

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

Tesi di dottorato
Ciclo XX

Le poesie del trovatore
Peire Bremon Ricas Novas

Edizione critica

Candidato: Dott. Paolo Di Luca

Tutore: Prof. Costanzo Di Girolamo



Napoli 2007

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Filologia moderna



Dottorato di ricerca in Filologia moderna

Ciclo XX (2004-2007)

TITOLO DELLA TESI: Le poesie del trovatore Peire Bremon Ricas
Novas. Edizione critica

CANDIDATO:

Dott. Paolo Di Luca _____

COORDINATORE:

Prof. Costanzo Di Girolamo _____

INDICE

INTRODUZIONE	5
I LA VITA E IL CANONE	
1.1 La biografia	7
1.2 <i>Un cavalier-joglar?</i>	14
1.3 Il canone	20
II LE FORME DEL <i>TROBAR</i>	
2.1 Versificazione	30
2.2 Lingua e stile	37
III LA TRADIZIONE MANOSCRITTA	
3.1 Le fonti	44
3.2 Strategie di trasmissione del corpus	54
3.3 Componenti apocrifi e di dubbia attribuzione	63
IV CRITERI DI EDIZIONE	67
TAVOLA DI CONCORDANZE	71
POESIE	73
I <i>Ben dey chantar alegramen</i>	74
II <i>Ben deu istar ses gran joi toztemps mais</i>	82
III <i>Ben farai canson plasen</i>	90
IV <i>Be volgra de totz chantadors</i>	98
V <i>Iratz chant e chantan m'irais</i>	107
VI <i>Ja lausengier, si tot si fan gignos</i>	116
VII <i>Pos que tug volon saber</i>	119
VIII <i>Si-m ten Amors</i>	124
IX <i>So don me cudava bordir</i>	133
X <i>Tut van canson demandan</i>	140
XI <i>Un sonet novel fatz</i>	151
XII <i>Us covinenz gentils cors plazentiers</i>	162

XIII	<i>Pois lo bels temps renovella</i>	169
XIV	<i>Rics pres, fermes e sobeirans</i>	178
XV	<i>Un vers voill comenzar en lo so de ser Gui</i>	190
XVI	<i>...auc sai qez aprenda</i>	201
XVII	<i>Pus partit an lo cor En Sordels e 'N Bertrans</i>	203
XVIII	<i>Be-m meraveil d'En Sordel e de vos</i>	215
XIX	<i>Lo bels terminis m'agenssa</i>	222
XX	<i>Tan fort m'agrat del termini novel</i>	233
XXI	<i>En la mar major sui d'estiu e d'ivern</i>	243
XXII	<i>Ab marrimen angoissos et ab plor</i>	258

BIBLIOGRAFIA	267
--------------	-----

INTRODUZIONE

I LA VITA

1.1 La biografia

Il destino critico di Peire Bremon Ricas Novas è legato a un'omonimia e a un antagonismo.

Cominceremo dall'omonimia: nel canone dei trovatori provenzali figurano due Peire Bremon, Peire Bremon lo Tort e il nostro Ricas Novas. Del primo possediamo una breve biografia, che ci informa laconicamente che egli fu «uns paubres cavallier de Vianes»¹. I manoscritti che hanno tramandato il corpus poetico del secondo non conservano, invece, una *vida* a lui consacrata. Anche le fonti documentarie sono del tutto silenti. Alcuni atti del Delfinato menzionano a partire dal 1160 un «Petrus Bremundi», così come un «Peire Bremont», e in un atto del 1209 vengono evocati un «Petrus Bremondi et Bermundus filius eius»². Questi personaggi sono chiamati in causa come testimoni di spartizioni terriere, e figurano quasi sempre come ultimi negli elenchi stilati, particolare che induce Boutière a credere che essi avessero uno status socio-economico modesto. Queste scarse testimonianze, ad ogni modo, non sono riconducibili con certezza a uno o all'altro trovatore³.

La fervida fantasia di Jean de Nostredame ha prodotto, tuttavia, una biografia completamente fittizia del nostro Ricas Novas, che egli chiama Ricard de Noves, fa provenire o da Noves o da Barbentane, località situate nelle vicinanze di Arles, e descrive come un pittoresco saltimbanco al servizio di indistinti «princes d'Arragon et comtes de Provence»⁴. Non si può accordare, naturalmente, nessuna veridicità a questa testimonianza. I processi di mistificazione attuati dallo storico sono, infatti, ben noti, come commentano Chabaneau e Anglade: «ses impostures [...] sont cependant assez grossières pour nous faire apprécier sa mauvaise foi et en même temps sa sottise»⁵. L'impostura ai danni di Ricas Novas è evidente a partire dalla storpiatura del nome, funzionale ad inverare la provenienza del trovatore da Noves, in Provenza⁶. Uno dei procedimenti di falsificazione dei dati biografici nell'opera di Nostredame è, infatti, riscontrabile nella sua volontà di ricondurre forzatamente tutti i trovatori alla sua amata terra natia.

¹ Boutière – Schutz 1973, p. 497.

² Boutière 1930, p. ix.

³ Boutière 1928, p. 427.

⁴ Chabaneau – Anglade 1913, pp. 79-80, p. 79.

⁵ Chabaneau – Anglade 1913, p. 87.

⁶ Già Crescimbeni 1731, vol. II, p.81, notava che l'interpretazione del soprannome da parte di Nostredame è grammaticalmente insostenibile: «bisognerebbe che almeno la prima voce fosse Ricars, per poterla dire scritta regolatamente». Lo studioso traduceva il soprannome come 'ricche nuove'.

Nel caso specifico del nostro trovatore, lo storico sarà stato agevolato dal fatto di non aver compreso il significato del suo soprannome, che da tempo la critica ascrive ad un matrice giullaresca⁷. Brunel afferma che Ricas Novas doveva significare «beaux comtes» o «joyeuses nouvelles»⁸. Esistono almeno altri due soprannomi attribuiti a giullari simili a questo nelle testimonianze letterarie medioevali: basti pensare al trovatore Guillem Augier, denominato Novella, o, ancora, al giullare citato nella *Cronica* di Ramon Muntaner col nomignolo di Novellet⁹. Il soprannome dovrebbe giustificarsi in base alla proverbiale capacità dei giullari di parlare abbondantemente, di affabulare attraverso la narrazione di storie fantastiche. Se poi intendessimo *novas* col significato letterario di ‘racconti’, il soprannome verrebbe a significare ‘racconti interessanti’, e darebbe adito all’ipotesi che il nostro trovatore fosse anche un *noellaire*, e che la sua produzione epico-narrativa sia andata perduta¹⁰.

Come che sia, la fortuna di Peire Bremon è strettamente legata al suo soprannome, col quale viene costantemente menzionato nelle rubriche attributive ai singoli componimenti dei manoscritti che hanno tramandato la sua produzione poetica. È grazie al soprannome Ricas Novas che egli viene distinto dai compilatori dei canzonieri dal suo omonimo Peire Bremon lo Tort, guadagnandosi di conseguenza una riconoscibile personalità autoriale, e permettendo a noi contemporanei di ricostruire il suo corpus lirico.

Di fronte al totale silenzio delle fonti documentarie sul suo conto, si è tentato di ridisegnare indirettamente la vita di Ricas Novas, attingendo alle sue opere e a quelle dei poeti a lui coevi, con cui ebbe contatti.

Si può affermare verosimilmente che egli nacque in Provenza negli ultimi anni del secolo XII. Le sue origini provenzali sono testimoniate da un’affermazione presente nel *planh* scritto per la morte di Blacatz, *Pus partit an lo cor*: «nos autri Proensal» (XVII, 25). In un periodo che è impossibile precisare Ricas Novas appronò alla corte di Aix, dove svolse la prima parte della sua attività poetica sotto la protezione di Raimondo Berengario V, conte di Provenza dal 1216 al 1245, ultimo esponente della casata di Barcellona a regnarvi.

È ancora a Jean de Nostredame che si deve l’immagine idilliaca della corte provenzale sotto il governo di Raimondo Berengario V: lo storico la descrive come un illuminato cenacolo letterario dove trovavano ospitalità i più im-

⁷ È da respingere la tesi di Schultz-Gora 1886, p. 595, che Ricas Novas fosse un patronimico comunemente attestato nella Gallia cristiana, come argomenta convincentemente Boutière 1930, pp. xi-xii.

⁸ Brunel 1954, p. 249.

⁹ Riquer 1964, vol. I, pp. 463-464: «En Novellet, joglar [...] dix en parlant set-cents versos rimats que el dit senyor infant havia novellament faits».

¹⁰ Si veda Limentani 1977, p. 5 n. 9.

portanti trovatori del tempo. Del conte, César de Nostredame, nipote di Jean e autore della prima storia della Provenza, tesseva sperticati elogi, descrivendolo come fine uomo di lettere e generoso mecenate. Questo giudizio positivo sul conte e sulla sua corte si è conservato intatto almeno fino al secolo XIX, e non manca, a tutti gli effetti, di un fondamento di verità. Il conte stesso, infatti, pare si dedicasse sapientemente all'arte del *trobar*: gli viene attribuita una tenzone con Bertran d'Alamanon, una fittizia col suo cavallo, e un *partimen* con Arnaut Catalan¹¹. Vero è, inoltre, che alla corte di Aix furono accolti numerosi trovatori durante il suo regno, tra cui, oltre ai due appena menzionati, si annoverano Sordello, Blacasset e Guilhem de Montanhagol¹². Oltre ad essere un cultore dell'arte poetica, va ricordato, tuttavia, che Raimondo Berengario fu anche un uomo politico di grande carisma. Quasi un «capo di stato»¹³, Raimondo volse la sua attività politica al rafforzamento del potere centrale del contado di Provenza a detrimento dell'indipendenza delle piccole corti e di quelle città che avevano raggiunto un'emancipazione in senso comunale dopo anni di lotte. Per raggiungere questo scopo, egli ingaggiò una serie di aspre contese con gli esponenti dell'aristocrazia regionale, primo fra tutti Raimondo VII di Tolosa. Nonostante le tensioni ch'egli provocò nella compagine aristocratica, minacciata nella sua libertà, e le critiche che si attirò da più parti per il duro fiscalismo delle sue riforme amministrative, il suo fu sicuramente un governo illuminato.

Questo è reso evidente anche dall'importanza che ebbe la Provenza del secondo terzo del XIII secolo nell'assicurare una continuità e un rinsaldamento alla cultura trobadorica. In una fase ormai calante, ma non ancora terminale, dell'esperienza lirica occitana, il contado governato da Raimondo Berengario V fu il cronotopo ove si consumò la rinascenza del *trobar* dopo i recenti sconvolgimenti causati dalla crociata albigese e, al tempo stesso, si gettarono le basi per la sua trasmissione alla posterità. Se altri centri importanti di irradiazione del fenomeno trobadorico languivano, la Provenza di questo particolare periodo divenne terra d'asilo di una nutrita schiera di poeti, i quali, benché di statura minore, furono artefici di un'ingente produzione lirica. Di più, sempre qui si avviò la condensazione scritta, importantissima per noi contemporanei, tramite la compilazione dei primi canzonieri, di quella tradizione letteraria cortese che fino ad allora si era propagata essenzialmente in via orale.

In questo contesto storico si situa l'operato poetico di Peire Bremon Ricas Novas. Alla corte di Aix egli conobbe Bertran d'Alamanon e Sordello, con i

¹¹ I componimenti sono nell'ordine: *Carn-et-on gla* (BdT 184.2); *Amics n'Arnaut, cen domnas d'aut paratge* (BdT 184.1 = 25.1); *Seigner coms, e-us prec que-m digatz* (BdT 76.17 = 184.3).

¹² Si veda Aurell 1989, pp. 97-100.

¹³ L'espressione è in Asperti 2000, p. 145.

quali ebbe inizialmente rapporti amichevoli. A questa fase vanno sicuramente ascritte le canzoni *Si-m ten Amors* (VIII), in cui con toni cordiali viene menzionato il trovatore di Goito, e *Tut van canson* (X), dedicata a Beatrice di Savoia, moglie di Raimondo Berengario. Sempre in questo periodo si può datare lo scambio di lasse con Gui de Cavaillon (XV), morto fra il 1229 e il 1233¹⁴.

Il 1237 segna l'unico spartiacque che è possibile rintracciare nella vita e nella produzione poetica di Ricas Novas: è l'anno in cui morì Blacatz, signore di Aups, nella Provenza alpina, uno dei membri più in vista dell'*entourage* nobiliare di Alfonso I¹⁵. Oltre ad essere protagonista della vita politica del contado di Provenza, egli fu anche personaggio di primo piano del *milieu* culturale trobadorico, essendo «l'ultimo erede di una grande e però esauritasi stagione di protettori di trovatori»¹⁶. La sua morte mosse Sordello alla composizione di un *planh*, *Plaigner voill en Blacatz* (*BdT* 437.24), di cui si ebbero due successivi rifacimenti ad opera di Bertran d'Alamanon, *Mout m'es greu d'en Sordel* (*BdT* 76.12), e del nostro Ricas Novas, *Pus partit an lo cor* (XVII). Il *planh* del nostro trovatore si configura come «un'imitazione senza parodia o alcun sentimento di ostilità di quello di Sordello»¹⁷, ed è l'ultimo componimento che egli scrisse alla corte di Raimondo Berengario V, prima di allontanarsene definitivamente e consumare un irrevocabile *discidium* tanto dal conte che dai trovatori suoi amici.

In *Be-m meravil* (XVIII), composto sicuramente dopo il 1237, sono presenti indistinte allusioni ad un eventuale litigio occorso fra Ricas Novas e Raimondo Berengario V. Nel sirventese il motivo del contendere è soltanto fumosamente evocato: non traspaiono sentimenti di ostilità nei confronti del conte, ma solo di rimpovero verso Sordello e Bertran d'Alamanon, i quali non si sarebbero mostrati sufficientemente solidali con Ricas Novas, né lo avrebbero protetto dall'onta che egli dichiara a più riprese di aver subito per non perdere il favore del loro comune protettore. Il componimento risuona come una sorta di congedo pieno di rancore dai suoi amici e dal conte, giacché Ricas Novas afferma nella *tornada* di trovarsi alla corte marsigliese di Barral del Baux, al quale esprime la sua gratitudine per averlo così benevolmente accolto. Qualche particolare in più sullo strappo di Ricas Novas con la corte di Aix ce lo dà Sordello nel sirventese *Sol que m'afi*: «Mout se fenh prims e savis; pero sos

¹⁴ Per approfondimenti sulla datazione dello scambio di lasse si rimanda all'introduzione a XV.

¹⁵ Fu Stroński 1907, p. 39, a dimostrare che Blacatz era già morto nel febbraio del 1238, e che quindi la sua dipartita doveva essere avvenuta l'anno precedente. Questa data, confermata da riferimenti interni ai *planhs* di Ricas Novas e Sordello, è oggi comunemente accettata dalla critica. Per approfondimenti si rimanda all'introduzione a XVII.

¹⁶ Asperti 2000, p. 156. Sulla figura di Blacatz si veda Aurell 1989, pp. 78-91.

¹⁷ Boni 1954, p. lvii.

sens es tals, / qu'a son tort l'a partit de si-l coms proensals, / e l'autre coms no-l vol, quar sap qui es ni quals» (*BdT* 437.34, 9-11). L'*autre coms* è Raimondo VII di Tolosa, presso il quale, come vedremo più avanti, Ricas Novas pare abbia soggiornato per un breve periodo. Nelle parole del mantovano ci sembra di cogliere delle allusioni a un abbandono da parte di Ricas Novas del suo protettore, piuttosto che ad un allontanamento voluto da quest'ultimo. Vuoi che si tratti di un addio volontario, o di un vero e proprio esilio imposto a Ricas Novas da Raimondo Berengario V, i rapporti fra i due non dovevano essersi completamente deteriorati se, una volta giunto alla corte di Barral, Ricas Novas non mancò di evocare nuovamente il suo antico protettore in termini amichevoli. L'allusione, di difficile decifrazione, è contenuta nel secondo sirventese contro Sordello, *Tant fort m'agrat*: «be-m saup gardar, a l'issir, del clavel / que sobre-l pe non remasses mespres; / ni mos seigneur no-m cuich que m'en re-prenda, / que conseil n'ac de lui anz sai vengues» (XX, 35-38). Se a *l'issir* e *sai* delimitano temporalmente e geograficamente il momento in cui Ricas Novas partì dalla corte di Raimondo Berengario V e quello in cui si insediò alla corte di Barral del Baux, sembra evidente che *mos seigneur* si riferisca proprio al suo primo protettore, il quale, stando alle parole del trovatore, non avrebbe nulla da biasimargli.

A Marsiglia Ricas Novas si mise sotto la protezione di Barral, figlio di Uc del Baux e di Barrala di Marsiglia, ed esponente di spicco della vita politica e culturale in Provenza nella seconda metà del secolo XIII. Suo zio era il trovatore Guillem del Baux, di cui si conservano tre componimenti, mentre suo nonno materno, il famigerato En Barral, fu decantato protettore di Peire Vidal e Folchetto di Marsiglia. Egli, preso possesso dell'eredità paterna fra il 1234 e il 1237, cominciò a formare una sua corte ed esercitare, al tempo stesso, quel mecenatismo che era stato cifra distintiva della sua casata. Oltre al nostro Ricas Novas, soggiornarono presso di lui Paulet de Marselha e Duran de Carpentras. Il mecenate faceva parte di quell'aristocrazia provenzale insofferente all'accentramento politico che il potere comitale esercitato da Raimondo Berengario V andava perseguendo in quegli anni. Tuttavia, quando Carlo d'Angiò divenne conte di Provenza, scatenando disordini fra i provenzali e i francesi, Barral mostrò simpatie per la causa francese fino a divenire, una volta capitolata Marsiglia nel 1256, vassallo del conte angioino e suo principale collaboratore nel soffocare i tentativi di rivolta delle città provenzali¹⁸.

Prima di stabilirsi definitivamente a Marsiglia, è probabile che il nostro trovatore vi abbia soggiornato per un breve periodo, subito dopo essere stato presso il conte di Tolosa, Raimondo VII. Quest'ultimo l'avrebbe rapidamente congedato, costringendolo a tornare da Barral, come testimonia Sordello in *Lo*

¹⁸ Si vedano: Aurell 1989; Riquer 1996, pp. 10-18.

reproviens vai averan: «Gen l'a saubut lo valens cons onrar / de Tolosa si co-is taing no-is cove, / c'a Marseilla l'a faich azaut tornar / per que laisset son seignor e sa fe» (*BdT* 437.20, 41-44). Dell'inquieta erranza fra le varie corti tipica del nostro trovatore testimonia anche Gui de Cavaillon, nella lassa responsiva a quella indirizzatagli da Ricas Novas, *Ben avetz auzit q'En Ricas Novas ditz de mi*: «E pois sai auzi dir c'al viscomte plevi / qe d'el ja no-s partra tro al jorn de la fi; / pois lai anet a penre, don lo viscoms meri» (XV:II, 8-10). Qualche problema di identificazione causa la figura del visconte cui allude Gui de Cavaillon. Se l'ipotesi più congruente alla biografia di Ricas Novas farebbe subito pensare che dietro quest'allusione si celi la figura di Barral del Baux, la realtà storica rende, tuttavia, impossibile questa identificazione. Bisogna considerare, infatti, che Barral, stando alla documentazione in nostro possesso, non fu mai investito del titolo di visconte. Egli, inoltre, raccolse l'eredità paterna soltanto nel 1234, e Ricas Novas, come si è detto, approdò definitivamente a Marsiglia dopo il 1237. Secondo Guida è verosimile che la figura del *viscomte* adombri le vesti di Uc del Baux, padre di Barral, che divenne effettivamente visconte di Marsiglia nel 1213 in seguito al suo matrimonio con Barrala, figlia del ben noto En Barral¹⁹. L'allusione di Gui de Cavaillon a rapporti ben consolidati fra Ricas Novas e la corte di Marsiglia in un componimento databile non oltre il 1230 non fa altro che rinsaldare l'ipotesi di un giovanile soggiorno di questi presso i Baux prima del suo definitivo ingresso a corte.

In quella che possiamo definire la seconda fase della sua attività poetica, Ricas Novas intraprese uno scambio di sirventesi con Sordello nei quali i due si insultano vicendevolmente con toni aspri e polemici. L'antagonismo, cui, come dicevamo all'inizio, Ricas Novas è debitore della sua fortuna critica, giacché è sempre stato ricordato prevalentemente per questo virulento *duel poétique*²⁰ col mantovano, cominciò a sorgere verosimilmente quando entrambi risiedevano alla corte di Raimondo Berengario V. La resa dei conti fra i due, condotta attraverso sei sirventesi, ebbe luogo invece negli anni 1240-1241²¹.

Alla base di questo violento scontro fra i due ci sarà stata sicuramente l'invidia suscitata in Ricas Novas dall'altissima posizione che Sordello aveva raggiunto alla corte di Raimondo Berengario V. Il trovatore mantovano, infatti, giunto in Provenza negli ultimi anni del terzo decennio del Duecento, si era guadagnato in breve tempo grande prestigio e larga fama sia come cavaliere che come trovatore, come ci testimoniano i documenti dell'epoca: egli viene spesso citato tra i baroni del seguito di Raimondo Berengario V, segno del favore di cui doveva godere presso la corte di Aix. Altri atti ufficiali di quegli anni ci mostrano come Sordello fosse ben presto entrato nella cerchia dei con-

¹⁹ Si veda Guida 1972, p. 270 n. 22-23.

²⁰ Viene definito tale da Bertoni – Jeanroy 1916.

²¹ Per la datazione dello scambio dei sirventesi si rimanda all'introduzione di XIX.

siglieri e collaboratori più stretti del conte di Provenza, dal quale ricevette il titolo di *miles* e il possesso di feudi. In base a queste testimonianze, «è lecito pensare che egli fosse considerato uno dei più alti personaggi del seguito di Raimondo Berengario»²². Ora, è naturale che questa repentina ascesa abbia suscitato le gelosie di chi, come Ricas Novas, serviva la medesima corte, probabilmente con minore successo. E non bisogna accordare troppo peso all'ipotesi che vuole che alla base dell'inimicizia fra i due ci fosse una rivalità amorosa, come lascia credere lo stesso Sordello, quando afferma in *Qan q'ieu chantes*, primo sirventese contro Ricas Novas: «Sirventes, vai dir al fals ufanier / qe mal vic mi e mon corren destrier / e lieis per qe m'a faich enic e brau» (*BdT* 437.28, 31-33)²³. Nell'inimicizia fra i due avrà giocato un ruolo fondamentale l'invidia di Ricas Novas nei confronti del più fortunato Sordello, e il desiderio di entrambi di primeggiare alla corte provenzale.

Questa straordinaria disputa poetica si estinse, ad ogni modo, di lì a poco. Né abbiamo prove di altri contatti fra i due attori che la animarono. A Marsiglia Ricas Novas compose sicuramente due canzoni cortesi, *Rics pres* (XIV) e *Pos lo bels temps* (XIII), entrambe dedicate ad Audiart del Baux, moglie di Bertran de Meyrargues, esponente della casata del Baux. Nell'agosto del 1245 morì Raimondo Berengario V, e Ricas Novas compose un accorato *planh*, *Ab marrimens doloiros* (XXII), per l'occasione. Questo è l'ultimo componimento databile del trovatore.

Cosa fu di lui successivamente a questa data resta un mistero. La fantasiosa biografia redatta da Jean de Nostredame lo vorrebbe attivo almeno fino al 1270 alla corte di Carlo d'Angiò, cosa non del tutto inverosimile, ma nient'affatto verificabile. È probabile, piuttosto, che Ricas Novas trascorse il resto della sua vita a Marsiglia, generandovi una discendenza, come testimonia l'esistenza di una strada a lui dedicata, la «carriera d'en Riquas Novas»²⁴, in un atto del 1321, e come paiono confermare alcuni documenti di donazione di beni, risalenti al primo trentennio del secolo XIV, a favore dell'ospedale di Santo Spirito di Marsiglia da parte di un suo possibile discendente, tale Joan Ricas Novas²⁵.

Se fosse possibile ricondurre con certezza queste testimonianze al nostro trovatore, avremmo ragione di credere che egli godette di una rinnovata fortuna alla corte di Barral, e che il soprannome al quale aveva indissolubilmente

²² Boni 1954, pp. liii-lxxvii, a p. lxxvii.

²³ Bertoni – Jeanroy 1916, p. 269, ma anche Boutière 1930, p. xvii, credono che la rivalità in amore non sia affatto un dettaglio insignificante fra le cause dello scontro che si consumò fra i due trovatori.

²⁴ Si veda Rostaing 1981, p. 50.

²⁵ Si veda Aurell 1989, p. 120.

legato la sua identità artistica sia diventato nel corso delle generazioni successive un vero e proprio patronimico.

1.2 Un *cavaliers-joglars*?

Qualche parola andrebbe detta sullo status sociale e poetico di Peire Bremon Ricas Novas, e sull'immagine che i contemporanei ci hanno lasciato di lui. In entrambi i casi non ne viene fuori un ritratto molto lusinghiero.

Dobbiamo rifarci, infatti, essenzialmente alle invettive diffamatorie di Sordello per tentare di ricostruire il vissuto e la personalità del nostro trovatore. A questo tipo di testimonianze, ad ogni modo, non si può accordare grande verosimiglianza, dal momento che provengono da un contesto di finzione poetica il cui dettato è finalizzato al vituperio puro e semplice dell'avversario. Fatta questa premessa, non possiamo non sorridere di gusto di fronte al ritratto caricaturale che il trovatore mantovano fa del nostro Ricas Novas a più riprese nell'arco dei tre sirventesi a lui indirizzati.

In *Qan q'ieu chantes* (BdT 437.28), primo sirventese contro Ricas Novas, Sordello definisce brillantemente il suo antagonista come un *otrecuidat parlier*, un cialtrone falso e vano come pochi. E aggiunge :

Cel qe-l conois lo ten per messongier,
flac e volpil, avol et ufanier;
c'ab croi semblan, fals avinen, soau,
se feing cortes, e non val un denier;
qe-il dich son gros e-il faich son menudier,
per q'entre-ls pros non es prezat un clau. (vv. 13-18)

L'offesa va poi avanti sul medesimo registro ricco d'acrimonia. Sordello dichiara che ogni donna sminuirebbe se stessa qualora gli accordasse la sua confidenza, dal momento che Ricas Novas è solo un damerino che ama millantare le sue qualità amatorie.

In *Lo reproviers vai averan* (BdT 437.20), Sordello insiste su questa tematica, dipingendo Ricas Novas come un codardo privo di virilità, che ama soltanto imbellettarsi e darsi arie da grande uomo cortese.

Car sol si sap peigner et afaitar,
e car se feing tot jorn non sap de que,
e car se sap torser e remirar,
cre qe-is n'azaut tota dompna de se. (vv. 25-28)

Viene ancora definito un *volpilh fenhedor* in *Sol que m'afi* (BdT 437.34), ove Sordello calca la mano sulla femminile vanità del suo avversario, che in lui contrasta con la totale assenza di qualsivoglia vocazione alle armi.

Ara-l veyrem parer, penhen et afachan,
 anar d'artelh a pe e puïar estruban,
 e, son gran cors malvatz cenhen e remiran,
 portar camiz' ab aur que-l molher cos tot l'an,
 don reman sofrachoza, si qu'en ploron l'enfan.
 Ar l'ai tocat al viu, car sap qu'ieu dic, cantan,
 ver de sos caitiviers, que vergonha non blan,
 tant es desvergonhatz lo fals repres d'enjan. (vv. 25-32)

Dalle pastoie di questo plurimo e feroce attacco, abbiamo cercato di astrarre le accuse che suonano più personali, e di discernerele da quelle che vengono formulate solo allo scopo di ricalcare i luoghi comuni tipici dell'invettiva cortese. Non è, in verità, operazione semplice, o dai contorni ben definiti. Tuttavia, se la codardia, la falsità, il totale disinteresse per le attività guerresche ci sembrano argomenti influenzati dal tono generale dello scambio poetico, impostato da Sordello, soprattutto nel primo sirventese, sul registro della vanteria, e pertanto debitore, nei temi e negli stilemi formali, al celebre *gap* di Peire Vidal, *Drogoman senher* (*BdT* 364.18), di natura più verace ci appaiono le stoccate che mettono alla berlina la vanità e la presunzione di Ricas Novas. Allo stesso modo, la deplorable mancanza di adesione agli alti ideali cavallereschi e cortesi di cui Sordello taccia Ricas Novas è funzionale all'esaltazione, per converso, delle qualità ineccepibili di cui si afferma latore il mantovano; ma l'accenno ad alcune caratteristiche fisiche di Ricas Novas nel terzo sirventese, così come l'insistenza sulla pusillanimità e sull'effeminatezza di questi, sembrano proprio avere il sapore del verosimile.

Di generiche bassezze testimoniano anche Gui de Cavaillon nella lassa responsiva a quella indirizzatagli da Ricas Novas, *Ben avetz auzit q'En Ricas Novas ditz de mi* (XV, II), e Reforzat di Trets nel sirventese *Dui cavalier-ioglar mi dizon mal* (*BdT* 419.1), rivolto al nostro trovatore e a Sordello. Si tratta, anche in questi casi, di scambi corrivi di accuse, che tuttavia attingono scarsamente al vissuto di Ricas Novas: la rispondenza quasi speculare di motivi e di espressioni che si riscontra fra le due lasse denuncia in maniera palese la matrice formulare di questo scambio letterario; allo stesso modo, Reforzat risponde per le rime al discredito che il nostro trovatore avrebbe presumibilmente espresso sul suo conto. Tanto Gui che Reforzat non aggiungono nulla di nuovo all'immagine di Ricas Novas, giacché gli argomenti fondanti d'accusa nei suoi confronti, che annoverano il latrocinio e l'arrivismo, esulano in massima parte dalle reali esperienze biografiche di quest'ultimo, e anche i riferimenti ad aneddoti storicamente accertati vengono utilizzati in maniera tale da soddisfare le esigenze retoriche del genere.

Oltre alle accuse che possono essere prudentemente definite personali, l'elemento di denigrazione maggiore sul quale si impernano gli attacchi satirici dei contemporanei di Ricas Novas è la sua posizione di giullare prezzolato. Sordello, in *Lo reproviers vai averan* (BdT 437.20), afferma con sdegno:

Ben a gran tort car m'apella joglar,
c'ab altre vai et altre ven ab me,
e don ses penre, et el pren ses donar,
q'en son cors met tot qant pren per merce. (vv. 17-20)

Questa esternazione si configura come una risoluta risposta alle accuse di Ricas Novas, che svariate volte nel corso dello scambio di sirventesi si fa beffe del mantovano, definendolo un *joglars garnitz* (XIX, 25), sottile riferimento al fatto che Sordello si comportava più come un cavaliere che come un trovatore, viste le cariche pubbliche e le largizioni feudali che si era guadagnato alla corte di Raimondo Berengario V. Benché il mantovano godesse ormai di una *longa renda* (XX, 15), consona a un cavaliere, ma del tutto atipica per un giullare come lui, egli rimaneva, agli occhi di Ricas Novas, un approfittatore che con rapacità e furbizia era riuscito ad intrufolarsi alla corte di Aix, traendone a torto profitto ed onore.

Da queste reciproche ingiurie pare di capire che il dibattito sulla condizione e sul ruolo del giullare a corte fosse estremamente vivo in quel periodo. Si tratta di uno status sociale, ma soprattutto artistico, fortemente avversato e discriminato dai trovatori, la filiazione al quale diviene motivo formulare di derisione e di spregio nei loro componimenti. Basandosi proprio sulle testimonianze degli stessi trovatori e dei redattori delle *vidas*, la critica ha da tempo consolidato un saldo discrimine fra la categoria artistica dei giullari e quella dei trovatori. Questo discrimine si coglie soprattutto nella differente situazione socio-economica dei primi: i giullari si configurano come dei professionisti dell'attività letteraria, dalla quale sono costretti, a causa della loro indigenza, a trarre un sostentamento economico. In questo senso, essi si differenziano dall'archetipo del trovatore di origine aristocratica, per il quale l'arte del *trobar* è un nobile esercizio rientrante nell'ambito delle virtù cortesi. Come osserva Noto, «nei testi lirici il trovatore tende a trasmettere di sé l'immagine del rappresentante di una nuova categoria di letterati, portatori di un'idea 'monumentale' dell'opera poetica e coscienti del proprio ruolo di creatori di un prodotto aspirante per propria natura all'autoconservazione, alla capitalizzazione ed alla perennità»²⁶. Proprio in virtù di questa mistica teleologia che essi sottendono all'arte del *trobar*, i trovatori sentono l'urgenza di distinguersi dalle altre categorie di intrattenitori che affollano le corti. Questi ultimi risultano ai

²⁶ Noto 1998, p. 171.

loro occhi artefici di un'arte facile e conveniente, alla quale sono mossi dal bisogno di guadagno e di protezione sociale. Siamo di fronte, dunque, a un vero e proprio conflitto fra due idee differenti di letteratura. In questo solco, il termine *joglaria* viene inteso dai trovatori con senso di paternalistica superiorità come un tipo di intrattenimento rozzo e improntato all'improvvisazione, privo di quell'afflato spirituale che fa invece del *trobar* la «capacità di volgere a originali creazioni d'arte il patrimonio tecnico tradizionale»²⁷.

Qualcosa cambia, tuttavia, a partire dal secolo XIII, quando colui che compone diviene «una figura ufficiale, un uomo di corte in pianta stabile e, quindi, un professionista la cui figura sociale si avvicina pericolosamente a quella del giullare»²⁸. Se, infatti, almeno fino alla metà del secolo XII la maggior parte dei trovatori si affilia ai ranghi della cavalleria, nel secolo successivo questo gruppo sociale incontra le sue prime difficoltà, allorché l'accentramento politico delle corti da un lato e l'emancipazione in senso comunale di alcuni centri dall'altro gli toglie potere e inevitabilmente lo declassa. Come commenta Aurell, «les contre-coups de ces échecs pourraient bien être un appauvrissement culturel qui les empêche [aux chevaliers] de s'adonner à des activités poétiques»²⁹. Allo stesso tempo, i mecenati cominciano a sovvenzionare l'operato poetico di vari tipi di intrattenitori per animare le corti. In questo modo la poesia occitana si secolarizza: non più fucato di quella tensione permanente fra bassa nobiltà e aristocrazia feudale, come voleva Köhler³⁰, essa diviene un'esercizio artistico per cortigiani talentuosi. Sarà per quest'evoluzione della figura del trovatore, per la sua mescolanza con altre tipologie di intrattenitori cortesi, che lo scontro con i giullari si acuisce ancora di più, consumandosi coi toni dell'invettiva e della denigrazione.

Questo è evidente nel caso di Sordello e Ricas Novas. Il primo è, a tutti gli effetti, un cavaliere a servizio di Raimondo Berengario V. Benché, a causa della sua repentina ascesa sociale alla corte di Aix, egli rappresenti un «troubadour à la mode ancienne»³¹, non cambia l'immagine che i contemporanei hanno di lui, quella, cioè, di un *parvenu* prezzolato, un abile cortigiano, «troubador d'aver, non ges d'onor» (XIX, 60-61). Quest'immagine viene specularmente a coincidere con quella di Ricas Novas, giullare di modesta condizione, costretto a vagare di corte in corte alla ricerca del favore di qualche prodigo mecenate. Emerge dall'identità delle accuse che due personaggi di rango sociale così diverso si scambiano un'irrisolvibile contraddizione, che vede «due

²⁷ Roncaglia 1975, p. 61.

²⁸ Noto 1998, p. 179.

²⁹ Aurell 1989, pp. 128-129.

³⁰ Köhler 1976, pp. 1-18.

³¹ L'espressione è in Aurell 1989, che dedica a Sordello e alla sua importanza alla corte di Aix le pp. 112-117.

modelli alternativi di letteratura obbligati a coesistere dalle peculiarità del circuito di produzione-esecuzione della lirica trobadorica»³². Non è un caso che Reforzat di Trets, contemporaneo di Sordello e Ricas Novas, non ravvisi alcuna differenza fra i due dal punto di vista artistico, e arrivi a chiamarli entrambi *cavalier-joglar* (*BdT* 419.1, 1) in un sirventese composto a seguito del famigerato *duel poétique*, il quale, benché teso a sancire la superiorità letteraria e sociale dell'uno o dell'altro contendente, non aveva avuto un vincitore accreditato.

