecchio diffusa tra i giullari.

62. *simier*: “addestratore di scimmie”; Levy cita l'occorrenza giraldiana, specificando l'accezione di «Affenführer» (*SW*, VII:659); si veda inoltre *FEW*, XI:632.

63. *los avols*: in accordo con Keller 1905 e Pirot 1972, si è scelta la lezione di **R** *contra Da*, che legge erroneamente *los aoilz*. Il significato del termine è «misérable, vil» (ABOULOS, *FEW*, XXIV:46; *LR*, 2:159). – *escarnir*: verbo di origine germanica (SKIRNJAN; cfr. *FEW*, XVII:120), ha il significato di ‘deridere, schernire’; si vedano *LR*, III:190; *FEW*, XVII:120 («tromper, décevoir» e «insulter, outrager»). L'espressione «correspond au *mal dizer*» (Pirot 1972, p. 586), in *oppositio* con *ben parlar* del v. 15. La pubblica derisione di un personaggio considerato miserabile o folle è prassi medievale consolidata nelle buffonerie giullaresche; cfr. PCard, *Ancmais tan gen no vi venir pascor* (*BdT* 335.4), vv. 30-31: «honor e pretz qu'aunida manentia, / quar selh es folhs que se fai escarnir». Per la degradazione parodica (tratto tipico delle *coblas* tabernarie)

cfr. Di Luca 2017, pp. 134-135 e p. 142. Sullo stadio intermedio dell'evoluzione del lemma (\*ESCARNIUM) si rinvia a Guida 1979, pp. 215-216.

64-66. Sull'espressione cfr. *FEW*, XIII:82 («tout à l'entour»; Pirot 1972 traduce: «de tour en tour»). In questi versi vi è un'allusione all'arte funambolica; la tradizione degli esercizi acrobatici dei saltimbanchi girovaghi (*ioculatores*) è testimoniata dalla larghissima diffusione iconografica che quest'arte giullaresca ebbe nel corso del Medioevo Occidentale: si veda, in proposito, Mâle 1922; Focillon 1929 (con particolare riferimento all'arte francese del XII secolo); Salvini 1962; Zarnecki 1958; Karlinger 1924.

66. In luogo del monosillabo iniziale *mas* **R** legge *e*.

67. *rudela*: «roue» (*FEW*, X:498; cfr. *LR*, V:60; *SW*, 7:363). Cfr. PCard, *Un sirventes trametrai per messatge* (*BdT* 335.68), vv. 15-16: «qu'en questa rudela / a fag trop de mazan».

69. Inversione degli elementi sintattici in **Da** (*mais la cambal fai*). – *tortezir*: da TÖRQUÈRE; termine *hapax*. Keller 1905 ammette di non comprendere il senso di questo verso (cfr. pp. 179-180). Raynouard traduce l'occorrenza giraldiana: «tortiller» (*LR*, V:384), seguito da Levy (cfr. *SW*, VIII:322). Il *FEW* registra l'accezione «se tordre» (XIII:89); sulla base di quest'ultima Pirot 1972 ritiene «que ce vers rappelle la pratique de la dislocation des membres commune chez les acrobates avant leur prestation» (p. 587). Probabilmente il riferimento è proprio agli spettacoli di contorsionismo: negli schemi coreutici di molte danze medievali prevalgono infatti figure disarticolate, con braccia e gambe piegate, nonché piegamenti arditissimi.

70. Il mss. **R** scrive *dorp* per *d'orc*. Keller 1905 espone le sue perplessità sul termine *orc*: «“Gespenstergeschichten”? “Teufelserzählungen”?» (p. 180). Il sostantivo, non registrato in *LR* e *SW*, compare in *FEW*, VII:394 con il significato di «Satan» (con segnalazione, per l'occitano, del luogo giraldiano); il lemma deriva dal latino ORCUS, «che taluno pretende stia per il più ant. URAGUS uno dei tanti nomi di Dio [...] che poi sarebbe tralignato al significato di spirito del male» (*DELI*, cfr. “orco”). Il termine farebbe dunque riferimento al dio degli inferi della produzione letteraria latina; tuttavia *orc*, nella tradizione popolare, pur mantenendo la connotazione negativa propria di un personaggio sinistro, non riveste il significato specifico di ‘diavolo’, bensì si riferisce a un più generico ‘mostro’ antropomorfo, protagonista di molte fiabe per l'infanzia. La figura dell'orco ritorna anche in autori italiani: cfr. il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti («E quella fiera acerba più d'un orco Gli corse addosso»; 5, 19); Ariosto, *Orlando*

*furioso* («Che l'orco non ti senta, e non t'ingoi»; 17, 43); Pulci, *Il Morgante*, («Tu m'ha'a mangiare un di poi, come l'orco»; 19, 84).

71. L'interpretazione del verso ha suscitato non poche perplessità: Keller 1905, pur avanzando ipotesi esplicative sul termine *borc* («Bretter Gerüst, Bühne», in glossario, p. 227) e fornendo esempi di possibili giochi giullareschi, conclude: «wage ich nicht zu entscheiden» (p. 181); Pirot 1972, rinuncia a offrire una spiegazione glossando: «Je ne sais ce que *borc* veut dire» (p. 587). L'unica accezione riportata da Raynouard è «bourg» (*LR*, II:237; il significato 'borgo' è registrato anche in *FEW*, XV:17). Potrebbe fare riferimento a qualche intrattenimento ludico che si svolgeva al di fuori della corte; si veda la definizione di *borc* offerta da Cohen 1950: «Le bourg est la ville enclose de murailles. Ce qui est au dehors est le faux bourg, d'où notre *faubourg*» (p. 50). Cfr. anche l'ipotesi proposta da Rodríguez Velasco 1999: «juegos típicos de los que gustan en las ciudades» (p. 259).

74. *Peleas*: è Pelia, zio di Giasone; personaggio delle *Argonautiche*; vi è molto probabilmente un riferimento «a la primera de las incursiones troyanas, no a la de lo atridas» (Rodríguez Velasco 1999, p. 259). Iniziano da questo verso i riferimenti mitologici; per un'indagine approfondita si rimanda agli studi di Balbo-Noto 2011 e Barbieri 2010. L'allusione al personaggio è molto probabilmente mediata dal *Roman de Troie*.

76. *Assaracus*: si accoglie, come già Pirot 1972, la congettura suggerita da Birch-Hirschfeld 1878 (i codici presentano lezioni divergenti: *e de argus Da / de daracus R*). Secondo la genealogia mitica Assaraco discendeva da Giove, dalla cui unione con Elettra era nato Dardano (personaggio citato al verso seguente). Keller 1905 rifiuta tale proposta congetturale (mette a testo un punto interrogativo in luogo del nome); tuttavia egli stesso segnala che *Assaracus* «gegen wird er als Mitgrtinder von Troja in dem einer slavischen Version der Trojasage vorausgehenden Stammbaum erwähnt» (p. 183).

77. *Dardanus*: In **R** si legge *e de darnus*. La precisazione del verso seguente circa la fondazione di Troia conferma l'identificazione in Dardano, «the ancestor of the royal house of Troy» (Chambers 1971, p. 106). Si rinvia a Grimal 1987, p. 117. Citato anche nel *Roman d'Eneas* (v. 3285).

79. *en Frasion*: **R** reca *de deufranon*. Il riferimento non è di immediata comprensione. Keller 1905 ipotizza una relazione tra questo personaggio e la vicenda degli Argonauti (p. 183). Il nome Frasio ricorre nella mitologia: si veda 'Frasio' in *DEMGOL* «Indovino di Cipro, predisse al re d'Egitto Busiride che sarebbe finita la carestia se si fosse sacrificato ogni anno uno straniero; essendo

straniero lui stesso, fu così il primo ad essere sacrificato (Apollod. Bibl. 2, 5, 11)»; si veda Grimal 1987, p. 373. Tale identificazione si propone tuttavia con cautela, giacché questo personaggio «est totalement inconnu des oeuvres littéraires romanes du moyen âge» (Pirot 1972, p. 588).

80. *Jazon*: **R** legge *genon*. Risulta chiaro ed immediato il riferimento al mitico eroe greco Giasone, capo della spedizione degli Argonauti per la conquista del vello d'oro. Il personaggio è ricordato anche in *Flamenca*, v. 643.

81. Il copista di **R** scrive, sia qui che al v. 84, *caneron* per *com annet*; reca inoltre *vas* per *vel*. **Da** fraintende il rimante (*bon querir*).

82. *Pompeon*: personaggio di difficile identificazione; potrebbe trattarsi del Pompeo storico o di quello leggendario (cfr. Keller 1905, p. 184).

83. *dragon*: **Da** legge *dracon*, **R** scrive *ragon*. Keller 1905 e Pirot 1972, data la difficoltà di stabilire con esattezza l'allusione, preferiscono inserire a testo il punto interrogativo in luogo del nome. Birch-Hirschfeld 1878 segnala un personaggio chiamato Dragon nel *Girart de Roussillon*, eppure questa identificazione non si adatterebbe al contesto. Un 'dragone' è menzionato in *Flamenca*, vv. 643-644: «l'autre comtava de Jason / e del dragon que non hac son»; per l'allusione Manetti 2008 rinvia a Debenedetti 1921, p. 23, e Limentani 1977, p. 203, i quali indicano come possibile fonte il *Roman de Troie*. Potrebbe dunque trattarsi dello stesso personaggio, dacché Guiraut presenta la vicenda di Giasone nella terzina precedente.

84. Il verso è corrotto in entrambi i codici: **Da** tramanda il testo ipometro (*com annet murir*), **R** legge *caneron a tonas murir*. Non è possibile dire se *Tonas* sia un nome proprio (cfr. Pirot 1972, p. 588) o una località («Unidentified locality», Chambers 1971, p. 255).

85-87. Il trovatore si riferisce al celebre mito di Dedalo e del figlio Icaro: entrambi rinchiusi nel labirinto di Creta, riuscirono a fuggire volando con le ali progettate da Dedalo. Per la diffusione della leggenda si veda Braccini 1960, p. 30. Dedalo è menzionato anche in *Flamenca*, v. 705; ricorre inoltre in *Icarus*, al v. 706; cfr. BtParis, *Guordo, ie-us fas un sol sirventes l'an* (*BdT* 85.1), v. 68; RicBarb, *Atressi con l'orifanz* (*BdT* 421.2), v. 26; GlMagr, *Ma dompna-m ten pres* (*BdT* 223.4), v. 9.

86. **R** legge *uiracus*.

88. *Semitaur*: chiara allusione al Minotauro (cfr. *LR*, V:309) rinchiuso nel celebre labirinto, costruito appositamente da Dedalo. Questa è l'unica menzione del mostro mitologico nella letteratura occitana (cfr. Birch-Hirschfeld 1878, p. 16). Si veda lo studio di Nilsson 1932, p. 175.

90. *Octavian*: **R** reca la variante *Eneas*. Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano. L'imperatore romano è menzionato anche in BtParis, *Gordo, ie-us fatz un sol sirventes l'an* (BdT 85.1), v. 44. Proverbiale è la ricchezza di Ottaviano. Guglielmo di Malmesbury racconta un episodio in cui l'imperatore fa sotterrare un tesoro (cfr. *sebelir* in *SW*, VII:499; *LR*, V:171; *FEW*, XI:476).

91-92. **Da** legge *naitan*. Nàtan è un profeta ebreo, contemporaneo di Salomone e David; rimproverò a quest'ultimo il suo adulterio con Betsabea e favorì la successione di Salomone contro il fratello maggiore Adonia. Il nome di questo personaggio biblico «aparece sólo en las Chronica de William de Malmesbury y en el *Brut*» (Rodríguez Velasco 1999, p. 260); questa è l'unica occorrenza registrata nella letteratura occitana.

92. *Satan*. **Da** legge *saitan*. Lo stesso nome ricorre in RbVaq, *Ar vei bru* (BdT 392.5), v. 45. Paris 1878 coglie, nella menzione, un'allusione a «l'antique légende de Salomon et Asmodée» (p. 457). Il demone Amodeo viene citato in numerose leggende talmudiche e della tradizione demonologica giudaica, secondo le quali fu vinto dal Re Salomone, che lo avrebbe costretto ad edificare per lui il celebre Tempio, si veda Piqué 1884, p. 105.

93. Il personaggio di Salomone è nominato ben tre volte in *Flamenca*, vv. 1574, 3170 e 3173; si vedano inoltre le plurime citazioni di Salomone nel *corpus* lirico occitano segnalate da Chambers 1971, pp. 238-239.

94. *Seon*: personaggio «Unidentified» (Chambers 1971, p. 245). Keller 1905, p. 187, ipotizza si tratti di Sihon, re degli Amorrei.

95. *Amon*: «The god Jupiter Ammon, supposed to have been the real father of Alexander the Great» (Chambers 1971, p. 45). Alessandro Magno infatti si era fregiato del titolo di “figlio di Jupiter Amon”. Su la *Légende d'Alexandre* nei trovatori cfr. Meyer 1886. Si veda la precisazione fornita da Pirot 1972, che chiarisce il riferimento del verso seguente (*com fes Felip espaorir*): «Cette anecdote a trait à un épisode contenu dans l'*Epitome*: “Il s'agit plus précisément de cet épisode où le séducteur d'Olympia, à l'épouvante de Philippe et de tous les assistants, apparaît sous les traits d'un dragon et se met à caresser Olympia”» (p. 598).

97-99. La terzina fa riferimento al celebre episodio del pomo della discordia e del giudizio di Paride; quest'ultimo dovette scegliere la dea più bella tra Era, Atena, Afrodite.

99. *Discordia*: calco latino della corrispondente divinità greca Eris. – *legir*: «choisir, élire» (*FEW*, V:242).

100. *Flavis*: non è chiaro il riferimento («Unidentified», Chambers 1971, p. 127). Bartsch 1861 ritiene possa trattarsi di un aggettivo, “Flavus”, attribuito a Menelao da Ovidio; l’ipotesi è stata tuttavia contestata da Schultz-Gora 1888 (cfr. p. 208).

101-102. *Paris*: viene nuovamente menzionato Paride. La madre Ecuba, dopo un funesto sogno premonitore avuto durante la gravidanza, decise di portare il piccolo Paride sul Monte Ida; lì fu raccolto e allevato dai pastori. Si vedano, al riguardo, le considerazioni di Rodríguez Velasco 1999: «Se trata, por cierto, de un motivo literario muy extendido [...]: el héroe, por diversas razones, pierde a su familia [...] y es recogido por alguien de condición social menor que lo educa y alimenta» (p. 260); lo studioso rimanda al lavoro di Garcia Alonso 1991.

102. **R** legge *sauprols. – vaquiers*: “pastore” (cfr. *LR*, V:457; *SW*, VIII:588; *FEW*, XIV:99). – *noirir*: il verbo è usato nell’accezione di ‘allevare, crescere’; «erziehen, unterweisen» *SW*, V:405; «élever un enfant» *LR*, IV:351 e *FEW*, VII:250.

103. *Artasenes*: i codici latori presentano lezioni divergenti (**R** legge *de tartases*), ma «celle de D paraît explicable» (Pirot 1972, p. 590): si tratta molto probabilmente di Artaserse, re di Persia.

104. Errore presente in **R** (*dislaires*).

105. I codici latori presentano una lezione problematica: *con dea venus fes perir Da, com na venus los fetz perir R*. Keller 1905 mette a testo un punto interrogativo. Come giustamente segnala Paris 1878, «Venus n’a certainement rien à faire ici» (p. 456); lo studioso propone di emendare il nome in «Polyphème» (*Ibidem*), in riferimento a una variante della leggenda di Polifemo secondo la quale Ulisse avrebbe ucciso (e non solo accecato) il gigante. Appare più convincente, tuttavia, la proposta di Constans 1904-1912, *Palamedus* (p. 319) poiché «elle rappelle l’assassinat de Palamède par Ulysse à la suite d’un ruse» (Pirot 1972, p. 590).

106. *Pelaus*: Peleo, mitico re di Ftia, padre di Achille e nonno di Pirro, menzionato al verso seguente. Peleo è citato anche in *BnVent*, *Ab joi mou lo vers* (*BdT* 70.1), v. 46.

107-108. Vengono nominati Pirro, figlio di Achille e di Deidamia, e Licomede (**Da** scrive *nicomedes*; si preferisce la variante di **R**, *Licomedes*), il mitico re dei Dolopi in Sciro, nonno materno di Pirro. Quest’ultimo nascose, tra le sue figlie, Achille (travestito da donna per sfuggire alla morte profetizzata); Achille si innamorò poi di Deidamia, una delle figlie di Licomede, e da lei ebbe un figlio: Pirro-Neottolema. – *noirir*: i codici latori leggono entrambi *murir*; si

preferisce accogliere a testo l'emendamento congetturale proposto da Keller 1905, p. 193 (accettato anche da Pirot 1972, p. 590) – sebbene presenti rima identica con il v. 102 – poiché non vi è traccia di una versione che narra della morte di Pirro per mano del nonno Licomede; sappiamo infatti che Pirro fu ucciso da Oreste e che Licomede venne indicato, in alcune leggende, come l'uccisore di Teseo. Il verbo *noirir*, 'allevare', è dunque più adatto giacché è Licomede «qui éleva l'efant après le départ d'Achille pour Troie» (Pirot 1972, p. 590); cfr. anche *Licomedes* in Chambers 1971: «maternal grandfather of Pyrrhus, whom he raised (*Roman de Troie*)» (p. 168).

109-111. **R** al v. 109 reca *de peleas* (già citato al v. 74). *Pallas* è Pallante (o Pallade, gr. Πάλλας), figlio di Evandro, il re della colonia di Arcadi (*Eneide*, VIII, 104). Alleato di Enea, cadde combattendo contro Turno, re dei Rutuli. Il nome *Pallas* compare nel *Roman d'Eneas* (v. 4736). Enea è nominato nel *Roman d'Eneas* (vv. 25, 159, 707, 4397, 6034); BtParis, *Gordo, ie-us fatz un sol sirventes l'an* (*BdT* 85.1), v. 20; *Flamenca*, vv. 629 e 4613.

111. Pecca in **R** (*anero* per *el anet*).

112. *Escaneus*: Ascanio, primogenito di Enea e Creusa (figlia di Priamo), nato a Troia; nella versione virgiliana Ascanio, dopo essere stato tratto in salvo dal padre e dal nonno Anchise durante l'incendio della città, seguì Enea nelle sue peregrinazioni nella penisola italiana. Compare nel *Roman d'Eneas* (vv. 646, 3126, 3732, 5101).

113. *Tornus*: Turno. Virgilio, nell'*Eneide*, ne fa il principale antagonista di Enea e chiude il poema con la sua morte. Cfr. anche *Roman d'Eneas* (vv. 3317, 3409, 3489).

114. *Montalba*: monte Albano. Il trovatore allude a un episodio «dans le quel Turnus entre dans la fortesse de Montalban dont il ne sortira que par hasard» (Pirot 1972, p. 590). – *issir*: da EXIRE (cfr. *FEW*, III:295; *LR*, III:570; *SW*, II:342).

115. *Sibilla*: è la Sibilla Cumana, la più nota delle sacerdotesse di Apollo, personaggio centrale del VI libro dell'*Eneide* virgiliana, profetessa e guida di Enea nell'oltretomba. Menzionata nel *Roman d'Eneas* (vv. 2284 e 2429).

116. *Camilla*: vergine guerriera latina dell'*Eneide*. Nella versione virgiliana viene salvata dalla dea Diana, allevata ed educata da cacciatrice e guerriera. Viene raffigurata nel libro VIII mentre combatte valorosamente (da qui l'espressione del verso seguente) a capo di uno squadrone di cavalieri come alleata dei Latini e di Turno.

117. Errore di natura flessionale in **R** (*sabio*).

118. *Ismael*: Ismaele, personaggio biblico (*Genesi*, 16:15), figlio di Abramo e della schiava Agar: la moglie di Abramo, Sara, non più in grado di concepire figli per l'età avanzata, offrì al marito Agar come concubina. Si veda 'Ismaele' nel *Dizionario Biblico* a cura di Spadafora 1963, p. 346-347.

119. *Asael*: altro personaggio biblico, Asael, estremamente agile e veloce nella corsa tanto da essere paragonato ad una gazzella (*Samuele*, II 2, 18).

120. Si accoglie a testo la lezione di **R**, rifiutando **Da** che tramanda il verso ipometro: *che cui per totz non pot guerir*. – *guerir*: i precedenti editori emendano il rimante; Keller 1905 scrive *querir*; Pirot 1972 suggerisce invece *seguir*. Si preferisce qui mantenere la lezione testimoniata in entrambi i codici, attribuendogli l'accezione di «échapper» (*FEW*, XVII:526).

121. *re Lati*: i codici leggono *lari*. Keller 1905 mette a testo la lezione trädita dai mss. ma in nota suggerisce l'emendamento *Lati*, accolto da Pirot 1972; si adotta la correzione anche nella presente edizione (cfr. *Lari, rei* in Chambers 1971, p. 165). Potrebbe infatti essere un'allusione al re Latino, padre di Lavinia, che «joue un rôle dans la légende d'Enée dont Guiraut de Calanso vient de mettre en scène plusieurs protagonistes avant les trois vers consacrés à la matière biblique» (Pirot 1972, p. 591). Re Latino è citato nel *Roman d'Eneas*, vv. 3019, 3203, 3358.

122. Il copista di **R** fraintende il verso (*e de lompi*).

123. **Da** trascrive *poing cuen per pueg on*.

124-125. **Da** inverte gli elementi: *e de remus / de romalus*; si accetta a testo la lezione di **R**, giacché essa conserva la struttura, presente nel distico (corrispondente al terzultimo e al penultimo verso) di ogni strofe, *de ... / e de ...*. Chiaro ferimento ai due gemelli Romolo e Remo, mitici fondatori di Roma. Pirot 1972 (p. 591) segnala la citazione dei due fratelli nel *Tezaur* di PCorb, *En nom de Jhesu Crist, qu'es nostre salvamens* (*BdT* 338.I).

126. **Da** legge *eil* per *sels*.

127. *Macabieu*: Giuda Maccabeo, patriota e capo militare ebreo del II sec. a. C. È citato anche in *Flamenca*, vv. 657-658: «l'autre comtet de Machabeu / comen si combatet per Dieu». Ricorre inoltre nel *Tezaur* di PCorb, vv. 368-369: «de Judas Machabieu, dels fraire eissamens, / que feron grans batalhas als pagans mescrezens». Si vedano inoltre le menzioni del personaggio biblico in due poemi francesi segnalati da Manetti 2008, pp. 117-118.

129. **R** scrive *potz trop*.

130. *Brutus*: **R** legge *bressus*. Riferimento a Bruto del *Roman de Brut*, nipote di Enea e «fundador de toda una materia histórica y literaria» (Rodríguez Velasco 1999, p. 262).

131-132. Il nome *Eleus* designa *Elenus* (o *Helenus*), figlio di Priamo e di Ecuba e fratello di Paride e Deifobo (**R** reca *e de gelus*). Si veda l'ipotesi interpretativa relativa al v. 132 offerta da Pirot 1972: «Je me demande si le v. 132 n'a pas trait aux prédictions par lesquelles Helenus dévoile toutes les calamités qui devaient résulter de son voyage en Grèce» (p. 591). Si può invece ipotizzare il riferimento a un episodio che narra la contesa tra i fratelli Eleno e Deifobo per sposare Elena, rimasta vedova dopo la morte di Paride; fu preferito Deifobo ed Eleno, furioso, abbandonò la città ritirandosi sul monte Ida. Il verbo *partir* è inteso nell'accezione di «se separer de» (*FEW*, VII:679); si veda anche la traduzione di Pirot 1972: «et d'Elenus comment il sut se séparer de son frère» (p. 571).

133-135. Nella terzina sono menzionati due personaggi della letteratura giudaica. Si rinvia alla nota di Keller 1905, pp. 197-198. Cfr. *Doec* in Chambers 1971: «According to Keller, a Jew who kills an ox by magic in an episode of the Silvestesage; but one thinks also of Doeg in I Samuel 27:1» (p. 109).

135. In luogo del rimante **Da** legge *acom dormir*.

136. *Golias*: si accoglie a testo la lezione di **Da**, contrariamente ai precedenti editori che editano la versione di **R**, *Galias*. Il nome *Galias* è già menzionato all'interno della terzina (v. 138; si rinvia alla nota 137-138). Si tratta molto probabilmente di Golia, il gigante filisteo della tradizione ebraica (compare anche in quella coranica), ucciso da David (I Sam. 17) che gli scagliò contro delle pietre con una fionda; si veda anche *Flamenca*, vv. 653-654: «Golias, consi fon aucis / ab tres peiras que l trais Davis».

137-138. *Ipocras* (v. 137) è senza dubbio Ippocrate, medico dell'isola di Coa (nato intorno al 460 a. C.); la tradizione degli studi ippocratici culmina in Galeno, fondatore della medicina scientifica in Grecia. Si potrebbe dunque supporre l'identificazione di quest'ultimo in *Galias* (v. 138), ma l'ipotesi è da accogliere con cautela, giacché non si spiegherebbe l'espressione *com ... lo saup mentir* (v. 138); si vedano, al riguardo, le osservazioni di Paris 1878 che rapporta questi versi a un passo del *Roman des Sept Sages*: «Je crois reconnaître dans le même poème une autre allusion à ce célèbre ouvrage [...]; cependant, dans le conte *Medicus*, le neveu d'Hippocrate n'est appelé Galien dans aucune des anciennes rédactions, et il ne lui fait aucun mensonge; peut-être Galias est-il le nom de sa perfide épouse [...], ou encore de la dame des Gaules, qui, d'après le Roman du

*Saint Graal*, lui joua le tour communément mis sur le compte de Virgile» (p. 456). Sulla difficoltà interpretativa di questi versi cfr. anche la nota di Keller 1905, pp. 198-199; Rodríguez Velasco 1999, p. 262. Pirot 1972, avendo scelto al v. 136 la lezione di **R** (*Galias*), pubblica il testo indicando omettendo la menzione del nome (cfr. la traduzione di conseguenza lacunosa: «et d'Hippocrate comme ... lui sut mentir», p. 572).

139. *Barachi*: «A pagan demon» (Chambers 1971, p. 64).

140-141. L'interpretazione del distico pone delle difficoltà. Keller raffronta la storia dell'indovino e del lupo a una canzone di Ozil de Cadartz, ma ciò non chiarisce l'origine dell'episodio.

140. **Da** legge *e del dun*.

141. *Variatio* in **R** (*saup als lops*).

142-144. Chiaro rimando al tragico suicidio di Didone, narrato nell'*Eneide* virgiliana e ripreso nel *Roman d'Eneas*. Enea, ammonito dagli dei a riprendere il suo viaggio verso l'Italia, fu costretto ad abbandonare la sua amata Didone che per la disperazione si trafisse con una spada. Questa versione della leggenda è poi ripresa da Ovidio (*Her.*, VII, 195-196: «Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem, / ipsa sua Dido concidit usa manu»). Cfr. anche *Flamenca*, vv. 630 e 4614. Nella tradizione letteraria medievale e moderna la vicenda di Didone non si discosta in modo sostanziale da quella raccontata da Virgilio (si veda ad esempio il V canto dell'*Inferno* dantesco, vv. 61-62: «L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo»).

143. È da preferire, come di consueto, la variante testimoniata in **Da** (*dolor, contra dossor* di **R**) dal momento che il riferimento è all'amore doloroso e tragico di Didone.

145-147. L'interpretazione della terzina è complicata. I codici presentano due versioni leggermente diverse (**Da**: *aprim fadet / lo laniolet / con saup islanda conquerir*; **R**: *apren fadet / de lansolet / co saup gen landa conquerir*). «Cet tris vers constituent la seule allusion de Guiraut de Calanson à la Matière arthurienne» (Pirot 1972, p. 483). Per i problemi ecdotici e interpretativi del passo si rinvia alle dettagliate analisi di Paris 1878, p. 457; Keller 1905, pp. 200-203; Pirot 1972, pp. 482-485. Si vedano anche Chambers 1971, p. 164; Rodríguez Velasco 1999, pp. 262-263. Sui riferimenti alle vicende di Irlanda e Islanda nella letteratura occitana medievale si rimanda al contributo di Melani 2016b.

148-150. I codici latori presentano *varia lectio*, v. 148: *e de ditis Da / e de teris R*; v. 149: *e de felis Da / e de feris R*. Potrebbe trattarsi di due personaggi

della materia ovidiana; a tal proposito si rimanda all'indagine di Pirot 1972, p. 592 e pp. 533-535.

151. *Marescot*: poco si sa su questo personaggio; cfr. Chambers 1971: «A knight in the Old Franch *Merveilles de Rigomer* (Flautre); is this the same person?» (p. 177).

152. *Nenbrot*: è lezione di **Da**, mentre **R** reca *lambrot*. Keller 1905 e Pirot 1972, indecisi sulle differenti testimonianze (cfr. rispettivamente pp. 203-205 e p. 592), scelgono di segnalare a testo la perplessità con un punto interrogativo. In questa sede si accoglie il nome Nembrot. Potrebbe infatti trattarsi di un personaggio biblico (in ebraico Nimrod) – che ritorna anche nelle tre cantiche della *Commedia* (*Inf.* XXXI, vv. 34-81; *Purg.* XII, vv. 34-36; *Par.* XXVI, v. 126) –: «Porro Chus genuit Nemrod: ipse coepit esse potens in terra et erat robustus venator coram Domino. Ob hoc exivit proverbium: “Quasi Nemrod robustus venator coram Domino”. Fuit autem principium regni eius Babylon et Arach et Achad et Chalanne in terra Sennaar» (*Gen.*, X, 8-10). La fama di eccellente cacciatore (“Come Nimrod, valente cacciatore davanti al Signore”) chiarisce l'espressione del verso successivo (*que pogra leu un bou trair*).

153. *trair*: il *Glossario* dell'ed. Keller 1905 indica il significato di 'trascinare' («Schleppen», p. 229) per questa occorrenza (cfr. anche *SW*, VIII:358). L'accezione del verbo è piuttosto “colpire” (in traduzione): si vedano *LR*, V:398 e *FEW*, XIII:182. Cfr. la traduzione offerta da Manetti 2008 di un'espressione del v. 5633 di *Flamenca* (*mal sabes traire*): «sapete colpire duro» (p. 361).

154. *duc bastard*: secondo Pirot 1972 vi è un'allusione a Guglielmo I, re di Inghilterra (cfr. p. 593); si veda anche la nota di Keller 1905, p. 205. È tuttavia complicato identificare con certezza questo personaggio menzionato tramite perifrasi, giacché molteplici potrebbero essere i possibili riferimenti.

155. *Luziart*: «Unidentified» (Chambers 1971, p. 172). L'identificazione è problematica; si rinvia alle varie ipotesi avanzate da Keller 1905 (p. 2059).

156. *enardir*: «ermuthigen» (*SW*, II :420); «enhardir, oser» (*LR*, II:116).

157. *Pamfili*: allusione alla commedia elegiaca *Pamphilus* (fine XII secolo). Il protagonista Panfilo, timido giovane innamorato di Galatea, per rivelarle il suo amore invoca l'aiuto di Venere. L'opera ebbe singolare fortuna, specie nella letteratura spagnola (menzionata nel *Libro de buen Amor* e nella *Celestina*). Si veda Evesque 1931.

158-162. In questi versi si ha traccia del Virgilio 'mago' della tradizione popolare (per cui si rimanda allo studio di Comparetti 1872). L'allusione del v.

159 si riferisce all'episodio della fuga di Virgilio dalla prigione, tramite un artificio magico realizzato con un bacile d'acqua (sul termine *conca* cfr. *SW*, I:314; *LR*, II:455; *FEW*, II:1000): «Virgile se fait apporter un baquet d'eau, dans lequel il disparaît après d'avoir prononcé une formule magique» (Roncaglia 1985, p. 275; si vedano, al riguardo, le pp. 68-69 di Comparetti 1872). La seconda terzina dedicata al 'Virgilio popolare' (vv. 160-163) presenta i seguenti riferimenti: 1) il misterioso *hortus Vergilii* (il *vergier*, v. 160), «un giardino incantato di cui parlano Alessandro di Neckam (vissuto tra il XII e il XIII secolo) e Gervasio di Tillbury (attivo nel XII secolo)» (Balbo-Noto 2011, p. 31); si vedano inoltre Ziolkowski-Putnam 2008, pp. 852-857, e Comparetti 1872, pp. 68-70. 2) un'ampolla di vetro (il *pesquier*, cfr. nota 161) contenente il modellino di Napoli, finalizzata a proteggere la città, secondo la testimonianza di Corrado di Querfurt (seconda metà del XII secolo), cancelliere di Arrigo VII: «Non profuit civibus illis civitatis eiusdem ymago in ampulla vitrea magica arte ab eodem Vergilio inclusa, arctissimum habente orificium, in cuius integritate tantam habebant fiduciam ut eadem ampulla integra permanente nullum pati posset civitas detrimentum» (Comparetti 1872, pp. 185-187). 3) Guiraut accenna ad una leggenda diffusa a partire dal XII secolo che racconta dell'ira di Virgilio: il poeta, innamorato, ma non corrisposto, della figlia dell'imperatore, spegne tutti i fuochi della città di Roma; l'episodio rappresenta una variazione del motivo della 'vendetta di Virgilio'; sulla leggenda cfr. Ziolkowski - Putnam 2008, pp. 874-890 (si vedano in particolare le pp. 875-876 sui versi dell'*ensenhamen giraldiano*).

158. Ipermetria in **R**, generata dall'aggiunta della congiunzione *e* in apertura del verso.

161. *pesquier*: cfr. *SW*, VI:293; *LR*, IV:482; *FEW*, VIII:580; in traduzione: "brocca"; cfr. Paris 1878: «Dans le passage de Gu. De Cal. Sur Virgile [...] il explique d'une manière inadmissible les mots *E del pesquier*, en écrivant *peschier* (ailleurs *pechier*), en expliquant ce mot par l'angl. *pitcher*, et en y reconnaissant l'*ampulla vitrea*, *palladium* de Naples [...]. *Picher* et ses analogues ont tous un *i* et n'ont pas l'*s*, et ne signifient jamais une bouteille, mais une cruche» (p. 458).

162. *escantir*: **Da** legge *escontir*; «éteindre» *LR*, III:146; *FEW*, III:267; Sternbeck 1887, p. 77.

163-165. Guiraut farebbe qui riferimento a un episodio «que se narra en algunos de los manuscritos del *Roman des Sept Sages de Rome*» (Rodríguez Velasco 1999, p. 264). Si rimanda a Paris 1878, p. 467.

165. *Varia lectio* in **R**: *fezt utra de roma fugir*.

166. *Pepin*: Pipino il Breve, re dei Franchi. Sulla figura di Pipino si veda il contributo di Paris 1895. Sulle menzioni dei merovingi e dei primi carolingi nella letteratura occitana cfr. Pirot 1972, p. 427.

167. *Uelin*: **Da** legge *e doelin*, **R** e *de uelis*. Si emenda in *e d'Uelin*, dacché il riferimento potrebbe essere a Huelin (o Hugelin), personaggio che compare nella *chanson de geste* di *Gormont et Isembart* (fine XI – inizio XII secolo). Il testo presenta «un'allusione interessante, su cui si è esercitata la critica a lungo senza pervenire a risultati soddisfacenti» (Bonafin 2010, p. 95), ovvero un criptico dialogo tra Huelin e Gormont in cui si parla di un pavone; il primo racconta questa circostanza: «Si vos servi come pulcele; / le poun mis en l'escuele: / unc n'en meustes la maïssele» (vv.244-246), e Gormont risponde: «Trop estes vos vantés, bricun! / Jeo te conois assez, Hugon, / qui, l'altr'ier, fus as paveilluns; / si me servis de mun poun / que n'en mui unques le gernun, / si por folie dire nun» (vv. 256-261). Meliga 1993b e Bonafin 2010 scorgono degli elementi che evocano l'usanza di pronunciare voti sul pavone, che costituiva uno dei piatti più prelibati dei banchetti cavallereschi (insieme all'airone, lo sparviero e il fagiano); l'usanza, molto in voga, «consente di riconoscere nel passo del Gormont la prima citazione del rituale del *vœu* nella letteratura francese con un sufficiente grado di probabilità» (Meliga 1993b, p. 246). Sul motivo del *voeu du paon* si vedano anche gli studi di Gosman 1985 e Ghidoni 2011. Tuttavia, nell'*ensenhamen* di Guiraut (v. 168), emerge un dettaglio estraneo alla vicenda narrata nella *chanson* di *Gormont et Isembart*: «Huelin sollte einen Pfau zerschneiden und wollte nicht» (Fluri 1895, p. 57). Si veda anche la nota di Keller 1905, pp. 211-212).

168. **R** legge *canc* per *que* e *devezis* per *devezir*, guastando lo schema rimico.

169-171: I codici latori presentano *varia lectio* nella terzina; v. 169: *de clodomer Da*, *de dodoyr R*; v. 170: *e pueis derrer Da / de punh de tir R*; v. 171: *e de picolet lescremir Da / e dido qel let lescremir R*. Si vedano i vari luoghi discussi nelle relative note che seguono.

169: *Clodomer*: si accetta la variante di **Da**; il personaggio menzionato si riferisce molto probabilmente a Clodomer, «son of Clovis, king of Orléans» (Chambers 1971, p. 98). Pirot 1972 non sceglie tra le lezioni divergenti, segnalando a testo l'indecisione con un punto interrogativo.

170. *Errer*: impossibile identificare questo personaggio (cfr. Chambers 1971, p. 118). Pirot 1972 considera erronee le due varianti (*e pueis derrer Da / de punh de tir R*) e propone la congettura *Pui de Rir*, «patrie de Dodinel [...] l'écuyer

d’Hector dans le *Roman de Troie*» (cfr. p. 594); ma sarebbe questo un caso isolato di riferimento toponomastico all’interno del componimento. Per tale ragione si preferisce non ritoccare la testimonianza del ms. base, nonostante la difficoltà interpretativa.

171. *Picolet*: (variante di **Da**) personaggio di un romanzo francese del XII secolo, *La Bataille Loquifer*, in cui riveste la funzione di «messenger between Rainouart and Loquifer» (Chambers 1971, p. 212) Su *Picolet* si veda lo studio Rossi 1978. Si rifiuta dunque la variante di **R**: *e dido qel let*, scelta invece da Pirot 1972 che emenda in *Dodinet* (scudiero di Ettore, cfr. nota precedente). – *escrimir*: l’ipotesi interpretativa avanzata da Pirot 1972 lo induce a modificare il rimante in *escudier*, ma tale scelta inficia lo schema rimico eliminando la rima fissa in *-ir*; il termine in sede di rima, *escudier*, è inoltre l’unico elemento stabile di una terzina trasmessa da lezione totalmente divergenti. Non convince nemmeno la proposta di Keller 1905 che considera il verbo un sostantivo e gli attribuisce il significato di «“Zauberer” oder “Dieb”» (p. 214). Si propone invece di valutare *escrimir* come infinito sostantivato: “il combattere” (in traduzione); cfr. *LR*, III:156; *FEW*, XVII:118; *SW*, III:194.