Ricas Novas fu, dunque, un trovatore o un giullare? Dalla sua parabola artistica e, ancor più, dallo scontro col *miles* Sordello la sua identità non risulta ben definita. Trovatore per lucro, giullare nomade in cerca di stabilità, compositore originale di liriche destinate ad essere accolte con discreto favore dai compilatori dei canzonieri: Ricas Novas è tutto questo. Un *cavaliers-joglars*, in sintesi, che assieme ad altri professionisti della lirica monopolizza l'arte del *trobar* alla corte di Raimondo Berengario V di Provenza negli anni 1216-1245, sancendo una necessaria evoluzione della figura classica del trovatore. Per parte sua, Ricas Novas può essere considerato come uno dei protagonisti principali di questo rinnovamento.

³² Noto 1998, p. 179.

1.3 Il canone

Ricas Novas è autore di ventidue componimenti di sicura attribuzione. La sua produzione lirica annovera quattordici canzoni cortesi (I-XIV), cinque sirventesi (XVI e XVIII-XXI), due *planhs* (XVII e XXII) e una lassa epica (XV, I).

Nelle canzoni cortesi, prodotto di una tradizione poetica oramai consolidata nelle sue varie modalità espressive, Ricas Novas ricalca tutti i motivi tradizionali tipici della lirica trobadorica, non senza qualche interessante novità.

Quasi del tutto assenti, ad esempio, sono gli esordi stagionali: ne riscontriamo uno soltanto in *Pois lo bels temps renovella* (XIII). In posizione proemiale si trova molto più spesso il motivo del canto per amore: il legame fra l'amante e *midons*, al di là degli innumerevoli limiti che si frappongono alla sua realizzazione concreta, trova possibilità di esistere solo nello spazio della poesia, ed è per questo che l'io lirico dichiara di voler comporre per amore della dama. Questo topos è variamente enucleato nelle primissime battute di I, III, IV, V, VII, XI, XII. Il più delle volte l'io lirico afferma semplicemente di essere mosso al canto dalla felicità o dal tormento amoroso, come avviene in *Ben dey chantar alegremen* (I), *Iratz chant e chantant m'irais* (V), *Us covinenz gentils cors plazentiers* (XII); altrove, si augura di poter essere artefice di un canto che possa uguagliare in bellezza la donna amata, come in *Ben farai canson plasen* (III) e *Be volgra de totz chantadors* (IV); altre volte ancora, in *Pus que tug volon saber* (VII) e *Un sonet novel fatz* (XI), disquisisce in maniera più diffusa sul tipo di componimento che ha prodotto e sulle ragioni che lo hanno spinto a comporlo. In tutti questi casi Ricas Novas conferma la longevità di un motivo presente sin dagli albori della lirica trobadorica, che vuole che il canto rappresenti il «doppio confronto dell'individuo col codice poetico e con la realtà amorosa»³³.

Le canzoni svolgono poi con poca varietà nei toni i vari topoi consustanziali alla pratica della *fin'amor*: la richiesta di mercede, i tormenti d'amore, la gioia che pur sorge dalla sofferenza, la devozione alla dama, l'afasia e il timore reverenziale dell'amante nei suoi confronti, la delittuosa insidia rappresentata dai *lausengiers*. Scarsamente presente il motivo del *celar*, che compare soltanto accennato in *Us covinenz gentils cors plazentiers* (XII).

Nella geometria della canzone amorosa, Ricas Novas dà ampio rilievo alla lode della dama, impiegando abusate formule celebrative che si ripetono, quasi grammaticalizzate, nelle varie canzoni. L'evanescenza dell'oggetto amoroso è portata all'estremo, poiché la dama non traspare nella pagina lirica se non grazie a quella grammatica dell'encomio di cui si diceva, atta ad evidenziarne re-

³³ Meneghetti 1984, p. 122.

toricamente le qualità fisiche e morali. *Midons* si configura agli occhi dell'amante come la perfetta sintesi di tutte le più alte virtù cortesi: in accordo a questo scarno assunto compaiono soltanto accennate delle brevi descrizioni muliebri; allo stesso modo, la lode della *cortezia* della dama si impernia soprattutto sugli effetti, a volte benevoli, altre nefasti, che essa ha sull'amante. Sembra essere quest'ultimo, quindi, il vero protagonista delle liriche di Ricas Novas, ritratto dal trovatore in preda agli stati d'animo più disparati, e tutto teso a celebrare non tanto la *valor* della dama, ma piuttosto il potere che essa ha su di lui, dal momento che lo priva di ogni possibile o supposta libertà, relegandolo in uno stato di asservimento totale. Il canto assume, in questo senso, i toni quasi euristici di chi vuole dimostrare al pubblico il potere trasfigurante di *amor*, carnalizzato nelle fattezze di una dama agognata, e, di riflesso, quello subiettivo dell'amante, che grazie ad *amor* si nobilita in termini etici e cortesi. In questo senso, il saldo e ispirato *servitium amoris* dell'amante è una forzata conseguenza dell'estremo potere della dama, al quale l'amante si scopre incapace di opporsi.

Non più poesia sociale strettamente correlata al mondo feudale e al suo immaginario, la produzione cortese di Ricas Novas si adegua, nel suo complesso, su degli standard tematici ben codificati, anche se reminiscenze di natura ideologica si rintracciano in due liriche, *Ben deu istar* (II) e *Us covinenz gentils cors plazentiers* (XII), dove, grazie a delle lunghe comparazioni, la metafora amorosa viene rapportata ai costumi e alle istituzioni feudali. Nella prima canzone viene sviluppato il tema del parallelo fra vassallaggio feudale e *servitium amoris*. L'io lirico ambisce a fornire una sorta di *ensenhamen* sociale alla dama adombrata sotto le vestigia di un generico *malvatz senhor* che, pur giovando dei servigi che i suoi vassalli gli accordano, non dimostra alcun genere di gratitudine nei loro confronti. Una volta messa in luce la sofferenza dei vassalli che, in barba alla loro lealtà, non godono né di donativi, né della prospettiva di un'ascesa sociale, l'io lirico rivela che il suo discorso è in realtà rivolto alla sua dama, la quale, come il signore feudale, non si mostra bendisposta a soddisfare le esigenze del suo fedele servitore. Nella seconda, la *quête* amorosa dell'io lirico viene paragonata da Ricas Novas a quella del mercenario che cerca spasmodicamente protezione in un signore leale. Soltanto in queste due canzoni il nostro trovatore trasfigura il rapporto amoroso sul piano feudale. Il suo dettato poetico è, ad ogni modo, privo di qualsivoglia tensione ideologica, poiché l'immaginario feudale viene chiamato in causa essenzialmente come variante di quell'immenso universo figurato cui poter rapportare, tramite legami metaforici o comparativi, la condizione del poeta-amante.

Un altro tema che aveva coinvolto le generazioni passate di trovatori in aspre polemiche è quello dello stile, ripreso da Ricas Novas al di là della sua portata ideologica, e ridotto in sostanza a mero topos. Questo accade in *Ben*

farai canson plasen (III), dove l'io lirico, dopo aver affermato che i suoi esordi poetici erano stati caratterizzati dagli stilemi di una maniera poetica difficile ed arguta, dichiara di voler perseguire uno stile più lieve, salvo poi chiamare in appello la saggezza degli intenditori per riscattare il valore di quei medesimi esordi, e stabilire, infine, che la canzone che si appresta a comporre sarà comunque perfetta. Non è desumibile chiaramente quale delle due maniere di *trobar* egli preferisca e auspichi venga considerata migliore, proprio per il fatto che il riferimento alla questione dello stile è qui privo di qualsiasi polemica, né può essere letto come una veritiera professione di poetica, dal momento che all'epoca di Ricas Novas questo dibattito era stato ampiamente superato e dimenticato: il nostro trovatore vi accenna in modo stereotipato e formulare.

Accenti di maggiore originalità offrono le canzoni dell'ultimo periodo, quelle composte alla corte di Barral del Baux.

Pois lo bels temps (XIII) è canzone ricca di metafore di difficile interpretazione, dove il dettato poetico è asservito in qualche modo alla complessità della forma e allo sperimentalismo metrico.

Allo stesso modo, *Rics pres* (XIV) si distingue dal resto della produzione di Ricas Novas per la complessità delle stratificazioni metaforiche, ma anche per una particolare attenzione all'uso dei toponimi. Si tratta di un panegirico dedicato a una non identificata dama castigliana, nel quale vengono ripresi alcuni temi cari a Jaufre Rudel e Peire d'Alvernhe, come quello della distanza-differenza geografica fra l'io lirico e la dama. L'amante afferma, infatti, che la dama è castigliana, ma che gli farebbe piacere anche se fosse catalana, che somiglia a una serrana e che, dopotutto, la amerebbe anche se fosse siriana. Questi riferimenti geografici alla provenienza della dama sono volti ad ampliare la portata dell'amore professato dall'io lirico. Ricas Novas costruisce una sorta di climax retorica che trova il suo culmine nel riferimento all'oriente *ou-tramar* per legittimare un amore che non prevede limiti etnici, ma nemmeno morali, perché se siriana può essere letto come antonomastico per pagana, ciò vuol dire che il nostro trovatore legittima in via iperbolica l'esercizio della *fin'amor* al di fuori dei confini di quella cristianità che pure aveva evocato nel corso della canzone come unico punto di contatto fra gli amanti separati dalla distanza. In questi assunti Ricas Novas si mostra debitore a Jaufre Rudel, trovatore che mediante la strumentalizzazione della retorica di crociata aveva ridisegnato la distanza fra amante e Amore, sancendo l'impossibilità di una ricomposizione di quello stesso spazio. Il tema della distanza si interseca poi in *Rics pres* col topos della ricchezza e dell'unicità della dama, ed è ancora a Jaufre Rudel che Ricas Novas fa palese riferimento: il principe di Blaia fu il primo ad utilizzare la retorica dell'ignoto come termine di paragone delle virtù della dama, superiori, quest'ultime, alle regioni di conquista, più ambite di ogni luogo che per antonomasia rappresentasse ricchezza e potere.

Raramente le canzoni d'amore di Ricas Novas sono indirizzate a qualche personaggio storicamente noto: *Tut van canson* (X), è dedicata a Beatrice di Savoia, moglie di Raimondo Berengario V; *Pois lo bels temps* (XIII) e *Rics pres* (XIV) sono invece dedicate a Audiart del Baux. L'*envoi* si configura soprattutto come sede ove sintetizzare in enunciati di natura persuasiva quanto esposto nel corso della canzone. Il nostro trovatore fa, altresì, scarso utilizzo di *senhals* ricorrenti: soltanto in *Us covinenz* (XII) viene evocata una dama col nome, peraltro molto frequente fra i trovatori, di *Bel Dezir*.

È nei sirventesi che Ricas Novas dà mostra di una maggiore originalità. Tralascieremo in questa analisi il frammento XVI che, per la sua brevità, risulta di difficile contestualizzazione, ma vi includeremo lo scambio di lasse con Gui de Cavaillon (XV), dal momento che nei temi si avvicina molto alla tipologia del sirventese di diffamazione personale.

Stando a quanto affermato dallo stesso Ricas Novas, lo scambio di lasse fra i due trovatori deve aver avuto un antecedente ad opera di Gui de Cavaillon, che purtroppo non si è conservato e che avrebbe istigato la *querelle* fra i due³⁴. La lassa di Ricas Novas, la cui intelaiatura formale è ripresa da quella responsiva di Gui de Cavaillon, è un *contrafactum* musicato sulla melopea della *chanson de geste Gui de Nanteuil*, ed è chiusa da una clausola monosillabica: *oi*. Quest'ultima si configura come una palese citazione di quell'*aoi* che chiude numerose lasse della *Chanson de Roland*. La clausola rolandiana è stata variamente interpretata dai critici, vuoi come un'indicazione musicale a beneficio dell'esecutore, vuoi come un *petit vers* epico dall'enigmatico significato. Benché il suo significato, la sua presenza e il suo funzionamento sembrino essere regolati da una legge che continua inesorabilmente a sfuggire agli occhi degli studiosi, la clausola deve essere divenuta uno stilema, tanto formale che musicale, ben conosciuto dall'udienza contemporanea e recepito come tipico del genere epico, se nel secolo XIII lo si ritrova ad adornare la fine delle tre lasse di cui si compone una *cantiga de maldizer* galego-portoghese di Alfonso Lopez de Baião, strutturata scopertamente come una parodia della *Chanson de Roland*³⁵. Sembra, come abbiamo argomentato in uno studio recente, che anche Ricas Novas abbia mutuato l'*aoi* rolandiano perché costituiva una marca di genere dell'epica, e l'abbia posto in chiusura della sua lassa contro Gui de Cavaillon per rendere palese all'udienza l'operazione di adattamento di una forma epica ai contenuti tipici della satira diffamatoria. I temi di diffamazione enucleati nelle due lasse sono di natura topica: i due contendenti si accusano specularmente degli stessi misfatti che, tuttavia, poco si attagliano alla realtà biografica di entrambi. Quello che risulta estremamente interessante è il veico-

³⁴ «Pois Guis m'a dit mal, eu lo dirai autressi» (XV, I:2).

³⁵ Se ne veda l'edizione di Brea 1996, p. 90

lo formale utilizzato per inscenare lo scambio polemico di ingiurie: la reciproca diffamazione, condotta usualmente dai trovatori tramite lo strumento del sirventese o della *cobla* denigratoria, è svolta da Ricas Novas e Gui de Cavailon grazie alle forme del genere epico, e questa scelta sembra necessariamente intesa a conseguire un effetto ironico. La forma epica in questo scambio derisorio diviene, infatti, strumento atto a divulgare gesta che proprio eroiche non sono, a descrivere due anti-eroi speculari, entrambi privi di qualsiasi moralità. Il contrasto, dunque, fra un'intelaiatura formale connotata scrupolosamente mediante il riutilizzo di tutti gli stilemi fondanti dell'epica, e il registro basso, fatto di insulti e di attacchi polemici, che caratterizza l'assunto del genere *cobla*, provoca uno scarto parodico notevole³⁶.

Il sirventese *Be·m meraveil* (XVIII) ruota attorno al tema della protesta del servitore fedele nei confronti del signore ingrato Raimondo Berengario V, reo di avergli fatto subire un'onta immeritata, e dei trovatori rivali Sordello e Bertran d'Alamanon, accusati di essere completamente asserviti alla volontà del conte al punto tale da non essere capaci di biasimarlo per i suoi torti evidenti. Delle implicazioni biografiche di questo sirventese si è già detto in precedenza. Bisognerà, tuttavia, rimarcare come la tematica su cui è intessuta l'invettiva di Ricas Novas risenta di una logica formulare: l'acquiescenza nei confronti del conte, per cui il trovatore biasima Sordello e Bertran d'Alamanon, risulta essere poco fondata, stando almeno alla produzione letteraria dei due trovatori. Almeno tre sirventesi di Bertran d'Alamanon³⁷, tutti anteriori all'epoca dello strappo fra Ricas Novas e la corte provenzale, criticano apertamente la politica clericale del conte e la sua diplomazia prudente e poco incisiva. Sordello, parimenti, si scaglia contro il suo protettore in un sirventese composto attorno al 1235 volto a sostenere i propositi di rivolta dei baroni malgovernati da Raimondo Berengario³⁸. Sarà a queste testimonianze di biasimo che Ricas Novas allude quando in *Be·m meraveil* invita i due trovatori a non avere *mal grat* (XVIII, 7) di lui e del conte? La probabile soluzione di questa contraddizione interna al testo, per cui prima Ricas Novas spera che i suoi due compagni abbiano buon riguardo di lui, reietto, e del conte, per poi puntare il dito all'eccessivo servilismo dei due nei riguardi di Raimondo Berengario, è che si sta parlando di motivi topici di genere che poco hanno a che vedere con l'effettiva realtà dei fatti. L'obbedienza ai canoni della tradizione non impedisce, tuttavia, che traspaia dal sirventese il sincero senso di amarezza di un trovatore sofferente per la sua posizione subalterna a corte e la sua invidia nei confronti di chi invece vi gode di maggior credito.

³⁶ Su tutta la questione si rimanda a Di Luca 2007.

³⁷ *De l'arcivesque mi sap bo* (BdT 76.4), *Qui que s'esmai ni-s desconort* (BdT 76.16) e *Un sirventes farai ses alegratge* (BdT 76.22).

³⁸ *Non pueis mudar qan luecs es* (BdT 437.21).

Il ciclo dei tre sirventesi composti contro Sordello muove proprio dalle istanze appena enucleate in *Be-m meraveil*, l'invidia e la crescente rivalità alla corte di Raimondo Berengario: in questo senso il sirventese si configura come un vero e proprio preludio allo scontro poetico fra i due trovatori ormai nemici. Il giusto ordinamento dei sei sirventesi nell'arco dei quali si consuma il famigerato *duel poétique* è stato individuato da De Lollis, e confermato dai riscontri di Bertoni e Jeanroy³⁹.

A cominciare la disputa è Sordello col sirventese *Qan q'ieu chantes* (BdT 437.28), un *gap* modulato sul celeberrimo *Drogoman senher* (BdT 364.18) di Peire Vidal, che non prende di mira direttamente Ricas Novas, né lo evoca in maniera palese. La vanteria è tesa all'autocelebrazione di quelle virtù guerresche e amatorie del mantovano di cui sarebbe invece privo Ricas Novas. L'attacco è volutamente poco esplicito, anche se mostra *in nuce* tutti i toni violenti che assumerà in seguito.

Ricas Novas risponde con *Lo bels terminis* (XIX), sirventese che ricalca l'intelaiatura formale della canzone *Tant ai mo cor ple de joya* (BdT 70.44) di Bernart de Ventadorn. Il nostro trovatore affonda subito l'avversario definendolo perfidamente un *joglars garnitz*, un giullare armato. Allude ai trascorsi burrascosi della vita di Sordello e arriva ad accusarlo di essere interessato soltanto al lucro e alle onoreficenze. Rispetto all'*overture* sordelliana, la risposta di Ricas Novas si mostra molto meno ponderata, dal momento che chiama in causa direttamente il trovatore di Goito, attingendo a particolari ben noti della sua vita per corroborare la sua mordace invettiva. È, tuttavia, espressa con un tono volutamente pavido, allo scopo di sortire una sapida ironia.

Sordello controbatte prontamente con *Lo reproviers vai averan* (BdT 437.20), composto sullo schema metrico di *Puois Ventadorn* (BdT 80.33) di Bertran de Born. Nelle prime battute del sirventese Sordello si scagiona abilmente dalle accuse di Ricas Novas per poi passare subito al contrattacco: dipinge il nostro trovatore come un giullare sleale in cerca dei favori di tutti e incapace di essere fedele a qualcuno. La sua superiorità sull'avversario viene proclamata in virtù di quelle stesse qualità cavalleresche e cortesi di cui si era professato latore in *Qan q'ieu chantes*, che mancano del tutto in Ricas Novas, descritto come un uomo vano ed effeminato, intento soltanto a vagheggiare se stesso.

Ricas Novas non lascia cadere la contesa, anzi, alza maggiormente i toni del vituperio in *Tant fort m'agrat* (XX), che ricalca la struttura formale di *Lo reproviers*. Gli argomenti di diffamazione sono gli stessi utilizzati in *Lo bels terminis*. Ricas Novas ritorna sui disdicevoli motivi che costrinsero Sordello

³⁹ Si vedano: De Lollis 1896, p. 45; Bertoni – Jeanroy 1916, p. 296. Un diverso ordine aveva proposto Schultz-Gora 1894, p. 124, ricedutosi, tuttavia, dopo la convincente dimostrazione di De Lollis.

ad abbandonare la Lombardia e riparare in Francia, alludendo oscuramente a qualche fatto poco noto della biografia del mantovano, e gli rinnova parimenti l'accusa di essere soltanto un giullare e non un cavaliere, benché disponga di largizioni talmente cospicue da far pensare a tutti che lo sia. Anche qui Ricas Novas si esprime in un tono falsamente dimesso e impaurito, volto a fare da contraltare alle altisonanti professioni di virilità del rivale.

In *Sol que m'afi* (BdT 437.34), che riprende in forma strofica la struttura metrica della lassa di Ricas Novas contro Gui de Cavaillon, oltre che l'accompagnamento musicale della stessa, Sordello amplifica il ritratto caricaturale e deformante di Ricas Novas cominciato nel sirventese precedente, aggiungendovi gustosi accenni alle sue caratteristiche fisiche, e ritorna sulla cordia e la viltà caratteristiche dell'avversario.

Ricas Novas conclude il *duel poétique* con *En la mar major* (XXI), sirventese molto originale e ricco di allusioni più o meno intelleggibili alla vita di Sordello. Il tono cambia rispetto ai due componimenti precedenti, poiché tutto il sirventese è costruito sul registro del *gap*: Ricas Novas decanta le sue prodezze da amante perfetto servendosi di brillanti metafore, fra cui quella della navigazione e quella del gioco degli scacchi. La vanteria è naturalmente inframmezzata alla *rallerie* del suo avversario, dipinto come un pessimo amante. Su questo filo conduttore vengono poi variamente evocati episodi della vita di Sordello, alcuni ben noti, altri destinati a restare oscuri.

La polemica si conclude con quest'ultimo sirventese. L'intero ciclo si configura come un ibrido molto interessante di accuse formulari e allusioni più o meno verosimili ai vissuti dei due contendenti. La *vis* poetica di Ricas Novas al servizio della diffamazione dimostra, ad ogni modo, un respiro molto più ampio rispetto a quando è impiegata nella tessitura delle canzoni cortesi. Al di fuori di un contesto generico dove vigono ferree regole di riconoscibilità e di fruizione retorica, si scopre un trovatore capace di maggiore libertà espressiva e di pugnace creatività.

Tutto questo viene parzialmente confermato dai due *planhs* che egli ha composto.

Il primo, *Pus partit an lo cor* (XVII), è ispirato dalla morte di Blacatz, e si configura come un rifacimento del celeberrimo compianto di Sordello *Plaigner voill en Blacatz* (BdT 437.24), scritto per la medesima occasione. L'archetipo sordelliano è uno dei componimenti più noti del trovatore mantovano, un capolavoro della poesia medioevale in cui egli rinnova profondamente l'impostazione tradizionale del *planh*, che risulta essere fino a quel momento un opaco spazio lirico dove esprimere il proprio dolore per la dipartita del personaggio cantato e tesserne l'encomio, ricorrendo al fortunato motivo del

cuore mangiato⁴⁰. Sordello immagina di spartire il cuore di Blacatz, e invita i più alti esponenti della nobiltà europea a cibarsene per acquisire quelle virtù in esso insite, delle quali essi sembrano essere del tutto privi. La morte del barone è, in realtà, solo uno spunto dal quale muovere varie critiche ai singoli invitati al virtuoso banchetto, accusati di essere codardi e vili. In questo senso, il *planh* assume i toni del sirventese politico.

Prima di Ricas Novas, fu Bertran d'Alamanon a cimentarsi con un rifacimento del compianto di Sordello, intitolato *Mout m'es greu d'en Sordel* (*BdT* 76.12), che si muove in tutt'altra direzione rispetto al modello. Il trovatore dichiara che Sordello ha «faillitz sos senz»⁴¹, dal momento che i vari potenti da lui invitati alla mensa del cuore di Blacatz non sono degni della pregevole pietanza. Per questo motivo invita le donne più valorose del tempo a custodire il cuore del defunto in virtù della loro cortesia. Bertran ricodifica l'archetipo sordelliano trasfigurandolo in un registro amoroso, allo scopo di istituire un «raffinato gioco cortese schiettamente imperniato sulla retorica della *fin'amor*»⁴².

La strada prescelta dal nostro trovatore è di natura ancora differente. Ricas Novas dichiara innanzitutto di voler spartire non il cuore, bensì il corpo di Blacatz, e di volerne destinare le varie membra ai potenti del mondo intero, allo scopo di esporle alla venerazione dei popoli. Non più perché produca cibo destinato a nutrire i sovrani *descorat*, o cimeli da dare in custodia a nobildonne di riconosciuto merito, lo smembramento del corpo del defunto è auspicato perché fornisca reliquie da adorare cristianamente. Come osserva brillantemente Fuksas, «il vero e più profondo motivo di originalità del [...] *planh* consiste nella proposta di 'santificazione cortese' di Blacatz e del suo corpo»⁴³. Nei tre compianti si assiste, in sostanza, a una diversificazione della funzione attribuita alla parcellizzazione del cuore o del corpo del defunto: Sordello vuole ricavarne valori di coraggio e prodezza, Bertran di educazione e cortesia, Ricas Novas di santità.

L'altra caratteristica interessante della transcodificazione di Ricas Novas è l'allargamento dell'orizzonte geografico in cui queste reliquie andranno distribuite. Se Sordello si limitava ad evocare come destinatari del cuore di Blacatz i vari sovrani europei, e Bertran d'Alamanon restringeva ancor più il bacino d'utenza, coinvolgendo soltanto le acclamate dame delle corti occitaniche, il nostro trovatore ne destina il corpo all'orbe intero: di un quarto beneficerà

⁴⁰ Sul motivo del cuore mangiato e sulla sua fortuna nelle letterature romanze medioevali si veda Rossi 1983. Alle pp. 72-74 viene analizzato il suo rapporto con la serie di compianti in morte di Blacatz.

⁴¹ *BdT* 76.12, 1.

⁴² Fuksas 2001, p. 190.

⁴³ Fuksas 2001, p. 192.

l'Europa continentale, Italia inclusa; di un altro la Francia centro-settentrionale e l'Inghilterra; di un altro ancora i vari regni della penisola iberica; dell'ultimo quarto il *midi* della Francia. La testa di Blacatz, infine, troverà accoglienza a Gerusalemme. In base a questo così composito scenario, appare evidente la disparità tra l'orizzonte spaziale del *planh* di Ricas Novas e quello dei due precedenti. Tanto Sordello che Bertran d'Alamanon proponevano di trasmettere o far custodire il *pretz* di Blacatz a personaggi viventi; il nostro trovatore vuole, invece, «riconduire l'intera estensione geografica della cristianità alla misura del corpo del barone defunto, celebrato, santificato e destinato all'adorazione dei cavalieri cristiani»⁴⁴. La prospettiva di santificazione rimane, ad ogni modo, imperniata su un'etica di tipo cortese-cavalleresco. Ciò risulta evidente dai ripetuti riferimenti ed appelli ad esercitare la pratica della *largueza*, di cui il principale beneficiario è il ceto dei cavalieri. Ancora, il pellegrinaggio verso la santa reliquia del corpo di Blacatz, situata presso l'abbazia di Saint-Gilles du Gard, viene descritto come un viaggio alla ricerca del *pretz cabal* (XVII, 29), uno dei valori cortesi fondamentali. Infine, nella *tornada* (XVII, 41-42), Ricas Novas invoca i cavalieri valorosi «affinché concorrano allo sforzo di sostituirsi a Blacatz al servizio di un Dio-*senher* modellato sull'*ethos* del servo di cui ha preso l'anima con sé»⁴⁵. In questo quadro ideologico così strategicamente definito, il corpo di Blacatz viene investito di una «sacralità laica»⁴⁶, e diviene un'illustre esempio di prodezza e virtù cavalleresca, destinato ad espandersi su tutta la cristianità.

Di ispirazione del tutto differente è il *planh* composto per la morte di Raimondo Berengario V, *Ab marrimens angoissos et ab plor* (XXII). Se in *Pus partit an lo cor* Ricas Novas aveva celebrato la beatificazione del defunto in chiave espressamente mistica, arrivando a raggiungere livelli espressivi ed ideologici di immenso respiro, con questo *planh* egli torna ad inserirsi nel solco della tradizione. Il compianto riprende stancamente tutte le formule di cordoglio e i motivi caratteristici del genere: alle esternazioni di dolore per la scomparsa del defunto fa seguito uno stereotipato ritratto dell'antico protettore di Ricas Novas, ricordato come esempio ineguagliabile di virtù e come devoto cristiano. Il *planh* acquisisce maggiore interesse quando Ricas Novas passa ad analizzare i contraccolpi che la dipartita del conte hanno avuto e avranno sulla Provenza. Il trovatore si lascia andare, infatti, ad un'accorata arringa antifrancesa, in cui si evince un cambio radicale di tono rispetto al resto del compianto: viene evocato il disordine sociale e politico che la morte di Raimondo Berengario ha lasciato in eredità ai provenzali, così come la molesta presenza dei francesi, insediatisi nel contado al seguito di Carlo d'Angiò, fratello del re di

⁴⁴ Fuksas 2001, p. 195.

⁴⁵ Fuksas 2001, p. 195.

⁴⁶ Fuksas 2001, p. 206.

Francia, e pretendente alla mano di Beatrice, erede di Raimondo Berengario, che avrebbe sposato l'anno dopo la morte di questi. Grazie a questi versi di natura profetica, Bertoni ha definito il *planh* di Ricas Novas come «un'elegia per la fine della Provenza»⁴⁷. Benché meno interessante e riuscito del precedente, questo *planh* ha il merito di testimoniare uno dei momenti più sofferti della storia della regione, quello del trapasso da un'indipendenza formalmente consolidata sotto il governo di Raimondo Berengario V all'infausta dominazione angioina.

⁴⁷ Bertoni 1912, p. 256.

II LE FORME DEL *TROBAR*

2.1 Versificazione

Diamo di seguito un prospetto sintetico degli schemi metrici delle poesie di Ricas Novas, seguiti dal numero sotto il quale sono registrati nel repertorio di Frank⁴⁸. Di ognuno di essi si tratterà più diffusamente nell'introduzione ai singoli componimenti.

- I a8 b8 b8 a8 c7 c7 d5 d5 e8 e8; Frank 592:41. Cinque *coblas unissonans* più una *tornada* di due versi.
- II a10 b10 b10 a10 c5 d5' c5 d5' e7' e7'; Frank 617:1. Cinque *coblas unissonans*, più due *tornadas* rispettivamente di sei e due versi.
- III a7 b7 b7 a7 c7 d5 d5 c7 e10 e10; Frank 635:20. Cinque *coblas unissonans*, più due *tornadas* di sei versi.
- IV a8 b8 b8 a8 c7' d8 d8 c7' e8 e8; Frank 635:8. Cinque *coblas unissonans*, più una *tornada* di due versi.
- V a8 b8 a8 c7' d8 d8; Frank 458:1. Sei *coblas unissonans*, più una *tornada* di due versi.
- VI a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10; Frank 577:28. Una *cobla*, frammento di canzone.
- VII a7 b7 a7 b7 c8 c8 d10 d10; Frank 382:96. Tre *coblas unissonans*, più una *tornada* di quattro versi.
- VIII a4 b6 c10 c10 b10 b5 d5 d5 e5 e5 f7 f7; Frank 812:2. Cinque *coblas unissonans*, più due *tornadas* rispettivamente di quattro e due versi.
- IX a8 b8 b8 a8 a8 b8 b8 a8; Frank 476:5. Cinque *coblas unissonans*, più una *tornada* incompleta verosimilmente di quattro versi.
- X a7 b5 a5 b5 a7 a7 a7 a7 b7 c7' d5 d7 c5'; Frank 214:1. Cinque *coblas unissonans*, più una *tornada* di quattro versi.
- XI a6 a6 a6 a6 a6 b6 a6 a6 b6; Frank 18:1. Sei *coblas doblas*, più una *tornada* di tre versi.
- XII a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10; Frank 577:29. Cinque *coblas unissonans*, più una *tornada* di quattro versi.
- XIII a7' b8 b8 a7' c8 c8 (d d)e2+2+6 (d d)e2+2+6; Frank 591:2. Quattro *coblas unissonans*, più una *tornada* di quattro versi.
- XIV a7 b7' b7' a7 c7' c7' b7' a7 a7 b7'; Frank 558:1. Cinque *coblas unissonans*, più due *tornadas* di quattro versi ciascuna.

⁴⁸ Frank 1953, vol. I.

- XV Scambio di componimenti in forma di lasse monorime composte rispettivamente da tredici e quattordici alessandrini, oltre alla chiusa *oi* alla fine di ogni strofa.
- XVI a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10; manca a Frank. Due *coblas unissonans*, frammento di sirventese.
- XVII a12 a12 a12 a12 a12 a12 a12 a12; Frank 5:3. Cinque *coblas singulars*, più una *tornada* di due versi.
- XVIII a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10; Frank 577:27. Due *coblas unissonans*, più una *tornada* di quattro versi.
- XIX a7' b5' a7' b5' a7' b5' a7' b5' c6 c6 c7 b5'; Frank 243:2. Cinque *coblas unissonans*, più una *tornada* di quattro versi.
- XX a10 b10 a10 b10 c10' b10 c10' b10; Frank 353:5. Cinque *coblas unissonans*, più una *tornada* di quattro versi.
- XXI a12 a12 a12 a12 a12 a12 a12 a12; Frank 5:2. Cinque *coblas singulars*, più una *tornada* di due versi.
- XXII a10 b10' a10 b10' b10' a10 a10 b10'; Frank 295:3. Quattro *coblas doblas*, più due *tornadas* di quattro versi ciascuna.

Le forme metriche sicuramente originali sono quelle dei componimenti I, II, III, IV, VII, VIII, X, XI, XIV. Fra questi schemi, sono *unica* quelli di I, II, III, VII, X, XIV.

Lo schema di IV ha dato vita a tre imitazioni: lo ritroviamo con le medesime rime nella tenzone fra la *trobairitz* Domna H e Rofin *Rofin, digatz m'ades de cors* (BdT 249a.1 = 426.1), e nello scambio di *coblas* fra Matfre Ermengau (*Compair'aitan com lo soleil* [BdT 297.2]) e Peire Ermengau (*Messier Matfre, pos de conseill* [BdT 341.1]), su schema rimico adattato.

La forma metrica di VIII è stata ripresa da Guillem Fabre nella sua canzone di crociata *Pos dels majors* (BdT 216.2), e da Peire Cardenal nel sirventese *Caritatz es tan bel estamen* (BdT 335.13).

L'originalità della forma metrica risulta difficile da appurare per due componimenti, V e XIII.

Nel primo caso, Ricas Novas utilizza uno schema non altrove attestato, che tuttavia mostra analogie con quello, anch'esso un *unicum*, della canzone di Raimbaut d'Aurenga *Ab vergoinha, part marimenz* (BdT 389.2), il quale si articola in sette *coblas unissonans* di sei versi con schema a8 b8 c8 d7' e8 a8 (Frank 853:1). È possibile che Ricas Novas abbia mutuato lo schema di V dalla canzone di Raimbaut, modificandone l'assetto rimico.

Nel secondo caso, lo schema mostra forti affinità con quello della canzone di Blacasset *Mos volers es quez eu m'eslanz* (BdT 96.7a). Li differenzia la sola inversione nella fronte degli eptasillabi femminili e degli ottosillabi maschili, come dimostra lo schema metrico del componimento di Blacasset: a8 b7' b7'

a8 c8 c8 (d d)e2+2+6 (d d)e2+2+6; Frank 591:1. Quest'ultimo presenta, fra l'altro, gli stessi accorgimenti retorici di XIII: collegamento interstrofico secondo la norma della *coblas capfinidas*, e ripetizione di parole con la stessa radice nelle singole *coblas*. Il rapporto derivativo fra i due testi è indubbio, ma la canzone di Blacasset è indatabile su base interna: questo rende impossibile affermare quale dei due componimenti sia servito all'altro da modello.

Le forme metriche derivate da altri componimenti sono quelle di VI, IX, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII.

I componimenti VI, XII e XVIII hanno lo stesso schema metrico, che risulta essere di utilizzo molto comune fra i trovatori⁴⁹. Proprio per l'alta frequenza con cui esso compare nei componimenti trobadorici, risulta impossibile risalire con certezza all'archetipo che ha dato vita a tutte le successive imitazioni.

Anche i componimenti XV, XVII e XXI costituiscono un gruppo a sé da un punto di vista formale. Diremo, innanzitutto, che lo schema di otto alessandrini per *cobla* monorima è condiviso da altri quattro componimenti oltre a XVII e XXI del nostro trovatore: *Mout m'es greu d'en Sordel* (BdT 76.12) di Bertran d'Alamanon; *Francs reys* (BdT 434a.25) di Cerveri de Girona; *Plaigner voill en Blacatz* (BdT 437.24); *Sol que m'afi* (BdT 437.34) di Sordello; *Un sirventes voill far en aquest son d'en Gui* (BdT 457.42) di Uc de Saint-Circ. Come si legge dall'*incipit*, e come dimostra anche la struttura metrica, quest'ultimo sirventese è stato musicato con la melopea del *Gui de Nantueil*, canzone di gesta composta alla fine del dodicesimo secolo in lasse monorime di alessandrini⁵⁰. Si ricorderà che la stessa melopea era stata riutilizzata da Ricas Novas nello scambio di lasse con Gui de Cavaillon (XV). I rapporti fra la lassa di Ricas Novas e il sirventese di Uc vanno ben al di là della speculare professione di imitazione: come la lassa di Ricas Novas è monorima, allo stesso modo sono costruite le stanze *singulars* del sirventese di Uc de Saint-Circ, e la prima di quest'ultimo ha in comune con quella di Ricas Novas la rima in *-i*. A questo punto si potrebbe agevolmente avanzare l'ipotesi che tutti i componimenti sopra elencati fossero musicati col medesimo *son d'en Gui*, e che soltanto Uc de Saint-Circ abbia ritenuto opportuno alludere alla fonte musicale nell'*incipit* del suo sirventese. Questa pista ci porterebbe a stabilire un rapporto genetico fra l'intero gruppo registrato da Frank sotto il numero cinque del suo repertorio metrico e la lassa di Ricas Novas, dal momento che la composizione di quest'ultima è cronologicamente anteriore a quella di tutti gli altri componimenti. È ipotizzabile che sia stato poi Sordello a riprendere e riadattare in forma strofica lo schema metrico adoperato da Ricas Novas nella sua lassa, giacché il suo *planh* è il più antico fra i testi del gruppo Frank 5: egli creò

⁴⁹ Frank 1953, vol. I, s.n. 577 registra più di sessanta componimenti con il medesimo schema metrico.

⁵⁰ Si veda Di Luca 2007.

un nuovo modello metrico che avrebbe avuto notevole fortuna e ispirato numerosi rifacimenti⁵¹.

IX deriva il suo schema metrico dalla canzone di Bernart de Ventadorn *Quan lo boscatges es floritz* (BdT 70.40). Appel asserisce che la canzone di Ricas Novas abbia ispirato il sirventese di Peire Cardenal *Qui volra sirventes auzir* (BdT 335.47), che presenta le stesse rime nel medesimo schema metrico. Il componimento di Peire Cardenal sembra essere, con ogni evidenza, posteriore al 1234, e, benché IX non fornisca elementi per un'eventuale datazione, Appel ipotizza che il modello composto da Ricas Novas appartenga al primo periodo di produzione poetica di quest'ultimo, che secondo lo studioso dovrebbe concludersi entro il 1229⁵². Suffraga l'ipotesi di imitazione da parte di Peire Cardenal anche Marshall, mentre Maus non considera il sirventese come derivato, nelle sue caratteristiche formali, dalla canzone di Ricas Novas⁵³. Non avendo noi riscontrato elementi probanti che accertino il periodo di composizione IX, non possiamo non considerare con cautela la possibilità di un'effettiva imitazione dell'assetto rimico della canzone da parte di Peire Cardenal.

Visto il suo stato frammentario, appare difficile stabilire con certezza quale sia il modello di XVI. La forma metrica è assimilabile a quella del gruppo Frank 301:1-5, di cui fanno parte: il *partimen Monges, cauzetz, segon vostra sciensa* di Albertet de Sisteron (BdT 16.17), la canzone di Gaucelm Faidit *Pel messatgier* (BdT 167.46) e il sirventese di Peire Guillem de Luserna *No-m fai chantar amors ni drudaria* (BdT 344.4), tutti e tre in *coblas doblas*; la canzone in *coblas singulars* di Jofre de Foixà *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* (BdT 304.1); la *cobla* anonima *Atrestan leu pot hom ab cortezia* (BdT 461.32). Marshall ipotizza che il modello metrico della canzone di Jofre sia da reperire nella canzone francese *Se par mon chant pooie alegier* (RS 1126)⁵⁴.

Il modello metrico di XIX è da reperire nella canzone di Bernart de Ventadorn, *Tant ai mon cor ple de joya* (BdT 70.44), che ha ispirato anche l'intelaiatura formale del sirventese di Peire Cardenal, *Falsedatz e desmezura* (BdT 335.25). L'originale e quest'ultima imitazione prevedono il rinnovamento delle rime ad ogni *cobla*, e, in particolare, il sirventese di Peire Cardenal adotta rime b spesso diverse e rime a identiche o simili a quelle del modello, ma disposte in ordine di successione alterato. Ricas Novas, invece, mutua lo

⁵¹ Il *planh* di Sordello, infatti, si data al 1237, anno della morte di Blacatz (si veda Boni 1954, p. 158), mentre gli altri componimenti sono tutti posteriori. Sul gruppo F 5 qualche considerazione è resa da Billy 1994, vol. I, p. 32.

⁵² Vatteroni 1990, p. 150.

⁵³ Si vedano: Marshall 1978-79, p. 25; Maus 1884, p. 17.

⁵⁴ Marshall 1980, p. 335 n. 1.

schema delle rime dall'ultima *cobla* del sirventese di Peire Cardenal, che probabilmente gli sarà servito come modello diretto di imitazione⁵⁵.

XX deriva il suo schema metrico dal sirventese di Sordello *Lo reproviers vai averan* (BdT 437.20), che tuttavia presenta uno schema rimico lievemente differente: a b a b c d c d. Maus crede che il modello di Sordello sia da rintracciare nel sirventese *Puois Ventadorn* (BdT 80.33) di Bertran de Born, che presenta l'assetto rimico di XX per le *coblas* II e V, e quello di *Lo reproviers* per la *cobla* I⁵⁶. È ipotizzabile che Ricas Novas abbia avuto come modello diretto il componimento di Sordello, dal momento che XX lo segue direttamente nell'ordine dialogico del ciclo di sirventesi, pur avendone modificato lo schema rimico nella sirma.

Lo schema metrico di XX, infine, è derivato dalla canzone di Peirol, *Be-m cujava que no chantes ogan* (BdT 366.4).

In base all'elenco degli schemi riportati sopra, Ricas Novas mostra una spiccata predilezione per i componimenti a cinque *coblas*: escludendo i frammenti VI e XVI, oltre che lo scambio di lasse XV, sono così composte tredici poesie su diciannove. Nel resto della sua produzione si annoverano poi: due canzoni di sei *coblas* (V e XI); una *mieja chanso* di tre (VII); un sirventese di due (XVIII); un *planh* e una canzone di quattro (XIII e XXII). Tutti i componimenti lirici ed integri sono chiusi da una o più *tornadas*. La *tornada* è doppia in II, III, VIII, XIV, XXII.

Il numero di versi di cui si compongono le singole *coblas* è assai variabile. Prevalgono i componimenti con *coblas* di otto versi (VI, VII, IX, XII, XIII, XVII, XVIII, XX, XXI, XXII), seguiti da quelli con *coblas* di dieci versi (I, II, III, IV, XIV). X ha *coblas* di tredici versi; VIII e XIX di dodici; XI di nove; V di sei. Le *tornadas* hanno una lunghezza che va da sei a due versi.

Le *coblas* sono tanto monometriche che polimetriche, con lieve prevalenza del primo tipo. Unicamente in decenari sono i componimenti VI, XII, XVI, XVIII, XX, XXII, e in alessandrini i componimenti XV, XVII e XXI. Abbiamo poi: la canzone IX, composta di soli ottonari; il frammento di sirventese XVI, composto di soli settenari; la canzone XI composta di soli senari. I restanti dieci componimenti presentano versi, che vanno dal decenario al quaternario, variamente combinati fra loro. Tra le varie combinazioni, prevale quella a tre versi (I, II, III, IV, VII, XIX), seguita da quella a due (V, X, XIII), e da quella a quattro (VIII). In queste combinazioni metriche maggiore impiego trovano decenari, settenari e quinari rispetto a ottonari, senari e quaternari.

I decenari presentano solitamente una struttura *a minore* con cesurazione regolare dopo la quarta posizione forte. Esempi di cesura lirica si ritrovano in:

⁵⁵ Si veda Boni 1954, p. cxxxii n. 103.

⁵⁶ Maus 1882, p. 80. Sul sirventese di Bertran de Born si veda Marshall 1978-79, pp. 35-36.

II 22, 41; III 10, 20, 30; VII 8; VIII 27, 51; XII 17, 20, 34; XVIII 4, 6; XX 40; XXII 6, 7, 8, 15, 16.

Gli alessandrini sono cesurati prevalentemente dopo la sesta posizione forte, ma si riscontrano numerosi esempi di cesura epica, che per la loro alta frequenza non riportiamo in questa sede.

Per quanto riguarda le rime, hanno una netta prevalenza quelle maschili. Composte unicamente in rime maschili sono le liriche I, III, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XV, XVII, XVIII, XXI. Negli altri componimenti le rime femminili appaiono minoritarie rispetto a quelle maschili, con qualche rilevante eccezione: XVI e XXII prevedono alternanza paritaria di rime maschili e femminili; XIV e XIX presentano una preponderanza di rime femminili.

Il numero delle rime per *cobla* è vario. Prevalgono le combinazioni di quattro (V, VI, VII, X, XII, XVIII) e cinque rime (I, II, III, IV, XIII). Seguono, in ordine di frequenza, le *coblas* a due rime (IX, XI, XVI, XXII), a tre (XIV, XIX, XX), a una (XV, XVII, XXI), a sei (VIII). Soltanto la canzone XIII presenta rime interne.

Riguardo all'organizzazione strofica dei singoli componimenti, notiamo che prevale nettamente la tipologia delle *coblas unissonas*. Essa compare in sedici liriche, mentre è scarsamente utilizzata quella a *coblas singulares*, che trova impiego solo in XVII e XXI, così come quella a *coblas doblas*, utilizzata in XI e XXII. I legami interstrofici sono poco presenti. In XIII si riscontra un collegamento secondo i dettami delle *coblas capfinidas*. Manca, tuttavia, l'allacciamento fra le *coblas* II e III, per cui è possibile che una strofa sia caduta, oppure si può ipotizzare che il collegamento non sia sistematico. Nello stesso componimento ciascuna *cobla* è costruita mediante i principi delle *coblas refranchas*, che prevedono la ripetizione di una o più parole della stessa radice sia ad ogni verso di ogni *cobla*, sia sporadicamente. Nello specifico, Ricas Novas sceglie una parola differente per ogni *cobla*, e la ripete ad ogni verso secondo svariate tecniche derivate: *novel* alla *cobla* I; *gen* alla *cobla* II; *amor* alla *cobla* III; *grat* alla *cobla* IV; *pretz* nella *tornada*, ripetuto, tuttavia, in tre versi su quattro. In III, infine, l'evidente legame derivativo, e l'uguaglianza di funzione sintattica tra *l'aisi* che apre la *cobla* IV, e il *si* della *cobla* V, sembrerebbe abombrare un allacciamento delle due strofe tramite l'artificio delle *coblas capdenal*. Se così fosse, anche in questo caso l'allacciamento tra le due strofe non sarebbe rigoroso.

Ricas Novas utilizza frequentemente i *mots-refranh*, che si ritrovano in buona parte delle sue canzoni cortesi (I, II, III, IV, V, VIII). Ne hanno uno le canzoni II, IV, V e due la canzone III, mentre ne prevedono addirittura tre le canzoni I e VIII.

Si hanno poi significativi impieghi del *rim derivatiu* con alternanza di uscite maschili e femminili nei componimenti X (*ut : uda*), XIV (*ans : ana*) e XVI (*enda : en*).

La ripetizione delle parole in rima è un altro tratto caratteristico della versificazione di Ricas Novas. Rime identiche, spesso in figura di *aequivocatio*, si ritrovano in buona parte dei suoi componimenti, e non solo nella *tornada*, ove è lecito riprendere una o più parole in rima impiegate nelle strofe precedenti. Anche le rime derivate sono molto frequenti, mentre si ha un solo caso di rima *dissoluda* in VIII. Per la casistica dei vari tipi di rima si rimanda all'introduzione ai singoli componimenti.

In XVII rileviamo la singolare presenza di numerose forme assonanzate che vengono inframmezzate alle rime, probabilmente dovute allo stile epico del componimento.

Iato, elisione, sinalefe e aferesi avvengono normalmente secondo l'utilizzo codificato che se ne fa nella poesia trobadorica. Per quanto riguarda la sinalefe, ci limiteremo qui a segnalare quei casi dove noi ipotizziamo incontro vocale, ma che nella precedente edizione delle poesie di Ricas Novas ad opera di Boutière venivano sottoposti ad elisione. Essi sono: *avia amat* (X, 10); *dompna avenir* (XII, 43); *aiga a* (XV:I, 6); *Acre y* (XVII, 40).

2.2 Lingua e stile

Lessico

La lingua poetica di Ricas Novas appare semplice e chiara, aderente nella sua globalità ai canoni stilistici dell'occitano letterario del XIII secolo. Il trovatore fa raro utilizzo di vocaboli oscuri e, laddove capitati, l'oscurità semantica si accorda sempre a un eccessivo sperimentalismo formale o alla ricerca della rima difficile.

Diamo di seguito una lista di *hapax* riscontrati nel corpus lirico di Ricas Novas: *demembramen* (I, 24) non è mai attestato come sostantivo, benché si trovi qualche raro impiego delle forme participiali del verbo *demembrar*⁵⁷; *adomniva* (IV, 4)⁵⁸; *sobrautiva* (IV, 15) è probabilmente un neologismo del nostro trovatore: benché se ne abbia qualche attestazione, l'aggettivo *autiva* non compare mai in questa particolare forma prefissata, a differenza del maschile *sobrautiu*⁵⁹; *trui* (XIII, 31 e 36) è un neologismo coniato dal trovatore ad uso e consumo dello schema rimico da assimilare per la forma e il significato al maggiormente attestato *truc*; *afara* (XIV, 15); *amana* (XIV, 17); *descazern* (XXI, 4); *motz* (XXI, 6) è attribuito dal plausibile significato di 'mutili, smussati' che non ha altre attestazioni sicure in occitano.

Alcune locuzioni utilizzate da Ricas Novas possono essere definite rare: *tener amor* (II, 13 e 43) non sembra comparire altrove col particolare significato conferitogli dal trovatore di 'assicurare, concedere amore'; *a tapina* (V, 34) è locuzione avverbiale di raro impiego dal significato di 'di nascosto'⁶⁰; *a certas tornat* (IX, 2) è una perifrasi che non ricorre altrove nel corpus trobadorico, benché in antico francese siano registrati impieghi della speculare *tornar a certes*, che riveste l'accezione di 'tornare serio'⁶¹; *far issart* (XXI, 28), probabilmente derivata da *eisartar*, 'dissodare', non si ritrova altrove; *tener toc* (XXI, 40) è utilizzata solo da Ricas Novas col plausibile significato di 'vincere' al gioco d'amore.

Ci sembra poi opportuno focalizzare l'attenzione su una serie di lemmi poco comuni che, pur non essendo sconosciuti alla lingua poetica dei trovatori, presentano qualche problema di interpretazione: *aiziu* (I, 2) è aggettivo dai molteplici significati che, tuttavia, molto raramente viene impiegato, come fa Ricas Novas, con l'accezione di 'corrisposti', e non figura altrove nella sua

⁵⁷ *BdT* 401.2, 10; *Fierabras*, v. 2459; *Guerra de Navarra*, v. 1292.

⁵⁸ È attestato soltanto nella variante *adoniva* in *BdT* 248, 85, 20.

⁵⁹ Occorrenze di *sobrautiu* si ritrovano in *BdT* 9.18, 7; *BdT* 244, 15, 24.

⁶⁰ Un'altra occorrenza la si ritrova nella *Vida de Sant Honorat*, v. 1623.

⁶¹ Si veda TL, II:135.

forma avverbiale *d'aiziu* (I, 32)⁶²; *sobrelausors* (IV, 11) richiama alla memoria la celebre *sobrelaus* di Bernart Marti⁶³, e in questa variante non è altrove attestato; *esforsiva* (IV, 18) è anch'esso aggettivo di raro impiego nel linguaggio poetico trobadorico: le occorrenze che se ne registrano sono quasi tutte della forma maschile *esforsiu*⁶⁴; *alegor* (VIII, 10) è voce verbale dal significato principale di 'rallegrare', ma viene utilizzata da Ricas Novas con l'accezione di 'indugiare', che è attestata soprattutto in vari impieghi della forma sostantivata *alegorat*⁶⁵; *contraclau* (VIII, 51), lemma coniato da Guglielmo IX, non ha avuto che una discreta fortuna nei trovatori successivi: Ricas Novas lo riprende col significato 'seconda chiave', la quale, se mai finisce nella mani sbagliate, porterebbe ad aprire la 'serratura', e, dunque, la *valor* della dama⁶⁶; *valors* (XI, 29) viene impiegato dal trovatore al plurale col significato di 'virtù, meriti': si tratta di un'accezione singolare, probabilmente dovuta ad esigenze rimiche, che trova simili attestazioni soltanto nella produzione narrativa occitana; *derrenga* (XII, 25) è verbo di matrice cavalleresca che occorre raramente nel corpus trobadorico: si riferisce al cavaliere che, nell'ambito di un torneo, esce dai ranghi per partecipare alla giostra⁶⁷; *martella* (XIII, 20) è verbo poco utilizzato dai trovatori, specie nel lessico cortese: Ricas Novas lo riferisce ad *Amor* intento ad infliggere sofferenze all'amante; *traç* (XIII, 23) è impiegato da Ricas Novas nella sua forma sostantivata col significato di 'briglie'; *endui* (XIII, 23) è voce verbale rara e viene utilizzata dal trovatore per motivi rimici⁶⁸; *encertatz* (XIII, 35), forma prefissata di *certat*, occorre di rado nel corpus trobadorico⁶⁹; *mejans* (XIV, 49) viene impiegato unicamente da Ricas Novas come attributo sostantivato col significato di 'mediatore'.

Morfologia

- Morfologia nominale

La declinazione bicasuale è scrupolosamente rispettata in rima. In base a questa evidenza, abbiamo proceduto a correggere le incertezze flessionali all'interno dei singoli verso testimoniate dalla tradizione.

⁶² Con la medesima accezione di 'corriposti' *aiziu* è impiegato in *BdT* 248.18, 30.

⁶³ *BdT* 63.6, 64.

⁶⁴ Nel *Romans de mondana vida* di Folquet de Lunel, v. 28, compare l'unica altra occorrenza di *esforsiva*.

⁶⁵ Come testimoniano le occorrenze reperite in *BdT* 101.4, 35 e *BdT* 106.7, 11.

⁶⁶ La parola guielmina *contraclau* (*BdT* 183.7, 48) compare anche in *BdT* 216.2, 14 e *BdT* 323.5, 12.

⁶⁷ Il verbo si ritrova con la medesima accezione anche in *BdT* 392.32, 76.

⁶⁸ Figura anche in *BdT* 234.7, 44.

⁶⁹ Figura anche in *BdT* 242.20, 77.

Un caso particolare si ritrova in XVII, dove le forme morfologicamente scorrette in sede di rima ai vv. 4-6 e 10 sembrano essere frutto di un rimaneggiamento operato in fase di copia allo scopo di salvaguardare lo schema rimico. Se Boutière le accoglie nel testo critico, ascrivendole a una consapevole violazione delle regole flessionali da parte del trovatore per motivi rimici, noi le emendiamo ipotizzando che si tratti di forme assonanzate le quali, nell'ambito di un componimento dallo stile epico, potevano essere tollerate e inframmezzate alle rime.

In XI, 27, al contrario, la lezione erronea *al jutiamen de me* sembra proprio essere dovuta alla necessità del trovatore di rispettare lo schema rimico.

- Morfologia verbale

Il tratto più rilevante è la frequente riduzione della desinenza della seconda persona plurale da *-tz* a *-s*.

- Avverbi

In IV, 5, l'attributo *breu* viene utilizzato dal trovatore come avverbio: nonostante gli impieghi del lemma con funzione avverbiale siano pressoché nulli nel corpus lirico trobadorico, ove si riscontra quasi esclusivamente la locuzione *en breu*, pur ne troviamo qualche occorrenza nella produzione narrativa⁷⁰.

In IV, 2, ci imbattiamo in *sobriers*, generalmente aggettivo, utilizzato anch'esso come avverbio, assimilabile al senso della locuzione *a sobrier* e provvisto di una desinenza analogica *-s*.

In XVII, 4, la forma *la* che sta verosimilmente per l'avverbio *lai* è accettata in base all'unica testimonianza di R.

- Congiunzioni

In II, 8, *e que* va intesa come una locuzione a valore concessivo di impiego poco frequente.

In III, 31, *aisi* è congiunzione introduttrice una proposizione ottativa indipendente. Il suo utilizzo è singolare, dal momento che con la medesima funzione si riscontra con molta più frequenza *si*, ed è dovuto ad esigenze metriche.

In XI 35, *car* assume valore di congiunzione completiva, assimilabile a *que*, che generalmente assolve a questa funzione.

⁷⁰ Tra gli esempi ricordiamo *Flamenca*, v. 5468; *Guilhem de la Barra*, v. 2580.

Sintassi

La sintassi è generalmente semplice: si articola secondo un andamento paratattico che si avvale tanto della congiunzione coordinata delle proposizioni che di connettori deboli, preposti sovente a generare delle false ipotassi, fra cui spicca per frequenza di impiego la congiunzione *per que*. Rileviamo, ad ogni modo, una moderata presenza di costruzioni ellittiche e di anacoliti.

Elenchiamo, di seguito, gli esempi più significativi di ellissi nella costruzione sintattica: «si tot no-us dic plazer, / anc re no fetz tam belh vezer» (I, 19-20); «Mout ai dig que fols» (V, 17); «mas ieu n'ai man san cors sercat, / c'anc no mi puoc esdevenir» (IX, 27-28); «Qui-l conoisseria, / joglars es, a ma parvensa» (XIX, 16-17); «pero qu'i fai, assatz es qui aprenda, / et eu apren voluntiers totas ves» (XX, 7-8); «e, si joglars fosses, / non fes nuill temps, mas non q'ie-us en reprenda, / tant bos joglars dos tant crois sirventes» (XX, 42-44).

Gli anacoliti sono meno frequenti: «Ja lausengier, si tot si fan gignos, / uns non sabra qals es per q'eu suspir» (VI, 1-2); «Iniquitatz par que-l venssa, / e qui la-il trazia, / eu me don gran pessamenssa / cum puois parlaria» (XIX, 41-44).

Si hanno poi omissioni di congiunzioni di discreta rilevanza: in II, 57 viene omesso il *que* completivo; in XXI, 8 il *que* introducente una proposizione di natura causale-consecutiva è omesso, e la funzione della subordinata di esprimere la conseguenza è esplicita essenzialmente dall'antecedente *tan* contenuto nella principale.

Bisogna rilevare, inoltre, la presenza di alcune strutture condizionali poco frequenti: in XX, 10 viene impiegato il futuro nella protasi; in XIV, 39-40 figura la combinazione apodosi al futuro e protasi al congiuntivo imperfetto; in IX, 11-12 si ha il congiuntivo imperfetto tanto alla protasi che all'apodosi.

Il condizionale II assume valore modale in III, 43 e IV, 9.

Artifici retorici

Ricas Novas fa ampio utilizzo dell'iperbole, secondo vari gradi di intensità e modalità del tutto convenzionali: l'esagerazione della realtà grazie ad espressioni topiche ha luogo soprattutto in ambito cortese, e non necessita in questa sede di alcuna esemplificazione. Lo stesso discorso vale per i ripetuti impieghi di strutture antitetiche o di accumulazione.

Il nostro trovatore rifugge generalmente da metafore di difficile comprensione o da oscuri giochi di parole. Soltanto nei componimenti XIII e XIV, esiti tardi della produzione poetica di Ricas Novas, in cui lo sperimentalismo metrico raggiunge i suoi livelli più involuti, si trovano almeno due passaggi capziosi

che ospitano entrambi una metafora col grano: «q'ab glui m'estui tan l'am ab gran senç gratç» (XIII, 24); «qar vos es de valor grans, / e non par siatz de grans / qi-us ai 'ab color de grana» (XIV, 28-30)⁷¹. In XVI, inoltre, il trovatore istituisce un sistematico e complesso gioco di parole fra i verbi *prendre*, *tendre* e loro derivati che risulta di impossibile decifrazione.

Altrove, Ricas Novas utilizza un repertorio figurato del tutto comune, che trova ampi riscontri nella vulgata lirica dei trovatori.

Il più ampio discorso metaforico viene enucleato a partire dall'esordio della canzone II per tre intere *coblas*, nelle quali Ricas Novas sviluppa l'abusato tema del parallelo fra vassallaggio feudale e *servitium amoris*. Qui ne riportiamo le sole battute iniziali: «Ben deu istar ses gran joi totz temps mais / cell qi no-s pot partir de son seïnor, / qan per servir non pot aver s'amor / ni no ha cor qe del servir se lais» (II, 1-4).

Una metafora di singolare ambiguità la si ritrova in IX, dove il trovatore riprende il parallelo di matrice rudelliana fra il pellegrinaggio devozionale e il *servitium amoris* innestato nel *san cors*, che ha valenza paradigmatica, giacché adombra la figura della dama: «Bella dousa don', al venir, / auc dir, ce son romieu baisat, / mas ieu n'ai man san cors sercat, / c'anc no mi puoc esdevenir» (IX, 24-28). L'ambiguità è da ricercarsi nell'utilizzo del verbo *baisat*, che può significare tanto 'baciati', con allusione alla pratica di un particolare bacio liturgico fra pellegrini, tanto 'abbattuti', con riferimento alla stanchezza fisica causata dal lungo peregrinare prima di arrivare alla meta.

Una delicata metafora cortese si ritrova in sede d'esordio di XXI, ultimo sirventese contro Sordello, dove, servendosi dei toni di un *gap* amoroso, Ricas Novas si vanta delle sue qualità amatorie: «En la mar major sui e d'estiu e d'invern, / e sai tant de la mar per c'adreich mi govern; / e ja gerrier q'ieu aja non cuich qe-m descasern / de la mar que doutz m'es, e no-m part de l'estern» (XXI, 1-4). Concorrono, nella stratificazione di questo discorso metaforico, tanto il ricorso al tema della navigazione quanto il ripetuto e intraducibile gioco di parole fra *l'amar* e *la mar*, motivi entrambi ampiamente utilizzati dai trovatori.

Nel medesimo sirventese, e sempre allo scopo di vantarsi delle sue prodezze da perfetto amante, Ricas Novas utilizza un'altra metafora di grande fortuna, quella del gioco degli scacchi: «anz sai ab cavailler gen jogar et ab roc, / et anc nuills hom sa dompna genseitz gardar non poc; / mas En Sordels joguet a guisa de badoc / qan si mezeis aduis e la fersa el deroc» (XXI, 35-38).

Su un registro del tutto parodico sono fondate le metafore con cui Ricas Novas si schernisce del nemico Sordello. Egli attinge all'abusato repertorio di

⁷¹ Per la complicata esegesi di questi versi si rimanda alle note di commento nell'edizione dei singoli componimenti

figure animali, fra cui spiccano il lupo e la volpe: «Pois q'ieu vinc sai, non a-flibiei anc pel / don sembles lop ni semblar no·l voil ges» (XX, 33-34); «Anc En Sordels non fo, que ten hom per rainart, / cavalliers per ma fe» (XXI, 25-26). Dà prova, tuttavia, di una brillante originalità quando lo definisce un «joglars garnitz» (XIX, 25) o quando afferma malignamente «dels cavalliers semblatz del bavastel / quand el caval etz pojatz ab l'arnes» (XX, 19-20). In entrambi i casi, l'ironia scaturisce da un'abile mistificazione delle figurazioni metaforiche: l'enfasi posta nella descrizione del giullare armato di tutto punto alla stregua di un cavaliere viene a combinarsi mirabilmente con l'abbassamento parodico dovuto all'evocazione di un cavaliere-fantoccio, simile a quelli che si ritrovano nelle marionette.

Il trovatore non si dimostra avvezzo neanche all'uso di comparazioni. Le poche presenti nel suo corpus lirico sono di scarsa originalità.

In XII ne ritroviamo una che ripropone i motivi convenzionali della metafora feudale, in base alla quale l'amante viene paragonato a un vassallo e la dama al suo signore: «C'aissi·s de mi com dels rics soudadiers / que van sercan longamen bon seignor, / tan tro·l trobon tal qe·ls val e·ls socor, / et es lials seigner e dreituriers» (XII, 9-12).

Nella medesima canzone la dama viene paragonata al cavaliere intento a dar mostra del proprio valore in un torneo: «Aissi cum selh que desrengua premiers / en bon torney et abat lo melhor, / qu'al partir n'a tot lo pretz e l'onor, / avetz lo pretz dels avinens mestiers» (XII, 25-28).

Di minore interesse sono le altre comparazioni riscontrate: «et am mais de lieys l'esper / que d'autr'aver guiardo» (VII, 11-12); «Tot lo dreg cors / sai d'Amor finamen, / aissi cum selh que d'Amor ten la clau» (VIII, 23-24).

Il trovatore inserisce spesso nel corso del dettato poetico monologante delle proposizioni interrogative prive di allocuzione diretta, che in due componenti vengono a formare dei veri e propri dialoghi, secondo gli stilemi tipici delle *coblas tensonadas*.

In I 48-50, ad esempio, ci si imbatte in un'interrogativa che Ricas Novas immagina sia la dama a formulare, seguita dalla puntuale risposta dell'io lirico: il monologo amoroso condotto dall'amante si agglutina in un dialogo, nel quale si attua un processo di scissione che porta la voce principale a confrontarsi con un vero e proprio deuteragonista.

Questo tipo di artificio viene riproposto in modo più sistematico in V, dove negli ultimi due versi di ogni *cobla* l'io lirico si pone delle domande cui egli stesso dà risposta. In questo componimento vengono maggiormente rispettati i dettami delle *coblas tensonadas*, poiché le varie interrogative frazionano internamente i singoli versi senza essere introdotte da didascalie o *verba dicendi*. A differenza di I, in questa canzone domande e risposte sono riconducibili a un locutore unico, e pertanto il dialogo si svolge fra l'io lirico e una sorta di sua

istanza interiore, allo scopo di dar voce alla sua afasia riguardo alle problematiche amorose. In entrambe le canzoni le interrogazioni sono di natura avverbiale, così come le risposte sono per lo più risolte con un avverbio affermativo o negativo.

Altrove Ricas Novas si avvale di interrogative atte ad esprimere lo sfogo interiore dell'amante senza che queste trovino necessariamente una qualche forma di risposta. Esempi significativi in IV, 20 e VIII, 46.

È da segnalare, infine, una discreta presenza di espressioni di natura proverbiale. In V ne troviamo una che non ha altre attestazioni nella letteratura medioevale: «mas ara sai que mans fols pais, / so di-l reproviers, farina» (V, 21-22)⁷². In XIII l'espressione «aman ples traenç traç» (XIII, 23) riferita all'io lirico sembra doversi ricondurre a un modo di dire popolare che si rifà all'atto di trascinare i cavalli per le redini⁷³. In XXI, infine, abbiamo «E lausengadors ren als diables d'enfern, / q'ieu no·ls tem ni no·ls blan una rusca de vern» (XXI, 6-7), dove la *rusca de vern*, ossia la corteccia d'ontano, figura come termine di paragone spregiativo per i *lausengiers*. Anche questa espressione non trova grande riscontro nelle testimonianze letterarie medioevali⁷⁴.

⁷² Un'espressione assimilabile a quella utilizzata di Ricas Novas si ritrova in Leroux de Lincy : «Il n'aura jà bon fol qui ne le nourrist» (I, 242), citata in *TPMA*, VIII:403.

⁷³ Si veda Anglade 1929, pp. 321-31.

⁷⁴ La si ritrova con una sensibile variazione nei *Vangeli dell'infanzia occitani*, v. 1945.

III LA TRADIZIONE MANOSCRITTA

3.1 Le fonti

Si dà di seguito la lista dei testimoni che hanno tramandato il corpus delle poesie di Peire Bremon Ricas Novas⁷⁵. Ricordiamo che nelle rubriche attributive dei singoli manoscritti, laddove non altrimenti specificato, il trovatore è nominato o col suo nome per intero o col suo soprannome, per distinguerlo dal suo omonimo Peire Bremon lo Tort.

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

Il codice, esemplato in Italia nel secolo XIII, è diviso per generi in tre grandi sezioni: canzoni, tenzoni e sirventesi⁷⁶. A contiene una doppia redazione di XI: la prima nella sezione d'autore dedicata a Giraut de Bornelh; la seconda nella sezione d'autore dedicata a Ricas Novas, dove attribuisce al nostro trovatore anche i componimenti spuri *Ben es razos qu'eu retraja* (BdT 27.3a) e *Pos nostre temps comens 'a brunezir* (BdT 112.3a).

c.	22rB	XI (attribuito a GrBorn)
	142rB	27.4a
	142vA	XI
	142vB	112.3a
	143rA	XII
	209vB	XIX
	210rA	XX
	210rB	XXI

B : Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.

Il codice, copiato secondo alcuni in Francia meridionale, ma secondo altri opera di un copista occitano che trascriveva in Italia, si affilia fortemente ad A, col quale condivide l'antigrafo. Presenta simile composizione e stesso ordinamento tripartito per generi di A, oggi non evidente poiché la sezione delle ten-

⁷⁵ Sull'insieme della tradizione manoscritta occitana si vedano: Gröber 1877; Zuffrey 1987; Avallé 1993.

⁷⁶ Sul cazoniere provenzale A si vedano: Stengel 1872; Pakscher – De Lollis 1886-1891; Zuffrey 1973; Lachin 1995; Lombardi – Careri 1998.

zioni non è stata conservata a causa di una lacuna⁷⁷. Nonostante questo ben delineato rapporto di gemellarità, del corpus di Ricas Novas B tramanda soltanto XI, attribuendolo, peraltro, a Giraut de Bornelh.

c. 11vA XI (attribuito a GrBorn)

C : Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856.

Il codice, di provenienza occitana, è stato esemplato nel secolo XIV. Conserva un numero ingente di componimenti trobadorici e la sua *scripta* particolarmente chiara e corretta ha sempre goduto di un'immensa fortuna fra gli editori. Si compone di sezioni antologiche consacrate a singoli autori che non prevedono distinzioni di genere. Alla fine ospita una nutrita serie di componimenti adespoti, anch'essi afferenti a generi diversi, e una sezione incompleta, a causa di una lacuna, di tenzoni e *partimens*⁷⁸. C attribuisce a Peirol XI; nella sezione d'autore dedicata a Ricas Novas include i componimenti spuri *Quan l'aura doussa s'amarzis* (BdT 112.4) e *Be deu hom son bo seignor* (BdT 132.4); nella sezione dei componimenti *ses titol* tramanda XII; attribuisce erroneamente V a Peire Camor; in calce al componimento di Marcabru, *En Abriu* (BdT 293.24), che il codice tramanda sotto la paternità di Elias Fonsalada, conserva i primi tre versi di XX, manipolati metricamente per assimilarli al testo che li precede.

c. 105vB XI (attribuita a Peirol)
253vB VIII
254rA VII
254rB 112.4
254vA 132.4
254vB I
255rA II
345vA XXI (i primi 3 vv.in calce a 293.24)
370rB V (attribuito a PCamor)
384vB XII (adespoto)

D : Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R. 4, 4.

⁷⁷ Sul canzoniere provenzale B si vedano: De Lollis 1886-1891; Lachin 1995; Romualdi 2006.

⁷⁸ Sul canzoniere provenzale C si vedano: Jeanroy 1913; Monfrin 1955; Radaelli 2005.

Esemplato in Italia, il canzoniere si compone di due parti cronologicamente distinte, divise a loro volta in due sezioni. La prima parte, nota con la sigla D, comprende le prime 151 carte e reca all'inizio un *colophon* con la data 1254. Presenta al suo interno sezioni divise per genere, a loro volta ripartite in base ai singoli autori⁷⁹. Conserva cinque dei sei sirventesi che Sordello e Peire Bremon si scambiarono nel seguente ordine: *Quan qu'eu chantes* (BdT 437.28), XVIII, *Lo reproviers vai averan* (BdT 437.20), XIX, XX.

c. 140rB XIX
140v B XX
141rA XXI

D^a : Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R. 4, 4.

Si tratta della seconda parte di cui si compone il codice estense. Comprende le carte 153-211, e menziona esplicitamente la sua fonte, il celebre *liber domini Alberci*, un'antologia di poesie provenzali assemblata da Uc de Saint-Circ a Treviso per il suo protettore Alberico da Romano. Si ipotizza che D^a sia stato composto entro il 1245. Il canzoniere ricalca la medesima struttura e ordinamento di D, di cui rappresenta una congrua appendice, almeno fino al punto corrispondente all'inizio della sezione dei sirventesi in quest'ultimo⁸⁰. Nella sezione delle canzoni dedicata a Ricas Novas conserva i componimenti spuri *Ben es razos qu'eu retraja* (BdT 27.4a) e *Pos nostre temps comens 'a brunezir* (BdT 112.3a).

c. 185vB 27.4a
185vA XI
186rA 112.3a
186rB XII
186vA V

D^c : Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α R. 4, 4.