172. *Zaroes*: **R** legge *boloes*. Keller 1905 esprime la sua titubanza sulla scelta delle varianti trasmesse dai codici latori: «ich weiss ebenfalls mit dem Namen weder der einen noch der andern Hs. etwas anzufangen; in der durch die unmittelbar folgenden Verse angedeuteten Geschichte von Judith und Holofernes begegnen sie oder ähnlich lautende nicht» (p. 215). Pirot 1972 non offre nessuna glossa esplicativa che chiarisca l’allusione. Un mago di nome *Zaroes* è menzionato nei testi apocrifi insieme ad *Arfaxat*.

173-174. I versi alludono al celebre assassinio di Oloferne per mano di Giuditta, narrato nella Bibbia: mentre il generale riposa nella sua tenda, inebriato dal vino, la sua amata Giuditta lo decapita.

174. Errore presente in **Da** *com lo fenes sap per com lo saup gen*. – *Juzet*: si accetta la correzione di Keller 1905; **Da** legge *Iuzei*, **R** *Judas*. Pirot 1972 emenda in *Judith*.

175. Ipometria in **Da** prodotta dalla lacuna della congiunzione che apre il verso.

177. *Julius*: **R** legge *iulinus*. È Giulio Cesare, menzionato anche in *Flamenca*, v. 659, e in *ArnMar*, *Aissi cum selh que tem* (*BdT* 30.5), v. 29, in entrambi i casi con il nome completo *Juli Cezar*.

178. *Aurelh*: personaggio di difficile identificazione. È stata ipotizzata un’allusione alle vicende narrate in *Daurel et Beton* (cfr. Keller 1905, p. 217),

due personaggi citati in *Cabra juglar*, v. 120; eppure «no es fácilmente defendible esta hipótesis, que supone una lectura de Aurelio por Daurel» (Rodríguez Velasco 1999, p. 264). Keller 1905 propone di identificare *Aurelh* nell'imperatore romano Aureliano, sebbene neppure questa ipotesi chiarisca l'episodio cui si allude nell'ultimo verso della terzina (sempre che esso si riferisca a questo personaggio; si veda nota seguente).

179-180. Si ha notizia di un avvertimento dato dalla moglie di Cesare a suo marito dopo un sogno premonitore sulla sua morte prossima (si rinvia a Pirot 1972, p. 594).

180. **R** reca *apres acefalo* della prima sillaba (*pres*).

181-183. Eurialo e Niso sono due inseparabili amici dell'*Eneide* virgiliana (IX, 176-223). I due personaggi sono menzionati nel *Roman d'Eneas* (*Eurailus*, vv. 4990, 5015 e 5232; *Nisuz*, vv. 4897, 5033).

181. Il copista di **R** fraintende il nome proprio (*de suralis*).

182. **R** commette lo stesso errore per travisamento del v. precedente (legge *gislis*).

184. È del tutto ragionevole accogliere, come già Pirot 1972, la congettura di Keller 1905, *Brutus*, a fronte degli errori presenti nei codici latori (*de bietus Da, de domelis R*), dacché ricorre in coppia con Cassio, secondo nome menzionato nel distico (v. 185, ancora una volta frainteso in **R**; cfr. nota seguente). La terzina fa infatti riferimento all'uccisione di Cesare.

185. **R** legge *beuelis*.

186. **R** scrive *feron* per *saubron*.

187-189. La terzina è omessa in **R**. Allusione a un episodio narrato nel *Roman de Thèbe* in cui figurano il re Laio (padre di Edipo) e Polibio, re di Corinto.

189. **Da** reca il pronome possessivo privo della marca sigmatica (*so*).

190. *Gamenon*: è senza dubbio Agamennone; il nome è citato, con la medesima forma (*Gamenon*), nel *Roman de Troie*.

191. *Dagon*: **Da** scrive *derdaguon*. Si segue l'ipotesi interpretativa di Meyer 1878 (p. 454), accolta anche da Keller 1905 (p. 219): Dagon sarebbe un'antica divinità cananea, nominata nella Bibbia come la maggiore di quelle venerate dai Filistei. Pirot 1972 rifiuta tale spiegazione, ma non offre nessuna alternativa esegetica (indica a testo la perplessità con i puntini sospensivi).

192. *aunir*: **Da** legge *auzir*. Si accoglie la variante di **R** («deshonorer», *LR*, II:143; *FEW*, XVI:183); per l'episodio cui si allude cfr. la nota di Keller 1905, p. 219.

193-195. Terzina particolarmente corrotta. *Varia lectio* dei codici latori relativa ai due quadrisillabi; v. 193: *e pueis damier Da / daitan damon R; lo filh ranier Da / lo filh duon R*. Nonostante la difficoltà esegetica di questi versi, si conserva a testo la lezione del codice base, dacché in *Cabra juglar* è menzionato *Rainier* (v. 89); si veda Chambers 1971, p. 226. Keller 1905 e Pirot 1972 non riportano a testo il distico della terzina e segnalano la perplessità col punto interrogativo.

196-198. Lezioni divergenti; v. 196: *e de bazil Da / e de uassin R*; v. 197: *de falcerabril Da / de falsabrin R*. Al v. 198 i codici presentano *variatio* solo nel verbo: *fes Da / volc R*. Anche in questo caso è difficoltoso, se non impossibile, chiarire l'allusione; i precedenti editori non accolgono a testo nessuna delle varianti, indicando l'indecisione ecdotica con il solito punto interrogativo. Qui si sceglie *Da*, eccetto che per la lezione del secondo quaternario della terzina che rende il verso ipometro; si segue l'ipotesi traduttiva di Rodríguez Velasco 1999: «y de Basilio, / el de la falsa protección, / que mereció su desventura» (p. 265).

195. *burdir*: «behourder, jouer, danser, bondir» (*LR*, II:212 e *FEW*, I:441).

199-201. Si riscontra la stessa difficoltà interpretativa rilevata nelle precedenti terzine, dal momento che il testo risulta corrotto e tradito in modo differente: v. 199: *apren caton Da / apren de on R*; v. 200: *e del monton Da / e de lion R*; v. 201: *con per maistre saup guerir Da / con saup per .i. mezel guerir R*. Si continua a scegliere la lezione del ms. base: «Podía referirse al Pseudo Catón medieval, autor de *Disticha* de enorme fama escolar» (Rodríguez Velasco 1999, p. 265); si veda Chambers 1971, p. 96, per le menzioni di *Cato* nella lirica trobadorica. Si rimanda all'erudita nota di Keller 1905, pp. 220-221.

201. *maistre*: Keller 1905, nel glossario della sua edizione, offre il dubbio significato di 'medico' («Arzt?», p. 228). Tra le accezioni del termine offerta dai dizionari, vi è quella di «expert dans un art» (*LR*, IV:116); il *FEW* registra il significato di «celui qui conduit, qui dirige» (*FEW*, VI:37-41). Si è scelto di tradurre con l'accezione generica di "maestro".

202-204. La terzina è conservata solo in *Da* e si riscontra ai vv. 226-228, interrompendo la descrizione del dio Amore. Si sceglie pertanto di anticiparla, inserendola nell'elenco di conoscenze mitologiche che il trovatore deve avere. Keller 1905 segue la sequenza dei versi di *Da*, mentre Pirot 1972 non accetta a testo la terzina considerandola apocrifia. Sul costrutto 'condizionale II + *fes*' si veda Jensen 1994, § 808, sul periodo ipotetico dell'irrealtà.

202: *Fenix*: menzionata anche in *Le fablel dou dieu d'amors*, «ist der Vogel Phönix Hüter des Liebespalastes und nur, wer ein von ihm aufgegebenes Rätsel

gelöst hat, darf eintreten» (Keller 1905, p. 225). Si veda lo studio di Lecompte 1910, in particolare le pp. 68-69 sul raffronto tra la Fenice menzionata nell'opera francese e il passo giraldiano.

205-216. Nelle seguenti note di commento si segnalano sinteticamente i raccordi lessicali e motivali tra XII e I. Si rimanda inoltre alle note di commento della canzone per il significato allegorico della descrizione di Amore.

205. Pecca presente in **Da** (*entor per cor*).

206. Cfr. I, v. 10: «e corr tan tost», e v. 20: «e vola leu».

207. **Da** legge *iai* in luogo del verbo. Cfr. I, v. 46: «e vai nuda, mas quan d'un pauc d'orfres».

208-209. Lezioni fortemente divergenti; *e no ve re / mas fer trop be Da; com per acort / fay del dreg tort R*. Il confronto testuale con la canzone allegorica suggerisce di accogliere le varianti del codice base; I, v. 18: «e no ve re»; v. 11: «e fer tan fort».

210. **R** omette *gen* e in sede di rima scrive *furbir*.

211. In sede della proposizione iniziale, **R** legge *e. – dos cairels*: la raffigurazione del dio Amore armato di due dardi è immagine di ascendenza ovidiana (*Metamorfosi*, I, 468-771); Guiraut si muove tra tradizione (le frecce sono due come in Ovidio) e innovazione (in luogo della saetta di piombo disamorante compare quella d'*acier*). Per il significato allegorico dei dardi di Cupido si rimanda alle note 12-16 di I; nella canzone allegorica si nota un evidente scarto: il dio Amore è raffigurato con tre dardi, a fronte dei due qui menzionati. Tenendo conto dell'ancora controverso rapporto cronologico dei due testi si può ipotizzare che nel più antico *ensenhamen-sirventes* sia ancora operante, nella rappresentazione allegorica delle frecce d'amore, il «bifido modello ovidiano» (Capusso 1987, p. 160), e che quest'ultimo sia stato poi ripreso in I e sostituito dal motivo ternario.

212. **R** scrive *brus ab combels*.

215-216. *Varia lectio* (si accoglie la lezione del ms. base per la restituzione testuale). **R** legge *comans damors / el sieus secors*.

215. Si riprende l'espressione del v. 208.

216. **Da** legge *nos* in luogo della negazione. **R** reca la forma atona *son* (*contra sieu Da*). – *gandir*: variante adiafora di **R** (accolta da Pirot 1972; cfr. pp. 260); **Da** reca *guerir* (accolta da Keller 1905). La preferenza per la lezione di **R** è condizionata dalla scelta lessicale della canzone allegorica: in I è impiegato il verbo *gandir* in relazione alla potenza e alla precisione delle ferite inferte da Amore: «e fer tan fort, que res no·il pot gandir» (v. 11).

217-219. Il distico della terzina presenta lezioni divergenti; si accettano le varianti di **Da** (**R** legge *comans d'amor / e-l sieu secors*).

220-222. Si vedano le giuste osservazioni di Grimaldi 2013: «benché l'insegnamento dica che si deve essere capaci di definire Amore e i suoi gradi, nulla sappiamo del contenuto di tali definizioni. È legittimo supporre che il giullare stesso ne avesse un'idea solo approssimativa» (p. 207).

222. Per *defenir* si veda almeno Mbru, *D'aiso laus Dieu* (*BdT* 293.16): «C'asatz es lag / s'intras en plag / don no sabretz a lutz issir, / e non es bo / qui·n quer razo / e no la sabetz defenir» (vv. 7-12).

223. **Da** reca *cauen* per *can ve*.

229. Il copista di **Da** trascrive *chanson* in luogo di *can so*, probabilmente deviato dall'espressione del verso seguente (*tu t'en iras*), generalmente impiegata negli invii dei componimenti trobadorici in riferimento alla *canso*.

232. *jove rei*: l'epiteto è riferito a Pietro II d'Aragona (1174 - 12 settembre 1213, *terminus ante quem* per la datazione del testo), elogiato anche in VIII, vv. 34-44, e VI, vv. 50-52. Sui trovatori che hanno gravitato intorno alla corte di Pietro II si veda Guida 2006, pp. 223-240; Asperti 1999, pp. 14-17. L'aggettivo, designante – secondo l'uso del latino classico e medievale – gli individui appartenenti alla fascia d'età compresa tra gli *adolescentes* e i *seniores*, consente di restringere i limiti cronologici del componimento: la sua composizione / esecuzione risale ai primi anni di regno del sovrano aragonese, succeduto ad Alfonso II nel 1196, sotto la tutela della madre Sancha di Castiglia.

236. Errore grammaticale in **R** (*voles*).

239. **R** reca il rimante *donar*.

241-243. I versi mancano in **R**. Il passo è problematico: sembra essere la ripetizione, con qualche leggera variazione, della terzina precedente. Pirot 1972 considera i versi apocrifi e non li accoglie a testo: «Ces vers me paraissent une ajoute tardive suivant le principe de l'envoi dans la poésie lyrique» (p. 595). Keller 1905 accetta invece la terzina (parafrasando in nota: «'klage nicht, falls man dich nicht oder schlecht bezahlt, weil du dich nicht vorteilhaft hast hören lassen'», p. 226). In questa sede si preferisce conservare a testo la lezione del codice scelto come base per la restituzione testuale e considerare autentica la terzina, giacché spesso nei componimenti destinati a una melodia cantilenata la ripetizione con *variatio* rappresentava un segnale di chiusura.

## Bibliografia

### 1. Sigle e abbreviazioni

#### Manoscritti:

- A:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232.  
**C:** Paris, Bibiothèque nationale de France, fr. 856.  
**Da:** Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R. 4, 4.  
**E:** Paris, Bibiothèque nationale de France, fr. 1749.  
**H:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. Lat. 3207.  
**I:** Paris, Bibiothèque nationale de France, fr. 854.  
**K:** Paris, Bibiothèque nationale de France, fr. 12473.  
**N:** New York, Morgan Library and Museum, M 819.  
**O:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. Lat. 3208.  
**R:** Paris, Bibiothèque nationale de France, fr. 22543.  
**S:** Oxford, Bodleian Library, Douce 269.  
**a<sup>1</sup>:** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.  
**a<sup>2</sup>:** Modena: Biblioteca Estense e Universitaria, Càmpori, γ.N.8.4; 11, 12, 13.  
**d:** Modena: Biblioteca Estense e Universitaria, α R. 4, 4.

#### 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](http://www.bedt.it).

##### *COM:*

*Concordance de l'Occitan Médiéval*, Turnhout 2001, CD-Rom.

*COM 2:*

*Concordance de l'Occitan Médiéval, Les Troubadours. Les Textes Narratifs en vers, Direction Scientifique: Peter T. Ricketts, Direction Technique: Alan Reed, Turnhout 2005, CD-ROM + Beiheft (135 p.).*

*DCVB:*

Alcover - Moll 1935: A. M. Alcover - F. de B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, voll. II, Palma de Mallorca 1935.

*DELI:*

M. Cortelazzo e P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 voll., Bologna 1979-88.

*Du Cange:*

C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort 1883-1887 [<http://ducange.enc.sorbonne.fr>].

*FEW:*

W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Schroeder ecc., Bonn ecc. 1922-1955.

*Frank:*

*Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Section des sciences historiques et philologiques, fasc. 302, 308).

*GD:*

F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle [...]*, publié par les soins de J. Bonnard et A. Salmon, 10 voll., Paris 1881-1902.

*GDLI:*

*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia e G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino 1961-2002.

*LR:*

François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.

*MGG:*

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IV, Kassel e Basilea 1955.

*PD:*

E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.

*Rialto:*

*Repertorio informatizzato dell'antica letteratura occitana*, a cura di C. Di Girolamo, [www.rialto.unina.it](http://www.rialto.unina.it).

*REW:*

W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Winter Heidelberg 1911-20.

*SW:*

E. Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

*TdF:*

F. Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençalfrançais*, J. Remondet-Aubin libraire-ed., Aix-en-Provence 1878-1886.

*-TLIO:*

*Tesoro della lingua italiana delle origini*, diretto da P. G. Beltrami, P. Squillacioti, L. Leonardi, CNR, 1997.

*TPMA:*

*Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begründet von Samuel Singer, de Gruyter*, 13 voll., Berlin 1995-2002.

Autori:

AdNegre: Ademar lo Negre

AimBel: Aimeric de Belenoi

AimPeg: Aimeric de Peguilhan

AlbSest: Albertet de Sisteron

Alegre: Alegret

An: Anonimo

ArnDan: Arnaut Daniel

ArnGlMars: Arnaut Guillem de Marsan

ArnMar: Arnaut de Maruelh

ArnTint: Arnaut de Tintignac

Bern: Bernart

BgPal: Beranguier de Palazol

Blacst: Blacasset

BnVent: Bernart de Ventadorn

BnVenzac: Bernart de Venzac

BtAlam: Bertran de Lamanon

BtBorn fils: Bertran de Born lo fils  
BtBorn: Bernart de Born  
BtCarb: Bertran Carbonel  
BtParis: Bertran de Paris  
Caden: Cadenet  
Cercam: Cercamon  
Cerv: Cerveri de Girona  
DPrad: Daude de Pradas  
ElBarj: Elias de Barjols  
ElCair: Elias Cairel  
EvBaz: Vesque de Bazas  
Folco: Folco  
FqMars: Folquet de Marselha  
FqRom: Falquet de Romans  
GarBrun: Garin lo Brun  
Gavaud: Gavaudan  
GcFaid: Gaucelm Faidit  
GlAnd: Guillem d'Anduza  
GlAug: Guillem Augier Novella  
GlBal: Guillem de Balaun  
GlBerg: Guillem de Berguedan  
GlCab: Guillem de Cabestanh  
GlDurf: Guilhem de Durfort  
GlMagr: Guillem Magret  
GlMur: Guillem de Mur  
GlPeit: Guillem de Peitieu = Guiglielmo IX d'Aquitania  
GlSt-Greg: Guillem de Saint Gregori  
GlStDid: Guillem de Saint-Didier  
GrBorn: Giraut de Bornelh  
GrCab: Guiraut de Cabreira  
GrdoRos: Guiraud lo Ros  
GrLuc: Guiraut de Luc  
GrRiq: Guiraut Riquier  
GsbPoic: Gausbert de Poicibot  
GuiUiss: Gui d'Ussel  
JfrFoixà: Monge de Foissan  
JfrRud: Jaufre Rudel  
JoTolosa: Jojos de Toloza  
LanfrCig: Lanfranc Cigala  
MatQuercy: Matieu de Caerci  
Mbru: Marcabru  
MoMont: Monge de Montaudon  
Motet: Motet  
OzilCad: Ozil de Cadartz

PAIv: Peire d'Alvernhe  
PBremRN: Peire Bremon de Ricas Novas  
PCard: Peire Cardenal  
PCorb: Peire de Corbiac  
Peirol: Peirol  
PEsp: Peire Espainhol  
PGavar: Peire de Gavaret  
PglTol: Peire Guillem de Toloza  
PMilo: Peire Milo  
PMontalb: Peire de Mont Albert  
PoBarba: Pons Barba  
PoCapd: Pons de Capduelh  
PoGarda: Pons de la Garda  
PoSant: Pons Santolh de Toloza  
PRmTol: Peire Raimon de Toloza  
PRog: Peire Rogier  
PVid: Peire Vidal  
RambBuv: Lamberti de Buvalet  
RbAur: Raimbaut d'Aurenga  
RbVaq: Raimbaut de Vaqueiras  
RicBarb: Rigaut de Berbezilh  
RmJord: Raimon Jordan  
RmMirav: Raimon de Miravallh  
SavMaul: Savaric de Mauleon  
Sord: Sordello  
UcBachal: Uc de la Bacalaria  
UcBrun: Uc Brunet  
UcStC: Uc de Saint-Circ

## 2. Chiavi bibliografiche:

Adams 1913:

E.L. Adams, *Word-Formation in Provençal*, London 1913.

Agno 1995:

F. Agno, *Convivio*, Firenze 1995.

Akehurst 1973:

F.R.P. Akehurst, *Les étapes de l'amour chez Bernard de Ventadour*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXVI, (1973) pp. 133-147.