Terza parte, assieme a D^b, del codice estense, altrimenti nota come il florilegio di Ferrarino da Ferrara, comprende le carte 243-260. D^c è da ascrivere a una mano diversa da quella che ha esemplato le prime due parti del canzoniere estense: in base ad esami paleografici, si è giunti alla conclusione che sia stato

⁷⁹ Sul canzoniere provenzale D si vedano: Mussafia 1867; Bertoni 1907 e 1917; Avalle - Casamassima 1979-1982; Lachin 1995.

⁸⁰ Oltre ai già citati contributi su D, sul complemento D^a si vedano: Pirot 1972, p. 91; Meneghetti 1989.

copiato attorno al 1330-1340 da un amanuense italiano. Il florilegio ospita 226 frammenti di canzoni provenzali, della misura di una o più *coblas*⁸¹. Nella sezione d'autore dedicata a Ricas Novas tramanda tre *excerpta* di sue canzoni.

- c. 259rA II (*coblas* I e II)
- 259rA IV (*coblas* II e III)
- 259rA VIII (*cobla* V)

E : Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.

Ascrivibile ai primi anni del secolo XIV e di provenienza occitana, benché in seguito divenuto di proprietà degli Estensi, il codice risulta anch'esso ripartito per generi: canzoni e sirventesi in ordine alfabetico, seguiti da *vidas* e *razos*, cui succedono tenzoni, *partimens* e componimenti adespota⁸². Attribuisce a Peirol XI, ed è il solo testimone di una tenzone adespota fra un Peire Bremon e un Josbert, entrambi di discussa identificazione.

- c. 173A XI (attribuito a Peirol)
- 223B 171.1 = 330.11 (*unicum*)

F : Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.IV. 106.

Canzoniere di provenienza italiana, più precisamente di area toscana, è divisibile in tre sezioni: una collezione di poesie di Sordello; un florilegio che antologizza numerosi componimenti trobadorici; una collezione di poesie di Bertran de Born corredata da *vida* e *razos*⁸³. Conserva due *excerpta* di poesie di Ricas Novas, di cui una non altrove attestata; attribuisce erroneamente a Bertran d'Alamanon VII.

- c. 47v II (*coblas* I e II)
- 48r VI (*unicum*; una *cobla*, frammento di una canzone compiuta)
- 49r VII (attribuito a BtAlam)

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

Canzoniere esemplato in Veneto a cavallo fra i secoli XII e XIII, è composto da una sezione di canzoni corredate da *vidas* e *razos* e da una raccolta di

⁸¹ Sul florilegio di Ferrarino da Ferrara si vedano Meneghetti 1989 e 1991.

⁸² Sul canzoniere provenzale E si veda Asperti 1995, pp. 97-120.

⁸³ Sul canzoniere F si vedano: Stengel 1878; Meneghetti 1989 e 1991; Asperti 1995, pp. 135-160.

tenzoni. Si tratta di un codice di natura amatoriale, dal momento che si configura come il canovaccio di lavoro di un copista non professionista⁸⁴. H è l'unico testimone dello scambio di lasse fra Ricas Novas e Gui de Cavaillon.

c. 54rA XV (*unicum*)

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

Ampiamente assodato dalla critica è lo stretto legame fra i due codici provenienti dal medesimo *scriptorium* veneto, ascrivibili entrambi al secolo XIII. I canzonieri gemelli sono copia di un medesimo modello perduto, la fonte siglata k da Gröber; presentano una disposizione speculare dei componimenti, tripartiti genericamente in canzoni, sirventesi e tenzoni; hanno una simile consistenza: K, infatti, conserva qualche poesia in meno in I. Identico ordinamento e consistenza presentano le poesie di Ricas Novas tramandate dai due codici⁸⁵. Nella sezione d'autore dedicata al nostro trovatore figurano i componimenti spuri *Ben es razos qu'eu retraja* (BdT 27.3a) e *Pos nostre temps comens 'a brunezir* (BdT 112.3a). Nella parte finale, IK tramandano XXI come opera di Aimeric de Peguilhan.

I

c. 110vA 27.4a
 110vB XI
 111rA 112.3a
 111rA XII
 111rB V
 198d XXII (attribuito a AimPeg)

K

c. 95vB 27.4a
 96rA XI
 96rA 112.3a
 96rB XII
 96vA V
 184vA XXII (attribuito a AimPeg)

⁸⁴ Sul canzoniere H si vedano: Gauchat – Kehrlı 1891; Bertoni 1907b; Careri 1991; Asperti 1995, pp. 89-98.

⁸⁵ Sui codici gemelli I e K si vedano: Meliga 1993, 1999, 2001; Lachin 1995.

M : Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.

Codice esemplato a Napoli tra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV. È ripartito genericamente in quattro sezioni: canzoni, sirventesi, *descortz*, tenzoni⁸⁶. Nella silloge delle canzoni tramanda sotto il nome di Ricas Novas *Aissi com cel qu'a la lebre cassada* (*BdT* 249.1); in quella dei sirventesi tramanda come opera del nostro trovatore *Vil sirventes leugier e venassal* (*BdT* 126.2) e *Un sirventes farai ses alegratge* (*BdT* 76.22).

c.	21vB	VIII
	22rB	II
	22vB	249.1
	234rA	XXI
	234vA	76.22
	235rA	126.2

N : New York, Pierpont Morgan Library, M 819.

Codice di provenienza italiana, più precisamente di un'«area euganea»⁸⁷ localizzabile fra Mantova e Padova, è stato esemplato da vari copisti intorno alla metà del XIV secolo. Si compone di sezioni antologiche dedicate ai singoli autori, senza distinzioni di genere⁸⁸. Nell'unità consacrata a Giraut de Bornelh tramanda XI.

c.	172vB	XI (attribuito a GrBorn)
----	-------	--------------------------

N² : Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preussische Kulturbesitz, Phillips 1910.

Codice di provenienza italiana copiato da Giulio Camillo nel secolo XVI, è ordinato secondo sillogi di componimenti dedicate a singoli autori e corredate da *vidas* e *razos*⁸⁹. Della maggior parte dei componimenti conserva solo l'incipit, come nel caso di XI, attribuito a Giraut de Bornelh.

c.	23rB	XI (incipit; attribuito a GrBorn)
----	------	-----------------------------------

⁸⁶ Sul canzoniere M si vedano: Zuffrey 1991; Asperti 1990 e 1995, pp. 43-88.

⁸⁷ Folena 1976, p. 463.

⁸⁸ Sul canzoniere N si vedano: Suchier 1875; Lachin 1993.

⁸⁹ Sul canzoniere N² si veda Bologna 1989.

P : Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pl. 41, 43.

Di origine centro-italiana, il codice è stato esemplato alla fine del secolo XIII. Il suo ordinamento prevede una sezione di canzoni, una collezione acefala di *vidas e razos*, una sezione di *coblas esparsas*, un gruppo di testi grammaticali, fra cui il *Donat proensal* e le *Razos de Trobar*. P si conclude con la trascrizione di un testo noto come *Le blasme des femmes* e del *Livre de moralitez*⁹⁰. È l'unico codice a tramandare, adespoto, XVII.

c. 64b XVIII (*unicum*; adespoto)

Q : Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.

Esemplato da più copisti italiani, il codice risale al XIV secolo, e presenta una ripartizione in tre sezioni, a loro volta ulteriormente divisibili secondo un ordinamento per autore⁹¹. Attribuisce XI a Giraut de Bornelh e tramanda adespota la prima *cobla* di VII.

c. 94rA XI (attribuito a GrBorn)
112vB VII (adespoto)

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

Risalente al XIV secolo, il codice proviene dalla Francia meridionale. Si tratta del canzoniere più corposo della tradizione occitana, dal momento che conserva oltre mille componimenti lirici, e un gran numero di testi narrativi e didattici in versi e in prosa. Non prevede alcun ordinamento interno, benché siano evidenziabili diverse sezioni, divise a loro volta per autori, in modo tale che questi ultimi possono ritrovarsi in parti differenti del canzoniere⁹². I componimenti di Ricas Novas, ad esempio, compaiono in due sezioni distinte di R, che gli attribuisce il sirventese *Mout m'es greu d'en Sordel* (*BdT* 76.12), ma tramanda XI come opera di Peirol.

c. 13vB XI (attribuito a Peirol)
21rB 76.12
28vB XVII
28vB XXI

⁹⁰ Sul canzoniere P si vedano: Stengel 1872b; Asperti 1995, pp. 161-212; Noto 2003.

⁹¹ Sul canzoniere Q si veda Bertoni 1905.

⁹² Sul canzoniere R si vedano: Meyer 1871; Tavera 1978; Eusebi 1983.

102rA VII
 102rA VIII
 102rB II
 102rB IV
 102rB I

S^g : Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.

Di provenienza catalana, il codice è stato copiato nel XIV secolo. Si divide in tre parti: la prima ospita componimenti di Cerveri de Girona; la seconda si configura come una silloge di componimenti di trovatori di età classica, nella quale ampio spazio trova l'opera di Giraut de Bornelh; la terza è dedicata a trovatori tardi, sia catalani che occitani⁹³. Nella sezione d'autore di Giraut de Bornelh tramanda XI.

c. 56v XI (attribuito a GrBorn)

T : Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.

Codice miscelaneo, esemplato in Italia nel XV secolo, affianca ad un testo in prosa in lingua d'oil, le *Prophecies de Merlin*, testi in versi in lingua d'oc, divisibili, a loro volta, in una sezione di tenzoni e *coblas esparsas* anonime, una raccolta di componimenti di Peire Cardenal, e un'antologia di 230 canzoni trobadoriche ripartita in sezioni d'autore⁹⁴. Tramanda nella sezione dedicata a Peire Ramon de Tolosa XIII, e in quella dedicata a Rigaut de Berbezilh XII. Attribuisce erroneamente a Ricas Novas la canzone *Gran esfortz, fai qui ama per amor* (BdT 437.17), ed è relatore di tre *unica* del nostro trovatore.

c. 211v XIII (attribuito a PRmTol)
 220v III (*unicum*)
 221r II
 222r 437.17
 223v X (*unicum*; adespoto)
 224r IX (*unicum*)
 266r XII (attribuito a RicBerb)

⁹³ Sul canzoniere S^g si vedano: Pagès 1890; Asperti 1985; Ventura 2001.

⁹⁴ Sul canzoniere T si vedano: Chabaneau 1900; Brunetti 1990 e 1991; Asperti 1994.

T^o : Torino, collezione privata.

Frammento di canzoniere provenzale recentemente ritrovato a Torino da Giuliano Gasca Queirazza. Esemplato, secondo il suo scopritore, da un copista italiano fra i secoli XIII e XIV, risulta composto da quattro frammenti di pergamena originariamente tenuti insieme dalla rilegatura. Contiene 21 componimenti, quasi tutti sirventesi, attribuiti a 14 differenti trovatori⁹⁵. Tramanda XX e XVI, una non altrove attestata «rime dérivative»⁹⁶.

c. 6 XVI
7 XX

V : Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, 278.

Compilato in Catalogna, il codice contiene un *colophon* che lo data al 1268. Si compone di due sezioni: un canzoniere vero e proprio ordinato per autori, seguito dal poema di Daude de Pradas *De quatre vertutz principals*⁹⁷. Nella sezione d'autore dedicata a Raimbaut d'Aurenga si trova XI.

c. 114v XI (attribuito a RbAur)

a : Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814 (**a**¹); Modena, Biblioteca estense e Universitaria, Càmpori, γ. N. 8. 4; 11, 12, 13 (**a**²).

Si tratta delle due parti di un codice cartaceo unico esemplato in Italia nel 1589 che costituisce la copia parziale del canzoniere perduto di Bernart Amoros, a sua volta compilato a cavallo fra i secoli XIII e XIV. Il codice prevede un ordinamento tripartito per generi: canzoni, sirventesi, tenzoni⁹⁸. Attribuisce XI a Giraut de Bornelh. Il complemento Càmpori si apre con la sezione d'autore dedicata a Ricas Novas.

a¹

c. 45 (69) XI (attribuito a GrBorn)

a²

⁹⁵ Su T^o si vedano Gasca Queirazza 1983 e 1987.

⁹⁶ Gasca Queirazza 1983, p. 94

⁹⁷ Sul canzoniere V si vedano: Crescini 1890; Zamuner 2003.

⁹⁸ Su a si vedano: Stengel 1898-1902; Bertoni 1899, 1901, 1911 e 1911b.

- c. 252 (1) XIV
- 253 (2) II
- 254 (3) VIII
- 255 (4) XXII

c : Firenze, Biblioteca Laurenziana, 90 inf. 26.

Esemplato in Italia nel XV secolo, è un codice cartaceo ordinato generalmente per sezioni d'autore⁹⁹. Ospita una sezione dedicata a un non altrimenti specificato Peire Bremon, nella quale confluiscono: *En abril* (BdT 331.1) e *Mei oill an gran manentia* (BdT 331.2), due componimenti di Peire Bremon lo Tort; *Al pareissen de las flors* (BdT 356.1); XIII del nostro Ricas Novas.

- c. 84r 356.1
- 84v 331.2
- 85r 331.1
- 85r XIII

α : citazioni trobadoriche nel *Breviari d'Amor* di Matfre Ermengau.

Il gruppo di testimoni del *Breviari d'Amor* tramanda una citazione, della lunghezza di di due *coblas*, della canzone *Be deu hom son bo seignor* (BdT 132.4), attribuendola a Ricas Novas¹⁰⁰.

- v. 33911 132.4 (*coblas* I e II)

⁹⁹ Su c si vedano: Pelaez 1899; Stengel 1899-1900.

¹⁰⁰ L'edizione dei frammenti trobadorici citati nel *Breviari* è stata condotta da Richter 1976; alle pp. 240-241 si trova il frammento attribuito erroneamente a Ricas Novas.

3.2 Strategie di trasmissione del corpus

La prima tradizione della lirica trobadorica, la cosiddetta tradizione veneta discendente da quell'*editio variorum* che A Valle sigla con ϵ ¹⁰¹, nella trasmissione del corpus delle poesie di Ricas Novas è rappresentata dai mss. ABDD^a-HIKNN².

Evidenti rapporti di filiazione mostrano i codici ADD^aIK, che nelle sezioni dedicate a Ricas Novas tramandano nello stesso ordine i medesimi componimenti: *BdT* 27.4a, XI, *BdT* 112.3a, XII. In calce a questa serie ben definita, inoltre, in D^aIK figura anche V. In base all'ordinamento dei testi e alla composizione materiale dei singoli codici, Lachin considera la sequenza DD^a più antica rispetto a IK, e pone A «sul crinale di un mutamento di prospettiva», dal momento che quest'ultimo collettore presenta un rapporto quantitativo diverso nella sua ultima sezione fra sirventesi e *partimens*¹⁰². AD si rifanno sicuramente alla medesima fonte nella tradizione dello scambio di sirventesi di Ricas Novas con Sordello. Nello specifico, D trasmette cinque dei sei sirventesi che compongono il ciclo nella corretta sequenza dialogica, laddove A li tramanda tutti, raccogliendoli, tuttavia, in due contigue sezioni d'autore. Altra testimonianza, questa, del fatto che, attraverso D, in A è confluita una fonte diversamente assestata, poiché il codice astrae i sirventesi dal contesto occasionale di composizione, del quale D, invece, conserva una perspicua traccia.

Lo stretto rapporto fra AB è palesato unicamente dalla speculare trasmissione di XI nella sezione dei canzonieri dedicata a Giraut de Bornelh. Ricordiamo, infatti, che A è relatore di due versioni dello stesso componimento: la prima si trova nella *Guiraut-Sammlung* che, come accade in B, apre il canzoniere; la seconda nella sezione d'autore di Ricas Novas. Sezione che manca completamente in B, forse a causa del fatto che il codice «antologizza, trasceglie cioè da quella fonte comune con A secondo un criterio di gusto, eliminando o marginalizzando autori che per il suo affine assumeranno invece importanza fondamentale»¹⁰³. La doppia redazione e attribuzione di XI in A lascia pensare, piuttosto che a una «risrittura d'autore o di tradizione»¹⁰⁴, alla probabilità che le due versioni siano da ascrivere a due fonti diverse, come del resto testimonia la *varia lectio* del componimento¹⁰⁵.

¹⁰¹ Si veda A Valle 1993, pp. 75-89. Zuffrey 1987, p. 40, non convinto dell'esistenza fisica di ϵ , parla piuttosto di una tradizione di matrice alverniate estesasi in Veneto

¹⁰² Lachin 1995, p. 286: lo studioso parte dal presupposto che, nei codici ordinati per genere, la sequenza che colloca i sirventesi al secondo posto è la più antica.

¹⁰³ Lachin 1995, p. 291.

¹⁰⁴ L'espressione è in Brunetti 1993, p. 611.

¹⁰⁵ Sulle doppie redazioni nei codici occitani si veda Brunetti 1993.

IK, oltre alla serie di componimenti di Ricas Novas condivisi con ADD^a, tramandano anche XXII, attribuendolo, tuttavia ad Aimeric de Peguilhan (il codice a² ne assegna invece la paternità al nostro trovatore). L'attribuzione ad Aimeric è da ritenersi erronea, come si spiegherà più diffusamente nell'introduzione al componimento. Diversa anche la fonte cui attingono IK da un lato e a² dall'altro per la trasmissione di XXII. A tal proposito Asperti chiosa: «mi sembra si possa senz'altro affermare che nel caso di questi testi inseriti in IK sotto l'attribuzione ad Aimeric de Peguilhan ci troviamo di fronte a materiali tardivi, i quali, certo anche per la cronologia già avanzata, vengono inseriti in posizione marginale in sillogi già ordinate»¹⁰⁶.

Strettamente legati alla fonte di AB che tramanda XI come opera di Giraut de Bornelh risultano i canzonieri NN², anch'essi esponenti della tradizione italiana. I due codici condividono con AB l'erronea attribuzione della canzone, e non riservano al loro interno spazio alcuno alla produzione poetica di Ricas Novas.

H, altro codice afferente a ε, partecipa alla trasmissione del corpus di Ricas Novas esclusivamente come relatore di XV, lo scambio di lasse fra il nostro trovatore e Gui de Cavailhon, non altrove testimoniato. XV si trova nella parte finale del codice, che ospita una nutrita serie di testi dialogici, soprattutto tenzoni e scambi di *coblas*, la maggior parte dei quali di provenienza occitana e a trasmissione unica¹⁰⁷. In questa sua particolare sezione, il codice si configura, dunque, come un collettore di testi liminali, estromessi da tradizioni più ampie e meglio organizzate. Difficile affermare con certezza se questi testi derivino compatti da fonti anteriori già stabilizzate in quel modo, o se siano il risultato di un incrocio di materiali provenienti da diverse matrici. Asperti conclude che «in uno stadio di tradizione anteriore a quello attestato dal canzoniere, il gruppo sarebbe stato costituito sulla base di materiali parzialmente eterogenei quanto a tradizione [...], e inserito all'interno di una sequenza invece omogenea (fonte ε), poi ritrascritta dal compilatore del codice che oggi conosciamo»¹⁰⁸.

Parte consistente dei componimenti di Ricas Novas è trasmessa da codici che fanno capo alla seconda tradizione della lirica occitana, identificabile a grandi linee col collettore siglato y da A valle: C(E)MQRT(a). A questi si aggiungono i codici a tradizione mista D^cFS^gV.

C trasmette in apertura della sezione d'autore dedicata al nostro trovatore i componimenti VIII e VII, seguiti, subito dopo due componimenti apocrifi, da I e II: dalla *varia lectio* delle quattro canzoni si desumono gli stretti rapporti che il codice intrattiene con R, anch'esso relatore dei medesimi componimenti

¹⁰⁶ Asperti 1995, p. 66 n. 70.

¹⁰⁷ Careri 1990, p. 129-132.

¹⁰⁸ Asperti 1995, p. 96.

all'inizio della raccolta di canzoni di Ricas Novas, benché disposti in ordine differente. Tra VII e I, il copista di C esempla due componimenti spuri, *BdT* 112.4 e *BdT* 132.4: il primo è tradito solo da questo codice come opera di Ricas Novas; il secondo viene ascritto alla mano del nostro trovatore anche dalla fonte *a*, con cui comunemente si designano le citazioni trobadoriche raccolte nel *Breviari d'Amor*. Qui troviamo un'*excerptum* della lunghezza di due *colblas* di *BdT* 132.4 attribuito a Ricas Novas: è molto probabile la sua discendenza dalla testimonianza di C. Altre due canzoni del nostro trovatore sono tradite da C: V viene attribuita falsamente a Peire Camor, trovatore tardo ed esponente della scuola tolosana; XII è trasmessa nell'ampia sezione del codice dove trovano spazio i componimenti *ses titol*. I due componimenti sono testimoniati anche da codici afferenti alla famiglia *ε*: V da D^aIK e XII da A-D^aIK, oltre che da T. L'esame della *varia lectio* di entrambe le canzoni non permette, tuttavia, una schematizzazione precisa volta ad inverare la ricorrente opposizione fra esponenti di *ε* ed esponenti di *y*. Soltanto T, codice a tradizione mista, sembra aver attinto a una fonte diversa dagli altri testimoni di XII, dai quali si distacca per una serie di sicuri errori e numerose varianti sostanziali, oltre che per l'erronea attribuzione a Rigaut de Berbezilh.

Le canzoni II e VIII, oltre che da CR, sono testimoniate rispettivamente anche da D^cFMTa² e da D^cMa². Secondo Gröber, D^c sarebbe derivato in gran parte da una silloge perduta che egli sigla k⁴. Oltre a questa, Meneghetti ha rintracciato altre cinque fonti estranee che hanno contribuito alla varia composizione dei materiali raccolti nel florilegio di Ferrarino da Ferrara¹⁰⁹. La trasmissione di alcuni componimenti di Ricas Novas in D^c reca l'evidenza di almeno due di queste fonti esulanti da k⁴: una fonte comune a D^cF e un'altra a D^ca². La fonte sconosciuta che lega D^c ad F è confermata dalla trasmissione in entrambi i florilegi di un *excerptum* della medesima ampiezza della canzone II. Ma D^c tramanda altri due frammenti di canzoni di Ricas Novas, non presenti in F, IV e VIII. La sequenza dei tre *excerpta* di D^c mostra evidenti analogie con quella di due testimoni della famiglia *y*, MR, ma anche con quella del canzoniere di Bernart Amoros. In R la sequenza è IV, VIII, II; in M troviamo VIII, II; in a² II, VIII. Nonostante D^cR trasmettano lo stesso numero di componimenti, secondo Meneghetti il rapporto più stretto da rilevare è quello che intercorre fra D^ca². Benché, infatti, in a² manchi IV, è risaputo che la copia del canzoniere di Bernart Amoros non è affatto completa, dal momento che il compilatore tralasciò quei componimenti che già si trovavano in F e in c^b, così come quelli che nell'originale risultavano poco leggibili. Ora, non c'è traccia di IV in Fc^b o nelle carte che riportano l'elenco dei testi dell'originale omissi al momento di allestire a². Per ovviare a questa mancanza di ulteriori testimonianze, Mene-

¹⁰⁹ Meneghetti 1991, pp. 856-863.

ghetti giustifica la mancanza di IV in a² ipotizzando un *saut du même au même* causato dalla somiglianza degli incipit di IV e II¹¹⁰. La profonda stratificazione delle fonti non permette, a mio avviso, di giungere a conclusioni definitive: sia in II che in VIII i rapporti fra i testimoni sono evidenti solo nei piani bassi della tradizione, benché sia dimostrata la loro discendenza da affini della costellazione y.

Del ciclo di sirventesi scambiati con Sordello, soltanto due trovano testimonianza nei codici della famiglia y: XXI in (C)MR e *BdT* 437.34 in CR. Rispetto alla forte coesione nella trasmissione dello scambio riscontrata in AD, notiamo come questi altri testimoni operino scelte isolate. In R, XXI è esemplato subito dopo *l'unicum* XVII, il *planh* composto da Ricas Novas per la morte di Blacatz. In M è posto a preludio di due sirventesi, *BdT* 76.22 e *BdT* 126.2, attribuiti al nostro trovatore, ma da ricondurre rispettivamente alla paternità di Bertran d'Alamanon¹¹¹ e Duran de Carpentras. C tramanda soltanto i primi tre versi in calce a *BdT* 293.24, opera di Marcabru, ma qui attribuito a Elias Fontsalada. I versi risultano pesantemente modificati nella loro struttura per tentare di preservare lo schema metrico con rime al mezzo del componimento di Marcabru. Il rapporto di C col resto dei testimoni di XXI è palesato da un'unica lezione che lo affilia alle versioni di MR e lo oppone a quelle di AD.

R attribuisce erroneamente a Ricas Novas *BdT* 76.12, *planh* in morte di Blacatz composto da Bertran d'Alamanon. Si tratta di un'imitazione del componimento scritto da Sordello per la medesima occasione, *BdT* 437.24, cui si rifece anche il nostro trovatore per la composizione di XVII. R è l'unico codice ad attribuire *BdT* 76.12 a Ricas Novas; ricordiamo, inoltre, che negli altri testimoni il *planh* di Bertan d'Alamanon segue sempre quello di Sordello, mentre in R lo precede. Tutto questo testimonia della disorganizzazione e della mancanza di sistematicità nella compilazione dei materiali presenti in R, codice definito da Tavera «rustaud, embrouillé, lacunaire»¹¹².

Restando nell'ambito delle false attribuzioni, qualche parola va spesa sui due sirventesi spuri traditi da M, cui si faceva riferimento precedentemente. Asperti ha evidenziato come la sezione dei sirventesi e delle tenzoni in M assuma una fisionomia singolare, dal momento che raccoglie testi di argomento politico ispirati da un forte spirito antifrancese e polemico nei confronti di Raimondo Berengario IV e Carlo d'Angiò. La maggioranza di essi è stata composta attorno alla seconda metà del secolo XIII, vale a dire nel «periodo che, partendo dagli anni immediatamente successivi alla Crociata albigese, giunge sino alla definitiva affermazione della sovranità capetingia in Occita-

¹¹⁰ Su tutta la questione si veda Meneghetti 1991, 860-862.

¹¹¹ Ma Asperti 1995b, p. 228, lo attribuisce a Sordello.

¹¹² Tavera 1978, p. 249.

nia»¹¹³. La collezione, dunque, deve essere stata compilata in Linguadoca orientale o in Provenza, giacché si configura come specchio degli avvenimenti storici che ebbero luogo in quelle regioni. Rientrano nel novero dei componimenti di scontento nei riguardi della casata comitale di Barcellona o d'opposizione capetingia i due sirventesi ascritti a Ricas Novas da M: *BdT* 76.22 fa riferimento alla guerra fra Raimondo Berengario IV e Raimondo VII di Tolosa, appoggiato, quest'ultimo, da gran parte della nobiltà provenzale; *BdT* 126.2 si scaglia contro vari esponenti della nobiltà provenzale ostili a Raimondo VI di Tolosa e ad Alfonso II, dei quali difende l'orientamento anti-francese¹¹⁴. Riguardo alla confusione nelle attribuzioni dei vari sirventesi, Asperti parla di solo «apparente inaffidabilità», ossia di «un'attendibilità di fondo [...] perturbata, ma non definitivamente compromessa, probabilmente a causa di una serie di incidenti meccanici»¹¹⁵. Ricordiamo che, oltre ai due sirventesi, M è l'unico codice ad attribuire *BdT* 249.1 a Ricas Novas nelle breve sezione delle canzoni a lui dedicata¹¹⁶.

Uno stretto rapporto si può evidenziare fra CER, gli unici tre codici che attribuiscono XI a Peirol. I manoscritti fanno capo a quella tradizione, derivante dalla costellazione γ , denominata α da Avalor¹¹⁷. Stando a quanto rilevato dalla Zamuner, un numero cospicuo di componimenti esemplati nel codice catalano V, altro relatore di XI sotto il nome di Raimbaut d'Aurenga, deriverebbero la loro fonte proprio da α : «escludendo per ragioni cronologiche una dipendenza della sezione catalana da un affine di C, mi pare si possa ipotizzare da un lato che la fonte [...] corrisponda a un nucleo originale della fonte α , e dall'altro che C sia il prodotto di una progressiva stratificazione di materiale proveniente anch'esso dal sud-ovest della Francia su di un nucleo più antico di lirica provenzale»¹¹⁸. La posizione di V rispetto agli altri codici che hanno traddito XI è alquanto peculiare: è l'unico testimone ad aver trasmesso il v. 29 e la *tornada*, oltre che relatore di una nutrita serie di lezioni isolate. Rapporti non costanti di filiazione si riscontrano fra VS^a¹. Questi ultimi due codici sono relatori del solo XI, che attribuiscono a Giraut de Bornelh. S^g risale, secondo Avalor, «a tradizione indipendente da quelle a noi note ma parzialmente legata per effetto

¹¹³ Si vedano Asperti 1995, pp. 43-88; Asperti 1990, p. 151.

¹¹⁴ Si vedano: Salverda de Grave 1902, p. 1; Boutière 1930, p. 81; Aurell 1989, pp. 74-75.

¹¹⁵ Asperti 1990, p. 150 e p. 151. Lo studioso si riferisce agli spazi bianchi lasciati dal copista durante la trascrizione dei sirventesi nella parte conclusiva della sezione.

¹¹⁶ Il resto della tradizione si divide fra Guiraut de Salagnac (D^aIK), Aimeric de Peguillan (C α), Arnaut Daniel (c); P la trasmette anonima. Era presente anche nel canzoniere di Bernart Amoros sotto la paternità di Peire Vidal, per cui si veda Debenedetti 1911, p. 324.

¹¹⁷ Avalor 1993, p. 90.

¹¹⁸ Zamuner 2003, p. 37.

di collazioni saltuarie alle recensioni presenti in y»¹¹⁹. È parimenti nota l'instabilità stemmatica del canzoniere di Bernart Amoros, frutto anch'esso di tradizioni miste¹²⁰. A tutti questi codici, oltre a quelli afferenti alla famiglia ε di cui si è discusso precedentemente, va aggiunto Q, relatore di XI come opera di Giraut de Bornelh: il manoscritto, come accade in V, tramanda una serie di lezioni isolate ed errori significativi che inducono a ipotizzare la sua collazione con una fonte estranea a quelle degli altri testimoni. La *recensio* di XI non può dirsi, ad ogni modo, chiusa, poiché la tradizione della canzone è caratterizzata da vari processi contaminatori fra le famiglie ε e y, stratificati al punto tale da impedire il netto delineamento dei rapporti fra i vari manoscritti¹²¹.

Anche la posizione di T nella trasmissione del corpus di Ricas Novas è estremamente peculiare. È nota la sua derivazione da fonti che afferiscono a due famiglie ben distinte, le ε e y di Avalor. Brunetti parla di cambiamenti di stato nei rapporti fra T e il resto della tradizione manoscritta occitana a seconda dei singoli *corpora* d'autore traditi dal canzoniere, e tenta di isolarne, qualora possibile, delle costanti di comportamento, concludendo che il compilatore si serve, volta a volta, di una fonte vicina a quella di D, e quindi opposta ai mss. CMR, oppure di una fonte ascrivibile al gruppo CMR¹²². Questo discorso non è applicabile completamente per il corpus del nostro trovatore. T tramanda sotto il nome di Ricas Novas III, II, *BdT* 437.17 e IX. Di questi, III, IX e X sono *unica*. Il codice è relatore di una nutrita serie di componimenti non altrove testimoniati, dei quali almeno dieci provengono dalla stessa zona, la Provenza. Questa matrice geografica condivisa è particolarmente evidente nel caso dei tre *unica* di Ricas Novas, esemplati subito dopo due *unica* di Sordello e un *unicum* di Bertran d'Alamanon: i tre trovatori svolsero parte della loro attività poetica alla corte di Raimondo Berengario V nello stesso arco cronologico, la prima metà del secolo XIII. Le strette relazioni intercorse fra i tre sono testimoniate proprio da T, specie rispetto agli scambi e alle incertezze delle attribuzioni fra i vari testi. È il caso, infatti, di *BdT* 437.17, attribuito da T a Ricas Novas, ma opera di Sordello (come confermano CR), cui seguono immediatamente *BdT* 437.23 e X, trasmessi adespoti, e pertanto attribuiti volta a volta al primo o al secondo trovatore. Tutto questo conferma la fortissima coerenza storica che è alla base della sequenza di *unica* di T: il gruppo di componimenti lascia trapelare quelle che furono le strette, talvolta confuse relazioni fra i vari trovatori, e, conseguentemente, fra i loro componimenti. La testimonianza di T si presenta, a tutti gli effetti, come un succinto affresco dell'attività poetica nel

¹¹⁹ Avalor 1993, p. 104.

¹²⁰ Si vedano: Avalor 1993, p. 105; Perugi 1978, vol. II, p. 691.

¹²¹ Di diversa opinione è Panvini 1949, p. 108, che propone una *recensio* chiusa di XI da noi non condivisa.

¹²² Sulla questione si veda Brunetti 1990, pp. 60-64.

contado di Provenza attorno alla seconda metà del secolo XIII. Appare certo, a questo punto, che nella trasmissione degli *unica*, il codice faccia riferimento a una fonte perduta di chiara matrice provenzale¹²³.

Resta da dire di alcuni *unica* di Ricas Novas presenti in EFa² e degli esponenti della terza tradizione della lirica trobadorica, Pc.

Ritornando ad F, evidenziamo che, al di là del rapporto già delineato con D^c, il codice attinge anche a fonti differenti da quelle che lo legano al florilegio di Ferrarino da Ferrara: F è l'unico relatore di VI; attribuisce erroneamente VII a Bertran d'Alamanon, laddove CR lo ascrivono alla mano di Ricas Novas (mentre è trasmesso adespoto da Q). In F gli *excerpta* di Ricas Novas compaiono nella sezione conclusiva del florilegio, quella ordinata secondo un generico criterio cronologico, dal momento che ospita quasi esclusivamente trovatori attivi nel secolo XIII. Asperti avanza l'ipotesi che la presenza di determinati trovatori nella parte finale del florilegio chigiano sia da ricondurre alla figura di Sordello e all'importanza che gli viene tributata dall'intero canzoniere F. Oltre a Ricas Novas, si trovano, infatti, componimenti di Bertran d'Alamanon, Blacasset e Montan: tutti trovatori che ebbero rapporti a vario titolo col mantovano. Il florilegio chigiano, dunque, testimonia uno strategico ordinamento dei materiali, imperniato sulla figura di Sordello: pur provenendo da fonti diverse, essi «vengono ridisposti a formare un insieme storicamente e culturalmente abbastanza omogeneo»¹²⁴. Evidente è invece la fonte condivisa da FQ nella trasmissione di VII, che si oppone a quella da cui derivano le testimonianze di CR.

E è l'unico relatore di una tenzone, *BdT* 171.1 = 330.11, che vede come interlocutori un non meglio identificato Peire Bremon e un certo Josbert. Il fatto che nel codice venga dato ampio spazio a forme di poesia per ballo, fortemente influenzate dalla coeva tradizione francese, e che manchino, al contrario, altri componimenti di Ricas Novas, così come di altri trovatori provenzali della metà del secolo XIII, rappresentati dalla trasmissione di soli testi dialogici, fa pensare ad Asperti che l'insieme delle fonti che ha contribuito alla formazione di E manchi di «un canale di comunicazione diretto con la Provenza della metà del Duecento»¹²⁵.

a², i cui apporti alla trasmissione del corpus di Ricas Novas sono già stati delineati in precedenza, è relatore di un *unicum* del nostro trovatore, XIV. I tratti stilistici condivisi con quest'*unicum*, nonché la comune dedica ad Audiart del Baux, hanno permesso alla critica di ricondurre anche XIII alla paternità di Ricas Novas. La canzone è tradita da T sotto il nome di Peire Ramon, da c sotto quello di un non meglio definito Peire Bremon.

¹²³ Si vedano: Brunetti 1990, pp. 65-68; Asperti 1994, pp. 54-67.

¹²⁴ Asperti 1995, pp. 140-152, p. 152.

¹²⁵ Asperti 1995, p. 103.

c è esponente, assieme a P, della cosiddetta terza tradizione, derivata da fonti «indipendenti e parallele»¹²⁶ rispetto a quelle da cui derivano i prodotti di ε e y. In effetti, Pc appaiono isolati dagli altri codici che hanno trasmesso il corpus di Ricas Novas. Come prima cosa diremo che c è l'unico codice, tralasciando la testimonianza isolata di E della tenzone *BdT* 171.1 = 330.11, a non definire ulteriormente la figura autoriale del nostro trovatore col suo soprannome. Questo fa sì che nella sezione dedicata in c a Peire Bremon confluiscono due componimenti di Peire Bremon lo Tort e XIII del nostro trovatore. L'attribuzione a Peire Bremon di *BdT* 356.1, con cui si apre la sezione d'autore, è da considerarsi erronea.

P, dal canto suo, si configura come un codice di provenienza italiana, «risalente ad un capostipite corredato di varianti alternative e facente capo nelle parti comuni a [...] fonti occitaniche e indipendenti da quelle dei canzonieri delle tradizioni ε e y»¹²⁷. Il capostipite alla base di P avrebbe avuto come centro di diffusione l'Italia settentrionale¹²⁸. Il codice tramanda adespoto l'*unicum* XVIII, sirventese contro Sordello e Bertran d'Alamanon, nella sezione delle *coblas esparsas*. Si tratta di una collezione di materiali eterogenei, comprensiva di: una serie di testi di varia fattura ricollegabili alla corte estense, un nucleo compatto di *coblas* adespote ricondotte alla paternità di Bertran Carbonel, una raccolta di scambi di *coblas* e tenzoni, ove spiccano le figure di Sordello e Bertran d'Alamanon¹²⁹. Sull'intera sezione si esprime Asperti: «ripercorrendo la sequenza delle *coblas* di P si ha l'impressione netta di un passaggio progressivo [...] che da una tradizione aulica fondamentalmente classica (i gruppi 'estensi' e 'provenzali') e passando attraverso il gruppo di Bertran Carbonel e le poesie forse tardive e d'occasione di Bertran de Lamanon e di Sordello porta a una poesia d'attualità, la quale riflette vicende più propriamente italiane della seconda metà del Duecento»¹³⁰. Lo studioso ipotizza la presenza di due fonti separate fra loro, benché entrambe connesse con la Provenza, alle quali va sostituendosi, nelle partizioni successive della sezione di *coblas esparsas*, una fonte angioina, palesata dalla comparsa delle rubriche attributive, dalla presenza di testi pluristrofici interi, dal ricorrente rapporto con la Provenza e Carlo d'Angiò desunto da componimenti a vocazione politica¹³¹. Il sirventese di Ricas Novas è esemplato nella terza parte della sezione, prossimo a una *cobla* estratta dal componimento di Cadenet, *BdT* 106.24. Secondo Asperti, è probabile che XVIII e la *cobla* di Cadenet siano da ascrivere alla fonte provenzale

¹²⁶ A Valle 1993, p. 98.

¹²⁷ A Valle 1993, pp. 73-74.

¹²⁸ A Valle 1993, pp. 99-100.

¹²⁹ Noto 2003, p. 83.

¹³⁰ Asperti 1995, pp. 183-184.

¹³¹ Asperti 1995, pp. 163-186.

da cui derivano anche le *coblas* attribuite a Bertran Carbonel, ma è ipotizzabile che il sirventese di Ricas Novas sia stato volutamente spostato per avvicinarlo ad altri testi di Bertran d'Alamanon e Sordello esemplati nell'ultima parte della sezione di *coblas esparsas*¹³².

Qualche considerazione finale e non definitiva su T^o: stando agli indici, il frammento di manoscritto dovrebbe apparentarsi ad M per l'ordinamento e la consistenza dei materiali confluitivi¹³³. Del corpus di Ricas Novas, T^o tramanda, esemplandoli uno di seguito all'altro, due dei sei sirventesi costituenti il ciclo tenzonatorio intrapreso con Sordello: *BdT* 437.28 e XX. Questa selezione, che, tra l'altro, ignora l'ordine dialogico in base al quale si susseguono i sirventesi, testimonia l'indipendenza di T^o dal presunto affine M, che, ricordiamolo, tramanda soltanto XXI. Oltre ai due sirventesi, il lacerto torinese è relatore di un *unicum*, XV.

¹³² Asperti 1995, p. 179.

¹³³ Asperti 1995, p. 18.

3.3 Componenti apocrifi e di dubbia attribuzione

Le attribuzioni contese risolte in favore della paternità di Ricas Novas verranno trattate diffusamente nell'introduzione ai singoli componimenti coinvolti. Elenchiamo in questa sezione i componimenti sicuramente apocrifi e quelli di attribuzione dubbia, per i quali non è possibile giungere ad una risoluzione definitiva.

Ben es razos q'eu retraia (BdT 27.4a)

La canzone è attribuita da CR ad Arnaut Catalan, da Eb¹k ad Arnaut Plagues, da AD^aIK a Ricas Novas. Stroński la attribuisce con fermezza ad Arnaut Catalan, dal momento che vi si celebra la figura di Eleonora di Tolosa, moglie di Raimondo VI, oltre che quella di Beatrice di Savoia, moglie di Raimondo Berengario V. Benché anche il nostro trovatore dedichi *Tut van canson* (X) a quest'ultimo personaggio, nel suo corpus non figura mai Eleonora di Tolosa. Su queste conclusioni convergono tanto Blasi che Boutière¹³⁴.

Mout m'es greu d'en Sordel, car les faillitz sos sens (BdT 76. 12)

Planh per la morte di Blacatz composto da Bertran d'Alamanon in risposta a quello di Sordello, *Plaigner voill en Blacatz* (BdT 437.24), cui si rifece anche Ricas Novas per una susseguente imitazione, *Pus partit an lo cor* (XVII). L'attribuzione erronea al nostro trovatore è del solo ms. R, cui si oppone il resto della tradizione (ACD^aHIK).

Un sirventes farai ses alegratge (BdT 76.22)

La paternità del componimento è contesa fra Betran d'Alamanon (C), Ricas Novas (M) e Sordello, che figura come autore negli indici di C. Salverda de Grave lo attribuisce senza dubbio al primo trovatore. Recentemente Asperti ha rimesso in discussione l'attribuzione del sirventese, propendendo per la sua assegnazione al corpus di Sordello¹³⁵.

Puois nostre temps comens 'a brunezir (BdT 112.3a)

¹³⁴ Si vedano: Stroński 1906, pp. xxix-xxx; Boutière 1930, p. vi; Blasi 1937, p. xxi.

¹³⁵ Si vedano: Salverda de Grave 1902, p. 1; Asperti 1995a, p. 228.

I manoscritti AD^aIK attribuiscono il componimento a Ricas Novas, Ca² a Cercamon. Prima della scoperta del complemento Càmpori, la critica propendeva per l'assegnazione al nostro trovatore, dal momento che la testimonianza del solo C a favore di Cercamon risultava isolata. Grazie alla testimonianza della sezione estense del canzoniere di Bernart Amoros si è poi trovata conferma della paternità di quest'ultimo: a² non soltanto assegna il componimento a Cercamon, ma è l'unico codice a tramandarne la *tornada*, in cui il trovatore nomina se stesso, solvendo ogni dubbio riguardo all'autenticità e all'attribuzione¹³⁶.

Quant l'aura doussa s'amarzis (BdT 112.4)

Altro componimento conteso fra Cercamon (D^aIKRa² e indice di C) e Ricas Novas (C). L'assegnazione isolata di C, peraltro in contraddizione col suo stesso indice, che ascrive il componimento a Cercamon, non è stata mai ritenuta plausibile, ed è da ritenersi frutto di un errore: i dubbi sull'attribuzione, infatti, vengono fugati dalla *tornada* conservata in CD^aIKR, ove Cercamon nomina se stesso¹³⁷.

Vil sirventes leugier e venassal (BdT 126.2)

Il componimento è assegnato a Duran de Carpentras da CT^o, a Ricas Novas dal solo M. Nonostante Boutière lo pubblichi in appendice all'edizione delle poesie di Ricas Novas, non ritiene il componimento opera del nostro trovatore: si tratta, infatti, di un sirventese che satirizza nel suo dettato polemico la nobiltà contadina di Thor, Venasque e di Mévouillon, località prossime a Pernes e a Carpentras, presunti luoghi d'origine di Duran¹³⁸. Vero è che si sa molto poco riguardo a questo trovatore: appare nelle rubriche dei manoscritti col nome di Peire Duran, o di Duran sarto di Paernas. Recentemente Aurell ha proposto di identificarlo con un Peire Duran de Velorgues, che figura in un atto del 1196 come arbitro di una disputa concernente dei possedimenti terrieri fra il prevosto dell'abbazia di Saint Paul de Mausole e la badessa di Saint Marcel de Cavaillon. Aurell concorda con le conclusioni raggiunte da Boutière affermando che «aussi bien Carpentras que Pernes et Velorgues sont des localités situées dans le Comtat où le troubadour devait posséder des biens. Or, les cinq *vill baro* [...] qu'il attaque dans son sirventes sont originaires de cette région»¹³⁹. Il sirventese, dunque, va riconosciuto a Duran de Carpentras.

¹³⁶ Si vedano: Boutière 1930, p. vii; Tortoreto 1981, p. 43.

¹³⁷ Si veda Tortoreto 1981, pp. 42-43.

¹³⁸ Si veda Boutière 1930, p. 125.

¹³⁹ Aurell 1989, pp. 74-75, a p. 74.

Be deu hom son bo seignor (BdT 132.4)

La tradizione manoscritta divide l'attribuzione del componimento fra Ricas Novas (C α) e Elias de Barjols (DEHMPRSf k e indice di C). Si tratta senza'altro di un'opera del secondo trovatore, poiché l'attribuzione di C a Ricas Novas è da ricondurre a un errore materiale, in quanto il componimento è assegnato a Elias de Barjols nel registro generale del canzoniere. Oltre a questo, Stroński aggiunge che l'erronea attribuzione di C è dovuta alla somiglianza nei temi di questa canzone con un'altra del nostro trovatore, *Ben deu istar* (II)¹⁴⁰.

Peire Bremon, maint fin entendedor (BdT 171.1 = 330.10)

È una tenzone di argomento cortese, trädita dal solo E, che vede come interlocutori un Peire Bremon e un Josbert. Shepard, editore delle poesie di Gausbert de Poicibot, pur pubblicandola in appendice, afferma che «il n'y a rien dans la tenson qui montre que ce Josbert soit notre troubadour plutôt que Gausbert Amiel ou un autre»¹⁴¹. Egli tuttavia non mostra dubbi nell'affermare che il Peire Bremon della tenzone sia da identificare con Peire Bremon lo Tort. Ma anche l'identità del secondo tenzonatore è indimostrabile su base interna. Boutière, ricordando che Ricas Novas non è quasi mai nominato nelle rubriche dei manoscritti soltanto col suo nome, ed escludendo parimenti la paternità di Peire Bremon lo Tort, ipotizza che la tenzone coinvolga un altro trovatore di nome Peire Bremon¹⁴².

Aissi com cel qu'a la lebre cassada (BdT 249.1)

L'attribuzione è contesa fra Guiraut de Salaignac (D^aIK), Aimeric de Peguillan (C α), Arnaut Daniel (c), Peire Bremon Ricas Novas (M). Stando alla Tavola Palatina, la canzone figurava anche nel canzoniere di Bernart Amoros come opera di Peire Vidal; è trasmessa anonima in P. La paternità di Ricas Novas è generalmente ritenuta poco probabile dalla critica, a cominciare da Stempel, che ritiene invece ugualmente plausibili le attribuzioni ad Aimeric e Guiraut¹⁴³. Dal canto loro, gli editori del trovatore di Peguilhan, Shepard e Chambers, escludono risolutamente l'attribuzione della canzone ad Aimeric;

¹⁴⁰ Si veda Stroński 1906, pp. xxv.

¹⁴¹ Shepard 1926, p. x.

¹⁴² Boutière 1930, p. vii.

¹⁴³ Stempel 1916, pp. 41-45.

stessa cosa fanno Stroński e Perugi riguardo ad Arnaut Daniel¹⁴⁴. L'attribuzione rimane incerta, benché si possa escludere con fermezza la paternità di Ricas Novas, vista la testimonianza isolata che lo chiama in causa.

Al pareisson de las flors (BdT 356.1)

Il solo ms. c attribuisce la canzone a un non meglio definito Peire Bremon, contro l'unanimità del resto della tradizione, che la vuole opera di Peire Rogier (ABCDEIKMRω). La canzone è sicuramente opera del secondo trovatore¹⁴⁵.

Gran esfortz fai qui ama per amor (BdT 437.17)

L'attribuzione è contesa fra Sordello (CR) e Ricas Novas (T). In T la canzone è esemplata fra *Ben deu istar* (II) e *Tut van canson* (X), tramandata adespota. Si è già detto in precedenza dello stretto rapporto fra Sordello, Ricas Novas e Bertran d'Alamanon che T lascia trasparire dal particolare ordinamento dei suoi materiali e dalle incertezze nelle attribuzioni. Riguardo a questa particolare canzone, sia Boutière che Boni la ritengono opera di Sordello. Il primo non si fida dell'attribuzione isolata di T a Ricas Novas, il secondo la accoglie senza ulteriori discussioni, fidandosi della testimonianza più autorevole di CR¹⁴⁶. Asperti chiosa giustamente che «sfuggono le ragioni su cui riposa la certezza della critica»¹⁴⁷ nel riconoscere la paternità della canzone a Sordello.

¹⁴⁴ Si vedano: Stroński 1910, p. 345; Shepard – Chambers 1950, pp. 28-29; Perugi 1985, p. 263.

¹⁴⁵ Si veda Nicholson 1976, p. 43.

¹⁴⁶ Si vedano: Boutière 1930, p. ix; Boni 1954, p. cv.

¹⁴⁷ Asperti 1995, p. 38 n. 58.

CRITERI DI EDIZIONE

Un primo lavoro critico sui componimenti di Peire Bremon Ricas Novas venne condotto da Carl Appel che, nel 1890, pubblicò nella sua *Provenzalische Inedita* sei componimenti del nostro trovatore (III, IV, VIII, IX, X, XIII)¹⁴⁸. Il filologo pubblicò i singoli testi nella loro essenzialità, privi di commento e di approfondimenti critici.

Successivamente, Springer pubblicò nel 1895 l'edizione di XVII, il *planh* per la morte di Blacatz nella sua opera dedicata ai compianti occitani¹⁴⁹. Qualche anno dopo, Nicola Zingarelli si occupò dell'edizione di XXII, il *planh* per la morte di Raimondo Berengario V¹⁵⁰. Nel realizzare l'edizione, lo studioso si basò soltanto sui codici IK, e ne contestò la loro attribuzione ad Aimeric de Peguilhan, senza tuttavia fornire altre ipotesi su chi potesse essere l'autore. Nel 1912, Giulio Bertoni ripubblicò il medesimo componimento ipotizzandone la paternità di Ricas Novas sulla scorta della testimonianza fornita dal codice a², che era stato scoperto di recente¹⁵¹.

Un solido intervento critico concernente il corpus del nostro trovatore venne pubblicato dallo stesso Bertoni in collaborazione con Alfred Jeanroy: essi realizzarono nel 1916 la prima edizione critica dei sei sirventesi che Sordello e Ricas Novas si scambiarono, coniano l'emblematica espressione di *duel poétique*, destinata ad avere un'imperitura fortuna fra i critici successivi¹⁵².

Altri testi singoli di Ricas Novas vennero editi negli anni seguenti nelle edizioni critiche dei *corpora* di quei trovatori cui venivano allora attribuiti, almeno ipoteticamente: XVIII fu pubblicato da Amos Parducci nell'edizione di Granet¹⁵³, mentre XIII in quella condotta da Joseph Anglade sulle opere di Peire Raimon de Tolosa¹⁵⁴. Nello stesso periodo, Vincenzo Crescini pubblicò VII nella prima edizione del suo florilegio di componimenti trobadorici¹⁵⁵.

Nel 1930, Jean Boutière pubblicò la prima edizione completa delle poesie di Peire Bremon Ricas Novas¹⁵⁶. Egli scelse di ripubblicare quei componimenti che avevano già ricevuto una veste critica in passato, riproponendo, nello specifico, III, IV, IX e X nell'edizione di Appel, VII in quella di Crescini, XIII in quella di Anglade e XIX, XX, XXI in quella di Bertoni e Jeanroy. Si occupò personalmente dei restanti componimenti, utilizzando metodi editoriali di

¹⁴⁸ Appel 1890, pp. 214-223 e p. 246.

¹⁴⁹ Springer 1895, p. 100.

¹⁵⁰ Zingarelli 1899, p. 41.

¹⁵¹ Bertoni 1912, p. 247.

¹⁵² Bertoni – Jeanroy 1916.

¹⁵³ Parducci 1929, p. 12.

¹⁵⁴ Anglade 1919-20, p. 245.

¹⁵⁵ Crescini 1926, p. 303.

¹⁵⁶ Boutière 1930.

matrice bédieriana. L'edizione, a tutt'oggi, non rappresenta un valido strumento filologico, perché completamente priva di una storia della tradizione per ogni singolo componimento, così come degli esiti della *recensio* che hanno veicolato di volta in volta l'editore nelle sue scelte editoriali. L'impostazione metodologica, inoltre, risulta dannosamente eterogenea, dal momento che vengono raccolti insieme componimenti editi secondo principi del tutto differenti. Appaiono poco accurate, inoltre, le traduzioni e le sezioni di commento ai singoli testi di cui Boutière si è occupato in prima persona, rispetto a quelle ripubblicate da edizioni precedenti.

Il più recente contributo critico al corpus di Ricas Novas è stato prodotto da Saverio Guida, che nel 1973 ha pubblicato una nuova edizione dello scambio di componimenti fra il nostro trovatore e Gui de Cavaillon¹⁵⁷.

La nostra edizione si fonda su una recensione completa della tradizione manoscritta. Tutti i codici sono stati consultati nella loro riproduzione fotografica, ad eccezione di T^o, per il quale ci siamo avvalsi della trascrizione gentilmente fornitaci da Giuliano Gasca Queirazza.

I fondamenti dell'edizione sono di tipo bédieriano. Alla invalsa necessità di risalire al testo originale così come concepito dall'autore, che necessariamente porta alla pubblicazione di un testo ibrido, frutto dei singoli e talvolta discrepanti apporti dell'intera tradizione manoscritta, abbiamo preferito riconoscere al testo lirico medioevale la sua intrinseca natura di ipotesi, dovuta a quella *mouvance* tipica di espressioni letterarie prodotte e diffuse oralmente. Pertanto, per i testi a tradizione plurima, ci siamo affidati alla scelta di un manoscritto che servisse da base per l'allestimento del testo critico. Preliminare fondamentale a questa operazione è stata la ricostruzione dell'intera tradizione manoscritta del corpus lirico di Ricas Novas, anteposta a quella dei singoli componimenti sulla base della *varia lectio*. Per ognuno di essi abbiamo poi proceduto ad una rigorosa *recensio* delle fonti volta a volta coinvolte. Nell'analizzare i rapporti fra i testimoni abbiamo adottato criteri individuali che si confaccessero il più possibile al tipo di tradizione analizzata, focalizzandoci sulla presenza di errori evidenti, sulla stabilità delle singole costellazioni in cui si articola la tradizione delle poesie trobadorica, sulla possibilità di appurare eventuali rapporti di contaminazione. Queste operazioni, com'è ovvio, non sono state volte alla ricostruzione meccanica del testo critico, bensì alla necessità di formulare delle ipotesi di trasmissione dei singoli testi che facessero il più possibile chiarezza sulla storia e sulle modalità della loro diffusione. Sulla scorta dei risultati dell'analisi della tradizione manoscritta, abbiamo poi proceduto alla scelta di un manoscritto base, e lo abbiamo seguito fedelmente. Laddove ci siamo imbattuti in errori evidenti del manoscritto base, abbiamo attinto alle testimo-

¹⁵⁷ Guida 1973, p. 265.

nianze degli altri codici a nostra disposizione, evitando, quando possibile, di scegliere lezioni appartenenti a una famiglia manoscritta diversa da quella della base scelta. Questo principio è stato naturalmente affiancato a un costante esercizio del *iudicium* e, conseguentemente, della congettura, specie in quei pochi casi in cui tutte le lezioni dei codici sono risultate insoddisfacenti, a causa di innegabili errori d'archetipo o diffrazioni.

L'edizione di ognuno dei componimenti si articola come segue.

- Numero del componimento nella nostra edizione, il suo incipit e il numero con cui è repertoriato nella *Bibliographie der Troubadours* di Alfred Pillet e Henry Carstens¹⁵⁸. Rispetto all'edizione di Boutière, che ordinava le poesie di Ricas Novas in base alla loro forma strofica, procedendo dagli schemi più semplici a quelli più complessi, abbiamo preferito adottare nei limiti del possibile un criterio cronologico, al quale abbiamo affiancato la decisione di separare la produzione cortese dagli altri generi praticati dal trovatore. Il nostro ordinamento prevede, pertanto, la seguente successione: le canzoni cortesi indatabili su base interna ordinate alfabeticamente (I-XII); le canzoni ascrivibili all'ultimo periodo di produzione poetica di Ricas Novas (XIII, XIV); lo scambio di lasse con Gui de Cavaillon (XV); il frammento di sirventese testimoniato dal lacerto torinese T^o, anch'esso indatabile su base interna (XVI); il *planh* in morte di Blacatz (XVII); il sirventese contro Sordello e Bertran d'Alamanon (XVIII); il ciclo di sirventesi indirizzati a Sordello (XIX, XX, XXI); il *planh* in morte di Raimondo Berengario V (XXII).

- Elenco dei testimoni coinvolti, ognuno dei quali corredato di numerazione e rubrica.

- Elenco delle edizioni critiche precedentemente realizzate. Abbiamo escluso dall'elenco edizioni diplomatiche, edizioni basate su parte della tradizione, ristampe di edizioni precedenti nelle antologie trobadoriche.

- Descrizione commentata della versificazione del componimento, accompagnata dal numero con cui lo schema metrico viene registrato nel repertorio di Istvan Frank¹⁵⁹.

- Discussione sulla datazione del componimento, laddove siano presenti elementi stilistici o allusioni storiche che lo permettano.

- Discussione concernente l'attribuzione del componimento, laddove questa sia contesa o assente nella tradizione manoscritta.

- Nota al testo, dove viene analizzata la tradizione manoscritta del componimento e viene giustificata la scelta del manoscritto base. L'analisi della tradizione prevede, dove discorde, una schema raffigurante l'ordine di successio-

¹⁵⁸ *BdT*.

¹⁵⁹ Frank 1953-57.

ne delle strofe nei singoli manoscritti. L'esame dei rapporti fra i testimoni rinvia costantemente alle lezioni riportate in apparato.

- Testo critico, edito a partire dalla scelta di un manoscritto base, per il quale abbiamo usato i seguenti criteri editoriali:

- abbiamo regolarizzato l'uso di *u* e *v* in accordo alle convenzioni moderne; allo stesso modo, abbiamo distinto l'uso di *i* e *j*, utilizzando *i* per la vocale e la semivocale, oltre che per quei casi in cui c'è incertezza fra [y] e [dʒ], e *j* per la consonante in posizione esplosiva, iniziale di parola o di sillaba interna dopo consonante;

- abbiamo sciolte le abbreviazioni;

- abbiamo distinto secondo l'uso moderno le maiuscole e le minuscole;

- abbiamo introdotto la punteggiatura interpretativa.

- Apparato negativo che registra l'intero assetto delle varianti non formali, laddove queste non siano di particolare interesse. L'apparato è diviso per stanze soltanto per i componimenti a tradizione plurima. Le varianti all'interno di un verso sono separate da un punto e virgola. La lezione a testo è delimitata da una parentesi quadra chiusa, mentre le lezioni respinte sono disposte a destra della parentesi, separate fra di loro da una virgola e identificate con la sigla del codice di appartenenza; le lezioni respinte sono ordinate alfabeticamente per codice, e sono registrate con la divisione delle parole e l'ortografia del manoscritto di appartenenza. Laddove annotiamo un intero verso o parte di esso da un testimone, esso segue sempre le altre varianti e non è preceduto dalla lezione a testo.

- Traduzione letterale in prosa del componimento. Nel tentativo di produrre una traduzione che fosse il più possibile fedele al testo poetico, abbiamo cercato di rispettare la resa dei tempi verbali, modificandoli soltanto dove il loro impiego non è accettabile nella lingua moderna, e di mantenere la medesima punteggiatura e ordine delle parole del testo. Tra parentesi tonda, figurano le integrazioni necessarie a rendere correttamente il testo in italiano moderno.

- Note esplicative e di commento al testo comprensive di: giustificazioni delle nostre scelte filologiche e di traduzione, costantemente comparate a quelle operate dagli editori precedenti o dai critici che si sono cimentati con l'esegesi dei singoli componimenti; sezioni di commento ai singoli versi o porzioni di testo, con relative indicazioni bibliografiche.

TAVOLA DI CONCORDANZE

	<i>BdT</i>	Edizione Boutière
I	330.1	IX
II	330.2	V
III	330.3	VIII
IV	330.5	VII
V	330.7	VI
VI	330.8	I
VII	330.15	XV
VIII	330.16	X
IX	330.17	III
X	330.19	XI
XI	330.19a	II
XII	330.21	IV
XIII	330.12	XIII
XIV	330.15a	XII
XV	330.20	XIX
XVI	330.22	-
XVII	330.14	XX
XVIII	330.3a	XV

XIX	330.9	XVI
XX	330.18	XVII
XXI	330.6	XVIII
XXII	330.1a	-

POESIE

I

Ben dey chantar alegramen
(BdT 330.1)

MSS.: C 254v (p. *bremō ricas nouas*); R 101r (p. *bremō*).

EDIZIONE: Boutière 1930, p. 33 (IX).

METRICA: a8 b8 b8 a8 c7 c7 d5 d5 e8 e8; Frank 592:41, *unicum*. Cinque *coblas unissonans* polimetriche formate da dieci versi più una *tornada* di due versi. Al secondo, terzo e decimo verso di ogni *cobla* si ripetono, rispettivamente, i *mots-refranhs a-ziu, senhoriu e vezer*.

Rime: a: -en, b: -iu; c: -il; d: -ai; e: -er.

Rime equivoche: 3, 13 : 23, 33, 43 (*senhoriu* : *senhoriu*); 10, 30, 40, 54, 56 : 20, 50 (*vezer* : *vezer*).

ORDINE DELLE STROFE:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
C	1	2	3	4	5	-	6
R	1	3	2	4	5	6	-

NOTA AL TESTO: Archetipo visibile al v. 24 grazie all'errore congiuntivo *remembramen*.

Errori separativi di R rispetto a C al v. 10, *car es ienser que yeu puesca vezer* (*ha s'er ja qu'ieu-s puesca vezer* C); al v. 43, *de lor mal senohrieu* (*del honrat senhoriu* C); al v. 47, *mas ayso me-n play* (*mas una me-n play* C). Errore separativo di C al v. 18, *vos* (*no-us* R).

Varianti sostanziali al v. 14, dove C legge *d'avinen* opposto a *conoissen* di R; al v. 19, *vos* C contro *no-us* R; al v. 27, *despondray* C contro *esponrai* R; al v. 28, *mas* C contro *car* R; al v. 31, *honran* C contro *vostre* R; al v. 34, *pueys non parti mon ferm talen* C contro *non parc, dona, mon ferm talen* R; al v. 38, *quar ges no s'eschai* C contro *ni ja non creirai* R; al v. 39, *deya* C contro *puesca* R; al v. 45 *trop* C contro *mot* R. Divergenze nell'ordine delle parole e nella struttura delle frasi ai vv. 13, 16, 24, 30, 36.

C tramanda una versione nettamente più corretta di quella di R. Scorrettezze morfologiche di C si riscontrano ai vv. 9, 16, 42, ove R restituisce lezioni corrette. Errore del copista di C al v. 31, dove si legge *honran* al posto di *honrat*.

R tramanda in ordine invertito rispetto a C le *coblas* II e III. Ipermetri risultano i vv. 7 e 10; ipometri i vv. 25, 41 e 49. Si evince una lacuna di una parola al v. 29. Errori di copia e scorrettezze morfologiche ai vv. 26 e 41.

I due codici tramandano due *tornadas* completamente differenti. In R la *tornada* risulta essere composta da quattro versi, in C di due. Boutière giudica la *tornada* di R

spuria, e la relega in apparato, senza tuttavia apportare alcun argomento a sostegno della sua decisione. Nonostante la *tornada* in R trasmetta almeno un errore, cui è possibile ovviare solo congettzualmente, non sussiste evidenza della sua non genuinità. Vengono pubblicate entrambe, in ordine di lunghezza decrescente. Il testo critico sarà basato, dunque, su C, e verrà integrato con la *tornada* di R.

- I Ben dey chantar alegramen,
 que·l dous dezir me·n son aiziu,
 del ric, sobronrat senhoriu
 don tenh lo cor e·l cors e·l sen;
 e qui que·n cosselh ni·n quil, 5
 d'amar vos suy el dreg fil
 don ja no·m partray,
 qu'ab fin cor verai
 vos mi diey tot, dompna, per ver.
 Ha! S'er ja qu'ie·us puesca vezer? 10
- II Dompna, tug belh captenemen
 son el vostre gen cors aiziu,
 el honrat quar pretz senhoriu;
 e·l vostre fag son d'avinen,
 e·l dig plazen et humil 15
 ab guay solatz e gentil.
 Ay! Quora·us veyray?
 Gran enueya n'ay,
 pero, si tot no·us dic plazer,
 anc re no fetz tam belh vezer. 20
- III Anc del vostre belh cors plazen,
 si tot miey huelh no·us son aiziu,
 pus fuy el vostre senhoriu,
 pueyssas non aic demembramen;
 e quar dic ver e non quil, 25
 meravillaran se·n mil.
 Plus non despondray,
 mas vos sabetz lay
 qu'ieu suy sai el vostre poder
 ab dezir gran de vos vezer. 30
- IV Mout mi desmentis doussamen,
 una vetz qu'ie·us era d'aiziu:

	per que del honrat senhoriu pueys non parti mon ferm talen, que tot mon cor hi apil.	35
	Si qu'en may ni-l temps d'abril gran joy non auray, car ges no s'eschai qu'en Pascor deya joy aver, si doncx no-us anava vezer.	40
V	Fals lauzenjador maldizen, de totz mals siatz vos aiziu, et hieu del honrat senhoriu que-m ten mal vostre grat jauzen. Trop cujatz esser sotil d'aquel vostre mestier vil, mas una me-n play que totz vos dechay; e quar avetz tan croy saber, l'auzi perguatz vos e-l vezer.	45 50
VI	Ben m'alegrerai ab joy cant veirai vos, dona, que m'es de plazer aiziva: per qu'ie-us vuelh vezer.	
VII	Nulh temps non aigui lezer, bona dompna, de vos vezer.	55

I. 2. aiziu] aizieu **R** (*anche ai* vv. 12, 22, 32, 42) — 3 senhoriu] senhoriou **R** (*anche ai* vv. 13, 23, 33, 43) — 4 tenh] tenc **R** — 5 qui] quis **R** — 6 dreg fil] drech filh **R** — 7 no-m] no men **R** — 9 mi diey] me dey **R**; tot] totz **C** — 10 car es ienser que yeu **R**

II. 13 ab segur pretz car **R** — 14 el] car **R**; d'avinen] conoissen **R** — 16 guay] guays **C**; semblan gai et gentil **R** — 19 no-us] vos **C** — 20 re] res **R**; fey tan bel **R**

III. 23 el] del **R** — 24 non agui pueys **R**; demembramen] remembramen **CR** — 25 e non] ē **R** — 26 meravillaran] meravilhon **R** — 27 despondray] esponrai **R** — 28 mas] car **R** — 29 suy *manca a* **R**; el] en **R** — 30 gran dezir **R**

IV. 31 mi] me **R** — 33 perque] perquieu **R**; honrat] honran **C**, vostre **R** — 34 non parc dona **R** — 36 ni en abril **R** — 38 ni ia non creirai **R** — 39 deya] puesca **R**

V. 41 lauzenjador] lauzengier **R** — 42 totz mals] tot mal **C** — 43 de lor mal **R** —
44 que-m] que **R** — 45 trop] mot **R** — 46 mas una] mays aiso **R** — 49 e *manca a* **R** —
50 lauzir perdatz totz **R**

VI. 52 verai **R** — 53 quem **R** — 54 aiziva] de mi **R**

TRADUZIONE

I. Poiché i dolci desideri mi sono corrisposti, devo cantare gioiosamente della ricca e molto onorata signoria dove ripongo il cuore, il corpo e il senno; e benché qualcuno ne mormori o ne gridi, sono sulla giusta strada per amarvi, dalla quale mai mi allontanerò, perché con un cuore puro e verace mi diedi tutto sinceramente a voi. Ah! Arriverà mai il momento in cui potrò vedervi?

II. Donna, tutte le belle maniere sono nella vostra persona gentile, nel merito onorato, caro e signorile; le vostre azioni sono convenienti, e le parole piacevoli e modeste nell'intrattenimento gaio e gentile. Ah, quando vi vedrò? Ne ho una grande pena, ma, anche se non vi dico parole di adulazione, (sappiate che) mai creatura offrì una così bella vista.

III. Sebbene i miei occhi non vi siano vicini, da quando fui in vostro potere non dimenticai mai la vostra persona gentile e piacevole; e poiché dico la verità e non mento, mille se ne meraviglieranno. Non dirò altro, ma da laggiù sappiate che io sono qui in vostro potere con un grande desiderio di vedervi.

IV. Molte cose mi negaste dolcemente una volta che io vi fui vicino; sicché da allora non allontanai il mio fermo desiderio dall'onorata signoria in cui radico tutto il mio cuore. Così né a maggio né ad aprile proverò una grande gioia, perché non mi spetta che in primavera provi gioia, se non vengo a vedervi.

V. Falsi malparlieri maldicenti, siate provvisti di tutti i mali, e io dell'onorata signoria che mi rende gioioso malgrado voi. Pensate di essere molto arguti a causa del vostro vile mestiere, ma a me piace una che vi distrugge tutti; e poiché avete un animo così malvagio, vi auguro di perdere l'udito e la vista.

VI. Di gioia mi rallegrerò quando vi vedrò, donna, perché siete per me provvida di piacere: per questo vi voglio vedere.

VI. Mai ricevetti il permesso, buona donna, di potervi vedere.

NOTE

1. *alegramen*, ‘gioiosamente’ (PD). *Alegransa* e le forme derivate sono, infatti, sinonimo di *joy* in occitano, e si avvicinano semanticamente «aux notions de la gaieté et de la vivacité» (Cropp 1975, p. 322).

2. *aiziu* è aggettivo dai molteplici significati: Levy (PD; SW, I:43) registra ‘vicino’, ‘pronto’, ‘conforme’, ‘pieno’, ‘provvisto’. Boutière traduce l’aggettivo come ‘pieno’, e intende i vv. 2-3 in questo modo: «car mes doux désirs sont pourvus de la seigneurie noble et très honorée». La chiosa, tuttavia, non rende affatto il giusto significato del verso. Raynouard traduce la locuzione *eser aiziu* come ‘corrispondere’ (LR, I:42), dando come esempio il seguente passaggio di GrRiq, *Be-m meravellh*: «Er diran cyllh, que son de saber blos, / que ges mey fag als ditz no son aiziu» (BdT 248.18, 29-30); il v. 3 viene a significare ‘le mie azioni non corrispondono alle mie parole’. Sembra che questa accezione convenga perfettamente anche a questo contesto, in cui il v. 2 si pone come un’inciso parentetico fra i vv. 1 e 3: ‘devo cantare allegramente, poiché i miei dolci desideri sono corrisposti, della ricca e molto onorata signoria’.

3. *senhoriu* assume in questo contesto valore di sostantivo dal significato di ‘signoria’ (PD). La signoria opulenta e onorevole, intesa come metafora dell’incomparabile potere materiale e morale della dama, è un motivo formulare, oggetto delle lodi e della bramosia dell’amante, molto ricorrente nel corpus trobadorico. Si confronti con Gavaud, *Lo vers dech far*: «qu’a degun non es astruga / que-y puesc’ aver senhoriu» (BdT 174.8, 29-30); GrEsp, *Si-l dous iois*: «Dona senhoriva, / d’onrat senhoriu» (BdT 244.15, 19-20); GrRiq, *Anc non aigui*: «que non dezir son senhoriu honrat / per far aclis tota sa voluntat» (BdT 248.13, 29-30); RmMir, *Tal chanso-neta faray*: «que del ric senhoriu, / on anc hom non atays, / me suy mes en bailia» (BdT 401.41, 58-60).

4. *don* riveste qui il suo valore pristino di avverbio di luogo, ‘dove’ (Jensen 1994, § 324). — *tener* va inteso nell’accezione di ‘mantenere, mettere’ (SW, VIII:148).