Akehurst 1978:

F.R.P. Akehurst, *La folie chez les troubadours*, in *Mélanges offerts à Charles Camproux*, 2 voll., Montpellier 1978, vol. I, pp. 19-28.

Akehurst 1981:

F.R.P. Akehurst, "(...) *Sa place, (...) son volume et (...) l'usage qui en est fait*": *incantatory value of words in the Provençal troubadours*, in *Court and Poet. Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society*, Liverpool 1981, pp. 59-68.

Akehurst 1990:

F.R.P. Akehurst, *The Bottom Line of Love: A Semiotic Analysis of the Lover's Position*, in *Courtly Literature: Culture and Context in Selected Papers from 5<sup>th</sup> Triennial Congress of International Courtly Literature Society (Dalfsen, 9-16 August 1986)*, ed. by K. Busby and E. Kooper, Amsterdam - Philadelphia 1990.

Akehurst 1996:

F.R.P. Akehurst 1996, *The Auxiliary-Verb-plus-Infinitive Construction in Old Occitan*, in «Tenso», 11 (1996) pp. 1-20.

Allegretti 1992:

P. Allegretti, *Il «geistliches Lied» come marca terminale nel canzoniere provenzale C*, in «Studi Medievali», 33 (1992), pp. 721-35.

Allegretti 1994:

P. Allegretti, *La tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn e un luogo del Petrarca*, in *La filologia romanza e i codici*, Atti del convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991, vol. II, 1994, pp. 663-683.

Allegretti 2011:

P. Allegretti, *Fiore. Detto d'Amore*, Firenze 2011.

Allegri 1988:

L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma - Bari 1988.

Alvar 1977:

C. Alvar, *La poesia trovadoresca en España y Portugal*, Barcellona 1977.

Alvar 2002:

C. Alvar, *Política y poesía: la corte de Alfonso VIII*, in «Mot so razo», 1 (2002), pp. 52-61.

Anglade 1905:

J. Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Paris 1905.

Anglade 1919-1920:

J. Anglade, *Las Leys d'Amors, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 voll., Toulouse - Paris 1919-1920.

Antonelli 1977:

R. Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. I. Le canzoni*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIII (1977), pp. 20-108.

Antonelli 1979:

R. Antonelli, *'Equivocatio' e 'repetitio' nella lirica trobadorica*, in *Seminario romanzo*, Roma 1979, pp. 113-154.

Antonelli 1984:

R. Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo 1984.

Apel 1958:

W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge (Usa) 1958.

Appel 1890:

C. Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig 1890.

Appel 1895:

C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig 1895 [rist. anast. Genève 1974].

Appel 1915:

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

Appel 1924:

C. Appel, *Petrarka und Arnaut Daniel, Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 147 (1924), pp. 212-235.

Armstrong 1937-1976:

E.C. Armstrong, *The Medieval French 'Roman d'Alexandre'*, 7 voll., Princeton - Paris 1937-1976.

Arnold 1938:

I. Arnold, *La Roman de Brut* (ed.), Paris 1938.

Arrouye 1988:

J. Arrouye, *Les couleurs du miracle*, in *Les couleurs moyen âge*, Aix-en-Provence 1988.

Arveiller - Gouiran 1987:

R. Arveiller - G. Gouiran 1987: *L'œuvre poétique de Falquet de Romans troubadour*, Aix-en-Provence 1987.

Asperti 1990:

S. Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990.

Asperti 1995:

S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta dei trovatori*, Ravenna 1995.

Asperti 1999:

S. Asperti, *I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento*, in «Mot, So, Razo», 1 (1999), pp. 12-31 [<http://www.riale.unina.it/bollettino/base/corona-testo.htm>].

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, t. II, Roma 2002, pp. 521-554.

Aston 1953:

C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953.

Aston 1971:

S.C. Aston, *The Provençal planh, I: The Lament for a Prince*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière, édités par Irenée Cluzel et François Pirot*, vol. I, Liège 1971.

Aubrey 1997:

E. Aubrey, *The Dialectic between Occitania and France in the Thirteenth Century*, in «Early Music History», 16 (1997), pp. 1-53.

Audiau 1922:

J. Audiau, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel, publiées d'après les manuscrits par J. Audiau*, Delagrave, Paris 1922 [rist. Genève 1973].

- Avalle - Casamassima 1979-82:  
*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.
- Avalle 1960:  
d'A.S. Avalle, *Peire Vidal, Poesie*, Milano-Napoli 1960.
- Avalle 1961:  
d'A.S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino 1961.
- Avalle 1993:  
d'A.S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino 1993.
- Badel 1980:  
P. -Y. Badel, *Le Roman de la Rose au XIV<sup>e</sup> siècle. Étude de la réception de l'oeuvre*, Genève 1980.
- Baines 1995:  
A. Baines, *Storia degli strumenti musicali* (trad. it.), Milano 1995.
- Balbo - Noto 2011:  
A. Balbo - G. Noto, *I nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori*, in 'Tanti affetti in tal momento'. *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, a cura di A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina, Alessandria 2011, pp. 11-40.
- Baldinger 1995:  
K. Baldinger, *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, G9-G10, Tübingen 1995.
- Baldwin 1991:  
J.W. Baldwin, *Five Discourses on Desire: Sexuality and Gender in Northern France around 1200*, in «Speculum», 4 (1991), pp. 797-819.
- Barachini 2015:  
G. Barachini, *Il trovatore Elias de Barjols*, Roma 2015.
- Barbieri 1995:  
L. Barbieri, *Doppie lezioni e arcaismi linguistici pre-vulgata: la stratigrafia delle fonti nel canzoniere provenzale estense (D)*, in «Cultura Neolatina», 55 (1995), pp. 7-39.

- Barbieri 2010:  
L. Barbieri, *Exemples mythologiques de courtoisie dans la lyrique des troubadours*, «Cahiers de civilisation médiévale», 53 (2010), pp. 107-128.
- Bardell 2002:  
M. Bardell, *La Cort d'Amor. A Critical Edition*, Oxford 2002.
- Barnett 1975:  
M. Barnett, *La Bataille Loquifer*, Oxford 1975.
- Bartsch - Koschwitz 1904:  
K. Bartsch - E. Koschwitz, *Chrestomathie provençale (X<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle)*, Marburg 1904 [rist. anast. Genève-Marseille, Slatkine-Laffitte, 1973].
- Bartsch 1856:  
K. Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Litteratur*, Stuttgart 1856.
- Bartsch 1861:  
K. Bartsch, *Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter*, Quedlinburg und Leipzig 1861.
- Batany 1973:  
J. Batany, *Approches du «Roman de la Rose»*, Paris 1973.
- Battaglia 1947:  
S. Battaglia, *Le Roman de la Rose*, Napoli 1947.
- Baumgartner 1982:  
E. Baumgartner, *Trouvères et «Losengiers»*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXV (1982), pp. 171-178.
- Beaujour 1968:  
M. Beaujour, *The Game of Poetics*, in «Yale French Studies», 41 (1968), pp. 58-67.
- Bec 1968:  
P. Bec, *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadorn*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 11 (1968), pp. 545-571.
- Bec 1977:  
P. Bec, *Anthologie de la prose occitane du moyen âge (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle), Vol I: Vidas et razons, chroniques et lettres, prose narrative*, Avignon 1977.

Bec 1992:

P. Bec, *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autor des instruments à archet du Moyen âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris 1992.

Bec 1993:

P. Bec, *Le corps et ses ambiguïtés chez Bernard de Ventadour et quelques autres troubadours*, in *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge*, Actes du colloque (Orléans, 15-16 mai 1992), sous la direction de B. Ribemont, Caen 1993, pp. 9-32.

Beecher - Ciavolella 1990:

D. Beecher - M. Ciavolella, *Tradition of erotic melancholy*, in J. Ferrand, *A treatise on lovesickness [De la maladie d'amour ou Mélancolie érotique, 1963]*, trad. E. Chilmead (1640), Syracuse 1990, pp. 14-202.

Beltrami - Vatteroni 1994:

G. Beltrami - S. Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale. II. Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, Pisa 1994.

Beretta Spampinato 1978:

M. Beretta Spampinato, *Berenguer de Palol*, Modena 1978.

Bergert 1913:

F. Bergert, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle 1913.

Beretta Spampinato 1991:

M. Beretta Spampinato, *Il percorso occhi-cuore nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani*, in «Messana», 7 (1991), pp. 187-221.

Bertin 1997:

A. Bertin, *L'expression de la cause en ancien français*, Genève 1997.

Bertolucci Pizzorusso 1966:

V. Bertolucci Pizzorusso, *La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XIV (1966), pp. 9-135.

Bertolucci Pizzorusso 1978:

V. Bertolucci Pizzorusso, *Il canzoniere di un trovatore: il «Libro» di Guiraut Riquier*, in «Medioevo Romanzo», V (1978), pp. 216-259.

Bertoni - Jeanroy 1911:

G. Bertoni - A. Jeanroy, *Le "Thezaur" de Peire de Corbian*, in «Annales du Midi», 23 (1911), pp. 289-308 e pp. 451-471.

Bertoni - Jeanroy 1916:

G. Bertoni - A. Jeanroy, *Un duel poétique au XIII<sup>e</sup> siècle: les sirventés échangés entre Sordel et P. Brémon*, «Annales Du Midi», 28. (1916), pp. 269-305.

Bertoni 1899:

G. Bertoni, *Il complemento del canzoniere provenzale di Bernart Amoros*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XXXIV (1899), pp. 118-139.

Bertoni 1901:

G. Bertoni, *Rime provenzali inedite*, in «Studj di filologia romanza», VIII (1901), pp. 421-484.

Bertoni 1907a:

G. Bertoni, *Le manuscrit provençal D et son histoire*, in «Annales du Midi», XIX (1907), pp. 238-243.

Bertoni 1907b:

G. Bertoni, *Per la storia del codice H (Vat. 3207)*, in «Revue des Langues Romanes», L (1907), pp. 45-48 e p. 272.

Bertoni 1911:

G. Bertoni, *Il Canzoniere provenzale di Bernart Amoros (Complemento Càmpori)*, Fribourg 1911 [rist. Slatkine reprints, Genève 1973].

Bertoni 1917:

G. Bertoni, *La sezione francese del manoscritto provenzale estense*, in «Archivum Romanicum», I (1917), pp. 307-316.

Bertoni 1967:

G. Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Roma 1967.

Betti 1998:

M.P. Betti, *Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier*, in «Studi mediolatini e volgari», XLIV (1998), pp. 7-193.

Bigi - Zampese - Floriani 2012:

E. Bigi - C. Zampese - P. Floriani, *Orlando furioso*, Milano 2012.

Billy 1989:

D. Billy, *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier 1989.

Billy 1999:

D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: tensos, partimen et expressions synonymes*, in *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*, Atti del Convegno Internazionale (Losanna 13 - 15 novembre 1997), Ravenna 1999, pp. 237-313.

Birch-Hirschfeld 1878:

A. Birch-Hirschfeld, *Über die den provenzalischen Troubadours des 12 und 13. Jahrhunderts bekannten epischen Stoffe*, Halle 1878.

Bisceglie 2019:

M. Bisceglie, *La materia arturiana nella lirica antico-francese. Alcuni esempi*, in «Carte Romanze», 7/2 (2019), pp. 219-247.

Blakeslee 1985:

M.R. Blakeslee, *"Lo dous joxs sotils": la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 28 (1985), pp. 213-222.

Blecua 2001:

A. Blecua, *Libro de buen amor* (ed.), Madrid 2001.

Bloch 1977:

R.H. Bloch, *Medieval French Literature and Law*, Berkeley-Los Angeles, 1977.

Bloch 1987:

M. Bloch, *La società feudale*, trad. it. di B.M. Cremonesi, Torino 1987.

Bonafin 1996:

M. Bonafin, *Un riesame del gap occitanico (con una lettura di Peire d'Alvernha, BdT 323,11)*, in «Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung, L. Rossi et al. éd.», Alessandria 1996, t. 1, pp. 85-99.

Bonafin 2010:

M. Bonafin, Massimo, *Guerrieri al simposio: Il «Voyage de Charlemagne» e la tradizione dei vanti*, Alessandria 2010.

Boni 1954:

M. Boni, *Sordello, Le Poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario*, Bologna 1954.

Bono 1989:

M. Bono, *La ghironda: storia, repertorio, tecnica esecutiva e costruzione*, Sala Bolognese 1989.

Borel 1655:

P. Borel, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises, reduites en ordre alphabetique et enrichies de beaucoup d'origines, epitaphes et autres chose rares et curieuses*, Paris 1655.

Borghi Cedrini 2004:

«INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da A. Ferrari). I. Canzonieri provenzali. 5. Oxford, Bodleian Library, S (Douce 269)*, a cura di L. Borghi Cedrini, Modena 2004.

Borghi Cedrini 2008:

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

Boulangé 1954:

R. Boulangé, *Les seigneurs de Benauges, des origines à la révolution*, Lyon 1954.

Boutière - Schutz 1973:

J. Boutière - A.H. Schutz, Alexander H., *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles, ed. refondue par J. B. avec la coll. de I. M. Cluzel, trad. franç. par I.M. Cluzel avec la coll. de M. Woronoff*, Paris 1973.

Boutière 1930:

J. Boutière, *Les poésies du troubadour Peire Bremon de Ricas Novas*, Toulouse - Paris 1930.

Boutière 1936:

J. Boutière, *Le troubadour Guilhem de Balaun*, in «Annales du Midi», 48 (1936), pp. 225-251.

Boutière 1937:

J. Boutière, *Les poésies du troubadour Albertet*, in «Studi medievali», X (1937), pp. 1-129.

Boutouille 2011:

F. Boutouille, *Les deux vies de Guilhemine Cours d'amour, veuvage et politique à Benauges au XIIIe siècle, De Benauges à Verdélais. L'Entre-deux-Mers et son identité*, Actes du XIIIe colloque tenu à Arbis et Verdélais les 9, 10 et 11 octobre 2009, Arbis 2011, pp. 31-46.

Braccini 1960:

M. Braccini, *Rigaut de Barbezieux. Le canzoni*, Firenze 1960.

Braet 1974:

H. Braet, "Visio Amoris" - Genèse et signification d'un thème de la poésie provençale, in *Mélanges d'Histoire littéraire, de Linguistique et de Philologie romanes offerts à Charles Rostaing...par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Liège 1974, 1, pp. 89-99.

Braet 1983:

H. Braet, *Notule rudeliennne: le «jauzir» de Jaufre*, in *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, Leuven 1983, pp. 303-308.

Branciforti 1954:

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

Brucker 1971:

C. Brucker, *Pour une étude stylistique de l'adjectif dans la poésie lyrique d'oc et d'oïl: Cercamon*, in «Mélanges Camproux», vol. I (1971), pp. 57-67.

Brunel-Lobrichon 1991:

G. Brunel-Lobrichon, *L'iconographie du chansonnier provençal R. Essai d'interprétation, Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, (actes du Colloque de Liège, 1989), Genève 1991, pp. 245-272.

Bruni 1988:

F. Bruni, *Capitoli per una storia del cuore: saggi sulla lirica romanza*, Palermo 1988.

Bruno 1996:

L.R. Bruno, Garin lo Brun, *L'«Ensenamen» alla dama. Edizione critica, traduzione e commento*, Roma 1996.

Burgess 1970:

G.S. Burgess, *Contribution à l'étude du vocabulaire pre-courtois*, Genève-Paris 1970.

Buridant 1976:

C. Buridant, *Nature et fonction des proverbes dans les jeux-partis*, in «Revue des sciences humaines», vol. 163 (1976), pp. 377-418.

Cabré 2005:

M. Cabré, *Wisdom of the Court: The Verses proverbials of Cerverí de Girona*, in *Études de langue et littérature médiévale offerts à Peter T. Ricketts*, éd. par D. Billy et A. Buckley, Turnhout 2005, pp. 393-403.

Cabrer - Buresi 2001:

M. Alvira Cabrer - P. Buresi, *Alphonse par la grâce de Dieu, roi de Castille et de Tolède, seigneur de Gascogne. Quelques remarques à propos des relations entre Castellans et Aquitains au début du XIIIe siècle*, in *Aquitaine-Espagne (VIIIe-XIIIe siècle)*, Poitiers 2001, pp. 219-232.

Caïti-Russo 2005:

G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier 2005.

Calenda 1976:

C. Calenda, *Per altezza d'ingegno: saggio su Guido Cavalcanti*, Napoli 1976.

Calenda 2004:

C. Calenda, *La poesia di Cavalcanti tra blocco della teoria e frantumazione dell'esperienza*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte: poesia, filosofia, scienza e ricezione*, Atti del Convegno internazionale Barcellona, 16-20 ottobre 2001, Alessandria 2004.

Calzolari 1986:

M. Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena 1986, p. 112.

Camboni 2015:

M. C. Camboni, *La laus dominae tra la tradizione trobadorica e la corte di Federico II*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCII (2015), Fasc. 638, pp. 220-261.

Camporesi 1975:

P. Camporesi, *Carnevale, cuccagna e giochi di villa (analisi e documenti)*, in «Studi e problemi di critica testuale», X (1975), pp. 57-97.

Canello 1883:

U.A. Canello, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle 1883.

Canettieri 1995:

P. Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers: ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995.

Canettieri 1996:

P. Canettier (ed.), *Il libro dei giochi: il libro dei dadi, delle tavole, del 'grant acedrex' e del gioco di scacchi con dieci caselle, degli scacchi delle quattro stagioni, del filetto, degli scacchi e delle tavole che si giocano con l'astrologia / Alfonso X el Sabio*, Bologna 1996.

Canettieri 2011:

P. Canettieri, *Appunti per la classificazione dei generi trobadorici*, in «Cognitive Philology», 4 (2011), pp. 1-41.

Canova Mariani 2008:

G. Canova Mariani, *Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale*, Venezia, 28-31 ottobre 2004, a cura di G. Lachin, Roma-Padova 2008, pp. 47-76.

Capelli 2007:

R. Capelli, *Guittone d'Arezzo 'Del carnale amore'*, Roma 2007.

Capusso 1987:

M.G. Capusso, *Le tre frecce d'amore nella canzone allegorica di Guiraut de Calanson 'Celeis cui am de cor e de saber'*, in *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Southampton 1984), édités par P. T. Ricketts, London 1987, pp. 157-170.

Capusso 1989:

M.G. Capusso, *L'Exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson 'Celeis cui am de cor e de saber'*, Pisa 1989.

Capusso 1997:

M.G. Capusso, *La novella allegorica di Peire Guilhem*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLIII (1997), pp. 35-130.

Careri 1989:

M. Careri, *I sirventesi di Guillem Durfort de Caors in un apografo sconosciuto del "Libre di Miquel de la Tor"*, in «Vox Romanica», 48 (1989), pp. 77-84.

Careri 1991:

M. Careri, *Il canzoniere provenzale H. Struttura contenuto e fonti*, Modena 1991.

Cellier 1953:

L. Cellier, *Fabre d'Olivet. Contribution à l'étude des aspects religieux du romantisme*, Paris 1953.

Cepraga 2000:

D. Cepraga, *Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative: la posizione della pastorella nei canzonieri occitani*, in «Critica del testo», III (2000), pp. 827-870.