5. *qui que* è un pronome relativo indefinito a valore concessivo formato da due elementi, un pronome relativo o interrogativo, come in questo caso, seguito da un *que* generalizzante. La sua forma risale ai relativi indefiniti latini *quisquis*, *quidquid* ecc.: l’utilizzo di *que* come secondo elemento sembra risalire già al latino volgare, dove *quisquis* convive con la forma *quisque*. Si veda a tal proposito Jensen 1994, § 340. — *cosseilh* e *quil* sortiscono un’antitesi dal momento che *cosseilhar* significa ‘sussurrare’ (PD, s.v. *conselhar*), e *quilar* ‘gridare a piena voce’ (PD). Ricas Novas si riferisce, naturalmente, alle maldicenze proprie dei *lauzengiers*, alle quali l’io lirico professa di essere indifferente, sia che esse vengano diffuse per sussurri, sia che vengano proclamate come aperte accuse.

6. *fil*, letteralmente ‘filo’ o ‘fila’ (PD). Il verso viene tradotto da Raynouard (LR, III:324) come «je suis au droit fil de vous aimer». Pare, tuttavia, molto più probabile che *fil* assuma qui il significato di ‘cammino’ o ‘strada’ (SW, III:481), ed esprima metaforicamente la maniera in cui l’io lirico ama la dama. Col medesimo significato me-

taforico di ‘cammino’, *fil* viene utilizzato da JoTolosa, *L'autrier el dous temps*: «met el fil / et en la carryyra / de ben amar / ses mal estar» (*BdT* 270.1, 23-6).

9. *per ver* è locuzione dal significato di ‘veramente, davvero’ (*PD*, s.v. *ver*).

10. Boutière crede che il primo emistichio del verso secondo la versione di C, *ha ser ia quieus*, sia del tutto privo di senso. La versione di R, manifestamente ipermetra, è la seguente: *car es ienser que yeu puesca vezzer*. Lo studioso mette a testo *la genser qu'ieu puesca vezzer*. In realtà la versione di C è del tutto accettabile, una volta sciolta come abbiamo fatto. Il senso letterale del verso sarà il seguente: ‘Ahimè! Sarà mai che io possa vedervi?’: *si*, infatti, può ben introdurre un’interrogativa, come spiega Jensen 1994, § 831; il verbo *vezzer*, inoltre, nel contesto della versione di C, assume una maggiore congruenza semantica rispetto a quello della correzione proposta da Boutière. Si confronti la costruzione di Ricas Novas con AdNegre, *Era-m don Dieus*: «ai, dompna, s'er ja sazos, / que-m tornetz en alegransa» (*BdT* 3.1, 37-8); ArnMar, *Us jois d'amor*: «A! s'er ja temps qu'a dreit vos apelh domna» (*BdT* 30.26, 39); BnVent, *Ara no vei*: «Deus! s'er ja c'om me retraya / — “A! cal vos vi e cal vos vei!” — / per benanansa que-m veyra?» (*BdT* 70.7, 46-8); GlAug, *Ses alegratge*: «S'er ja qu'ieu l'aia / greu er que-m n'estraia / sagramens ses paia» (*BdT* 205. 5, 27-9). Per tutte le occorrenze citate vale la definizione di Appel secondo la quale trattasi di «indirekte Frage statt direkter» (Appel 1915, p. 38 n. 16).

11. *captenemen*: ‘condotta, maniera d’agire’ (*PD*).

12. *aiziu* ha qui il significato di ‘proprio, conforme’, per cui si veda la nota al v. 2. Ricas Novas vuole dire che le belle maniere sono proprie della personalità della dama.

13. *senhoriu* è qui aggettivo, ‘signorile’ (*PD*).

14. *d'avinen*, esito avverbale di *avinen*, significa letteralmente ‘convenientemente’ (*PD*, s.v. *avinen*). In questo contesto, tuttavia, lo traduciamo con l’aggettivo dal momento che non si riferisce ad un’azione, ma ai *fag* della dama. Va ricordato, infatti, come non esista in occitano una demarcazione fissa fra le classi degli aggettivi e degli avverbi, e come sia possibile che gli aggettivi possano essere usati avverbialmente, e viceversa. Si vedano, a tal proposito, le pagine dedicate da Jensen all’argomento (Jensen 1994, § 104, §105 e § 114). Si confronti con GlCapest, *Lo jorn qu'ie-us vi*: «Que-l grans beutatz e-l solas d'avinen / e-l cortes dig e l'amoros plazer / que-m saubetz far m'embleron si mon sen / qu'anc pueys hora, dompna, no-l puec aver» (*BdT* 213.6, 8-11); GrBorn, *Qui chantar sol*: «A tort s'esmol / qui-l seu esdui / ni se / d'avinens fachs prezans / ni s'i para doptans» (*BdT* 242.62, 113-117).

16. *solatz* deriva da SOLATIUM, ‘consolazione’, e il suo sviluppo semantico ha avuto diversi esiti nella lirica trobadorica. Al più generico senso di ‘piacere’, si accostano, infatti, le accezioni di ‘piacere procurato dalle relazioni mondane’, ‘compagnia sociale’, ‘fascino, o valore sociale’, ‘proposta, sessuale o giocosa’. Per una serie di esempi di ognuno di questi esiti semantici si veda Cropp 1975, pp. 327-334. In questo contesto, il termine sembra assumere l’accezione di ‘intrattenimento, conversazione’ (*PD*), riferito com’è ai *dig plazen et humil* del verso precedente. — Il ms. C reca la lezione *guays*, prontamente emendata da Boutière con *guay*. R, d’altro canto, propone una versione leggermente dissimile dell’intero verso: *ab semblan gai et gentil*.

17. *quora* è congiunzione introduttrice un’interrogazione di natura temporale (Jensen 1994, § 355).

18. Boutière mette a testo *enveya*, ‘desiderio’ (PD). Lewent propone di leggere *enueya*, ‘pena’: l’io lirico si lamenterebbe del dolore che prova nel fronteggiare l’impossibilità di vedere la dama (Lewent 1931, p. 578). Questa interpretazione si impone come necessaria, poiché giustifica semanticamente l’avversativa introdotta da *pero* del v. 20, la quale non avrebbe un senso logico qualora si mettesse a testo *enveya*.

19. Come Boutière, emendiamo il *uos* del v. 18 trådito da C con la lezione di R *no-us*, e interpretiamo *plazer*, letteralmente ‘piacevolezza, cosa piacevole’ (PD), col significato di ‘lode esagerata’, e, quindi, di ‘adulazione’. Boutière interpreta *pero* nel significato non attestato di ‘perciò’, quando in realtà si tratta di una congiunzione avversativa da intedere come ‘ma’ (Jensen 1994, § 744).

24. *pueyssas* è congiunzione temporale dal significato di ‘in seguito’ (LR, IV:588). — Il topos dell’impossibilità di dimenticare la dama nonostante sia passato del tempo dall’ultima volta che il poeta-amante l’ha vista, svolto ai vv. 20-24, si conclude con una palese contraddizione in questo verso, in cui entrambi i mss. tramandano la lezione *remembramen*, che, nel contesto in cui si trova, suonerebbe come ‘in seguito mai mi ricordai di voi’. Pronta la correzione di Boutière, che mette a testo *demembramen*, ‘oblio’ (PD, s.v. *desmembramen*) per restituire una conclusione logica all’intero periodo. Si mantiene la correzione.

25. *dic ver* e *guil* sortiscono un’antitesi simile a quella riscontrata al v. 5. Il verbo *guilar* significa ‘mentire’ (PD).

26. *mil* viene ad indicare in questo contesto un numero considerevole e indefinito di persone (Jensen 1994, § 132).

27. *despondray*: ‘spiegherò’ (PD). Il verbo introduce una preterizione: l’io lirico annuncia che non si dilungherà a descrivere i servizi che intende rendere alla dama, anche se vi accenna brevemente ai vv. 28-29.

28-29. Sull’antitesi *say-lay*, estremamente frequente nel corpus trobadorico, si vedano le considerazioni di Lewent 1964, p. 296.

31. Boutière traduce il v. 31 in questo modo: «bien doucement vous m’avez démenti». La chiosa non ha molto senso: *desmentir* può significare ‘smentire’, ma il senso che conviene maggiormente a questo contesto è ‘negare’ (PD, s.v. *dementir*). D’altro canto, *mout* andrà inteso come pronome indefinito, ‘molte cose’: l’io lirico vuole dire che la dama gli ha negato i piaceri, di ogni genere, che la sua presenza, quando egli era vicino a lei, avrebbe potuto procurargli. Questa lucida privazione, come spiegato nel prosieguo del discorso, non fa altro che rafforzare l’affezione dell’amante nei confronti della dama, in piena conformità ai dettami del paradosso cortese.

32. *d’aiziu* è locuzione che non compare altrove nel corpus trobadorico: può essere agevolmente resa in italiano con l’espressione ‘nei pressi’.

33. *per que* introduce un rapporto di natura consecutiva con la proposizione precedente enucleata ai vv. 31-32 (Jensen 1994, § 746).

35. Intendiamo il verbo *apilar* col significato di ‘radicare’ (PD), laddove Boutière traduce «j’y appuie tout mon coeur».

36-40. Il poeta amante vuole dire che non gli spetterà alcuna gioia a primavera dal momento che per quel periodo non avrà ancora rivisto la dama. Non c’è bisogno di spiegare che i riferimenti di natura temporale presenti in questi versi sono topici: aprile

e maggio sono i mesi in cui il rigoglio dovuto all'arrivo della nuova stagione induce maggiormente al canto e alla pratica amorosa.

38. *eschai*: 'tocca in sorte, spetta' (LR, III:147).

47-48. *dechay* ha il significato di 'svilire, decadere, distruggere', ma anche 'diminuire' (LR, II:346). Ricas Novas vuol dire che al poeta amante piace una dama assennata che non si fa condizionare dalle perfide voci messe in giro dai *lauzengiers*, bensì le minimizza o le ignora. Boutière traduce «mais celle qui me plaît vous fait tous dé-choir».

49. Tra i molti significati del sostantivo *saber*, quello che sembra convenire maggiormente qui è 'spirito', 'disposizione d'animo' (LR, V:123).

53-54. I due versi sono stati tramandati come *quem es de plazer e de mi* da R. Bisogna necessariamente intervenire sul *e de mi* del v. 54, che provoca un difetto di senso. Propendiamo congetturamente per *aiziva*, riferito a *plazer*. Si tratta del femminile di *aiziu*, già parola rima nella canzone, che nel contesto dell'*envoi* assume il significato di 'piena, adorna di piacere'.

55. Il significato proprio di *lezer* è quello di 'occasione' o 'permesso' (LR, IV:57). A seconda di come lo si interpreta, cambia il senso della *tornada*: se lo intendiamo come 'momento libero', come fa Boutière, pare che l'io lirico voglia scusarsi con la dama per non essere riuscito a rendersi disponibile per poterla vedere; se, invece, a *lezer* diamo il senso di 'permesso', la *tornada* assume il tono di un rimprovero, deducendo che la dama non ha mai concesso al poeta-amante la possibilità di incontrarla. Si propende per quest'ultima interpretazione.

II

Ben deu istar ses gran joi totztemps mais (BdT 330.2)

MSS.: C 255r (p. *bmō ricas no*); D^c 259 a (*Ricas nouas*), solo i vv. 1-20; F 47b (*Ricas nouas*), solo i vv. 1-20; M 22r (*pere bremont ricas nouas*); R 101b (p. *bremō*); T 221r (*Enricas nouas*); a² 253, p. 2 (*Ricas Nouas*).

EDIZIONE: Boutière 1930, p. 15 (V).

METRICA: a10 b10 b10 a10 c5 d5' c5 d5' e7' e7'; Frank 617:1, *unicum*. Cinque *coblas unissonans* polimetriche formate da dieci versi, più due *tornadas*: la prima polometrica formata da sei versi, la seconda formata da due decenari. Il *mot-refranh a-mor* si ripete al v. 3 di ciascuna *cobla*.

Rime: a: *-ais*, b: *-or*, c: *-o*, d: *-ire*, e: *-aia*.

Rime equivoche: 1: 41 (*mais: mais*); 28: 54 (*dezire: dezire*).

Rime identiche: 19: 58 (*deschaia*); 20: 55: 57 (*esmaia*); 39: 56 (*apaia*); 46: 52 (*remire*).

Rime derivative: 9 : 19 (*eschaia : deschaia*); 10 : 30 : 49 (*maltraia : retraia : sostraia*).

ORDINE DELLE STROFE:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
CMT	1	2	3	4	5	6	7
D ^c F	1	2	-	-	-	-	-
R	1	2	3	4	5	-	-
a ²	1	2	3	5	4	-	6

NOTA AL TESTO: La tradizione manoscritta oppone M a CRTa².

Errori separativi di M si riscontrano, infatti, al v. 29, *desplaia (plaia CRTa²)*; al v. 52, *qe qan la remire (qan ieu li remire CRT)*. Delineano ulteriormente la bipartizione il differente ordine delle parole trådito da CRTa² al v. 22, *mas ges non fas (e non fas ges M)*; l'errore morfologico comune di CRTa² al v. 24, *autre (autres M)*; la variante *viu joios (mi ven joys [gioi T] CT)*.

Si noterà che D^cF non figurano nei suddetti raggruppamenti. Risulta difficile, infatti, affermare con precisione a quale famiglia afferiscano, poiché, tramandando entrambi solo i primi venti versi della canzone, pochi sono gli errori significativi riscontrati che possono rendere l'evidenza della loro filiazione a una tradizione piuttosto che a un'altra. D^cF leggono col resto dei codici che si oppongono ad M *qar (e M)* al v. 15; condividono con M, tuttavia, una ben più importante variante sostanziale, leggendo al

v. 16 *taing* (*tan* M), opposto a *cre* (*crei* a²) RTa². Quello che è certo è che i due codici provengono da un medesimo subarchetipo, come testimoniano le lezioni comuni al v. 12, *si per s'el* CMRTa²; al v. 16, *l'azire* rispetto a *azire* (*asire* T) MT, *laire* Ra². D^cF condividono con Ta² l'errore morfologico *de-l sieus* (*de-ls sieus* MR) al v. 22; la variante *perq'er* (*ez [et R] er* MR) al v. 19. I due codici leggono erroneamente con a² *lur* (*los* CMT, *no-ls* R) al v. 13; concordano, inoltre, con T nel tramandare *ni-ls* (*ni* MRa²) al v. 20.

Errori e lezioni isolate di D^c al v. 2, *sap* (*no-s pot* CFMRTa²); al v. 13, *canor* (*amor* FMRTa²), al v. 20, *q'al* (*qi-ls* FMRa², *cil* T) e *destin* (*destrui* FMTa², *destru* R).

F condivide con Ta² la lezione *e* (*ni* CD^cFMR). Al v. 9 legge isolatamente *e* (*ni* CD^cFMRTa²). Allo stesso verso legge erroneamente *non l'eschaia* (*no-l n'e*. CD^cMR, *no lin e*. Ta²).

CRA² sembrano provenire dalla medesima fonte, come testimoniano al v. 26 *s'ela-m* (*s'ill mi* M, *sigli mi* T); al v. 35, *si* (*s'ill* MT); al v. 44, *no* (*no-m a*²) *fes ni dis* (*dis ni fes* R) *mas so que-l* (*que a2*) *tays* (*non fes re mas aqo qe tais* MT). C, dal canto suo, concorda con R in una serie di varianti grafiche ed errori morfologici ai vv. 11, 12, 28, 33, 35; condivide con a² almeno due lezioni: al v. 39 i due codici leggono *quar ab*, causando ipermetria; allo stesso verso tramandano *joy* (*desir* MRT). R condivide con a² l'errore *laire* (*azire* MT, *l'azire* D^cF) al v. 16; al v. 40, *el* (*il* CMT).

C è un testimone mutilo: tramanda la canzone danneggiata delle *coblas* II e III a causa dell'asportazione della miniatura caposezione al f. 255v. Dei versi 12-24, nonché del v. 58, non rimangono che pochi frammenti inintelligibili. Lezioni isolate ed errori di C al v. 29, *non cre* (*non er* MTa², *greu* R); al v. 30, *que* (*q'ieu* MRTa²); al v. 38, *mal* (*null* MRTa²); al v. 42, *fin* *lauzor* (*vera valor* MRT, *vostra valor* a²); al v. 44, *que* (*qar* MRTa²); al v. 46, *prenc* (*jauzisc* MRT, *jauzen* a²); al v. 50, *fin* (*vera* MRTa²); al v. 55, *m'esglaya* (*m'esmaia* MT); al v. 57, *ges* (*nulls* MTa²).

R non tramanda le due *tornadas*, e presenta l'inversione dei vv. 39-40 coi vv. 49-50, e viceversa. Condivide con T la lezione *a* (*tra* CD^cFMa²) al v. 5. Lezioni isolate di R al v. 4, *ni* (*qan* CD^cFMTa²); al v. 7, *car* (*qan* CD^cFMTa²); al v. 8, *servis e s'albire* (*serv e qe s'albire* CD^cFMTa²); al v. 12, *ve* (*sap* CD^cFMTa²); al v. 13, *no-ls honra* (*no los creis* CD^cFMTa²); al v. 14, *pueis quecx lo ser* (*pos lo servon* CD^cFMTa²); al v. 19, *tart* (*greu* CD^cFMTa²); al v. 25, *be-m* (*q'a mi* CMa², *per chem* T); al v. 29, *greu* (*non er* MTa², *non cre* C); al v. 33, *tan li port* (*con [che T] li tenc* CMTa²); al v. 38, *martire* (*cossire* CMTa²); al v. 42, *sembla* (*pares* CMTa²); al v. 43, *lauza* (*tem* CMTa²); al v. 47, *bels* (*plaisen* CMTa²); al v. 48, *e son plazen rire* (*si tot me-n sospire* CMTa²). Errori di copia e scorrettezze morfologiche di R ai vv. 9, 10, 11, 20, 28, 31, 32, 41, 43, 49.

a² non tramanda la prima *tornada*, e trasmette i vv. 39-40 al posto dei vv. 29-30, e viceversa. Condivide con C la lezione *qe-ls* (*toutz* M, *totç* T) al v. 58. Lezioni isolate di a² al v. 14, *fin* (*bon* CD^cFMRT); al v. 21, *si con* (*con fins* MRT); al v. 42, *en sa vostra valor* (*a sa vera v.* MRT, *as sa fina lauazor* C); al v. 43, *honor* (*amor* CMRT); al v. 45, *de drutz* (*de do* CMRT); al v. 58, *mais a Deu prec* (*antz prec Dieu* MT). Errori di copia e scorrettezze ai vv. 8, 9, 11, 12, 13, 33, 36, 40.

T tramanda alcune lezioni isolate: al v. 25, *fora* (*saupra* CMRa²); al v. 29, *e* (*qar* CRA², *manca a* M); al v. 54, *del* (*d'un* CM); al v. 56, *e lausengier no m'esglaia* (*q'el plasentz vesers m'apaia* CM). Errori ai vv. 11, 12, 20, 32, 33, 34, 35, 36, 43.

Al di là degli errori già segnalati precedentemente, M tramanda una sparuta serie di scorrettezze morfologiche ai vv. 10, 20, 31, 45. Assieme a T, che tuttavia si presenta molto meno corretto, è l'unico testimone a tramandare la versione completa della canzone, e pertanto viene scelto come base per il testo critico.

- | | | |
|-----|--|--|
| I | <p>Ben deu istar ses gran joi totztemps mais
 cell qi no-s pot partir de son seinhor,
 qan per servir non pot aver s'amor
 ni no ha cor qe del servir se lais.
 Piez trai de priço
 e plus greu martire,
 qan ses gizado
 serv, e qe s'albire
 qe bes ni graz no-l n'eschaia:
 be m'es semblan qe maltraia!</p> | <p>5

10</p> |
| II | <p>E totz seinhers deu estar en pantais,
 qan sap qe-l sieu han gaug s'el pren honor,
 si no los creis e non lur ten amor,
 pos lo servon de bon cor ses bias.
 Qar seinhor fello
 taing qe Dieus l'azire
 qant ha, ses razo,
 cor dels sieus aucire;
 ez er greu qe non deschaia
 qi-ls sieus destrui ni-ls esmaia.</p> | <p>15

20</p> |
| III | <p>Tot aisso dic con fins amics verais
 per ma donna, e non fas ges clamor,
 q'ab tal plazer sai dezirar s'amor
 qe jauzentz sui d'aisso q'autres s'irais.
 Q'a mi supra bo
 s'ill mi deinhes dire,
 per merce, de no
 del ioi q'ieu dezire,
 qar ja non er q'a leis plaia
 q'ieu mon dezir li retraia.</p> | <p>25

30</p> |
| IV | <p>Anc ren no-m det ni-m promes ni m'estrais,
 ni eu no-l qis; anz mi fai tal paor</p> | |

- q'ieu no-il aus dir con li tenc fin'amor,
ni ja null temps no m'ensira del cais
s'ill no me-n semo; 35
ni ai cor qe-m vire
per dan ni per pro,
ni per nuill cossire:
q'ab un dous desir m'apaia
qar aus dezirar q'il m'aia. 40
- V En ma donna non tainh ni mens ni mais,
e pares be a sa vera valor
quez ill tem Dieu e Dieus li ten amor,
qar anc non fes re mas aqo qe tais;
per q'en luec de do 45
jauzisc, qan remire
sa plaisen faisso,
si tot me-n suspire;
q'ieu non vueilh re qe-l sostraia
sa vera valor veraia. 50
- VI Tan m'es bell e bo
qan ieu li remire
la boca el mento,
qe d'un dous dezire
viu joios, si tout m'esmaia, 55
q'el plasentz vesers m'apaia.
- VII Nulls lausengiers non m'esmaia,
antz prec Dieu toutz los deschaia.

I. 2 no-s pot] sap **D^c** — 3 qan] ni **R** — 4 ni] e **FTa²**; se] si **C** — 5 trai] a **RT**; priço] preyo **C**, preso **D^cF**, preio **R**, preiço **T**, prezon **a²** — 7 qan] car **R**; gizado] guiardo **C**, guizado **D^c**, guizerdo **F**, gazardo **R**, gisardon **T**, gazardon **a²** — 8 serv] sier **C**, serf **a²**; seruis e salbire **R**; albire] arbire **a²** — 9 bes] bens **T**, ben **a²**; ni] e **F**; que grat ni be **R**; no-l n'eschaia] no lin escaia **Ta²**, non leschaia **F** — 10 be m'es] ben es **M**; semblan] semblantz **M**, semblans **R**

II. 11 e] a **R**, manca a **T**; totz seinhers] tot senhor **CR**; en] em **a²** — 12 sap] ue **R**; qe-l] quels **R**; sieu] sieus **CR**; han] ab **T**, nan **a²**; s'el] si **D^cF** — 13 si] sel **a²**; los] lur **D^cFa²**; nols honra **R**; amor] canor **D^c** — 14 pueis quecx lo ser **R**; bon] fin **a²** — 15 qar] e **M**, car de **R** — 16 taing] tan **M**, cre **RT**, crei **a²**; lazire] azire **MT**, laire **Ra²** — 18

dels] del **D^cFTa²** — 19 ez er] perqer **D^cFTa²**, et er **R**; greu] tart **R** — 20 qils] qal **D^c**, cil **T**; sieus] sieu **T**; destrui] destin **D^c**, destru **R**; nils] ni **Ma²**

III. 21 con fins] si con **a²** — 22 mas ges non fas **CRTa²** — 24 jauzentz] gausent **T**; d'aisso] de so **R**, de zo **a²**; autres] autre **CRTa²** — 25 q'a mi] bem **R**, chem **T**; mi] me **a²**; saupra] fora **T** — 26 s'ill mi] silham **C**, que elam **R**, sigli mi **T**, selam **a²** — 28 dun joi **CR**; que yeu **R** — 29 qar] *manca a M*, e **T**; er] cre **C**; plaia] desplaia **M**; car greu que a leys plaia **R** — 30 q'ieu] que **C** — 29-30 *sono rimpiazzati da 39-40 in a²*

IV. 31 ren] se **R**; nomz **R**; ni·m] ni **M**, nem **T** — 32 ni non li quis **C**, nieu no lol qis **M**, ni non lai quis **R**, ne ieu nol en qis **T**, ni no lo qis **a²**; paor] paur **T** — 33 q'ieu] que **CR**; no·il] non **CR**, noli **T**, no **a²**; con] tan **R**, che **T**; ten] port **R** — 34 null] nuls **T**; ensira] yssira **C**, issira **Ra²**, isera **T** — 35 s'ill] si **CRA²**, si gli **T**; me·n] me **T**; semo] somo **CR**, somon **T**, semon **a²** — 36 ni] ne **a²**; qe·m] qen **a²**; vire] pire **T** — 37 *il secondo per manca a C* — 38 nuill] mal **C**; cossire] martire **R** — 39 q'ab] quar ab **Ca²**; desir] joy **C**, ioi **a²**; est dos desir **R** — 40 il] el **Ra²**; m'aia] naia **a²** — 39-40 *sono rimpiazzati da 49-50 in R; da 29-30 in a²*

V. 41 non] nos **R** — 42 pares] sembra **R**; a] en **a²**; vera] fina **C**, vostra **a²**; valor] lauzor **C** — 43 qez ill] quelha **C**, cigll **T**, car il **a²**; que lauza dieu **R**; Dieu] dieus **T**; Dieus] dieu **R**; amor] honor **a²** — 44 qar] que **C**; no fes ni dis mas so quel tays **R**, nom fes ni dis mas zo que tais **a²** — 45 perqe en **M**; de do] de drutz **a²** — 46 jauzisc] prenc **C**, iauzen **a²**; quan la remire **C** — 47 plaisen] bels **R** — 48 e son plazen rire **R** — 49 re non vuelh qe s. **R**; que noi vei ren qin soffraigna **a²** — 50 vera] fina **C** — 49-50 *sono rimpiazzati da 39-40 in R*

VI. 52 qan ieu li] qe qan la **M** — 54 d'un] del **T** — 55 viu] mi uen **CT**; joios] ioyes **C**, gioi **T**; m'esmaia] mesglaya **C** — 56 e lausengier no mesglaya **T**

VII. 57 nulls] ges **C**; m'esmaia] mesglaya **C**, esglaya **T** — 58 totz los] quels **Ca²**; deschaia] dechaya **Ca²**, decaia **T**

TRADUZIONE

I. Sempre è destinato a restare privo di una grande gioia colui che non riesce a separarsi dal proprio signore, allorquando, pur servendolo, non può avere il suo amore, né vuole smettere di servirlo. Soffre peggio di un prigioniero e un più profondo martirio quando serve senza ricompensa, sebbene creda che non gli spetti dono o riconoscenza: mi sembra ovvio che egli soffra!

II. E ogni signore deve preoccuparsi quando si accorge che i suoi gioiscono se egli riceve delle onoreficenze, se non li eleva e non dona loro il suo amore, dal momento che essi lo servono di buon cuore e senza falsità. Perché un signore fellone conviene che Dio lo odi quando desidera, senza motivo, maltrattare i suoi; ed è grave che non vada in rovina colui che annienta i suoi o li tormenta.

III. Dico tutto questo per la mia donna come un amico sincero e fedele, e non mi lamento, perché con tale piacere so desiderare il suo amore che gioisco di quello per cui un altro si rattrista. E sarei felice se lei si degnasse, per mercede, di rifiutarmi la gioia che io desidero, perché non le piacerà che io le confidi il mio desiderio.

IV. Mai mi ha concesso, o promesso o sottratto qualcosa, né io gliel'ho mai chiesto; anzi, mi fa così paura che non oso dirle come provi per lei un amore perfetto, né mai ciò mi uscirà di bocca, se lei non me lo chiede; non desidero allontanarmi da lei, per danno o per vantaggio, né per nessun pensiero: un dolce desiderio mi appaga poiché oso desiderare che lei mi abbia come suo.

V. Alla mia donna non serve nulla di più o di meno, anche se sembrasse opportuno al suo autentico valore che lei tema Dio e Dio conceda il suo amore, perché mai ha fatto qualcosa che fosse sconveniente; perciò, come con un dono, gioisco quando guardo la sua figura gradevole, sebbene io sospiri per questo; non desidero nulla che possa toglierle il suo vero valore verace.

VI. Mi piace così tanto quando ammiro la sua bocca e il suo mento che vivo gioioso di un dolce desiderio, sebbene mi inquieti, perché la sua piacevole vista mi appaga.

VII. Non mi tormenti nessun malparliere, anzi, prego Dio che li distrugga tutti.

NOTE

1-20. Le prime due *coblas* della canzone sviluppano il tema del parallelo fra vassallaggio feudale e *servitium amoris*. L'io lirico ambisce in questo lungo proemio a fornire una sorta di *ensenhamen* sociale alla dama adombrata sotto le vestigia di un generico *malvatz senhor* che, pur giovando dei servigi che i suoi vassalli gli accordano, non dimostra alcun genere di gratitudine nei loro confronti. Una volta messa in luce la sofferenza dei vassalli che, in barba alla loro lealtà, non godono né di donativi, né della prospettiva di un'ascesa sociale, l'io lirico biasima apertamente il comportamento dei signori ingrati, e augura loro di cadere in rovina. A partire dalla *cobla* III, egli svelerà che il discorso precedente era rivolto alla sua dama, che, come il signore feudale, non si mostra bendisposta a soddisfare le esigenze del suo fedele servitore. Ricas Novas trasfigura il rapporto amoroso sul piano feudale mediante l'utilizzo di abusate metafore e di parole intrise di una forte polisemia, come *amor*, *gizardo*, *creiser*, *servir*.

1. Sovente l'avverbio di tempo *totztemps* si combina con *mais* nella formazione di una locuzione che riveste il significato di 'sempre, per sempre'.

3. La preposizione *per* ha qui valore concessivo, combinata com'è a una negazione. Si veda Jensen 1994, § 712.

5. *prigo*: 'prigioniero' (PD, s.v. *preizon*). La sofferenza dell'amante paragonata a quella di un prigioniero è una variazione sul topos dell'amore assimilato alla prigionia. Si confronti con RmTors, *A totz maritz*: «per qe trai pieg de priso, / al mieu albir, / maritz qe aisso vol sofrir» (BdT 410.4, 6-8). — Il verbo *traire* assume qui il significato di 'soffrire' (PD).

8. Boutière traduce *e qe s'albire* come «et qu'il s'aperçoit que», senza giustificare l'utilizzo del congiuntivo e la funzione sintattica di *qe*. Lewent propone di intendere *qe* come una congiunzione temporale assimilabile a *can*, fenomeno ben attestato in antico francese, ma non in provenzale (si veda Lewent 1931, p. 572). La sua esegesi, ad ogni modo, non risolverebbe il problema del verbo al congiuntivo. Un'altra soluzione prospettata dallo studioso è quella di emendare *qe m'albire* con *se m'albire*, che funzionerebbe come una sorta di antecedente logico al verso finale della *cobla*, in cui l'io lirico esprime il suo parere sulla questione del vassallaggio amoroso che non viene ricompensato. La tradizione manoscritta, tuttavia, non fornisce alcuna base per operare una correzione del genere. In realtà, *e que* va inteso come una locuzione a valore concessivo che regge regolarmente il congiuntivo (si veda Jensen 1994, § 802 e relativi esempi). Il senso dei vv. 5-9 sarà, allora, il seguente: l'innamorato soffre quando si mette al servizio della sua dama senza ricevere ricompense, malgrado pensi di non meritarsele.

9. Il verbo *escazer* significa in questo contesto 'spettare, convenire' (PD).

11. *pantais*: 'inquietudine, angoscia, agitazione' (SW, VII:546).

12. La locuzione *prendre honor* significherà 'guadagnarsi, ricevere onore'. Si confronti con GeFaid, *Gaucelm Faidit*: «q'ieu vei qu'il prendon grand honor / e gran ben, jazen e baisan» (BdT 167.42, 27-8 = 16.19); Blacst, *Si-m fai amors*: «anz s'aman muor, dompna, sui merceians / qu'en la mort prenc honor, sitot m'es dans» (BdT 96.11, 39-40).

13. Il verbo *creiser* significa, letteralmente 'crescere, aumentare' (PD). Assume qui il significato di 'elevare', riferito com'è ai vassalli, che si attendono che un buon signore faciliti la loro avanzata nella società feudale. La locuzione *tener amor* significa, invece, 'assicurare, concedere amore'.

14. *pos* ha qui valore temporale-condizionale (si veda Jensen 1994, § 800). — Fra i molteplici significati di *biais*, quello che conviene maggiormente qui è 'colpa, difetto' (PD). L'io lirico vuol dire che i vassalli servono il signore sinceramente (*de bon cor*) e senza commettere alcun fallo, dunque in maniera perfetta. Boutière intende *sens biais* come 'sans détour, franchement'. Si confronti con LanfCig, *Si mos chanz*: «car amatz Dieu e bonas genz onratz / e ses biais en totz affars reingnatz» (BdT 282.23, 54-5).

15. Il ms. M è l'unico a tramandare in apertura di verso la congiunzione *e*, laddove tutti gli altri codici leggono *qar*, che viene pertanto messa a testo.

16. MT sono gli unici due codici a leggere *azire* contro l'*azire* di D^cF e *laire* di Ra². Si mette a testo la lezione di D^cF poiché considerata più corretta.

20. *esmaia*: 'tormenta' (PD, s.v. *esmagar*). — Si rifiuta la lezione di Ma², *ni*, e si preferisce mettere a testo quella più corretta di D^cFT, *ni·ls* (*nills* T).

25. La locuzione *saber bo* ha il significato di ‘piacere, essere gradito’ (PD, s.v. *saber*).

29. Al v. 29, M legge *desplaia* contro l’accordo di tutti gli altri testimoni, che tramandano *plaia*, ed omette il *qar* iniziale trådito da CRA² (T legge *e*). La lezione *desplaia* è erronea, in quanto in contraddizione con quanto affermerà l’io lirico ai vv. 34-35. Si mette a testo, come fa Boutière, *plaia* e si reintegra *qar* a inizio verso.

31. Il verbo *estraise* significa ‘sottrarre, togliere’ (PD).

32. Boutière, seguendo M, mette a testo *n’ieu no lo-l qis*. La lezione, tuttavia, sembra sospetta a causa del pronome oggetto *lo* che appare incongruo rispetto al contesto: se il pronome si rapporta al *ren* del v. 31, dovrebbe verosimilmente essere femminile; se, invece, si tratta di un oggetto neutro riferito a *qis*, allora dovremmo avere un più congruo *o*. Sulla questione interviene Lewent, che commenta come «ist ein Objektspronomen nach altem Sprachgebrauch durchaus entbehrlich, da über das, was begehrt oder nicht begehrt wird, kein Zweifel herrschen kann» (Lewent 1931, p. 574). Gli altri testimoni, del resto, tramandano solo l’oggetto indiretto (*non li quis C*, *ni non lai quis R*, *nol en qis T*), ad eccezione di a² che legge *ni no lo qis*. Si preferisce pertanto leggere *ni eu no-l qis*.

34. *cais*: ‘bocca’ (PD). La locuzione *issir del cais* è abbastanza frequente nel corpus trobadorico. Si confronti con GlBerg, *Qan vei lo temps*: «mas non per tant q’ieu no-il aus descobrir, / que mandat m’a que no-m hiesca del cais / mas en chantan, et d’aisso no m’eslais» (BdT 210.16, 19-21); PVid, *Per ses dei*: «que quant us motz l’ieis del cais / et ieu l’aug, si-m sui licais, / qu’en cre morir talents, / s’al meins non l’en aug dir dos» (BdT 364.34, 15-8).

35. Il verbo *semonir* assume il significato di ‘invitare, richiedere’ (PD, s.v. *somonir*).

41. Il verso fa riferimento all’insieme delle qualità e delle virtù delle dama di cui lei è provvista in giusta misura. Questa formula laudativa compare anche in *Si-m ten Amors*: «quar ditz qui-us au ni vos ve / que mays ni meyns no-y cove» (VIII, 35-36).

45. Boutière traduce la locuzione *en luec de do* «comme si je recevais un don». La chiosa appare puntuale, e pertanto viene riproposta.

48. (*en*), funzionalizzato in origine come avverbio di luogo, ha qui valore causale: esplica il motivo per cui si compie l’azione espressa dal verbo (Jensen 1994, § 676).

52. La lezione di M, *qe qan la remire*, appare isolata e scorretta rispetto al resto dei codici, che tramandano *qan ieu li remire*.