- Chabaneau - Anglade 1916:  
C. Chabaneau - J. Anglade, *Onomastique des troubadours: liste des noms propres qui se rencontrent dans les poésies des Troubadours*, Montpellier 1916.
- Chabaneau 1883:  
C. Chabaneau, *Le chevalier Raembaud et la comtesse de Flandres*, in «Revue des Langues Romanes», 23 (1883), pp. 98-99.
- Chabaneau 1884:  
C. Chabaneau, *Poésies inédites des troubadours du Périgord (suite)*, in «Revue des langues romanes», 25 (1884), pp. 209-238.
- Chabaneau 1885:  
C. Chabaneau, *Les Biographies des troubadours en langue provençale, publiées intégralement pour la première fois avec une introduction et des notes*, in *Histoire générale de Languedoc. Tome X*, Toulouse, Privat 1885, pp. 209-396 [ristampa Slatkine - Laffitte, Genève - Marseille 1975].
- Chambers 1951-1952:  
F.M. Chambers, *Matfre Ermengaud and Provençal Ms. C*, in «Romance Philology», V (1951-1952), pp. 41-46.
- Chambers 1971:  
F.M. Chambers, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill 1971.
- Chaytor 1902:  
H.J. Chaytor, *The troubadours of Dante*, Oxford 1902.
- Chiarini 1985:  
G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel, edizione critica, con introduzione, note e glossario*, L'Aquila 1985.
- Christmann 1958:  
A.H. Christmann, *Lateinisch «calere» in den romanischen Sprachen*, Wiesbaden 1958.
- Ciavolella 1976:  
M. Ciavolella, *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*, Roma 1976.
- Cingolani 1992-93:  
S. M. Cingolani, *The Sirventes-ensenhamen of Guerau de Cabrera: A Proposal for a New Interpretation*, in «Journal of Hispanic Research», 1 (1992-1993), pp. 191-201.

Cirlot 1967:

J.E. Cirlot, *A dictionary of Symbols*, London 1967.

Cline 1972:

R. Cline, *Heart and Eyes*, in «Romance Philology», XXV (1972), pp. 263-285.

Cocco 1980:

M. Cocco, "Lauzengier". *Semantica e storia di un termine basilare nella lirica dei trovatori*, Cagliari 1980.

Cohen 1950:

G. Cohen, *Scènes de la vie en France au moyen âge*, Abbaye de Saint-Vandrille 1950.

Cohen 1958:

C. Cohen, *Les éléments constitutifs de quelques planctus des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles*, in «Cahiers de Civilisation médiévale», I (1958), pp. 83-86.

Colon 1975:

G. Colon, *A propos du parfait périphrastique vado + infinitif en catalan, en provençal et en français*, in *Travaux de linguistique et de littérature du centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg*, XIII, 1 (1975), pp. 31-66.

Combarieu du Grès - Gouiran 1993:

M. de Combarieu du Grès - G. Gouiran, *La Chanson de Girart de Roussillon, traduction, présentation et notes de Micheline de Combarieu du Grès et Gérard Gouiran*, Paris 1993.

Comparetti 1872:

D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Livorno 1872.

Constans 1880:

L. Constans, *La légende d'Oedipe*, Paris 1880.

Constans 1904-1912:

L. Constans, *Roman de Troie*, Paris 1904-1912.

Contini 1960:

G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960.

Contini 1984:

G. Contini, *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, Milano 1984.

- Cornelius 1930:  
R.D. Cornelius, *The Figurative Castle. A Study in the Mediaeval Allegory of the Edifice with Special Reference to Religious Writings*, Pennsylvania 1930.
- Corradini Bozzi 1982:  
M.S. Corradini Bozzi, *Concordanze delle biografie trobadoriche (A-L)*, Pisa 1982.
- Corsi 1952:  
G. Corsi, *Il Dittamondo e le Rime*, Bari 1952.
- Corti 1952:  
M. Corti, *Il linguaggio poetico di Cino da Pistoia*, in «Cultura Neolatina», XII, 1952, pp. 185-223.
- Coulet 1898:  
J. Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, Toulouse 1898.
- Crescini 1909:  
V. Crescini, *Nuove postille al trattato amoroso di Andrea Cappellano*, in «Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», 69 (1909), pp. 1-100 e 473-504.
- Crescini 1926:  
V. Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali: introduzione grammaticale crestomazia e glossario*, Milano 1926.
- Cropp 1986:  
G.M. Cropp, *L'expression de la générosité chez les troubadours*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, ed. H.-E. Keller, Kalamazoo 1986.
- Curtius 1955:  
E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. II, México-Buenos Aires 1955.
- Curtius 1992:  
E.R. Curtius, *Sopravanzamento in Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di A. Luzzatto e M. Candela, Firenze 1992.
- D'Olwer 1923:  
L.N. D'Olwer, *L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII*, in «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica», 6, 1915-20 (1923), pp. 3-84.

- Dammann 1891:  
O. Dammann, *Die allegorische Canzone des Guiraut de Calanso: A leis cui am de cor e de saber und ihre Deutung*, Breslau 1891.
- Davy 1964:  
M.-M. Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Paris 1964.
- De Bartholomaeis 1905:  
V. De Bartholomaeis, *Insegnamenti pe' giullari di Giraut de Cabreira, di Giraut de Calanson e di Bertran de Paris de Roergue*, Roma 1905.
- De Bartholomaeis 1931:  
V. De Bartholomaeis, *Poesie Provenzali Storiche relative all'Italia*, Roma 1931.
- De Bruyne 1946:  
E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, III vol., Bruges 1946.
- De Caluwé 1978:  
J. De Caluwé, *La jalousie, signe d'exclusion dans la littérature médiévale en langue occitane*, in *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévale*, in «Senefiance», 5 (1978), pp. 169-171.
- De Conca 2005:  
M. De Conca, *Pour une nouvelle édition de 'Fadet joglar': études structurales et pistes de recherches*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter t. ricketts à l'occasion de son 70e anniversaire, a c. di A. Buckley, D. Billy*, Turnhout 2005, pp. 495- 508.
- De Lollis 1889:  
C. De Lollis, *Chastel d'amors*, in «Revue des langues romanes», 33 (1889), pp. 291-295.
- De Lollis 1896:  
C. De Lollis, *Vita e poesie di Sordello di Goito*, Halle 1896.
- De Robertis 1986:  
D. De Robertis, *Guido Cavalcanti: Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino 1986.
- Deonna 1953:  
W. Deonna, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, Berchen-Bruxelles 1953.

Deroy 1971:

J. Deroy, *Mercé ou la quinta linea Veneris*, in *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International de Langue et Litterature d'Oc et d'Études Franco-Provençales*, Montpellier 1971, t. II, pp. 309-328.

Di Giovanni 1975:

M. Di Giovanni, *Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo*, in *Il Romanico*, Atti del Seminario di Studi diretto da P. Sanpaolesi, Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973, Milano 1975, pp. 164-180.

Di Girolamo - Fratta 1999:

C. Di Girolamo - A. Fratta, *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone*, a cura di R. Coluccia e R. Gualdo, Galatina 1999, pp. 167-185.

Di Girolamo - Lee 1996:

C. Di Girolamo - C. Lee, *Avviamento alla filologia provenzale*, Roma 1996.

Di Girolamo 1979:

C. Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979.

Di Girolamo 1989:

C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989.

Di Girolamo 1998:

C. Di Girolamo, *Pagine del canzoniere: March, Ausiás (1397?-1459)*, Milano-Trento 1998.

Di Girolamo 2013:

C. Di Girolamo, *Gli endecasillabi dei Siciliani*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 24 (2013), pp. 289-312.

Di Girolamo 2019:

C. Di Girolamo, *Filologia interpretativa*, Roma 2019.

Di Luca 2005:

P. Di Luca, *I trovatori e i colori*, in «Medioevo Romano», 29 (2005), pp. 321-403.

Di Luca 2008:

P. Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricard Novas*, Modena 2008.

Di Luca 2011:

P. Di Luca, *Le 'novas' del manoscritto Didot*, in «Cultura Neolatina», 3-4, (2011), pp. 287-312.

Di Luca 2017:

P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, in *L'Italia dei trovatori*, a cura di P. Di Luca e M. Grimaldi, Roma 2017.

di Simone 2016:

P. di Simone, «*Gioca, Fernando*». *La partita a scacchi come metafora amorosa: parole e immagini tra Medioevo e Ottocento*, in *Art medieval en joc*, R. Alcoy (ed.), Barcelona 2016, pp. 341-356.

Díaz-Mas - Lobera - Mota - Rico - Ruiz Arzálluz - Serés 2000:

*La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, a cura di P. Díaz-Mas - F.J. Lobera - C. Mota - F. Rico - I. Ruiz Arzálluz - G. Serés, Barcelona 2000.

Diez 1882:

F. Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Leipzig 1882.

Dronke 1963:

P. Dronke, *The Medieval Lyric*, Cambridge 1963.

Dronke 1979:

P. Dronke, *The Interpretation of the Ripoll Love-Songs*, in «*Romance Philology*», 33 (1979), pp. 14-42.

Drusi 2013:

R. Drusi, *Musica polifonica nella 'Commedia': indizi storici e miti storiografici*, in «*L'Alighieri*», LIV (2013), pp. 5-57.

Ducháček 1978:

O. Ducháček, *Esquisse du champ conceptuel de la beauté dans le français du XIIIe siècle*, in *Mélanges offerts à Charles Camproux*, Montpellier 1978, pp. 287-298.

Dumitrescu 1968:

M. Dumitrescu, *Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine*, in «*Cahiers de Civilisation Médiévale*», 11 (1968), pp. 379-412.

Egan 1984:

M. Egan, *The Vidas of The Troubadours translated by Margarita Egan*, New York and London 1984.

Egidi 1905:

F. Egidi, *I documenti d'amore di Francesco da Barberino secondo i mss. originali*, 4 voll., Roma 1905.

Eitner 1896:

R. Eitner, *Musica instrumentalis deutsch (Erste und vierte Ausgabe, Wittemberg, 1528 und 1545, in neuer diplomatisch genauer, zum Teil facsimilierter Ausgabe)*, Martin Agricola, Leipzig 1896.

Ercole 1885:

P. Ercole, *Guido Cavalcanti e le sue rime: studio storico-letterario seguito dal testo critico delle rime con commento*, Livorno 1885.

Ernst 1930:

W. Ernst, *Die Lieder des provenzalischen trobadors Guiraut von Calanso*, in «Romanische Forschungen», 44 (1930), pp. 255-406.

Eusebi 1983:

M. Eusebi, *Singolarità del canzoniere provenzale R*, in «Romanische Forschungen», 95 (1983), pp. 111-116.

Eusebi 1984:

M. Eusebi, *Il sirventese e le canzoni*, Milano 1948 [rist. Parma 1995].

Evesque 1931:

E. Evesque, *Pamphilus*, in *La comédie latine en France au XIIIe siècle*, Parigi 1931, pp. 169-223.

Fabre 1911:

C. Fabre, *Notes sur Guillem et Gauceran de Saint-Didier*, in «Annales du Midi», 23, Toulouse 1911.

Fabre d'Olivet 1803:

A. Fabre d'Olivet, *Le troubadour. Poésies occitanique du XIII<sup>e</sup> siècle, traduites et publiées par Fabre d'Olivet*, 2 voll., Paris 1803.

Faral 1910:

E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris 1910.

Faral 1924:

E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris 1924.

Favati 1959:

G. Favati, *La novella LXIV del "Novellino" e Uc de Saint Circ*, in «Lettere italiane», 11 (1959), pp. 133-173.

Favati 1961:

G. Favati, *Le biografie trobadoriche. Testi provenzali dei secoli XIII e XIV*, Bologna 1961.

Fernández Gonzáles 1992:

J. R. Fernández Gonzáles, *El reforzamiento de la negación en provenzal antiguo*, in *Actas do XIX Congreso International de Lingüística e Filoloxía Románicas*, Universidade de Santiago de Compostela 1989, A Coruña, V, 1992, pp. 743-769.

Figge 1968:

U.L. Figge, *Rom. Cambiare 'tauschen, wechseln'*, in *Vermischte Beiträge*, I, Heidelberg 1968, pp. 27-38.

Finoli 1974:

A.M. Finoli, *Le poesie di Guiraud lo Ros*, in «*Studi Medievali*», III, 15 (1974), pp. 1051-1106.

Fioravanti 2014:

G. Fioravanti, *Dante Alighieri, Opere: Convivio. Monarchia. Epistole. Egloge*, vol. II, dir. M. Santagata, a cura di G. Fioravanti, C. Giunta D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, Milano 2014.

Flasche 1936:

H. Flasche, *Die begriffliche Entwicklung des Wortes 'ratio' und seiner Ableitungen im Französischen bis 1500*, Leipzig 1936.

Fluri 1895:

Th. Fluri, *Isembart et Gormont*, Basel 1895.

Focillon 1929:

H. Focillon, *Sculpture romane. Apôtres et jongleurs. Etude de mouvement*, in «*La Revue de l'art ancien et moderne*», LV (1929), pp. 13-28.

Folena 1990:

G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 1-137.

Frank 1949:

I. Frank, *Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII<sup>e</sup> siècle*, in «*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*», 22 (1949), pp. 229-327.

Frasso 1974:

G. Frasso, *Petrarca, Andrea di Mantova e il canzoniere provenzale N*, in «*Italia medioevale e umanistica*», XVII (1974), pp. 185-205.

Fratta 1993:

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

Friedman 1966:

L.J. Friedman, *Gradus amoris*, in «Romance Philology», 19 (1966), pp. 167-177.

Friedman 1977:

J.B. Friedman, *L'iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen âge*, in *L'Érotisme au Moyen âge, Études présentées au 3. colloque de l'Institut d'études médiévales*, Montréal 1977, pp. 51-82.

Gambino 2003:

F. Gambino, *Canzoni anonime di trovatori e "trobairitz"*, Alessandria 2003.

Gambino 2009:

F. Gambino, *Salutz d'amor: edizione critica del Corpus occitanico*, a cura di F. Gambino, introduzione e nota ai testi di S. Cerullo, Roma 2009.

García de Valdeavellano 1971:

L. García de Valdeavellano, *Sobre simbología jurídica de la España medieval*, in *Homenaje a don José Esteban Uranga*, Pamplona 1971, pp. 87-134.

Gatien-Arnoult 1843:

M. Gatien-Arnoult (ed.), *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors = Les fleurs du gai savoir, autrement dites lois d'amour, traduction de MM. d'Aguilar et d'Escouloubre, revue et complétée par M. Gatien-Arnoult*, III, Toulouse 1843.

Gauchat - Kehrli 1891:

L. Gauchat - H. Kehrli, *Il canzoniere provenzale H (Cod. Vaticano 3207)*, in «Studj di filologia romanza», V, 1891, pp. 1-656.

Gaunt - Harvey - Paterson 2000:

S. Gaunt - R. Harvey - L. Paterson, *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.

Gaunt 2001:

S. Gaunt, *A Martyr to Love: Sacrificial Desire in the Poetry of Bernart de Ventadorn*, in «Journal of Medieval and Early Modern Studies», 31 (2001), pp. 477-506.

Gaunt 2004:

S. Gaunt, *The Look of Love: The Gender of the Gaze in Troubadour Lyric*, in *A troubled Vision: Gender, Sexuality, and Sight in Medieval Text and Image*, ed. by E. Campbell and R. Mills, Plagrave Macmillan, London 2004, pp. 34-56.

Ghidoni 2011:

A. Ghidoni, *Il motivo dei vanti tra radici storiche e archetipi: alcune riflessioni di metodo sulle classificazioni politetiche*, in «L'immagine riflessa», 20 (2011), pp. 155-180.

Ghidoni 2013:

*Gormund e Isembart, testo critico a cura di A. Ghidoni*, Alessandria 2013.

Gilson 1947:

É. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris 1947.

Giomini 1957:

R. Giomini, *Heroides (ed.). P. Ovidi Nasonis; recognovit et edidit Remus Giomini*, Roma 1957.

Gonfroy 1988:

G. Gonfroy, *Les genres lyriques occitans et les traités de poétique. De la classification médiévale à la typologie moderne*, in *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et de philologie romane (Université de Trèves [Trier], 1986)*, publiés par Dieter Kremer, 7 voll., Tübingen, 1988, VI, pp. 121-135.

Gosman 1985:

M. Gosman, *Au carrefour des traditions scripturaires: Les Voeux du Paon et l'apport des écritures épique et Romanesque*, in «Sénéfiance», 20 (1985), pp. 551-565.

Gouiran 1977:

G. Gouiran, *Les Livre des aventures des Monseigneur Guilhem de la Barra*, Paris 1977.

Gouiran 1983:

G. Gouiran, *L'or chez les grands troubadours du Limousin et du Périgord de la seconde moitié du xiii<sup>e</sup> siècle*, in *L'or au moyen âge (Monnaie, métal, objets, symbole)*, Aix-en-Provence-Marseille 1983.

Gouiran 1985:

G. Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985.

Gourc 1991:

J. Gourc, *Azemar Lo Negre: troubadour albigeois du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1991.

Gracia Alonso 1991:

P. Gracia Alonso, *Las señales del destino heroico*, Barcelona 1991.

Grafström 1968:

A. Grafström, *Étude sur la morphologie des plus anciennes chartes languedociennes*, Stockholm 1968.

Gresti 2001:

P. Gresti, *Il trovatore Uc Brunenc. Edizione critica con commento, glossario e rimario*, Tübingen 2001.

Grilli 2000:

G. Grilli, "O vós mesquins": un poema sobre els temps de l'amor o sobre l'amor d'un temps? (filolegs i poetes llegeixen Ausias March), in *Ausias March (1400-1459) Primier poete en langue catalane*, Paris 2000, pp. 197-221.

Grimal 1987: P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia 1987.

Grimaldi 2012:

M. Grimaldi, *Allegoria in versi: un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna 2012.

Grimaldi 2013:

M. Grimaldi, *La descrizione di Amore dai trovatori a Guittone*, «Romania», CXXXI (2013), pp. 200-211.

Grisay - Lavis 1969:

A. Grisay - G. Lavis - M. Dubois-Stasse, *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*, Gembloux 1969.

Gröber 1877:

G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670.

Gsell 1974:

O. Gsell, *Les genres médiévaux de l'enueg et du 'plazer'*, in *Actes du 5<sup>e</sup> Congrès d'études franco-provençales, publiés par Gérard Moignet et Roger Lassalle*, Nice 1974, pp. 420-428.

Gubbini 2009:

G. Gubbini, *Tactus, osculum, factum: il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma 2009.

Guida - Larghi 2014:

S. Guida - G. Larghi, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena 2014.

Guida 1979:

S. Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena 1979.

Guida 1983:

S. Guida, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena 1983.

Guida 2002:

S. Guida, *Trovatori minori*, Modena 2002.

Guida 2006:

S. Guida, *Pietro il Cattolico e i trovatori*, in *Trobadors a la península ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona 2006, pp. 223-240.

Hackett 1973:

W.M. Hackett, 'Ire', 'courroux' et leur dérivés en ancien français et en provençal, in *Etudes de langue et de littérature du Moyen Age offerts à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis Lecoy*, Paris, 1973, pp. 169-180.

Hackett 1986:

W.M. Hackett, *Le vocabulaire de la féodalité dans "Girart de Roussillon"*, in «*Miscellanea Remy*», vol. II (1986), pp. 319-334.

Haruna-Czaplicki 2016:

H. Haruna-Czaplicki, *Les manuscrits occitans enluminés du Breviari d'amor: essai d'une approche artistique et historique*, in *Culture religieuse méridionale. Les manuscrits et leur contexte artistique*, Toulouse 2016, pp. 37-85.

Harvey - Paterson 2010:

R. Harvey - L. Paterson, *The troubadour tensos and partimens. A critical edition*, Cambridge 2010.

Hilder 1972:

G. Hilder, *Der scholastische Wortschatz bei Jean de Meun. Die Artes Liberales*, Tübingen 1972.

Hoepffner 1927:

E. Hoepffner, *La biographie de Perdigon*, in «*Romania*», LIII (1927), pp. 343-364.

Huchet 1998:

J. Ch. Huchet, *Essai de clinique littéraire du texte médiéval*, Orléans 1998.

- Infurna 1999:  
M. Infurna, *Lo sguardo nella poesia dei trovieri*, in *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di F. Zambon e F. Rosa, Trento 1999, pp. 79-88.
- Inglese 2002:  
G. Inglese, *Dante: guida alla Divina Commedia*, Roma 2002.
- Jauss 1977:  
H.R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, Gesammelte Aufsätze 1956-76*, München 1977.
- Jeanroy - Salverda de Grave 1913:  
A. Jeanroy - J.-J. Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse 1913.
- Jeanroy 1905:  
A. Jeanroy, *Poésies provençales inédites d'après les manuscrits de Paris*, in «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», 17 (1905), pp. 457-489.
- Jeanroy 1913:  
A. Jeanroy, *Notes sur l'histoire d'un chansonnier provençal*, in *Mélanges offerts à M. Emile Picot*, 2 voll., Paris 1913, vol. 1, pp. 525-533 [rist. Slatkine reprints, Genève, 1969].
- Jeanroy 1916:  
A. Jeanroy, *Les troubadours en Espagne*, in «Annales du Midi», 27 (1916), pp. 141-175.
- Jeanroy 1923:  
A. Jeanroy, *Jongleurs et troubadours gascon des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1923.
- Jeanroy 1927:  
A. Jeanroy, *Anthologie des Troubadours, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Introduction, traductions et notes*, Paris 1927.
- Jeanroy 1934:  
A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vol., Toulouse-Paris, 1934.
- Jensen 1974:  
F. Jensen, *Provençal 'cor' and 'cors': A Flexional Dilemma*, in «Romance Philology», XXVIII (1974), pp. 27-31.
- Jensen 1986:  
F. Jensen, *The syntax of medieval Occitan*, Tübingen 1986.

Johnston 1935:

R.C. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadours Arnaut de Mareuil, publiées avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire par R.C. Johnston*, Paris 1935 [rist. Genève 1973].

Jones 1931:

W.P. Jones, *The jongleur troubadours of Provence*, in «Publications of the Modern Language Association of America», XLVI (1931), pp. 307-311.

Jones 1978:

L.E. Jones, *Guiraut de Calanso's Lyric Allegory of Lady Love*, in «Mélanges de philologie romane offerts à Ch. Camproux», t. I, Montpellier 1978, pp. 105-120.

Jonin 1970:

P. Jonin, *La partie d'échecs dans l'épopée médiévale*, in *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, 1, Genève 1970, pp. 483-497.

Jung 1971:

M.-R. Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France au Moyen Age*, Bern 1971.

Kaehne 1983:

M. Kaehne, *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn*, München 1983, pp. 114-133.

Karlinger 1924:

H. Karlinger, *Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, 1050-1260*, Augsburg 1924.

Kay 1996:

S. Kay, *The Contradictions of Courtly Love and the Origins of Courtly Poetry: The Evidence of the "Lauzengiers"*, in «Journal of Medieval and Early Modern Studies», 26 (1996), pp. 209-253.

Keller 1905:

W. Keller, *Das Sirventes "Fadet joglar" des Guiraut von Calanso*, Erlangen 1905.

Kelly 1978:

D. Kelly, *Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*, Madison 1978.

- Kjellman 1022:  
H. Kjellman, *Le troubadour Raimon Jordan, vicomte de Saint-Antonin*, Upsala - Paris 1922.
- Kleiber 1978:  
G. Kleiber, *Le mot "ire" en ancien français*, Paris 1978.
- Klein 1887:  
O. Klein, *Der Troubadour Blacassetz*, Wiesbaden 1887.
- Klingebiel 1998:  
K. Klingebiel, *Occ. can 'quand': étude diachronique*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Palermo 18-24 settembre 1995)*, a cura di G. Ruffino, Tübingen 1998, III, pp. 373-385.
- Klingebiel 2009:  
K. Klingebiel, *À la recherche des troubadours: la Gascogne*, in *La voix occitane. Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Bordeaux, 12-17 octobre [sic] 2005, Bordeaux 2009, pp. 131-140.
- Köhler 1970:  
E. Köhler, *Les troubadours et la jalousie*, in *Mélanges de langue et littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à J. Frappier*, t. I, Genève 1970, pp. 543-559.
- Köhler 1976:  
E. Köhler, *Sociologia della fin'amor: Saggi trobadorici*, trad. it. a cura di M. Mancini, Padova 1976.
- Köhler 1981:  
E. Köhler, *Zum Verhältnis von vers und canso bei den Trobadors*, in *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, Liège 1981 [in it. in L. Formisano, *La lirica*, pp. 145-55].
- Köhler 1985:  
E. Köhler, *L'avventura cavalleresca*, trad. it. a cura di G. Baptist, Bologna 1985, p. 251.
- Kolb 1958:  
H. Kolb, *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*, Tübingen 1958.

Kolsen 1916-1919:

A. Kolsen, *Dichtungen der trobadors, aufgrund altprovenzalischer Handschriften, teils zum ersten Male kritisch herausgegeben, teils berichtigt und ergänzt*, Halle 1916-1919.

Kolsen 1917:

A. Kolsen, *25 bisher unedierte provenzalische Anonyma*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 38 (1917), pp. 281-310.

Lachin 1993:

G. Lachin, *La composizione materiale del codice provenzale N (New York, Pierpont Morgan Library, M 819)*, 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. II, pp. 589-607.

Lachin 1994:

G. Lachin, *Struttura e composizione del codice provenzale N*, in *La filologia romanza e i codici*, New York 1994, pp. 589-607.

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, premessa di G. Folena, Padova 1995, pp. 267-304.

Lachin 1997:

G. Lachin, *Partizione e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in *Strategie e pause del testo. Partizione Conclusione Indice*, Padova 1997, pp. 267-304.

Lachin 2004:

G. Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

Lachin 2008:

G. Lachin, *Introduzione. Il primo canzoniere*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del convegno internazionale - Venezia, 28-31 ottobre 2004, Roma-Padova, pp. XIII-CV.

Lafont 1982:

R. Lafont, *Fabre d'Olivet. L'Ossian d'Occitanie*, in «Amiras: Repères occitans», 2 (1982), pp. 46-48.

Lafont 2000:

R. Lafont, *Relecture de Cabra juglar*, in «Revue des langues romanes», 2 (2000), pp. 337-377.

Långfors 1924:

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

Langlois 1914-1924:

E. Langlois, *Edizioni principali: 'Le Roman de la Rose' par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits par E. Langlois, 5 voll.*, Paris 1914-1924.

Lannutti 1999:

M.S. Lannutti, *Canzoni. Guiot de Dijon*, Firenze 1999.

Lausberg 1949:

H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1949 (trad. it.: *Elementi di retorica*, a cura di Lea Ritter Santini, Bologna 1969).

Lavaud - Nelli, 1966:

R. Lavaud R. Nelli, *Les troubadours II: Le Trésor poétique de l'Occitanie*, Bruges 1965 [rist. Paris 2000].

Lavaud 1957:

R. Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278): texte, traduction, commentaire, analyse des travaux antérieurs, lexique*, Toulouse 1957.

Lavis 1972:

G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française: Du moyen âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) Etude sémantique et stylistique du réseau lexical "Joie-dolor"*, Paris 1972.

Lavis 1984:

G. Lavis, *Contribution à l'histoire du vocabulaire français: 'demander' dans les anciens textes littéraires*, in «Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg», XXII/1 (1984), pp. 95-180.

Lavis 1985:

G. Lavis, *Contribution à l'histoire du vocabulaire français: 'transmettre un savoir', 'inciter à (un comportement)' du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», XCV (1985), pp. 239-278.

Lazar 1964:

M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1964.

Lazzerini 2001:

L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001.

Le Vot 2001:

G. Le Vot, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris 2001.

Lecco 2018:

M. Lecco, *Il "plazer" nella poesia occitana e italiana*, in «Lecturae Tropatorum», 1 (2018), pp.1-17.

Lecompte 1910:

I. C. Lecompte, *Le fablel dou dieu d'amors*, in «Modern Philology», 1 (1910), pp. 63-86.

Lee 1984:

C. Lee, *Il giullare e l'eroe: Daurel et Beton e la cultura trobadorica*, in «Medioevo romanzo», 9 (1984), pp. 343-360.

Lee 1991:

C. Lee, *Daurel e Beton*, Parma 1991.

Lejeune 1961:

R. Lejeune, *La forme de l'Ensenhamen au jongleur du troubadour Guiraut de Cabrera*, in «Estudis romanics», 9 (1961), pp. 171-181.

Lejeune 1969:

R. Lejeune, *Rigaut de Barbezieux, analyse textuelle et histoire littéraire*, in «Le Moyen Âge», 68 (1969), pp. 331-377.

Lemaire 1983:

J. Lemaire, *Les motifs de l'eau et du feu chez trois trouvères du XIII<sup>e</sup> siècle*, in *Les quatre éléments dans la culture médiévale*, Actes du Colloque des 25, 26 et 27 mars 1982 publ. par D. Buschinger et A. Crepin, Göppingen 1983, pp. 171-183.

Lemaire 1988:

R. Lemaire, *Passions et positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam 1988.

León Gómez 2012:

M.L. Gómez, *El cançoner C (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856)*, Firenze 2012.

Leube-Fey 1971:

Ch. Leube-Fey, *Bild und Funktion der "dompna" in der Lyrik der Trobadors*, Heidelberg 1971.

- Lewent 1933:  
K. Lewent, *Zu den Liedern des Trobadors Guiraut de Calanso*, in «Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur», LVII (1933), pp. 407-446.
- Lewis 1969:  
C.S. Lewis, *L'allegoria d'amore. saggio sulla tradizione medievale*, Torino 1969.
- Li Gotti 1952:  
E. Li Gotti, *Jofre de Foixà: Vers e regles de trobar* (ed.), Modena 1952.
- Liborio 1982:  
M. Liborio, *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Milano 1982.
- Limentani 1977:  
A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino 1977.
- Linskill 1964:  
J. Linskill, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, edited by J. Linskill, The Hague 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, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1998.*
- Luchaire 1890:  
A. Luchaire, *Innocent III. La croisade des Albigeois*, Paris 1905.
- Lundquist 1950:  
E.R. Lundquist, *La mode et son vocabulaire. Quelques termes de la mode féminine au moyen âge suivis dans leur évolution sémantique*, Göteborg-Lund 1950.
- Lupo 1992:  
L. Lupo, *Il canzoniere provenzale A (Vat.lat.5232), la sua copia Aa (Braidense AG. XIV. 49) e la tavola di Angelo Colocci*, in «Quaderni di filologia romanza», 9 (1992), pp. 27-56.
- Macinante 2012:  
A.P. Macinante, «*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*». *Metamorfosi delle chiome femminili tra Petrarca e Tasso*, Roma 2012.

- Makariou 2005:  
S. Makariou, *Le jeu d'échecs. Une pratique de l'aristocratie entre Islam et Chrétienté des IXe-XIIIe siècles*, in *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 36 (2005), pp. 127-140.
- Mâle 1922:  
E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1922.
- Malkiel 1973:  
J. Malkiel, *The Double Affixation in Old French 'gens-es-or', 'bel-ez-or', Old Provençal 'bel-az-or'*, in «*Studia Neophilologica*», XLV (1973), pp. 217-225.
- Malkiel 1985:  
Y. Malkiel, *The Derivation of Old French servantois, Old Provençal sirventes*, in «*Medium Aevum*», LIV/2 (1985), pp. 272-274.
- Mancini 1988:  
F. Mancini, *La figura del cuore fra cortesia e mistica. Dai siciliani allo Stilnuovo*, Napoli 1988.
- Mancini 1993:  
M. Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna 1993.
- Mancini 1999:  
M. Mancini, «*Ab sos olhs espiritaus*»: *il tempo dello sguardo nei trovatori*, in *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di F. Zambon e F. Rosa, Trento 1999, pp. 61-77.
- Mancini 2007:  
M. Mancini, *Canzoni. Bernart de Ventadorn*, Roma 2007.
- Manetti 2008:  
R. Manetti, *Flamenca: romanzo occitano del XIII secolo*, Modena 2008.
- Marshall 1965:  
J.H. Marshall, *Le 'vers' provençal du XIIe siècle: genre poétique?*, in «*Revue de langue et de littérature occitanes*», 12-13 (1965), pp. 55-63.
- Marti 1969:  
M. Marti, *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze 1969.
- Mattoso 1986:  
J. Mattoso, *La diffusion de la mentalidad vasallatica en el lenguaje cotidiano*, in «*Studia Historica*» (Universidad de Salamanca), IV/2 (1986), pp. 171-183.

Mattoso 1987:

J. Mattoso, *Investigação histórica e interpretação literária de textos medievais*, in «Ler História», 11 (1987), pp. 5-13.

Maus 1884:

F.W. Maus, *Peire Cardenals Strophensbau in seinem verhältniss zu dem anderer Trobadors* (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanische Philologie), Marburg 1884.

Medina Granda 1992:

R.M. Medina Granda, *Sobre res 'ser, persona, criatura' en provenzal antigo*, in «Verba [Anuario Galego de Filoloxía]», 19 (1992), pp. 275-311.

Medina Granda 1998:

R.M. Medina Granda, *A propósito del comportamiento distribucional del occitano antiguo ges. Elementos de comparación con el francés y el catalán antiguos giens y gens*, in «Revista de Filología Románica», 15 (1998), pp. 77-119.

Meillet 1938:

A. Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale*, Paris 1938.

Melander 1928:

J. Melander, *Étude sur l'ancienne abréviation des pronoms personnels régimes dans les langues romanes*, Paris 1928.

Melani 2016a:

S. Melani, «*Per sen de trobar*». *L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout 2016.

Melani 2016b:

S. Melani, *Irlanda e Islanda nella letteratura occitana medievale in versi*, in «Quaderni di filologia romanza», 24 (2016), pp. 117-132.

Meliga 1993a:

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. La-tella, 2 voll., Messina 1993, vol. I, pp. 57-70.

Meliga 1993b:

W. Meliga, *Il Gormont et Isembart e la tradizione dei 'voeux'*, in «Medioevo Romanzo», 18 (1993), pp. 241-256.

- Meliga 1999:  
W. Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, in «Rivista di studi testuali», I (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:  
*I canzonieri IK: La tradizione veneta allargata*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia* (Venezia, 28-31 ottobre 2004), Roma-Padova 2008, pp. 305-324.
- Melli 1957:  
E. Melli, *Il salutz provenzale Dompna vos m'aves et amors*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 5 (1957), pp. 77-94.
- Melli 1978:  
E. Melli, *Le poesie di Rambertino Buvaletti*, Bologna 1978.
- Ménard 1969:  
Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge*, Genève 1969.
- Ménard 1974:  
Ph. Ménard, *E initial de phrase en ancien Occitan*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Ch. Rostaing*, Liège 1974.
- Ménard 1989:  
Ph. Ménard, *Un terme de jonglerie médiévale: ancien français «baastel», ancien provençal «bavastel»*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 3 voll., Modena 1989, vol. III, pp. 831-847.
- Menegaldo 2005:  
S. Menegaldo, *Le jongleur dans la littérature narrative des XIIe et XIIIe siècles. Du personnage au masque*, Paris 2005, pp. 133-141.
- Meneghetti 1979:  
M.L. Meneghetti, «*Enamoratz*» e «*fenhedors*». *Struttura ideologica e modelli narrativi nelle biografie trobadoriche*, in «Medioevo Romanzo», 6 (1979), pp. 171-201.
- Meneghetti 1991:  
M.L. Meneghetti, *Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione*, in *Il medioevo nella Marca: trovatori, giullari e 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, Ediz. Premio Comisso, 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 1999:

M.L. Meneghetti, *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, in «Critica del Testo», I (1999), pp. 119-40.

Meneghetti 2000a:

M.L. Meneghetti, *Aldric e Marcabru*, in *Carmina semper et citharae cordi, Études de philologie et de métriques offertes à A. Menichetti*, Genève 2000, pp. 71-86.

Meneghetti 2000b:

M.L. Meneghetti, *Il castello d'amore e il giardino dei piaceri*, in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze 2000, pp. 57-65.

Meneghetti 2001:

M.L. Meneghetti, *Donati, comprati, rubati. Appunti sul passaggio di testi da poeti a giullari (con un'ipotesi su un caso di doppia attribuzione)*, in *Divertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo* («Anticomoderno» 5), 2001, pp. 27-40.

Meneghetti 2003:

M.L. Meneghetti, *La tradizione della lirica provenzale ed europea*, in *Aa. Vv., Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001*, Roma 2003, pp. 77-99.

Menichetti 2015:

C. Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg 2015.

Meyer 1871:

P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud*, Paris 1871 [rist. Slatkine reprints, Genève 1973].

Meyer 1876:

R. Meyer, *Das Leben des Troubadors Gaucelm Faidit*, Heidelberg 1876.

Meyer 1880:

P. Meyer, *Daurel et Beton. Chanson de geste provençale*, Paris 1880.

Meyer 1886:

P. Meyer, *Alexandre le Grand*, Paris 1886.

Meyer 1901:

P. Meyer, *Le Roman de Flamenca*, Paris 1901.

Meylakh 1975:

M. Meylakh, *The structure of the courtly universe of the troubadours*, in «Semiotica», XIV (1975), pp. 61-80.

Micha 1951:

A. Micha, *Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, in «Studi Medievali», 17 (1951), pp. 303-320.

Milá y Fontanals 1861:

M. Milá y Fontanals, *De los trovadores en España. Estudio de poesía y lengua provenzal*, Barcelona 1861.

Millot 1774:

A. Millot, *Historie littéraire des troubadours*, Paris 1774.

Milone 2004: L. Milone, *Cinque canzoni di Raimbaut d'Aurenga*, in «Cultura Neolatina», 64 (2004), pp. 7-185.

Minkova 1996:

M. Minkova, *Specimen vocis "Ratio" lexicis latinis medii aevi ad res philosophicas pertinentibus aptum*, in «Archivum Latinitatis Medii Aevi», LIV (1996), pp. 77-92.

Mocan 2004:

M. Mocan, *I pensieri del cuore: per la semantica del provenzale cossirar*, Roma 2004.

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.

Monson 1981:

A. Monson, *Les «Ensenhamens» occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Paris 1981.

Monson 1994:

Don A. Monson, *Les lauzengiers*, in «Medioevo Romanzo», 19 (1994), pp. 219-235.

- Morgan 1953:  
R. Morgan, *Old French joglear and kindred terms*, «Romance Philology», 7 (1953), pp. 279-325.
- Mostra 1957:  
*Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*, Firenze 1957.
- Mouzat 1956:  
J. Mouzat, *Le troubadour Arnaut de Tintinhac*, Tulle 1956.
- Mouzat 1965:  
J. Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1965.
- Murgia 2015:  
G. Murgia, *La "Tavola Rotonda" tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma 2015.
- Murray 1913:  
H.J.R. Murray, *A History of Chess*, Oxford 1913.
- Mussafia 1867:  
A. Mussafia, *Del codice Estense di rime provenzali*, in «Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe», 55 (1867), pp. 339-450.
- Nagle 1998:  
J. Nagle, *La civilisation du coeur. Histoire du sentiment politique en France du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1998.
- Napolski 1879:  
M. von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle 1879.
- Naudieth 1914:  
F. Naudieth, *Der Trobador Guillem Magret*, Halle 1914.
- Nelli 1963:  
R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Paris 1963.
- Nelli 1974:  
R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, Paris 1974.
- Newcombe 1990:  
T.H. Newcombe, *Remarks on the Themes and Structure of the Medieval Provençal "Comjat"*, in «Nottingham Medieval Studies», 34 (1990), pp. 33-63.