53. La *boca* e il *mento* sono due tratti fisici che ricorrono sovente insieme nelle descrizioni muliebri dei trovatori. Si confronti il passaggio con ElBarj, *Mas comiat*: «s’ieu no-us bays la boc’e-l mento» (BdT 132.8, 36); PVid, *Ajostar*: «e-lh baizie a lairo / la boca e-l mento» (BdT 364.24, 27-8). Sull’importanza della bocca e del mento nelle descrizioni femminili della poesia medioevale si veda Moroldo 1983, pp. 152-153.

57. L’omissione del *que* completivo subito dopo verbi e locuzioni che esprimono volontà o desiderio è molto frequente (Jensen 1994, § 581). — *deschaia*, riferito com’è ai *lauzengiers*, significa ‘distrugga’ (PD, s.v. *decazer*). Un motivo simile lo si ritrova in *Ben dey chantar alegamen*: «Trop cujatz esser sotil / d’aquel vostre mestier vil; / mas una me-n play / que totz vos dechay» (I, 45-48).

III

Ben farai canson plasen
(BdT 330.3)

Ms.: T 220v (*En richas nouas*).

EDIZIONI: Appel 1890, p. 214; Boutière 1930, p. 29 (VIII).

METRICA: a7 b7 b7 a7 c7 d5 d5 c7 e10 e10; Frank 635:20, *unicum*. Cinque *coblas unissonans* polometriche formate da dieci versi, più due *tornadas* di sei versi. I *mots-refranhs plasen* e *val* sono ripetuti rispettivamente ai vv. 1 e 10 di ogni *cobla*.

Rime: a: -en, b: -ar, c: -or, d: -il, e: -al.

Rime identiche: 8 : 57 (*meglior*); 36 : 58 (*servir*); 46 : 53 (*sofrir*); 47 : 52 (*dir*).

NOTA AL TESTO: Il ms. tramanda scorrettezze morfologiche ed errori di copia ai vv. 14, 20, 22, 26, 29, 30, 60, 61. Ipermetri risultano i vv. 15 e 56; ipometro il v. 61. Errori dovuti alla *scripta* del codice si riscontrano al v. 27 (*fae* per *fai*), al v. 54 (*plur* per *plor*). Italianismo al v. 48, *mon greu dolor*.

- | | | |
|----|--|----|
| I | <p>Ben farai canson plasen,
si puosc, qu'er leus per cantar,
car dison ce mon trobar
comensiei trop sotilmen.
Ma li bon coneisidor,</p> | 5 |
| | <p>ce sabon causir,
tenon, so m'albir,
so ce mais val per meglioir;
per c'a mon grat farai canson cabal,
bella donna, de vos, per cui pres val.</p> | 10 |
| II | <p>Anc re non vi tan plasen,
dompna, con vostre cors car,
per c'ab gioi dei merceiar
mon cor, mos uoglls e mon sen,
ce-us m'an dat per servidor,</p> | 15 |
| | <p>e dei lur grasir,
car mi fan murir
desiran la vostr'amor;
e, si tut muoir, dei aver gioi coral,
car nuls viures mon dos morir non val.</p> | 20 |

VII Qualls qe lauze la meglior
 vos sap gen servir,
 e no-i po faghir
 ab que lause la gensor: 60
 de vos o dic, dompna, se Dieus me sal,
 que-l gensors es e nenguna no-us val.

14 cors; uogll 15 ce vos 20 viure 22 quen 26 un gioi 27 fae 29 male-
 nuia 30 gauçimen 48 mon 51 non o dic 54 plur 55 forfac 56 no val 60 al
 61 o *corr. Appel*; dieu

TRADUZIONE

I. Comporrò una canzone piacevole, se posso, che sarà facile da cantare, perché dicono che, quando cominciai, il mio modo di poetare fosse troppo complicato. Ma i buon intenditori, che sanno scegliere, considerano, come credo, migliore ciò che vale di più; così, a mio piacimento, comporrò una canzone perfetta, bella donna, su di voi, grazie a cui pregio acquisisce valore.

II. Non vidi mai, donna, creatura così piacente come la vostra preziosa persona, per cui devo ringraziare con gioia il mio cuore, i miei occhi e il mio seno, che mi hanno dato a voi in qualità di servitore, e devo essere loro grato perché mi fanno morire desiderando il vostro amore; e, malgrado muoia, devo provare una gioia sincera, perché nessun vivere vale quanto il mio dolce morire.

III. La bellezza e l'incantevole sorriso, che vi fanno penetrare nel mio cuore, non posso mai rimirare a sufficienza, perché ne ho un desiderio sempre maggiore, quanto più ammiro il vostro colorito. Una certa felicità mista a desiderio mi fa gioire quando vedo la tenera freschezza, e la vostra piacevole vista lenisce il profondo dolore che io provo, donna con cui non è possibile godimento alcuno.

IV. Così potesse donarmi un gradevole diletto, dal momento che è di valore ineguagliabile, la dama che devo giudicare con giustizia; e sembra giusto al nostro patto che vi canti una lode sincera, perché tutti i miei pensieri sono volti a servire voi, e stimo ciò un tale onore, che nelle faccende amorose non mi importa di nessun'altra, e desidero voi, presso cui non mi vale mercede.

V. Così si degnasse di essere gentile verso di me, perché possa osare di chiederle mercede! Me ne verrebbe da piangere di gioia, tanto avrei il mio cuore contento. E poiché proverei felicità, dovrete sopportarmi, qualora io osassi dichiararvi e mostrarvi il mio profondo dolore; perché una dama deve ben sopportare da un servitore leale ciò che non la fa valere meno.

VI. Donna, non dico questo che mi ascoltate dire per lamentarmi, giacché dolcemente voglio subire l'affanno per cui sospiro e piango. Poiché, senza colpa, mi rendete un tormento mortale, sarà, dunque, un peccato, se con voi mercede non mi è d'aiuto.

VII. Chiunque lodi la migliore vi sa ben servire, e non può fallire, purché lodi la più gentile. Di voi questo dico, dama, che Dio mi salvi, che siete la più gentile, e nessuna vale quanto voi.

NOTE

1. *plasen* funziona nella canzone come *mot-refranh* assieme a *val*, presentandosi nella stessa posizione, al primo verso di ogni *cobla*. L'aggettivo viene utilizzato dai trovatori come qualificatore di due campi semantici fra di loro interconnessi: come in questo *incipit*, è tipico dei trovatori attribuire all'arte del comporre la caratteristica della piacevolezza, che rispecchia in maniera palese una della qualità maggiormente decantate della dama. Infatti, nella maggior parte delle sue occorrenze, l'aggettivo è usato per qualificare la dama, specie nella sua descrizione fisica. Cosa che accade puntuale nelle *coblas* successive di questa canzone, dove *plasen* viene legato da Ricas Novas alla *laudatio muliebris*. Il rapporto fra l'eleganza del componimento e quella della dama, evocato dal duplice utilizzo dell'aggettivo *plasen*, è spia di uno dei topoi che sono alla base della lirica occitana, il canto per amore: il legame fra l'amante e *midons*, al di là degli innumerevoli limiti che si frappongono alla sua realizzazione concreta, trova possibilità di esistere solo nello spazio della poesia. Il canto viene in questo modo a rappresentare il «doppio confronto dell'individuo col codice poetico e con la realtà amorosa» (Meneghetti 1984, p. 122).

2. *leus*, come tutti gli altri aggettivi indicanti modalità o attitudine e introducenti un infinito, si costruisce indifferentemente con le preposizioni *a* o *per*, più il verbo che limita la portata dell'aggettivo.

3-4. *sotilmen* si oppone qui al *leus* del v. 2 nella qualificazione dello stile del poeta. Stando alla sua affermazione, dovremmo credere che i primi componimenti di Ricas Novas siano caratterizzati dagli stilemi di una maniera poetica più difficile e arguta. Nella qualificazione degli stili poetici, tuttavia, *sotil* non nasce in opposizione a *leu*. Teorico del *trobar sotil* è Giraut de Bornelh, che, nella canzone *Si-l cor no-m ministr'a drech*, ne dà questa descrizione: «Si-l cor no-m ministr'a drech / e mal so grat no

l'afranh / en un chantaret sotil, / no m'es vis qu'era s'afranha, / si no m'esfors' atz, / en aitals motz peceiatz. / Ja fo que-m n'entremetia / plus qu'era no fatz, / car melhs me lezia, / c'a penas om conoissia / mos leugers dichs enversatz / sotils e menutz soudatz» (BdT 242.70, 1-12). È evidente che *sotil*, nell'accezione di Giraut de Bornelh, assume un significato deteriore. Parimenti, *leugier* si riferisce all'agilità del poeta nel comporre, piuttosto che alla chiarezza o alla facilità della comprensione. Spesso, infatti, Giraut adotta epiteti peggiorativi nel descrivere il *trobar leu* col solo scopo di difenderlo e di prevenire eventuali attacchi dei critici di questo stile semplice e intellegibile ai più (vedi Paterson 1975, pp. 101-117). In seguito, *sotil* assume un significato affine a quello di *prim*. Ce ne dà un esempio Aimeric de Peguilhan nella canzone *Ses mon apleich non vau ni ses ma lima*: «Ses mon apleich non vau ni ses ma lima, / ab que fa breich motz et aplan e lim / car ieu non veich d'obra sotil e prima / de nuilla leich plus sotil ni plus prim, / ni plus adreich obrier en cara rima / ni plus pesseich sos digz ni mieills los rim» (BdT 10.47, 1-6). In questa occorrenza, così come nell'affermazione di Peire Bremon, *sotil* stigmatizza una maniera di comporre capziosa e involuta.

5-8. Nell'ambito delle dissertazioni sullo stile, il riferimento ai *bon coneisidor* da parte dei trovatori è solitamente rivolto a quella fetta di pubblico più istruita che può essere in grado di decifrare quegli artifici retorici e quelle oscurità semantiche che rendono un componimento qualificabile come *clus*. Ricas Novas sottolinea ancora in questi versi un passaggio graduale da uno stile difficile a uno più leggero. Non è desumibile chiaramente, tuttavia, quale delle due maniere di *trobar* egli preferisca e auspichi venga considerata migliore: dopo aver affermato di voler perseguire uno stile lieve perché i suoi esordi poetici erano stati giudicati troppo oscuri, sembra chiamare in appello la saggezza degli intenditori per riscattare il valore di quei medesimi esordi, e stabilisce, alla fine, che la canzone che si appresta a comporre sarà comunque perfetta. Bisogna evidenziare come il riferimento alla questione del *trobar* sia qui privo di qualsiasi polemica o reale professione di stile, dal momento che all'epoca di Ricas Novas il dibattito fra le varie maniere poetiche era stato ampiamente superato e dimenticato: il nostro trovatore vi accenna in modo stereotipato e formulare.

9. *cabal* (<CAPUT) come sostantivo ha il significato di 'capitale, ricchezza'. Quando usato come aggettivo, significa 'perfetto' (FEW 2:342), ed è impiegato spesso per qualificare una composizione poetica.

10. Intendiamo *pres* come variante di *pretz*, 'pregio'. Questa variante, minoritaria rispetto ad altre come *prez*, occorre spesso nel corpus di Ricas Novas: «Rics pres, fermes e sobeirans» (XIV, 1); «cui bos pres a per sieu triat» (IX, 42); «mas pres per la lur vertut / creis e s'esvertuda» (X, 12-13). È dovuta alla particolare *scripta* del ms. T, per cui spesso si trova *-s* al posto di *-tz* (si veda Appel 1890, p. x).

14. *sen* va inteso come 'giudizio' (PD). Come dimostra Schutz in un suo contributo (Schutz 1958, pp. 508-514), è spesso arduo definire bene il significato di questa parola, specie quando stigmatizza un'astrazione, alla stregua di altre come *pretz*, *saber* o *valor*. Egli stabilisce che parole del genere, avulse dal contesto, non hanno alcun significato, e funzionano come degli abusati topoi. Per gettare luce sul loro reale significato, bisogna badare all'associazione con altre parole che definiscono astrazioni, cui spesso appaiono correlate. Nel nostro caso, *sen* compare in concomitanza con *cor* e *uoglls*. Ricas Novas produce una *exornatio* dove la proliferazione di elementi che han-

no un significato quasi equivalente ha lo scopo di enfatizzare e sviluppare in senso iperbolico un topos, che è quello del coinvolgimento di tutti i sensi dell'io lirico nel processo dell'innamoramento.

15. Il manoscritto reca la lezione *ce vos*. Si emenda, seguendo Appel, con la forma enclitica per restituire parità sillabica al verso.

20. *viures* è un infinito sostantivato che assume nella frase le medesime funzioni di un sostantivo e ne segue le regole della flessione (Jensen 1994, p. 210, § 482; Jensen 1986, § 705).

22. Il ms. legge *quen*. Si emenda, come hanno fatto gli editori precedenti, con *que-us*.

27. Appel, nella sua edizione della canzone, edita *fae*, come da manoscritto. Questa forma della terza persona singolare del verbo *faire* non è, tuttavia, altrove attestata, ed è frutto del mutamento vocalico tipico della *scripta* di T, per cui spesso *ae* si trova al posto di *ai* (si veda Appel, 1890, p. vi). Altri esempi riscontrati nel medesimo manoscritto sono *plae* (BdT 156.14, 20), *trae* (BdT 355.11, 14) e *faie* (BdT 156.14, 44). Si emenda con *fai*, come già aveva fatto Boutière.

28. L'evocazione della *nova frescor* della dama nasconde un implicito richiamo alla realtà naturale della primavera, che rappresenta lo scenario tipico su cui si dispiega il canto d'amore trobadorico. Il rapporto di filiazione e di rispecchiamento fra la natura e le caratteristiche fisiche della persona amata è uno dei motivi più ricorrenti nella poesia occitana.

29. Il manoscritto porta la lezione *alenuja*, evidente errore di copia facilmente emendabile con *aleuja*: 'allevia' (PD).

30. Il verso presenta una cesura lirica. Preferiamo, pertanto, leggere *donna 'b* invece di *donn 'ab*, come fanno Appel e Boutière.

31. *Aisi* introduce una proposizione ottativa indipendente, introducendo un congiuntivo imperfetto. L'utilizzo di questa preposizione come introducente un congiuntivo ottativo è abbastanza raro, dal momento che si riscontra con molta più frequenza *si*. — La variazione grafica del *mot-refranh plasen* in *plaisen* è dovuta alla *scripta* di T, nella quale talvolta si trova l'inserimento di una *i* dopo vocale e prima di *s* o di *tç* (si veda Appel 1890, p. vi). — Si riscontra un cambiamento di allocuzione nel discorso poetico: l'io lirico non si rivolge più alla dama in seconda persona plurale, bensì in terza persona singolare. Stessa cosa avviene ai vv. 41-42. In seguito il locutore torna alla seconda persona in entrambi i casi. Boutière rileva questa incongruenza nel commento alla sua edizione del componimento giudicandola sorprendente. In realtà, il cambio di persona all'interno dei testi trobadorici, e non solo, è cosa molto frequente.

32. *con* ha qui valore di congiunzione causale (si veda Jensen 1994, § 758).

34. *convinen* ha il significato di 'patto, accordo' (FEW 2:1126). Rispetto alle occorrenze del sostantivo, in occitano si riscontra un più frequente uso aggettivale del participio presente del verbo *convenir*, specie nelle descrizioni muliebri, col significato di 'armonico, proporzionato'. Il patto a cui fa riferimento Ricas Novas, è quello amoroso fra il poeta e la dama. A questo proposito Ricketts commenta che «dans la majorité des cas il n'y a aucune référence antérieure à un accord, mais le troubadour en parle comme d'un acquis». E, a proposito di quest'occorrenza di *convinen*, «ce qui est dé-routant, c'est que Peire Bremon fait allusion à un accord entre lui e la dame, qui garan-

tit que sa louange est sincère. Ce qu'il dit plus exactement c'est qu'il lui paraît bien [...] que lorsqu'il la loue, il parle sincèrement» (Ricketts 1999, p. 164).

39. *atra*, al posto di *autra*, è frutto delle particolarità grafiche di T, in cui è testimoniata la frequente riduzione di *au* in *a* (si veda Appel 1890, p. vii).

41-42. A differenza di Boutière, che rendeva la proposizione come protasi di un periodo ipotetico, intendiamo *si* non come una congiunzione condizionale, bensì come avverbio introduttore un congiuntivo ottativo (FEW 11:577; sull'utilizzo di questo avverbio in occitano si veda Jensen 1994, § 569). In questo modo, l'enunciato introdotto da *si* esprime un augurio, piuttosto che un'invocazione, come già avveniva al v. 31. L'evidente legame derivativo, e l'uguaglianza di funzione sintattica tra l'*aisi* che apre la *cobla* IV, e il *si* della *cobla* V, adombrerebbe un allacciamento delle due strofe tramite l'artificio delle *coblas capdenal*, che prevede la ripetizione, in maniera tautologica, equivoca o derivativa, nel primo verso di ogni strofa di una canzone della medesima parola, o gruppo di parole. In questo caso, l'allacciamento tra le due strofe non sarebbe rigoroso.

43. Il condizionale II ha, in questa proposizione, valore modale: esprime un obbligo morale, oltre che una nozione di cortesia (vedi Jensen 1994, § 566).

45. *car* ha valore causale, introduce la motivazione dell'enunciato al v. 46: allorché l'amante dovesse provare gioia a causa della dama, questa dovrà sopportare quei tormenti e quelle sofferenze di lui, preposte a nobilitarlo nella tensione del suo sentimento amoroso. Il concetto, che rappresenta uno dei fondamenti dell'amore cortese, è ripreso ed espresso come un assioma ai vv. 49-50: il dovere di una dama verso il proprio servitore è quello di causarne, in prima istanza, e di apprezzarne, in seguito, il dolore, inteso come processo ascetico di elevamento spirituale, e di miglioramento interiore. L'esibizione della sofferenza diviene il viatico necessario per l'acquisizione della *cortezia*: solo grazie a questo *iter*, l'amante potrà guadagnarsi un innegabile *valor* agli occhi di *midons*. — *m'en dera*: il ruolo sintattico del pronome riflessivo in questa particolare costruzione verbale, spesso espletivo, quando non altera il valore del verbo semplice, non è ben chiaro. Come sottolinea Jensen (Jensen 1994, § 445), il pronome può servire ad enfatizzare la partecipazione del soggetto nell'azione, oppure marcare l'aspetto durativo di quest'ultima. In questo caso specifico, Lewent chiosa: «*Se donar (dar) mit einem ein Gefühl bezeichnenden Substantiv bedeutet 'empfinden'*» (Lewent 1931, p. 577). Intendiamo, dunque, l'espressione *m'en dera legor* come 'provarei gioia', laddove Boutière emenda *dera* con *deras (=deratz)*, traducendo 'vous me causeriez de la joie'.

47-48. *dir e mostrar* è un'iterazione sinonimica, come la successiva *sospir e plor*, al v. 54. Entrambe le iterazioni, frequentissime nelle composizioni trobadoriche, legano i due termini che le compongono mediante un rapporto di gradazione semantica ascendente. Per uno studio di questa figura retorica nella poesia occitana vedi Elwert 1970, pp. 197-200. — Al v. 48, il manoscritto reca *mon greu dolor*. A causa del genere maschile del possessivo, si tratta di un italianismo del copista, dal momento che il manoscritto T, testimone, fra gli altri, di altri due *unica* di Ricas Novas, è stato in parte copiato nel Veneto. Per una storia del manoscritto si veda Brunetti 1991, pp. 27-40; per una trattazione delle sue caratteristiche, e dei suoi legami con la lirica siciliana si

vedano Brunetti 1990, pp. 45-57, e Asperti 1994, pp. 49-71. Per lo studio della lingua di T si veda Appel 1890, pp. vi-xiii.

49. *a servidor lial* assume qui la funzione di complemento d'agente o di limitazione.

50. *de c(e)* introduce qui un complemento di causa.

51. *clamor* va inteso come 'lamento, reclamo' (PD). La rassicurazione, topica per altro, che l'amante non esibisce i propri tormenti alla dama per lamentarsi di lei, è presente in un altro luogo del corpus di Ricas Novas, *Ben deu istar*, «Tot aisso dic con fins amics verais / per ma donna, e non fas ges clamor» (II, 21-22). — Mantenendo la lezione del manoscritto, *non o dic*, il verso risulterebbe ipermetro. Omettiamo, dunque, come già aveva fatto Appel, il pronome neutro *o*.

54. Il *plur* del manoscritto è particolarità grafica tipica di T, per cui *u* si trova spesso al posto di *o*, specie prima di *r*. Altri esempi di questo mutamento vocalico negli *unica* di Ricas Novas traditi da T sono *plurar* (III, 43), *lur* (X, 12), *tut* (III, 19; X, 10), *lignan* (X, 44), *sun* (IX, 21). In questo caso, la lezione del manoscritto viene ad inficiare l'assetto rimico della canzone, che prevederebbe un'uscita in *-or*. Appel emenda con *plor*, come Boutière. Si conserva il loro intervento.

56. *pecatç*, non già inteso come 'colpa', assume qui il significato di 'errore, disdetta', piuttosto che quello della nostra espressione colloquiale 'che peccato' (FEW 8:100).

59. Boutière emenda *po* con *pot*. La caduta di *t* dopo vocale è fenomeno tipico della *scripta* di T (si veda Appel 1890, p. ix). Dal momento che la voce verbale risulta intellegibile in entrambe le forme, non reputiamo la correzione di Boutière necessaria, e seguiamo la lezione del ms., come già aveva fatto Appel.

61. Appel supplisce all'ipometria del verso inserendo il pronome neutro *o*, che assume valore prolettico rispetto all'enunciato successivo. Si conserva la correzione.

IV

Be volgra de totz chantadors
(BdT 330.5)

MSS.: D^c 259v (*Ricas nouas*), solo i vv. 11-30; R 102d (*P. Bremō*)

EDIZIONI: Mahn 1846-53, vol. III, p. 256; Appel 1890, p. 217; Boutière 1930, p. 25 (VII).

METRICA: a8 b8 b8 a8 c7' d8 d8 c7' e8 e8; Frank 635:8. Cinque *coblas unissonans* polometriche composte da dieci versi, più una *tornada* composta da due ottonari. Il *mot-refranh merce* è ripetuto al v. 10 di ogni *cobla*. Lo schema metrico, originale, ha dato vita a tre successive imitazioni: lo ritroviamo con le medesime rime nella tenzone fra la *trobairitz* Domna H e Rofin *Rofin, digatz m'ades de cors* (BdT 249a.1 = 426.1), e nello scambio di *coblas* fra Matfre Ermengau (*Compair'aitan com lo soleil* [BdT 297.2]) e Peire Ermengau (*Messier Matfre, pos de conseil* [BdT 341.1]), su schema rimico adattato.

Rime: a: -ors, b: -ens, c: -iva, d: -ar, e: -e.

Rime identiche: 39 : 51 (*re*).

Rime derivative: 28 : 35 (*aviva* : *viva*).

NOTA AL TESTO: La canzone è stata tramandata dal ms. R e dal ms. D^c, che conserva, tuttavia, soltanto i vv. 11-30. Le due versioni presentano errori significativi: al v. 18 D^c reca *valors*, laddove R legge erroneamente *lauzors*; al v. 22 D^c porta la lezione incongrua *vers*, contro *pretz* di R; al v. 28 R legge più propriamente *vers*, mentre D^c *prez*.

Altre varianti sostanziali di D^c recano l'evidenza di due subarchetipi distinti all'origine delle due versioni: *sen* (al v. 19 rispetto a *sel* tradito da R); *als conoissenz* (al v. 23, cui corrisponde *totas gens* di R), *ses dinz* (al v. 25, dove R legge *es de*); *querir* (al v. 30, al posto di *clamar* di R).

Errori di natura flessionale riscontrati al v. 22 e al v. 25 in R non si ritrovano nella versione di D^c, che supplisce, tra l'altro, con *so* alla lezione incongrua di R *o* riscontrata al v. 30. Dal momento che D^c si presenta come un testimone frammentario, la scelta del manoscritto base cade necessariamente su R.

I Be volgra de totz chantadors
 fos tan sobriers maiers mos sens,
 car am mielhs e sui pus temens
 de totz los autres amadors:
 breu fera pus adomniva
 chanso, onran e tenen car
 vos, que m'es de ric pretz ses par,
 dona plazen senhoriva;

5

	que far la degra mielhs de be, car aten tan auta merce.	10
II	E qui per dir sobrelauzors de sa dona fon anc mentens, don las vos et er ver dizens, dona, car vostra grans valors es tan per drech sobrautiva, c'ab lieis no-s pot lauzors engar; per que deu tot laus averar vostra valors esforsiva, c'ab sel creis l'autz pretz que-us mante. Per qu'ieu dezir de vos merce?	15 20
III	Aisso-m fai dir, dona, Amors, e l'onratz pretz sobrevalens que-us fai grazir a totas gens, per que una dossa legors es de mon ferm cor aiziva, totas vetz que n'auja parlar. C'usquecx vos cuja mielhs lauzar, car vostre laus vers aviva lurs lauzors, car aisi-s cove! Per so no-us aus clamar merce.	25 30
IV	Tant es nobla vostra ricors, e-l vostre nous cors convinens es tan bels, e l'esgartz plazens, e tan vera-l fina colors fresca, natural e viva; e tant gent sabetz dir e far so que-us tanh et azaut onrar, c'a tot hom es agradiva; per qu'ieu non ai fin joi de re mais d'atendre vostra merce.	35 40
V	Mot es rics pretz, sens et honors, mezura e ensenhamens ab vos, dona, e sui jauzens can dezir lo vostre secors, que mos ferms volers m'abriva,	45

mas ab tot so tem dezirar:
doncx be-us temeria prejar.
«Com?» Car Amors m'o esquivar,
tant que ja no-us dirai, so cre:
«Belha dona, si-us plai, merce!»

50

VI S'ieu vos auzes prejar de re,
dona, be-us queregra merce.

I. 3 *Appel corr.*sui — amadors] chantadors **R**

II. 13 *aggiunto er* — 15 tan] ta **R**; sobrautiva] sabrativa **D^c** — 16 no-s] non **R** — 17 tot] totz **R**; esforsiva] effortiva **D^c** — 18 valors] lauzors **R** — 19 sel] sen **D^c**; l'autz] laut **D^cR**

III. 21 dompna dir **D^c** — 22 l'onratz] lonrat **R**; pretz] uers **D^c** — 23 a totas gens] als conoissenz **D^c** — 25 es de] ses dinz **D^c**; cor] cors **R** — 26 que n'auja] qels nauza **D^c** — 28 car] qel **D^c**; vers] prez **D^c** — 29 lurs lauzors] lor lauzor **D^c**; car aisi-s] qenaissis **D^c** — 30 per so] pero **R**; clamar] querir **D^c**

IV. 32 nous] nou **R**;convinens] convinen **R** — 33 es] e **R**; l'esgartz] lesgart **R** — 38 tot hom] totz homs **R**

V. 41 rics] ric **R** — 43 sui] ieu **R** — 48 com] co **R** — 50 si-us] sieus **R**

TRADUZIONE

I. Vorrei che il mio ingegno fosse estremamente superiore a quello di tutti i cantori, poiché amo meglio e sono più timoroso di tutti gli altri amanti: subitocomporrei una canzone più prestigiosa per onorare e far apprezzare voi, che siete per me di un prezioso valore senza pari, donna piacente e sovrana; e la dovrei fare più che bene, perché spero in un'elevata mercede.

II. E chi mai fu bugiardo, per dire lodi esagerate della propria donna, le rivolga a voi, donna, e sarà sincero, perché il vostro grande valore è così giustamente superiore che nessuna lode lo può uguagliare; infatti il vostro valore che si rafforza deve inverare ogni lode, perché grazie a quella cresce l'alto merito che vi sostiene. Perché desidero la vostra mercede?

III. Questo mi fa dire, donna, Amore, e l'onorato merito superiore che vi fa amare da tutto il mondo, così che una dolce gioia è vicina al mio cuore fedele tutte le volte che ne sento parlare. Che ognuno pensi di lodarvi meglio, visto

che il vostro elogio sincero dà vita alle loro lodi, perché così conviene! Perciò non oso chiedervi mercede.

IV. La vostra signoria è così nobile, e il vostro giovane corpo affascinante è così bello, e lo sguardo piacevole, e così vero il colorito delicato, fresco, naturale e vivo; e così gentilmente sapete dire e fare quello che vi pertiene e onorare giustamente, che a tutti siete gradita; sicché da nulla ottengo una gioia perfetta, se non dall'attendere la vostra mercede.

V. Molto nobile pregio, senno ed onore, misura e saggezza sono in voi, dama; e sono gioioso quando desidero il vostro soccorso, perché il mio saldo desiderio mi incita, ma, nonostante tutto questo, temo di desiderare: dunque dovrei temere di pregarvi. «Perché?» Perché Amore me lo impedisce, al punto che, questo credo, mai vi dirò: «Bella dama, se vi piace, mercede!»

VI. Se osassi chiedervi qualcosa, dama, di certo vi domanderei mercede.

NOTE

2. *sobriers* è aggettivo col significato di 'superiore, eccessivo' (PD). In questo contesto è postulabile un utilizzo avverbiale dell'aggettivo, assimilabile al senso della locuzione *a sobrier*, 'estremamente' (PD). Del resto, è noto come non esista in occitano una demarcazione fissa fra le classi degli aggettivi e degli avverbi, e come sia possibile che gli aggettivi possano essere usati avverbialmente, e viceversa. Si vedano, a tal proposito, le pagine dedicate da Jensen all'argomento (Jensen 1994, § 104, §105 e § 114). Si vedano, inoltre, gli esempi che recano un'accezione avverbiale di *sobrier* registrati da Raynouard (LR, V:242) e Levy (SW, VII:729). — *maier* è in questo caso soggetto a una flessione incorretta dovuta all'adattamento analogico alle forme *sens* e *sobriers*. Non si tratta di un caso isolato: sono numerosissimi gli esempi di comparativi di norma sintetici declinati in questo modo, tanto da testimoniare la presenza di due tipi di flessioni perfettamente coesistenti (si veda Jensen 1994, § 87). — *sens* è tradotto da Boutière col significato di 'talento', accezione che ben si adatta al contesto in cui compare. Lewent, tuttavia, commenta: «man setze also ein Ausrufungszeichen hinter *sens*» (Lewent 1931, p. 576).

3. Appel emenda il *car* del ms. con *con*. La correzione è mantenuta da Boutière, che ricollega *con* al *tan* del verso 2, dando un'interpretazione del tutto errata delle due proposizioni, legate da un rapporto comparativo che non sussiste: «je voudrais bien que mon talent fût infiniment supérieur à celui de tous les chanteurs, comme mon amour est plus parfait [...]». In realtà, non c'è alcun motivo di emendare *car*, che qui introduce una causale giustificante il motivo del proposito espresso dall'ottativa precedente. — Il verso è ipometro: Appel inserisce congruamente *sui* fra *pus* e *temens*. Si mantiene l'integrazione. — *temens* significa 'timoroso' (PD, s.v. *temer*). Da un punto di vista

tematico, il topos della paura è fondamentale nelle canzoni cortesi. Questa attitudine affettiva è suscitata principalmente nell'io lirico dai *lauzengiers*, che minano continuamente il rapporto di fiducia fra l'amante e l'amata, ma, ancora più sovente, proprio dal rapporto amoroso in sé, come ci testimonia Lavis: «l'amour des troubadours et des trouvères se meut dans le cadre d'un certain manichéisme et l'elan vital de la quête amoureuse [...] est costamment contrebalancé par son corollaire antithétique, qui est l'appréhension et la crainte de l'échec» (Lavis 1972, p. 104). La paura, insomma, è una componente essenziale dell'amore cortese, così come l'atteggiamento timoroso e timido si configura come una vera e propria qualità di cui l'amante deve essere provvisto allorché vuole esprimere alla dama la propria riverenza e il proprio rispetto. Cropp sottolinea come l'amante debba essere *temens* in maniera misurata, poiché un'eccessiva timidezza «créé un obstacle ou un défaut, elle empêche l'amour de se réaliser» (Cropp 1975, p. 203).

4. Il ms. R legge erroneamente *chantadors*: puntuale la correzione *amadors* fatta da Appel, utile a restituire il parallelismo enucleato in tutta la *cobla* fra l'attitudine amorosa e quella al comporre. Si tratta di una delle tante variazioni sul topos del canto per amore, secondo il quale l'esercizio poetico e il *servitium amoris* sono strettamente interconnessi, giacché l'uno giustifica l'altro. Si veda III, 3 e nota relativa.

5. Il ms. R porta la lezione *breu*, aggettivo che significa 'breve, corto', ma utilizzato soprattutto nella locuzione avverbiale *en breu* col senso di 'rapidamente' (PD). Appel propone di emendarlo con *be-n*, mentre Boutière lo interpreta come un aggettivo usato avverbialmente col medesimo significato di *en breu*, anche se afferma di non conoscere altri esempi di questo impiego avverbiale di *breu*. Lewent, dal canto suo, commenta che è impossibile intendere *breu* come un avverbio, e afferma: «Somit ist wohl eine Änderung des *Breu* nicht vonnöten. Sonst würde ich eher *Leu* als *Be-n* vorschlagen» (Lewent 1931, p. 577). Se è vero che gli utilizzi di *breu* con funzione avverbiale sono pressoché nulli nel corpus lirico trobadorico, pur ne troviamo qualche occorrenza nella produzione narrativa. Si confronti con *Flamenca*: «e breu creset / que per rason esser pogues / ques alcun engien fag agues / per on vengues a leis els bains» (vv. 5468-71); *Guilhem de la Barra*: «e mandatz ades tost e breu / que vengua tantost ses oblit» (vv. 2580-81). Crediamo, pertanto, che si possa agevolmente intendere *breu* come avverbio: 'subito'. — L'aggettivo *adomniva* non ricorre altrove nel corpus trobadorico: viene registrato da Levy col significato dubbio di 'superiore, eccellente' (SW, I:22), sulla scorta di quanto ipotizzato da Appel nel glossario della sua *Provenzalische Inedita*, mentre Raynouard lo traduce con 'rispettosa' (LR, III:73), accezione che, tuttavia, non pare congrua al nostro contesto. È possibile considerare l'aggettivo *adoniva*, anch'esso un *hapax* nel corpus trobadorico, come una variante di *adomniva*: è tradotto da Raynouard con 'generosa' (LR, III:11). Si veda GrRiq, *Voluntiers faria*: «Bona fon anc nada: / tan es adoniva, / de totz bes preziva» (BdT 248.85, 19-21).

6. I due gerundi *onran* e *tenen car* esprimono qui un rapporto circostanziale di fine o scopo. — *tener car* è locuzione che ha il significato di 'stimare, valutare' (PD, s.v. *car*).

8. *senhoriva*: 'signorile, sovrana' (PD, s.v. *senhoriu*).

9. Il *que* all'inizio del verso ha dato adito a difficoltà interpretative, giacché non se ne è capito bene il ruolo sintattico. Boutière chiosa «il doit y avoir, entre ces deux vers, une idée omise» (Boutière 1930, p. 97, n. 8-9), poiché intende *que* come congiunzione introduttrice di una subordinata causale, che, tuttavia, non ha alcun antecedente nella *colba*. Io credo che *que* vada inteso, invece, come una semplice congiunzione di coordinazione che adombra una falsa ipotassi. — Il condizionale II *degra* ha, qui, valore modale: esprime un obbligo morale, oltre che una nozione di cortesia (vedi Jensen, 1994, § 566).

11. Il prefisso *sobre-* esprime, di norma, il valore superlativo dell'elemento che determina (Jensen 1994, § 723). In questo contesto, *sobrelauzor* significa 'lode esagerata' (PD), con accezione negativa. Sull'esagerazioni dei poeti nel lodare le dame, cui si contrappone il *topos* della veridicità, si vedano le osservazioni di Pagès 1925, pp. 34-35. Si confronti, inoltre, il verso con BnMart, *D'entier vers*: «e qui aisso gardaria / ja no-s sobrelauzaria, / que sobrelaus follesc es» (BdT 63.6, 62-4); ArnMar, *L'enseignamens*: «D'aisso sai grat als autres trobadors, / qu'en sas chansos pliu chascus et afia / que sa domna es la genser que sia, / si tot s'es fals, lor digz lau e mercei, / qu'entre lurs gaps passa segurs mos vers, / qu'uns non conois ni no so ten a mal / c'atressi cre chascus, sia plazers» (BdT 30.17, 15-21); RmMir, *A penas sai*: «Tuich cist trobador egal, / segon qu'ill ant de saber, / lauzon dompnas a plazer, / e non gardon cui ni cal; / e qui trop plus que non val / lauz sidons, fai parer / qu'escarn ditz e non ren al; / mas ieu n'ai chausida tal / c'om no-n pot ren dir mas ver, / si doncs no-n dizia mal» (BdT 406.7, 41-50).