Nichols 1996:

S.G. Nichols, «Art» and «Nature»: *Looking for (Medieval) Principles of Order in Occitan Chansonnier N (Morgan 819)*, in *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, Ann Arbor 1996, pp. 83-121.

Nicholson 1929:

G.-G. Nicholson, *Études étymologiques*, in «Revue de linguistique romane», V (1929), pp. 1-70.

Nicholson 1976:

D.E.T. Nicholson, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester 1976.

Nicol 1993:

F. Nicol, *The Last Centuries of Byzantium 1261-1453*, Cambridge 1993.

Noto 1998:

G. Noto, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Alessandria 1998.

Opocher Cevese 1975-1976:

M.I. Opocher Cevese, *Note sulla tipologia e l'evoluzione del planh occitanico*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», 134 (1975-1976), pp. 613-633.

Oroz Arizcuren 1972:

F.J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972.

Paden 1984:

W.D. Paden, *The Role of the Joglar in Troubadour Lyric Poetry*, in *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in memory of the late Leslie Topsfield*, Peter S. Noble and Linda M. Paterson (edited by), Cambridge 1984, pp. 90-111.

Paden 2000:

W.D. Paden, *The System of Genres in Troubadour Lyric*, in *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, edited by William D. Paden, Urbana-Chicago 2000, pp. 21-67.

Pagani 1986:

W. Pagani, *Repertorio tematico della Scuola poetica siciliana*, Bari 1986.

Pagès 1911:

A. Pagès, *Auzias March et ses prédécesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècles*, Paris 1911.

Pagès 1912-1914:

A. Pagès, *Les obres d'Auzias March*, 2 voll., Barcelona 1912-1914.

Pakscher - De Lollis 1886-1891:

A. Pakscher - C. De Lollis, *Il canzoniere provenzale A (Cod. Vat. 5232)*, in «*Studj di filologia romanza*», III (1886-1891), pp. 1-670.

Panofsky 1975:

E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino 1975.

Panum 1939:

H. Panum, *The stringed instruments of the Middle Ages*, Londra 1939.

Panvini 1952:

B. Panvini, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Firenze 1952.

Paoli 1991:

G. Paoli, *La relation oeil-coeur: recherches sur la mystique amoureuse de Chrétien de Troyes dans Cligés*, in *Le "cuer" au moyen âge (Senefiance n. 30)*, Aix-en-Provence 1991.

Paratore 1965:

E. Paratore, *Da Plauto al Mare Amoroso*, in «*Rivista di cultura classica e medievale*», VII (1965), pp. 825-860.

Paré 1947:

G. Paré, *Les idées et les lettres: le Roman de la Rose*, Montréal 1947.

Paris 1878:

G. Paris, (compte-rendu) *Ad. Biroh-Hirschfeld, Ueber die den Provenzalischen Troubadours des XII und XIII Jahrhunderts bekannten epischen Stoffe.*, in «*Romania*», 27 (1878), pp. 448-460.

Paris 1888:

G. Paris, *La comtesse Elisabeth de Flandres et les troubadours*, in «*Romania*», 17 (1888), pp. 591-595, p. 594.

Paris 1895:

G. Paris, *Le légende de Pépin le bref*, in *Mélanges J. Hauet*, Paris 1895, pp. 603-632.

Pasero 1973:

N. Pasero, *Poesie* (ed. Guglielmo IX d'Aquitania), Modena 1973.

Pasero 2004:

N. Pasero, *Economia della fin'amor*, in «L'immagine riflessa», 13 (2004), pp. 5-16.

Pasetti 2004:

A. Pasetti, *Non arguta sonant tenui psalteria chorda. L'arpa dall'antichità preclassica all'alto Medioevo*, Bologna 2004.

Pasetti 2008:

A. Pasetti, *L'arpa*, Palermo 2008.

Pastoureau 1976:

M. Pastoureau, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table ronde (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 1976.

Pastoureau 1986:

M. Pastoureau, *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris 1886.

Pattison 1952:

W.T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis 1952.

Payen 1971:

J.Ch. Payen, 'Peccat' chez le troubadour Peire Vidal, in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège 1971, pp. 445-452.

Payen 1974:

J.-Ch. Payen, «Lo vers es fis e naturaus». Notes sur la poétique de Bernard de Ventadour, in *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, Liège 1974, pp. 807-817.

Pépin 1976:

J. Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris 1976.

Perugi 1980:

M. Perugi, *Nuovi restauri danielini. Il plurilinguismo come polisenso*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1, 1980, pp. 203-218.

Perugi 1995:

M. Perugi, *Saggi di linguistica trovadorica: saggi su Girart de Roussillon, Marcabruno, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Arnaut Daniel e sull'uso letterario di oc e oil nel trecento italiano*, Tübingen 1995.

- Perugi 2015:  
M. Perugi, *Arnaut Daniel: canzoni*, Firenze 2015.
- Pesaro 1973:  
N. Pesaro, *Poesie*, Modena 1973.
- Pesaro 1994:  
N. Pesaro, *La sottrazione del colore. Per una ricerca sulla lirica del Duecento*, in «L'immagine riflessa», II (1994), pp. 169-185.
- Petersen Dyggve 1951:  
*Gace Brulé, trouvère champenois*, Helsinki 1951.
- Petrocchi 1966-1967:  
G. Petrocchi, *La "Commedia" secondo l'antica vulgata*, Milano 1966-1967.
- Pezzoli 1981:  
A. Pezzoli, *Per una definizione dell'allegoria. Rassegna di testi e studi*, in «Lingua e stile», XVI (1981), pp. 586-611.
- Pfaff 1853:  
S.L.H. Pfaff, *Guiraut Riquier*, in C.A.F. Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Berlin 1853-76, IV (1853).
- Pfeffer 1997:  
W. Pfeffer, *Proverbs in Medieval Occitan Literature*, Gainesville 1997.
- Picchio Simonelli 1971:  
M. Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del secolo XII: Bernart de Ventzac*, Modena 1971.
- Picchio Simonelli 1982:  
M. Picchio Simonelli, *Il «grande canto cortese» dai provenzali ai siciliani*, in «Cultura Neolatina», XLII (1982), pp. 201-238.
- Piccininni 1977:  
V. Piccininni, *Analisi semantica di antico-provenzale 'ric / ricaut'*, in «Medioevo Romano», IV (1977), pp. 272-293.
- Pietrini 2011:  
S. Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma 2011.

Piqué 1884:

F. Piqué, *Dizionario infernale: ossi esposizione della magia, dell'alchimia, dell'astrologia, della cabala, etc*, Milano 1884.

Pirot 1972:

F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, in «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 14 (1972), pp. 80-95.

Poli 1997:

Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, edizione critica a cura di A. Poli, Firenze 1997.

Pozzi 1984:

G. Pozzi, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, III, 1, Torino 1984, pp. 391-436.

Pulega 1989:

A. Pulega, *Da Argo alla nave d'amore: contributo sulla storia di una metafora*, Firenze 1989.

Pulsoni 2001:

C. Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena 2001.

Pulsoni 2005:

C. Pulsoni, *Les vidas de IK et leurs sources*, in *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70<sup>ème</sup> anniversaire, éditées par D. Billy et A. Buckley*, Turnhout 2005, pp. 509-516.

Purschke 1979:

H.R. Purschke, *Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge*, Bochum 1979.

Radaelli 2004:

A. Radaelli, *Dansas provenzali del XIII secolo: appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze 2004.

Radaelli 2005:

«INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da A. Ferrarri). I. Canzonieri provenzali. 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856)*, a cura di A. Radaelli, Modena 2005.

Ramsay 1890:

W.M. Ramsay, *The Historical Geography of Asia Minor*, London 1890.

Rea - Inglese 2011:

R. Rea - G. Inglese, *Rime d'amore e di corrispondenza*, Roma 2011.

Reeb 1921:

K. Reeb, *Die in den Liedern der Trobadors genannten Könige und Kaiser*, Jena 1921.

Reese 1960:

G. Reese, *La musica nel Medioevo* (trad. it.), Firenze 1960.

Renier 1885:

R. Renier, *Il tipo estetico della donna nel medioevo*, Ancona 1885.

Renson 1962:

J. Renson, *Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes*, Paris 1962.

Richter 1976:

R. Richter, *Reinhilt Die Troubadourzitate im "Breviari d'Amor": kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, Modena 1976.

Ricketts 1976:

P.T. Ricketts, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud édité par P.T. Ricketts*, t. V, Leiden 1976.

Ricketts 1993:

P.T. Ricketts, *Les poésies de Peire Espanhol: édition critique et traduction*, in *Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics. Studies in Honor of Hans-Erich Keller*, Kalamazoo 1993.

Rieger 1976:

D. Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen 1976.

Rieger 1991:

A. Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen 1991.

Riquer 1947:

M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona, texto, traducción y comentarios*, Instituto español de estudios mediterráneos, Barcelona 1947.

Riquer 1950:

M. de Riquer, *El trovador Giraut del Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 23 (1950), pp. 209-248.

Riquer 1964:

M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, II, Barcelona 1964.

Riquer 1975:

M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975.

Riquer 1996:

M. de Riquer, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà, text, traducció i notes per M. de Riquer*, Barcelona 1996.

Riquer 1999:

I. de Riquer, *La "Mala domna" chez les troubadours provençaux et les poètes Catalans*, in «Le France Latine», 129 (1999), pp. 171-188.

Riquer 2004:

I. de Riquer, *Amor (motive de la "mala canso")*, in «La Prola del Testo», VIII (2004), pp. 333-48.

Rockinger 1863:

L. Rockinger, *Briefsteller und formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhundert*, «Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte», IX (1863), I, pp. 128-174.

Ródon Binué 1957:

E. Ródon Binué, *El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña. Contribucion al estudio del latin medieval*, Barcellona 1957.

Rodríguez Velasco 1999:

J.D. Rodríguez Velasco, (ed.) *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Madrid 1999, pp. 245-267.

Rodríguez Velasco 2000:

J.D. Rodríguez Velasco, *Daurel y Betón, cantar de gesta occitano del siglo XIII*, éd. Jesús D. Rodríguez Velasco, Valladolid 2000.

Ron Fernández 2004:

X. Ron Fernández, *Les degrés du service amoureux existent-ils dans la lyrique occitane? Visions et révisions sur un lieu commun de la lyrique des troubadours*, in «Revue des langues romanes», t. 108 (2004), pp. 189-242.

Roncaglia 1953:

A. Roncaglia, *Marcabruno: "Al departir del brau tempier"*, in «Cultura neolatina», 13 (1953), pp. 5-33.

Roncaglia 1967:

A. Roncaglia, *Il dolore e la morte nella letteratura provenzale dei secoli XII e XIII*, in *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII. Atti del V Convegno sulla Spiritualità medievale*, Todi 1967, pp. 149-184.

Roncaglia 1968:

A. Roncaglia, *La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno*, in «Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini», a cura di C. Segre, Milano 1968, pp. 201-254.

Roncaglia 1985:

A. Roncaglia, *Les troubadours et Virgile*, in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'Ecole Française de Rome* (Roma, 25-28 ottobre 1982), Roma 1985, pp. 267-283.

Rossi 1978:

M. Rossi, *Sur Picolet et Auberon dans la Bataille Loquifer*, in *Mélanges Jeanne Wathelet-Willem*, Liège 1978, pp. 569-591.

Rothwell 1971:

W. Rothwell, *Remarques sur la préfixation négative en ancien provençal*, in *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès Int. de Langue et Littérature d'Oc et d'Études Franco-Provençales*, Montpellier 1971, t. II, pp. 443-451.

Routledge 1977:

M.T. Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon, édition critique par M. T. Routledge*, Montpellier 1977.

Routledge 2000:

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

Ruffini 1980:

G. Ruffini, *Andrea Cappellano "De amore"* (ed.), Milano 1980.

Ruhe 1974:

D. Ruhe, *Le Dieu d'amours avec son paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter*, München 1974.

- Runeberg 1913:  
J. Runeberg, *La Bataille Loquifer I, éd. critique d'après le mss. de l'Arsenal et de Boulogne par J. Runeberg*, Helsinki 1913.
- Sachs 2011:  
C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano 2011.
- Sadie 1980:  
S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIV, London 1980.
- Saffioti 2015:  
T. Saffioti, *Nei panni del buffone. l'abbigliamento dei giullari tra medioevo ed età moderna*, Milano 2015.
- Sakari 1956:  
A. Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki 1956.
- Salverda de Grave 1902:  
J.-J. Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse 1902.
- Salverda de Grave 1983:  
*Enéas: roman du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. par J.-J. Salverda de Grave, Paris 1983.
- Salvini 1962:  
R. Salvini, *Il chiostro di Monreale*, Palermo 1962.
- Sanguineti - Scarpati 2013:  
F. Sanguineti - O. Scarpati, *Canzoni occitane di disamore*, Roma 2013.
- Sanguineti 2012:  
F. Sanguineti, *Il trovatore Albertet*, Modena 2012.
- Sanguineti 2013:  
F. Sanguineti, *Rime. Ruggieri Apugliese*, Roma 2013.
- Sansone 1977:  
G.E. Sansone, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari 1977.
- Sansone 1980:  
G.E. Sansone, *L'allegoria dei tre gradi d'amore in una poesia provenzale inedita*, «Rom», 101 (1980), pp. 239-26.

- Santangelo 1928:  
S. Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle Origini*, Genève 1928.
- Santini 2011:  
G. Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma 2011.
- Sargent 1974:  
B.N. Sargent, *Mediaeval «rire, ridere». A laughing matter?*, in «Medium Aevum», XLIII (1974), pp. 16-32.
- Saverio 1979:  
G. Saverio, *Il trovatore Gavaudan. Parte I: Introduzione; parte II: testo, traduzione e note*, Modena 1979.
- Savona 1973:  
W. Savona, *Repertorio tematico del dolce stil nuovo*, Bari 1973.
- Scarpati 2008a:  
O. Scarpati, *Ab lo cor trist, envirollat d'esmay (BdT 461.2)*, in «Lecturae tropatorum», 1 (2008), pp. 17.
- Scarpati 2008b:  
O. Scarpati, *Retorica del “trobar”. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008.
- Scarpati 2010:  
O. Scarpati, *Mort es lo reis, morta es midonz. Une étude sur les planhs en langue d'oc*, in «Revue des langues romanes, 114 (2010), pp. 65-93.
- Schembri 2008:  
M. Schembri, *Una lettura in chiave musicale del ‘corpus’ bio-iconografico dei trovatori (con riflessioni sull’odierna ‘prassi esecutiva’)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 43-45 (2008), pp. 395-437.
- Schirinzi 1961:  
A.N. Schirinzi, *L'arpa*, Milano 1961.
- Schirmacher 1881:  
F. Schirmacher, *Geschichte von Spanien*, Gotha 1881.
- Schleyer 1961:  
J.-D. Schleyer, *Der Wortschatz von List und Betrug im Altfranzösischen und Altprovenzalischen*, Bonn 1961, pp. 168-174.

Schuchard 1970:

B. Schuchard, «Valor». *Zu seiner Wortgeschichte im Lateinischen und Romanischen des Mittelalters*, Bonn 1970.

Schultz 1889:

A. Schultz, *Das Höfisches Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig 1889.

Schultz-Gora 1888:

O. Schultz-Gora, *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig 1888.

Schulze-Busacker 1986:

E. Schulze-Busacker, *La conception poétique de quelques troubadours tardifs*, in «Miscellanea Remy», vol. 1 (1986), pp. 265-277.

Schulze-Busacker 2000:

E. Schulze-Busacker, *The paremiological Tradition in Medieval Culture*, in «Proverbium», 17 (2000), pp. 349-368.

Schutz 1933:

A.H. Schutz, *Poésies de Daude de Pradas, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par Alexander H. Schutz*, Toulouse-Paris 1933.

Schutz 1944:

A.H. Schutz, *The Provençal Expression «pretz e valor»*, in «Speculum», XIX (1944), pp. 488-493.

Schutz 1957:

A.H. Schutz, *Joglar, borges, cavallier dans les biographies provençales*, in *Mélanges de linguistique et littérature romanes à la mémoire d'Istaván Frank*, Saarbrücken 1957, pp. 672-677.

Segre 1968:

C. Segre, *Le forme e le tradizioni didattiche*, in «Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters», 1 (1968), pp. 58-145.

Segre 1970:

C. Segre, *Ars amandi classica e medievale*, in *Jauss H.-R. - Köhler E. (ed.), La littérature didactique, allégorique et satirique, Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, vol. VI/2 (1970), pp. 162-167.

Semrau 1910:

F. Semrau, *Würfel und würfelspiel im alten Frankreich*, Halle 1910.

Sharman 1989:

R. V. Sharman, *The "cansos" and "sirventes" of the troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge 1989.

Shepard - Chambers 1950:

W.P. Shepard - F.M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan, edited and translated with introduction and commentary by W.P. Shepard and F. M. Chambers*, Evanston 1950.

Shepard 1924:

W.P. Shepard, *Les poésies de Jausbert de Puycibot*, Paris 1924.

Shepard 1927:

W. P. Shepard, *The Oxford Provençal Chansonnier. Diplomatic Edition of the Manuscript of the Bodleian Library, Douce 269, with Introduction and Appendices*, Princeton-Paris, 1927.

Signorini 1999:

M. Signorini, *Riflessioni paleografiche sui canzonieri provenzali veneti*, in «Critica del testo», II (1999), pp. 83-859.

Smirnov 1928:

A. Smirnov, *Contribution à l'étude de la vie provençale de Peire Vidal*, in «Romania», LVI (1928), pp. 261-266.

Smith 1976:

N.B. Smith, *Figures of Repetition in the Old Provençal Lyric: A Study in the Style of the Troubadours*, Chapel Hill 1976.

Soltau 1899:

O. Soltau, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 23 (1899), pp. 201-248.

Spadafora 1963:

F. Spadafora, *Dizionario biblico*, Roma 1963.

Spaggiari 1977:

B. Spaggiari, *La poesia religiosa anonima catalana o occitanica*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1977, 1 (1977), pp. 117-350.

Spaggiari 1992:

B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru. Contributi di onomastica e critica testuale*, Spoleto 1992.

Spampinato 1970:

M. Spampinato, *Per un esame strutturale della lingua poetica dei trovatori*, in «Filologia e Letteratura», XVI (1970), pp. 39-54.

Spampinato Beretta 1991:

M. Spampinato Beretta, *Il percorso occhi-cuore nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani*, in «Messana. Rassegna di studi filologici, linguistici e storici», 8 (1991), pp. 187-221.

Spance 1996:

S. Spance, *Texts and the Self in the Twelfth Century*, Cambridge 1996.

Spanke 1925:

H. Spanke, *Eine Altfranzösische Liedersammlung*, Halle 1925.

Speer - Foehr-Janssens 2017:

M.B. Speer - Y. Foehr-Janssens, *Le Roman de sept sages de Rome. Édition bilingue des deux redactions en vers français, établie, traduite, présentée et annotée par M.B. Speer et Y. Foehr-Janssens*, Paris 2017.

Spinger 1895:

H.W. Spinger, *Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Literaturen. Eine literarhistorische Untersuchung*, Berlin 1895.

Spitzer 1959:

L. Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill 1944.

Spitzer 1962:

L. Spitzer, *Essays on English and American Literature*, Princeton 1962.

Springer 1895:

H. Springer, *Das Altprovenzalische Klagelied*, Berlin 1895.

Squillacioti 1999:

P. Squillacioti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa 1999.

Stäblein 1981-1982:

P.H. Stäblein, *New Views on an Old problem: Dynamics of Death in the Planh*, in «Romance Philology», XXXV (1981-1982), pp. 223-234.

Stengel 1872:

E. Stengel, *Studi sopra i canzonieri provenzali di Firenze e di Roma*, in «Rivista di filologia romanza», I (1872), pp. 20-45.

Sternbeck 1887:

H. Sternbeck, *Unrichtige Wortaufstellungen und Wortbedeutungen in Raynouards «Lexique Roman», I. Teil: Unrichtige Wortaufstellungen*, Berlin 1887.

Stichel 1890:

K. Stichel, *Beiträge zur Lexikographie des altprovenzalischen Verbuns*, (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 86), Marburg 1890.

Stimming 1913:

A. Stimming, *Bertran von Born, zweite verbesserte Auflage*, Halle 1913.

Stössel 1886:

C. Stössel, *Die Bilder und Vergleiche der altprovenzalischen Lyrik nach Form und Inhalt untersucht*, Marburg 1886.

Stroński 1906:

S. Stroński, *Le troubadour Elias de Barjols, édition critique publiée avec introduction, notes et glossaire par S. Stroński*, Toulouse 1906.

Stroński 1910:

S. Stroński, *Le troubadour Folquet de Marselha. Edition critique précédée d'une étude biographique et littéraire et suivie d'une traduction, d'un commentaire historique, de notes, et d'un glossaire*, Cracovia, 1910 [rist. Genève 1968].

Stroński 1914:

S. Stroński, *La légende amoureuse de Bertran de Born, critique historique de l'ancienne biographie provençale, appuyée de recherches sur les comtes de Périgord, les vicomtes de Turenne, de Ventadour, de Comborn, de Limoges et quelques autres familles*, Paris 1914.

Strubel 2002:

A. Strubel, *Allégorie et littérature au moyen âge: "Grant senefiance a"*, Paris 2002.

Suchier 1875:

H. Suchier, *Il canzoniere provenzale di Cheltenham. A. Descrizione. B. Tavola*, «Rivista di filologia romanza», II (1875), pp. 49-52 e pp. 144-172.

Sutherland 1961:

D.R. Sutherland, *The Love Meditation in Courtly Literature. (A Study of Terminology and its Developments in Old Provençal and Old French)*, in AA. VV., *Studies in Medieval French presented to A. Ewert*, Oxford 1961, pp. 165-193.

Tavera 1978:

A. Tavera, *Le Chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, in «Cultura Neolatina», XXXVIII (1978), pp. 233-249.

Tavera 1986:

A. Tavera, «*Farai schansoneta nueva*», in *Studia occitanica in memoriam Paul Remy, edited by Hans-Erich Keller and others, vol. II The Narrative-Philology*, Kalamazoo 1986, pp. 301-312.

Tavera 1992:

A. Tavera, *La table du Chansonnier d'Urfé*, in «Cultura Neolatina», 52 (1992), pp. 23-128.

Taylor 1981:

R. Taylor, *The Figure of Amor in the Old Provençal Narrative Allegories, in Court and Poet. Selected proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society*, ed. G.S. Burgess, Liverpool 1981, pp. 309-317.

Thiry 1978:

C. Thiry, *La plainte funèbre, Turnhout*, Brepols 1978.

Thomas 1889:

A. Thomas, *Chastel d'Amors, fragment d'un poème provençal*, in «Annales du Midi», I (1889), pp. 183-196.

Tocco 1884:

F. Tocco, *L'eresia nel Medioevo*, Firenze 1884.

Topsfield 1971:

L.T. Topsfield, *Three Levels of Love in the Poetry of the Early Troubadours: Guilhem IX, Marcabru and Jaufre Rudel*, in *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 2, Liège 1971, pp. 571-587.

Topsfield 1979:

L. T. Topsfield, «*Malvestatz*» versus «*Proeza*» and «*Leautatz*» in *Troubadour Poetry and the "Lancelot" of Chrétien de Troyes*, in «L'Esprit Créateur», XIX, 4 (1979), pp. 37-53.

- Tortoreto 1981:  
V. Tortoreto, *Il trovatore Cercamon, edizione critica a cura di V. Tortoreto*, Modena 1981.
- Toury 2001:  
M. Toury, *Mort et "fin'amor" dans la poésie d'oc et d'oïl aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 2001.
- Trojel 1888:  
E. Trojel, *Sur le chevalier Raembaud, de Francesco da Barberino*, in «Revue des Langues Romanes», 32 (1888), pp. 286-288.
- Vallet 2003:  
E. Vallet, *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit)* in «Rivista di Studi testuali» V (2003), pp. 111-167.
- Varvaro 1960: A. Varvaro, *Rigaut de Berbezilh. Liriche*, Bari 1960.
- Varvaro 2001:  
A. Varvaro, *Le corti anglo-normanne e francesi*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, 2: *Il medioevo volgare*, I: *La produzione del testo*, II, Roma 2001, pp. 253-301.
- Vatteroni 2013:  
S. Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena 2013.
- Venckeleer 1975:  
Th. Venckeleer, «*Rollant li proz.*» *Contribution à l'histoire de quelques qualifications laudatives en français du moyen âge*, Lille-Paris 1975, pp. 413-451.
- Vilella 2000:  
E. Vilella, *Dinamiche compositive nell'immagine del fuoco d'amore in Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*, Palermo 2000, pp. 149-167.
- Volpi 1914:  
G. Volpi, *Il Morgante: testo e note a cura di G. Volpi*, Firenze 1914.
- Wack 1990:  
M.F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages: The "Viaticum" and Its Commentaries*, Philadelphia 1990.
- Walsh 1981:  
Th. Walsh, *Two Problems in Gallo-Romance Etymology*, in «Romance Philology», XXXV (1981), pp. 89-104.

- Walther 1963:  
H. Walther, *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii aevi: Lateinische Sprüchwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Göttingen 1963.
- Wechssler 1909:  
E. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle 1909.
- Wechssler 1966:  
E. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs. I. Minnesang und Christentum*, Osnabrück 1966.
- Wettstein 1945:  
J. Wettstein, «Mezura». *L'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, Zürich 1945.
- Whitney 1923:  
M.P. Whitney, *Queen of Medieval Virtues: "Largesse"*, in *Vassar Medieval Studies*, New Haven 1923, pp. 181-215.
- Wiacek 1968:  
W. M. Wiacek, *Lexique des noms géographiques et ethniques dans les poésies des troubadours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1968.
- Winter-Hosman 1994:  
M. Winter-Hosman, *L'incostance des fin amants. Chansons de change chez les troubadours du XII<sup>e</sup> siècle*, in R. Cierbide (ed.), *Actes du IV Congrès International de l'AIEO (Vitoria-Gasteiz 22-28 agosto 1993)*, 2 voll., Evagraf, Vitoria-Gasteiz, vol. I (1994), pp. 359-371.
- Winter-Hosman 1998:  
M. de Winter-Hosman, *Domna et dame, images différentes?*, in *Le rayonnement des troubadours*, Actes du colloque de l'AIEO, Amsterdam 16-18 octobre 1995, Amsterdam-Atalanta 1998, pp. 255-266.
- Zaganelli 1983:  
G. Zaganelli, *Aimer, soffrir, joir. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze 1983.
- Zambon - Rosa 1999:  
F. Zambon - F. Rosa, *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Trento 1999.

Zambon 1980:

F. Zambon, *Allegoria in verbis: per una distinzione tra simbolo e allegoria nell'ermeneutica medievale*, in *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, 1980, pp. 73-106.

Zambon 1994:

F. Zambon, *La letteratura allegorica e didattica*, in *La letteratura romanza medievale: una storia per generi*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna 1994, pp. 249-278.

Zantedeschi 2009:

F. Zantedeschi, *La romanistique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, in «Romanitas. Lenguas y literaturas romances», IV (2009).

Zarnecki 1958:

G. Zarnecki, *The early sculpture of Ely Cathedral*, London 1958.

Zemp 1978:

J. Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet: édition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Bern 1978.

Zenatti 1901:

A. Zenatti, *Il trionfo d'Amore di Francesco da Barberino a cura di Albino Zenatti*, Catania 1901.

Zenker 1900:

R. Zenker, *Die Lieder Peires von Auvergne*, Erlangen 1900.

Zinelli 1996:

F. Zinelli, *Quando l'amore finisce: "comjat" e "chanson de change" nella poesia dei trovatori*, in A. Gelz (hrsg.), *Liebe und Logos. Beiträge zum XI Nachwuchskolloquium der Romanistik (Berlin, Juli 1995)*, Bonn 1996, pp. 113-125.

Zinelli 2010:

F. Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, in «Medioevo Romano», XXXIV (2010), pp. 82-130.

Ziolkowski 2008:

J.M. Ziolkowski - M.C.J. Putnam, *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven 2008.

Zufferey 1973:

F. Zufferey, *Autour du chansonnier provençal A*, in «Cultura Neolatina», XXXIII (1973), pp. 147-160.

Zufferey 1987:  
F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987.

Zufferey 1994:  
F. Zufferey, *La partie non-lyrique du chansonnier d'Urfé*, in «Revue des Langues Romanes», 98 (1994), pp. 1-29.

Zufferey 2007:  
F. Zufferey, *Genèse et structure du 'Liber Alberici'*, in «Cultura Neolatina», LXVI (2007), pp. 173-233.

Zumthor 1968:  
P. Zumthor, *Testo e testura: l'interpretazione delle poesie medievali*, in «Strumenti critici», 2 (1968), pp. 349-363.

Zumthor 1973:  
P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale, con un'intervista all'autore di Cesare Segre*, Milano 1973.

### 3. Edizioni di trovatori

Ademar lo Negre [AdNegre]: Gourc 1991.  
Aimeric de Belenoi [AimBel]: Poli 1997.  
Aimeric de Peguilhan [AimPeg]: Shepard - Chambers 1950.  
Albertet de Sisteron [AlbSest]: Boutière 1937 (da cui si cita); Sanguineti 2012.  
Alegret [Alegr]: Jeanroy 1923.  
Anonimi [An]:  
*BdT* 461.13, *A l'entrada del tans florit*: Gambino 2003.  
*BdT* 461.74, *De bien aut pot hom bas cazer*: Kolsen 1917.  
*BdT* 461.143, *La beutat nominativa*: Gambino 2003.  
*BdT* 461.180, *Nuls hom non deu d'amic ni de segnor*: Caïti-Russo 2005.  
*BdT* 461.c, *Seinor vos que volez la flor*: Jones 1977; Bardell 2002.  
*BdT* 461.d, *Compagnon, en pessamen*: Lavaud-Nelli 1966.  
*BdT* 461.V, *Domna, vos m'avetz et amors*: Gambino 2009.  
Arnaut Daniel [ArnDan]: Eusebi 1984; Perugi 2015 (da cui si cita).  
Arnaut de Maruelh [ArnMar]: Johnston 1935; Gambino 2009 (*Tant m'abellis e-m plaz*, *BdT* 30.IV; *Razos es e mezura*, *BdT* 30.VI).  
Arnaut de Tintinhac [ArnTint]: Mouzat 1956.  
Arnaut Guillem de Marsan [ArnGilmars]: Sansone 1977.  
Beranguier de Palazol [BgPal]: Beretta Spampinato 1978.  
Bernart [Bern]: Harvey - Paterson 2010.  
Bernart de Born [BtBorn]: Gouiran 1985.

Bernart de Ventadorn [BnVent]: Appel 1915.  
 Bernart de Venzac [BnVenzac]: Picchio Simonelli 1971.  
 Bertran Carbonel [BtCarb]: Routledge 2000.  
 Bertran de Born lo fils [BtBorn fils]: Stimming 1913.  
 Bertran de Lamanon [BtAlam]: Salverda de Grave 1902.  
 Bertran de Paris [BtParis]: Pirot 1972.  
 Blacasset [Blacst]: Klein 1887.  
 Cadanet [Caden]: Zemp 1978.  
 Cercamon [Cercam]: Tortoreto 1981.  
 Cerveri de Girona [Cerv]: Riquer 1947.  
 Daude de Pradas [DPrad]: Schutz 1933.  
 Elias Cairel [ElCair]: Lachin 2004.  
 Elias de Barjols [ElBarj]: Stroński 1906.  
 Falquet de Romans [FqRom]: Arveiller - Gouiran 1987.  
 Folco [Folco]: De Bartholomaeis 1931.  
 Folquet de Marselha [FqMars]: Stroński 1901; Squillacioti 1999 (da cui si cita).  
 Garin lo Brun [GarBrun]: Bruno 1996.  
 Gaucelm Faidit [GcFaid]: Mouzat 1965.  
 Gausbert de Poicibot [GsbPoic]: Shepard 1924.  
 Gavaudan [Gavaud]: Guida 1979.  
 Giraut de Bornelh [GrBorn]: Sharman 1989.  
 Gui d'Ussel [GuiUiss]: Audiau 1922.  
 Guilhem de Durfort [GIDurf]: Careri 1989.  
 Guillem Augier Novella [GIAug]: Calzolari 1986.  
 Guillem d'Anduza [GIAnd]: Guida 2002.  
 Guillem de Balaun [GIBal]: Boutière 1936.  
 Guillem de Berguedan [GIBerg]: Riquer 1996.  
 Guillem de Cabestanh [GICab]: Långfors 1924.  
 Guillem de Mur [GIMur]: Harvey - Paterson 2010.  
 Guillem de Peitieu = Guiglielmo IX d'Aquitania [GIPeit]: Pasero 1973.  
 Guillem de Saint Gregori [GISt-Greg]: Appel 1924.  
 Guillem de Saint-Didier [GIStDid]: Sakari 1956.  
 Guillem Magret [GIMagr]: Naudieth 1914.  
 Guiraud lo Ros [GrdoRos]: Finoli 1974.  
 Guiraut de Cabreira [GrCab]: Pirot 1972.  
 Guiraut de Luc [GrLuc]: Riquer 1950.  
 Guiraut Riquier [GrRiq]: Pfaff 1853; Harvey - Paterson 2010 (*A Miquel de Castilho, BdT 248.11*); Capusso 1989 (*Exposition; Testimoni*).  
 Jaufre Rudel [JfrRud]: Chiarini 1985.  
 Jojos de Toloza [JoTolosa]: Appel 1890.  
 Lamberti de Buvalèl [RambBuv]: Melli 1978.  
 Lanfranc Cigala [LanfrCig]: Branciforti 1954.  
 Marcabru [Mbru]: Gaunt - Harvey - Paterson 2000.  
 Matieu de Caerci [MatQuercy]: Appel 1890.

Monge de Foissan [JfrFoixà]: Li Gotti 1952.  
 Monge de Montaudon [MoMont]: Routledge 1977.  
 Motet [Motet]: Meyer 1871.  
 Ozil de Cadartz [OzilCad]: Guida 2002.  
 Peire Bremon de Ricas Novas [PBremRN]: Boutière 1930 (da cui si cita); Di Luca 2008.  
 Peire Cardenal [PCard]: Vatteroni 2013.  
 Peire d'Alvernhe [PALv]: Fratta 1993; Picchio Simonelli 1971 (*Belh m'es lo chans per la faia*, *BdT* 323.6).  
 Peire de Corbiac [PCorb]: Oroz Arizcuren 1972; Bertoni - Jeanroy 1911 (*En nom de Jhesu Crist, qu'es nostre salvamens*, *BdT* 338.I)  
 Peire de Gavaret [PGavar]: Kolsen 1916-1919.  
 Peire de Mont Albert [PMontalb]: Harvey - Paterson 2010.  
 Peire Espainhol [PEsp]: Ricketts 1993.  
 Peire Guillem de Toloza [PglTol]: Capusso 1997.  
 Peire Milo [PMilo]: Borghi Cedrini 2008.  
 Peire Raimon de Toloza [PRmTol]: Coulet 1898.  
 Peire Rogier [PRog]: Nicholson 1976.  
 Peire Vidal [PVid]: Avalor 1960.  
 Peirol [Peirol]: Aston 1953.  
 Pons Barba [PoBarba]: Guida 2002.  
 Pons de Capduelh [PoCapd]: Napski 1879.  
 Pons de la Garda [PoGarda]: Frank 1949.  
 Pons Santolh de Toloza [PoSant]: Ricketts 1964.  
 Raimbaut d'Aurenga [RbAur]: Pattison 1952; Milone 2004 (*Aissi mou*, *BdT* 389.3, *Amors, cum er? Que faray?*, *BdT* 389.8).  
 Raimbaut de Vaqueiras [RbVaq]: Linskill 1964.  
 Raimon de Miravall [RmMirav]: Toppfield 1971; Gambino 2009 (*Dona, la genser c'om demanda*, *BdT* 406.I).  
 Raimon Jordan [RmJord]: Asperti 1990.  
 Rigaut de Berbezilh [RicBarb]: Varvaro 1960.  
 Savaric de Mauleon [SavMaul]: Harvey - Paterson 2010.  
 Sordello [Sord]: Boni 1954.  
 Uc Brunet [UcBrun]: Gresti 2001.  
 Uc de la Bacalaria [UcBachal]: Richter 1976.  
 Uc de Saint-Circ [UcStC]: Jeanroy - Salverda de Grave 1913.  
 Vesque de Bazas [EvBaz]: Guida 2002.

#### 4. Edizioni di altri testi romanzzi

Ariosto, *Orlando furioso*: Bigi - Zampese - Floriani 2012.  
 Arnaut Vidal de Castelnaudary, *Guilhem de la Barra*: Gouiran 1997.  
 Ausiàs March, *O vós mesquins*: Pagès 1912-1914.

- Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*: Constans 1904-1912.
- Cavalcanti, *O tu che porti nelli occhi sovente*: Contini 1960; De Robertis 1986 Rea-  
Inglese 2011 (da cui si cita).
- Dante Alighieri  
*Commedia*: Petrocchi 1966-1967.  
*Convivio*: Ageno 1995.  
*Fiore*: Contini 1984.  
*Daurel et Beton*: Lee 1991; Rodríguez Velasco 2000.  
*Del primer nom d'Amor suy en demanda*: Sansone 1980.  
Fazio degli Uberti, *Dittamondo*: Corsi 1952.  
Fernando De Rojas, *La Celestina*: Díaz-Mas - Lobera - Mota - Rico - Ruiz Arzálluz  
- Serés 2000.
- Flamenca*: Manetti 2008.
- Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*: Egidi 1905.
- Gace Brulé: Petersen Dyggve 1951.
- Girart de Roussillon*: Combarieu du Grès - Gouiran 1993.
- Gormont et Isembart*: Ghidoni 2013.
- Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*: Langlois 1914-1924.
- Guittone d'Arezzo, *Trattato d'amore*: Capelli 2007.
- Jofre de Foixà, *Vers e regles de trobar*: Li Gotti 1952.
- Juan Ruiz, *Libro de buen Amor*: Blecua 2001.
- La Bataille Loquifer*: Barnett 1975.
- Le fablel dou dieu d'amors*: Lecompte 1910.
- Le troubadour*: Fabre d'Olivet 1803.
- Leys d'Amors*: Anglade 1919-1920.
- Matfre Ermengaud, *Breviari d'amor*: Ricketts 1976.
- Pulci, *Il Morgante*: Volpi 1914.
- Robert Wace, *Roman de Brut*: Arnold 1938-1940.
- Roman d'Alexandre*: Armstrong 1937-1976.
- Roman d'Eneas*: Salverda de Grave 1983.
- Roman des Sept Sages*: Speer - Foehr-Janssens 2017.
- Ruggeri Apugliese, *Tant'aggio ardire*: Sanguineti 2013.
- Vidas e razos dei trovatori*: Boutière - Schutz 1973.

STAMPATO NEL MESE DI LUGLIO 2021