12-13. Nei due versi si riscontrano due costruzioni di *esser* seguito da participio presente di natura copulativa. Se Boutière le interpreta come costruzioni perifrastiche indicanti un'azione durativa e traduce, rispettivamente, «quiconque a jamais menti» e «il dira», noi interpretiamo i participi *mentens* e (*ver*) *dizens* come attributi atti a qualificare il soggetto. In particolar modo, *ver dizens* pare possa essere inteso col significato di 'sincero'.

13. Il verso è ipometro: Appel supplisce con l'aggiunta di *er*. Come Boutière, manteniamo la correzione.

15. *sobrautiva*, 'superiore' (PD, s.v. *sobraltius*), è aggettivo composto di scarso utilizzo fra i trovatori. Si confronti il verso con BonCalv, *Temps e luecs*: «Car lo sobraltius valers / de leis, cui sui finz servire / es tant sobre tot consire» (BdT 101.15, 33-5); GuiEsp, *Si-l dous iois*: «Si vos, qu'es altiva, / de pretz sobrautiu, / etz un pauc pensiva / d'est las trop pensiu» (BdT 244.15, 23-6).

16. *engar*, utilizzato nell'accezione riflessiva, significa 'compararsi, uguagliarsi' (PD, s.v. *egar*) e regge solitamente la preposizione *ab*.

17. *per que* ha qui valore di congiunzione causale (Jensen 1994, § 746). — *tot*, impiegato al singolare, assume frequentemente valore distributivo, oppure connota un'insieme in modo globale, come in questo caso (Jensen 1994, § 382). — *averar*: 'avverare' (PD); il valore della dama è tale da rendere vere tutte le lodi che le sono rivolte.

18 *esforsiva*, femminile di *esforsiu* che Levy registra direttamente con 'zelante, violento, forte' (PD). L'aggettivo deriva da *esforsar*, 'fortificare, aumentare' (PD). Il senso che meglio conviene qui sarà, allora, 'che si rafforza, che aumenta'. — La lezio-

ne di R, *lauzors*, è evidentemente errata. Si preferisce mettere a testo *valors* tràdito da D^c.

19. Mahn legge il verso *c'ab so 'ncreis l'aut pretz*, preferendo mettere a testo, dunque, la lezione di D^c, *sen creis*, opportunamente emendata. Ma la lezione di R, *sel*, dimostrativo da ricollegare al *laus* del verso precedente, è altrettanto valida. Viene scelta da Appel e, in seguito, da Boutière. Ricas Novas vuole dire che è grazie alle lodi rivolte alla dama, rese veritiere dall'alto valore di lei, che il suo merito si accresce ulteriormente. — Entrambi i manoscritti recano la flessione errata dell'attributo *aut*: si emenda *l'aut* con *l'autz*.

21. L'inserito di monologo dei versi precedenti viene suggellato da questa interrogativa, che, secondo Allegretti, è «un'esigenza tarda e interamente narrativa» (Allegretti 1999, p. 76) di mettere in rilievo le parti dialogate rispetto ad altre notazioni metatestuali, che fungono allo stesso scopo, rilevate in altri scambi dialogici del corpus provenzale. Un simile espediente a suggello di un inserito di monologo lo si riscontra nell'epistola di AmSesc: «Aissi-m fai parlar e contendre / Amors» (*BdT* 21a.I, 64-5).

22. Il ms. D^c legge erroneamente *vers*, rispetto a *pretz* di R. La medesima inversione fra le due lezioni si riscontra al v. 28, dove questa volta è R a recare la lezione congrua *vers*, rispetto al *prez* di D^c.

23. Il ms. D^c porta la lezione *als conoissenz* rispetto a *a totas gens* di R. Le lezioni sono entrambe valide.

26. Alla relativa introdotta da *que* segue il congiuntivo perché è introdotta da un antecedente ipotetico, non attualizzato (Jensen 1994, § 596-7), e non, come voleva Boutière, perché la proposizione marcherebbe la ripetizione indeterminata (Boutière 1930, p. 98 n. 26).

27. Il verso è un'ottativa indipendente introdotta dall'antecedente *que*. Boutière la traduce, del tutto erroneamente, come una subordinata causale retta dal sottinteso «cela arrive souvent», riferito alla dolce gioia che l'io lirico prova ogni volta che sente parlare della dama (vv. 24-26).

28-29. Ritorna il topos dello stretto rapporto tra la lode e valore di chi la riceve, anche se rovesciato: ai vv. 17-18 era la dama che, grazie al proprio valore, rendeva veraci le lodi dei corteggiatori; qui, sono gli elogi che la dama elargisce ai pretendenti più valorosi che recano nuova linfa all'arte del corteggiamento, e ispirano nuove lodi. Il *servitium amoris* è, dunque, palesemente animato da un movimento dinamico circolare, di cui Ricas Novas ne denuncia ironicamente la prescrittività, stando alla chiusa del v. 29, *car aisi:s cove*.

28. *aviva*: 'ravviva, vivifica' (*PD*, s.v. *avivar*).

30. Il ms. R reca la lezione *pero*, cui si preferisce, come hanno fatto gli editori precedenti, *per so*, tràdito da D^c, per una maggiore coerenza sintattica.

32-33. Nei due versi si riscontrano errori di flessione: al *nou*, al *convinen* e all'*esgart* del ms. R, si supplisce con *nous*, *convinens* ed *esgartz*. Al principio del verso 33, inoltre, è opportuno accogliere la correzione di Appel, *es*, al posto dell'*e* tràdito dal ms.

34-35. Il riferimento al colorito della dama definito come 'fine' è tipico fra i trovatori. Si confronti con Cerv, *Si per amar*: «sa gran beutz e sa fina colors, / luynan d'enjan son plasen cors gençor» (*BdT* 434a.61, 31-2); Cerv, *Si com midons*: «Non es

tenxa ne destenxa / sa fina color ses tenxa» (*BdT* 434a.59, 45-6); PRmTol, *Si'eu fos aventuratz*: «que la fina color / e-l sens e la lauzor / e-l vostre pretz onratz / me fan far deziran / manh sospir...» (*BdT* 355.15, 42-5). Come si nota dagli esempi citati, e come ci conferma anche Ricas Novas nei versi susseguenti, la *laudatio* dei colori dell'incarnato della dama è sempre volta a metterne in luce la purezza e la naturalezza, così come l'assenza di tracce di cosmesi, pratica del tutto avversata dai trovatori, perché considerata indice di falsità e di corruzione (a questo proposito si veda Di Luca 2005, pp. 329-32 e pp. 352-56): tramite il decantamento di questa particolare qualità fisica della dama, si vuole, in realtà, lodarne il candore e l'integrità a livello morale.

37. *azaut*, aggettivo e avverbio dal significato di 'giusto, abile, appropriato', ma anche di 'grazioso' (*PD*, s.v. *adaut*), viene tradotto da Boutière con quest'ultima accezione. Si preferisce intenderlo come 'giustamente', giacché si riferisce all'atto, proprio della dama, di rendere onore ai suoi corteggiatori.

38. Il ms. R legge erroneamente *totz homs*: si emenda con *tot hom*. — *agradaiva*: 'piacevole, affascinante' (*PD*, s.v. *agraduu*). Intendiamo più liberamente la locuzione *es agradiva* come 'piacete, siete gradita'.

42. *ensenhamens* può assumere in questo contesto il duplice significato di 'buona educazione' e di 'saggezza'. Si vedano le occorrenze proposte da Levy per ciascuna accezione (*SW*, III:32). Noi scegliamo di intendere il sostantivo col significato di 'saggezza'.

43. Il ms. legge *ieu jauzens*, con evidente compromissione del senso del verso. Si accetta la correzione di Boutière, *sui*.

45. *abriva*: 'accelera, incita' (*PD*).

46. *ab tot so* è locuzione di natura concessiva molto frequentata dai trovatori per esprimere un contrasto o un'opposizione: assume un significato affine all'it. 'nonostante ciò'.

48-50. La presenza di interrogazioni seguite da puntuali risposte è stilema tipico delle *coblas tensonadas*, che si configurano come veri e propri dialoghi a due voci che frammentano internamente i versi, senza essere introdotti da didascalie o *verba dicendi* (Allegretti 1999, pp. 73-109). È in questo punto della canzone che il monologo amoroso condotto dall'io lirico si agglutina in un vero e proprio dialogo. Ricas Novas, infatti, introduce nell'ambito della *cobla* una domanda posta verosimilmente dalla dama stessa, alla quale l'io lirico risponde. Questo processo di scissione che porta la voce monologante a confrontarsi con un vero e proprio deuteragonista, del resto, è tipico della trasformazione di quello che potrebbe definirsi, a tutti gli effetti, un genere: «nell'identità presumibile dei parlanti, la seconda voce subisce un'evoluzione: da istanza interiore, *sen* o coscienza, che riprende lo sfogo loquace, ad identità specifica [...], *amis* o donna» (Allegretti 1999, p. 74). Ricas Novas è bene avvezzo alle *coblas tensonadas*: in *Iratz chant* troviamo, infatti, ai vv. 5-6 di ogni *cobla* il motivo dell'indecisione e del rimuginio interiore del poeta-amante espresso tramite delle interrogative alle quali egli stesso tenta di dare risposta. Si rimanda, pertanto, a V, 5-6 e nota relativa.

48. *com* (lezione tradata dal ms. come *co*, e opportunamente emendata da Appel) è congiunzione interrogativa che, fra le tante presenti in occitano, esprime in particolar modo una nozione di grado o intensità (Jensen 1994, § 831). — *esquiva*: 'impedisce,

proibisce' (*PD*, s.v. *esquivar*). Boutière manifesta incertezza sull'accezione da donare al verbo rispetto al contesto in cui è inserito. Levy, riguardo a questa occorrenza di *e-squivar*, commenta: «oder gehört die Stelle 'verhindern', und soll man 'hindert mich daran' deuten?» (*SW*, III:287). Noi lo intendiamo col significato di 'impedire'.

Iratz chant e chantant m'irais
(BdT 330.7)

MSS.: C 370b (*Peire camor*); D^a 186c (*Ricas nouas*); I 111r (*Ricas nouas*); K 96c (*Ricas nouas*).

EDIZIONE: Boutière 1930, p. 21 (VI).

METRICA: a8 b8 a8 c7' d8 d8; Frank 458:1. Canzone composta da sei *coblas unissonans* polometriche formate da sei versi, più una *tornada* di due ottonari. Al v. 5 di ciascuna *cobla* figura il *mot-refranh per que*. Lo schema metrico è originale, anche se mostra analogie con quello della canzone di Raimbaut d'Aurenga *Ab vergoinha, part marimenz* (BdT 389.2), che si articola in sette *coblas unissonans* di sei versi con schema a8 b8 c8 d7' e8 a8 (Frank 853:1).

Rime: a: -ais, b: -es, c: -ina, d: -e.

Rime identiche: 4 : 16 (*traina*); 36 : 38 (*me*).

Rime derivative: 13 : 25 : 27 (*pertrais : traïs : retraïs*).

ATTRIBUZIONE: La canzone è attribuita dal solo ms. C a Peire Camor, di cui non si conservano altri componimenti. Questo trovatore, del resto, è stato identificato con uno dei fondatori del Consistori del Gay Saber di Tolosa nel 1328, per cui l'attribuzione di C deve essere considerata erronea.

NOTA AL TESTO: Archetipo visibile al v. 7, dove D^aIK leggono *lorrams* (C è lacunoso), da emendare con *lo ram*; al v. 34, dove si riscontra una diffrazione *in absentia* (*ans say si uenh* C, *anz seis vieingna* D^a, *ans seis vieigna* IK), cui si pone rimedio congetturando *ans sai que vieingn'a*.

La tradizione manoscritta oppone CD^a a IK. Un errore separativo di CD^a si riscontra al v. 25, dove i codici leggono *fai ylh es* (*illes* D^a) rispetto al più corretto *faill ies* di IK. Errori separativi di IK si incontrano al v. 8 (*lassat* per *laissat* di CD^a); al v. 18 (*le* rispetto a *leu* di CD^a); al v. 19 (*n'ai* contro *ai* di CD^a). Una variante sostanziale, *fous* CD^a per *fols* IK, suffraga la delineata bipartizione.

Il testo in C è mutilo a causa dell'asportazione di una miniatura caposezione al f. 370 v. Estremamente danneggiati risultano i vv. 2-9, di cui non restano che dei frammenti, in parte inintelligibili. Anche la *tornada* risulta danneggiata a causa dell'asportazione della miniatura iniziale del componimento seguente. Errori isolati di C si riscontrano al v. 1 (*chantar* per *chantant* D^aIK); al v. 14 (*er* per *m'er* D^aIK); al v. 16 (*tahina* per *traina* D^aIK). I vv. 3, 24 e 28 risultano ipermetri; il v. 38 presenta una lacuna di un intero emistichio. Il testimone è l'unico a restituire la lezione corretta, *me-n*, al v. 29, laddove gli altri codici tramandano *me*. Parimenti, in base a un frammento tradito da C, *dolors ge*, da emendare con *la dolor ges*, è possibile ovviare alle vistose pecche tradite da D^aIK al v. 9 (*ladorg* D^a, *lador* IK).

D^a, come detto in precedenza, si apparenta visibilmente a C, pur condividendo con IK almeno un sicuro errore, il già menzionato *me* del v. 29. Errori isolati si riscontrano al v. 2 (*ben* per *be-m* CIK); al v. 7 (*es* per *ges* CIK); al v. 34 (*rapina* per *tapina* CIK).

D^a è l'unico codice a tramandare integro il v. 38, restituendo la lezione *auza* dove IK leggono *aus*, mentre C è lacunoso.

Accordo quasi totale tra IK. Entrambi i codici tramandano ipometro il v. 25. I legge isolatamente al v. 7 *no·m* (*non* CD^aK). K trasmette ipermetro il v. 33 leggendo *e qe·m bais*.

I viene scelto come base per il testo critico.

I	Iratz chant e chantant m'irais, c'a chantar m'aven, mas be·m pes; et es meills qu'eu chan qe m'o lais, si tot ma dompna·m traina. Traina me il? Oc. Per que? Non sai, mais nuls jois no me·n ve.	4
II	Ges non sapcha lo ram que·m nais del mal que m'a lassat e pres! Non cug la dolor ges m'apais, mas il m'en pot far mezina. E fara·l me il? Non. Per que? No·l platz: per als non laissa re.	8 12
III	Gran mal mi fes qui la·m pertrais, mas lo mals, si Dieu platz, m'er bes: com plus es desiratz granz jais mais val, e quant plus traina. Mout ai dig que fols. E per que? Ben leu plus tart n'aura merce.	16
IV	Dos ans ai atendum e mais lo don que·m covenc e·m promes, mas ara sai que mans fols pais, so di·l reproviers, farina. Mout ai atendum. E per que? Dieus don'en pauc d'ora gran be.	20 24
V	Midonz m'autrei, si tot mi trais. E·il mal que so? Non faill ill jes! E sel menti que m'o retrais; anz es vas mi pur'e fina. Fols es qui mal me·n di. Per que? Car se tot s'es vers, eu no·l cre.	28

quanto più essa fa soffrire, più vale. Ho parlato proprio come un folle. E perché? Forse più tardi ne avrà pietà.

IV. Due anni e più ho atteso il dono che mi assicurò e mi promise, ma adesso so che la farina pasce molti folli, come dice il proverbio. Molto ho atteso. E perché? In poco tempo Dio dona un grande bene.

V. Alla mia dama mi abbandono, sebbene mi tradisca. E le maldicenze che risuonano? Lei non commette mai errori! E ha mentito colui che mi ha riferito questo; anzi, nei miei confronti è pura e fedele. Folle è chi me ne dice male. Perché? Perché anche se tutto ciò è vero, non gli credo.

VI. Adesso sono più gaio del solito, perché ho mandato a dire, dove lei si trova, che si avvicini a me il necessario per baciarmi, o che venga qui di nascosto. Ho dato prova di orgoglio. Perché? Perché le ho chiesto di venire da me.

VII. Ho dato prova di orgoglio? No. Perché? Lei osa di più nel venire da me.

NOTE

1. La canzone si apre con un'antimetabole in base alla quale il verso dispiega in maniera antitetica e in ordine invertito i suoi membri, portando a un capovolgimento del senso. Il tipo di incrocio fra i costituenti del verso è di natura sintattica: si osserva una specularità delle funzioni sintattiche nella successione participio-verbo in entrambi gli emistichi, nonché parallelismo delle corrispondenze di significato che essi esprimono. Ricas Novas reduplica in sede incipitaria grazie a una figura chiasmica il topos dell'afflizione (*irat*, 'rattristato, afflitto'; *PD*) del poeta amante che si dedica al canto d'amore senza essere ricambiato dalla dama.

2. Il verbo *s'avenir*, 'convenire, accordarsi' (*PD*), esprime la disposizione al canto tipica del poeta-amante, alla quale egli non può sottrarsi, poiché insita nella sua natura alla stregua di una vocazione da cui è impossibile desistere: *m'aven* si oppone a *pes*, 'pesa, spiace' (*PD*, s.v. *pezar*) nel prosieguo dell'andamento antitetico del dettato poetico volto ad enucleare il tema dell'inevitabilità della pratica amorosa anche quando questa causa sofferenza.

4. *traina* significa letteralmente 'trascina' (*PD*, s.v. *traginar*). In questo contesto stigmatizza la scarsa disponibilità della dama che fa languire di un desiderio misto a tormento l'amante. Si confronti con FqMar, *Tant m'abellis*: «e fin'amors aleuja mo martire / que-m promet joi mas trop lo-m dona len, / c'ab bel semblan m'a trainat longamen» (*BdT* 155.22, 6-8).

5-6. In questi due versi, così come nei conclusivi di ogni *cobla*, Ricas Novas adoperava gli stilemi delle *coblas tensonadas*. In base a quanto registrato dalle *Leys d'Amors*, si tratta di *coblas* che al loro interno ospitano veri e propri dialoghi a una o più voci che frammentano internamente i versi, senza essere introdotti da didascalie o *verba dicendi*. I contenuti dei dialoghi sono per lo più volti a dar voce all'afasia del poeta-amante di fronte alle problematiche amorose. Fatte salve queste caratteristiche di base, uno studio approfondito di questi componimenti ha portato Paola Allegretti ad affermare che «la presumibile libertà dello scambio dialogico è vincolata da alcune regole compositive che interessano l'aspetto formale e sintagmatico» (Allegretti 1999, p. 73). In effetti, si riscontrano costanti tematiche e motivi stereotipati in tutti i testi interessati. Oltre a questo, bisogna precisare che questo genere di artificio retorico difficilmente viene condotto per tutto lo spazio di una canzone: gli unici esempi di interi componimenti costruiti tramite battute di dialogo sono le canzoni *Ailas, co muer* di GrBorn (*BdT* 242.3), *Las, com m'ave* di GrBorn (*BdT* 242.43) e *Ben volgra midons saubes* di ArnPlag (*BdT* 32.1); altrove, gli inserti di dialogo riguardano soltanto singole strofe o partizioni interne. Allo stesso modo, non esiste una norma fissa riguardo gli attanti del dialogo: il più delle volte nei testi si riscontrano battute di dialogo che oppongono una prima ad una seconda persona, ma pur numerosi sono i casi in cui domande e risposte sono riconducibili a un locutore unico, come accade qui e nell'altro componimento in cui Ricas Novas adoperava il medesimo artificio retorico, *Be volgra* (IV, 48-50). In questo caso particolare, gli inserti di dialogo all'interno della canzone di Ricas Novas sono attribuibili ad un unico locutore grammaticale, l'io lirico, che si interroga sul comportamento non compiacente della dama e cerca di dare una risposta ai suoi dubbi. Non è desumibile, infatti, la presenza di un vero e proprio deuteragonista distinto dalla voce dell'amante. Le interrogazioni sono di natura avverbiale, così come le risposte sono per lo più risolte con un avverbio affermativo o negativo.

7. D^aIK leggono erroneamente *lorrams*, laddove in C nel medesimo luogo si riscontra una lacuna. Si emenda con *lo ram*. — La chiosa di Boutière relativa ai due versi è scorretta a causa dell'erronea interpretazione di *ram*: «qu'elle ne sache pas la tristesse qu'a fait naître en moi le mal qui m'a elancé et pris». Il lemma *Ram* ha il significato principale di 'ramo' (*PD*, 313). Assume senso figurato quando seguito dalla preposizione di specificazione *de* e da un sostantivo astratto (come testimonia *LR*, V:36, e come registra anche *FEW*, X:39). In questi casi, la locuzione *ram de* assume l'accezione di 'una specie di', o, con funzione attenuativa, di 'un poco di'. È stato Stroński (Stroński 1906, p. 106) ad osservare che la locuzione assume quasi sempre un valore peggiorativo, perché seguita nella maggioranza dei casi dal nome di qualche vizio. Ricordiamo i seguenti esempi dall'occitano: Cercam, *Ges per lo freg temps*: «Tot jorn perpren e-m creis e-m nais / uns rams de joi plens de dousor» (*BdT* 112.2, 37-38); ElBar, *Mas comiat ai*: «faretz vilania, / e parra us rams de feunia» (*BdT* 132.8, 13-14); GuilhOliv, *Qui s'azauta*: «e sembra rams de simpleza» (*BdT* 246.50, 5); PCard, *Cals aventura*: «rams es de trasio» (*BdT* 355.43, 69); GrRiq, *Lettera VII*: «c'ab un ram de fadeza» (v. 244); Guilhem Anelier de Tolosa, *Guerre de Navarre*: «ram de traïços» (v. 418); MatErm, *Breviari d'Amor*: «rams d'eretgia» (v. 10856); *Jaufre*: «rams de tracios» (v. 4700). Stroński, inoltre, ha ricollegato l'espressione all'equivalente italiano 'avere un ramo di matto' (registrata in TB, IV:56). In italiano

ricorre anche soltanto *ramo*, che, sottintendendo la specificazione ‘di follia’, potrebbe essere inteso facilmente come ‘impeto’, ‘vena’, ma anche come ‘mania’, ‘aberrazione’ (significazione per cui propende Stroński 1906, p. 107). In base alla comparazione con le collaterali espressioni in italiano, Stroński conclude che «le sens nettement péjoratif se dégage dans l’expression absolue *ram* pr. [...] (pr. ‘action honteuse, honte, ennui’)» (p. 107). Le conclusioni di Stroński vengono tuttavia criticate da Schultz-Gora (Schultz-Gora 1930, pp. 283-7) che, giudicando affrettati e poco idonei i paragoni fra gli esempi nelle due lingue, avvicina piuttosto l’espressione italiana ‘ramo di matto’ all’antico francese ‘grain de folie’, e riconduce, invece, il significato di *ram* a quello di ‘Art’, oppure di ‘Stück’. Alla base dell’espressione ci sarebbe «die Anschauung vone dem Baume, zugrunde liegt, dessen nach allen Seiten sich ausbreitenden Äste und Zweige als Teile und Stücke desselben angesehen werden» (Schultz-Gora 1930, p. 285). Leo Spitzer (Spitzer 1948, pp. 67-104) concorda con le conclusioni di Schultz-Gora, mettendo in evidenza come l’immagine del ramo come parte di un qualcosa di più ampio abbia le sue fonti in svariate voci della classicità. Nello specifico di questa canzone, Boutière traduce *ram* con ‘tristesse’, dando evidente credito alla tesi di Stroński, senza rendersi conto che qui *ram* non compare affatto in senso assoluto, ma si lega al *mal* del verso successivo, formando la locuzione *ram del mal*, piuttosto facile da decodificare se comparata alle altre occorrenze di *ram de* seguito da sostantivo astratto: significherà letteralmente ‘una parte del male’. *Ram* compare in un altro luogo del corpus di Ricas Novas, il sirventese *Be-m meraveil*: «car anc sosfritz mon dan / qe-l rams mi pres» (XVIII, 2-3). Anche questi due versi sono stati fraintesi da Boutière che, in questo caso, ha preferito addirittura congetturare un inesistente *qe-l coms mi fes* al posto di *qe-l rams mi pres* (si veda la nota relativa ai vv. citati). Per quanto riguarda la traduzione di *ram*, Vatteroni nell’edizione delle poesie di Peire Cardenal (Vatteroni 1991, p. 183), sottolinea come ci si possa avvalere di una certa flessibilità, rendendo l’espressione tanto liberamente quanto maggiormente aderente al senso proprio del termine, giacché egli ricorda, citando lo Schultz-Gora, che: «erscheint es wohl möglich, daß in unseren Beispielen die eigentliche Bedeutung von *ram* immer noch mitgeföhlt worden ist» (Schultz-Gora 1930, p. 287). Ricas Novas utilizza la locuzione nell’ambito di un luogo poetico stereotipato, in cui l’io lirico rimprovera implicitamente la dama per le inaudite sofferenze che gli infligge. Chioseremo i due versi in questo modo: ‘mi auguro che non conosca mai la misura della pena che nasce dentro di me’.

8. Boutière intende *que m’a lassat e pres* come una relativa dipendente da *mal*. Lewent suggerisce ragionevolmente di intendere la proposizione come una causale indipendente, il cui soggetto sottinteso è la dama, una volta aggiunta una virgola subito dopo *mal* (si veda Lewent 1931, p. 574). — IK leggono *lassat*, ‘lasciato’ (PD, s.v. *lassar*), mentre CD^a *lassat*, ‘incatenato’ (PD, s.v. *lasar*). Boutière preferisce giustamente mettere a testo la lezione di CD^a, dal momento che è più consona al contesto: *lassat*, infatti, forma con *pres* una dittologia topica ed estremamente utilizzata dai trovatori. Si confronti con BnVent, *Ja mos chantars*: «en c’Amors m’a lassat e pres» (BdT 70.22, 52); Cercam, *Quant l’aura*: «et ieu de chai sospir e chan / d’Amor que-m te lassat e pres» (BdT 112.4, 4-5); PVID, *Estat ai gran sazo*: «si m’a lassat e pres le vencut e conques» (BdT 364.21, 25-6); RbVaq, *Si ja amors*: «Tant m’a amors e jois lassat e pres» (BdT 392.30, 25). In tutte queste occorrenze, *lassat e pres* sono disposti

in figura di *hysteron proteron*: l'ordine delle due azioni è invertito dal punto di vista cronologico, dal momento che si enuncia per prima la cosa che dovrebbe accadere per ultima.

9. Questo verso è alterato in D^aIK e mutilo in C. D^a legge *ladorg mapais*, IK *ladorges mapais*, mentre C conserva soltanto *dolors*. In base a questo relitto trådito da C, Boutière mette a testo *la dolor ges m'apais*: si accoglie la correzione.

10. La locuzione *far mezina* assume il significato di 'guarire'. Si confronti il verso con ArnDan, *Anz que sims reston*: «Non eu, c'ab ioi ses vianda / me sap far mezina conja / baizan tenen, e-l cor, sitot se vola, / no-s part de leis qui-l capdel'e-l governa» (BdT 29.3, 24-7).

12. Boutière chiosa il verso come «parce qu'il ne lui plaît pas de laisser une chose pour une autre», ammettendo tuttavia di non comprenderne il significato. Lewent suggerisce congruamente di inserire un segno di interpunzione dopo *platz* (Lewent 1931, p. 575). Noi scegliamo di inserire due punti dopo *platz*. Il verbo *laisser* andrà inteso come 'concedere' (PD, s.v. *laisar*) una ricompensa, piuttosto che la topica mercede; il verso andrà dunque inteso come 'non le agrada: non concede nulla per altri motivi (che non siano il suo piacere)'.

13. Boutière traduce *pertraire* come 'pourtraire' (PD), adducendo la spiegazione che «le poète serait devenu amoureux de sa dame sans l'avoir vue» (Boutière 1930, p. 97 n. 13). Si tratta di un'interpretazione fantasiosa e alquanto azzardata, dal momento che si può intendere *pertraire* in altri modi. Raynouard traduce il verso come «grand mal me fit qui me l'arrache» (LR, V:404), dando al verbo il significato di 'portare via, rubare'. Questa interpretazione è condivisa da Levy, il quale registra altri significati semanticamente affini, come 'tirare, trascinare, portare' (PD). Noi intendiamo il verbo col significato di 'sottrarre'.

15-16. I due versi enucleano una comparazione di uguaglianza atta a sintetizzare in un'asseverazione il paradosso sensuale della *fin'amor*: più una gioia è desiderata e non corrisposta, più la dama strugge l'amante nell'attesa, maggiormente elevati saranno l'appagamento di lui e il valore di lei. Si confronti con Chrétien de Troyes, *D'Amors*: «biens adoucist par delaier, / et quant plus desiré l'auras, / plus t'en ert douls a l'essaier» (vv. 43-45).

15. Lewent propone di leggere *c'om* al posto di *com* «um eine bessere syntaktische Verbindung mit dem Vorhergehenden herzustellen» (Lewent 1931, p. 575). La correzione non appare necessaria: *com* andrà inteso come un semplice rafforzativo di *plus*, come il *quant* del verso successivo.

17. *dire que fols*, di cui Ricas Novas ci dona l'unica occorrenza dell'intero corpus trobadorico, sembra essere locuzione affine alla ben più frequentata *faire que fols*, 'agire come un folle' (PD, s.v. *faire*). Entrambe le locuzioni hanno la medesima struttura, che all'apparenza sembra di natura comparativa; in realtà si tratta di un costrutto ellittico ove *que* funziona da oggetto di *fols*, che a sua volta è soggetto di un verbo sottinteso: 'dire quello che dice un folle' (si veda Jensen 1994, § 21).

18. Si mette a testo la lezione di CD^a *leu* al posto di *le* trådito da IK. — *ben leu*, 'forse, facilmente' (PD, s.v. *leu*).

19. Si mette a testo la lezione di CD^a, *ai*, più corretta rispetto al *nai* trådito da IK. — L'indicazione temporale del tempo trascorso dall'ultimo incontro con la dama è to-

pica e generica. La medesima formula ricorre in altri due componimenti di Ricas Novas: *Un sonet novel fatz*: «be-n a dos an passatz» (*BdT* 242.81, 17); *Tut van canson*: «ar ben son pasat dui an / c'ieu non vi, mas en pensan, / lo sieu gen cor benestan» (X, 59-61).

20. Il verbo *convenir* riveste in questo contesto l'accezione di 'assicurare, accordare' (*PD*), riferito com'è al *don* che la dama ha promesso di concedere all'amante.

21-22. *pais*: 'pasce', 'nutre' (*PD*), è solitamente riferito agli animali. Ricas Novas cita un'espressione vernacolare che trova una sensibile corrispondenza in Mbru, *Per l'aura freida*: «tant m'es bel quand us s'en vana / cum de can quant prist farina» (*BdT* 293.36, 29-30). Ruth Harvey, editrice del componimento di Marcabru, intende *prist* come 'impastare', ma allude alla possibilità che possa significare traslatamente 'pestarre'. Il riferimento al cane è di natura negativa, e, nell'ambito di una critica del trovatore contro i *molheratz*, la studiosa chiosa l'intero passaggio in questo modo: «the main idea seems to be that married men who behave as lovers are not acting in accordance with their natura and status in society but are behaving wrongfully and unnaturally» (Gaunt, Harvey and Paterson 2000, p. 462 n. 30). Allo stesso modo, Ricas Novas indica nella *farina* il cibo prediletto degli stolti: essendo un alimento estremamente comune, il proverbio vorrà dire che il mondo è pieno di stupidi. Non ci sono altre attestazioni simili di questo proverbio. Stando a quanto registrato nel *TPMA*, VIII:403, l'unica accostabile a quella di Ricas Novas si ritrova in Leroux de Lincy: «Il n'aura jà bon fol qui ne le nourrist» (I, 242).

26. IK leggono *non faill* (*fail* K) *ies*, CD^a *non fai ylh es* (*illes* D^a). Boutière mette a testo la lezione di C dopo aver emendato anche il primo emistichio del verso con *e-ls mals que so*, e chiosa l'intero passaggio «ce n'est pas elle qui est coupable des mes maux». L'interpretazione è dubbiosa per stessa ammissione dell'editore. Bisogna, piuttosto, intendere *so* come voce del verbo *sonar*, 'risuonare', ma anche 'parlare, menzionare' (*PD*), e *mal* come 'maldicenze'. Il primo emistichio andrebbe, di seguito, letto in questo modo: *e-il mal que so?* Il secondo emistichio deve, a questo punto, rispondere all'interrogativa. La lezione di IK sembra quella giusta, sebbene ne vada corretta l'ipometria con l'aggiunta del pronome *ill*; la risposta dell'amante sarà: *non faill ill ges*. A suggerire questa interpretazione del verso è Lewent, che tuttavia, lo chiosa diversamente: «Und was bedeuten schon die Leiden? Sie ist ohne Fehl» (Lewent 1931, p. 575). Il poeta-amante allude, a nostro avviso, alle maldicenze che circolano nei confronti della dama, alle quali egli non crede, come del resto ribadisce più avanti al v. 30. Questa ipotesi sembra essere suffragata anche dal verso immediatamente successivo a questo, in cui l'io lirico menziona *sel que m'ò retrais*, un perfido delatore che vuole screditare la dama ai suoi occhi.

27. Tra i vari significati di *retraire*, quello che conviene maggiormente qui è 'raccontare, esporre' (*PD*). Il verso si ricollega a quanto affermato al v. 26.

29. La lezione di C, *me-n*, è più corretta rispetto a quella degli altri testimoni, che leggono *me*.

34. Il verso è corrotto in tutti i mss: se D^aIK leggono *ans* (*anz* D^a) *seis vieigna* (*vieingna* D^a) IK, C legge *ans say si uenh*, in cui almeno *say* sembra una lezione corretta e congrua al contesto. Boutière mette a testo *ans sai si vieingn'a tapina*. Noi preferiamo emendare *si* con *que*, e intendere l'avversativo *ans* come 'piuttosto, oppure'

(si veda Jensen 1994, § 816). — *a tapina* : ‘di nascosto’ (PD, s.v. *tapin*). L’io lirico ha infatti chiesto alla dama, nel caso lei non gli accordasse il permesso di raggiungerla, che sia lei a venire da lui sotto mentite spoglie, travestita da mendica per fugare le chiacchiere dei *lauzengiers*.

35. Levy traduce la locuzione *faire orgolh* come ‘dare prova d’orgoglio, mostrarsi arrogante’ (PD, s.v. *orgolh*).

36. Boutière mette a testo *que·lh*, correzione di *quel* testimoniato da D^aIK (C tramanda soltanto *que*). Non si reputa necessaria la correzione.

37. Boutière edita la *tornada* in questo modo: *Ergoill ai faig: non ai per que / il aus...miels venir vas me*; chiosa: «J’ai fait preuve d’arrogance: je ne mérite pas qu’elle ose plutôt venir vers moi». Molto più logico e corretto da un punto di vista sintattico sarebbe, invece, leggere il v. 37 come *Ergoill ai faig? Non ai! Perque?* Anche nella *tornada*, infatti, Ricas Novas utilizza gli artifici delle *coblas tensonadas*, frammentando il verso in una serie di interrogazioni che l’io lirico pone a se stesso, e alle quali fornisce risposta.

38. L’unico codice ad aver tramandato il v. 38 in maniera integra è D^a, che legge *auza*, ove gli altri mss. tramandano *aus*, causando ipometria. Il contesto, secondo Boutière, esige il congiuntivo *aus*, anche se rimane da sanare l’ipometria che viene a prodursi. Boutière non opera alcuna aggiunta, limitandosi a registrare in nota il problema. La lezione di D^a, tuttavia, è altrettanto valida, se si interpreta il verso in maniera differente. Due, infatti sono le esegesi possibili della risposta dell’io lirico all’interrogativa del verso precedente: la si può intendere come un invito dell’amante all’amata ad andare da lui, che ha il tono di una vera e propria sfida, e desumere che, rispetto ai vv. 35-36, dove l’amante ammetteva con tono sconsolato di essersi mostrato superbo nei confronti della dama per averle chiesto di raggiungerlo, qui dà mostra di averci ripensato; la si può, altresì, interpretare come un’affermazione compiaciuta dell’amante che chiarisce di non essere stato affatto insolente nel domandare alla dama di raggiungerlo, dal momento che lei lo è stata ancora più di lui, visto che ha deciso di soddisfare la sua richiesta. La chiave del verso è proprio quel *meils*, da intedere come avverbio di comparazione, che suffraga la plausibilità della seconda interpretazione: Ricas Novas fa rispondere l’io lirico al suo stesso quesito con un’argomentazione cortese che stabilisce che il peccato d’orgoglio dell’amante è ridimensionato dal comportamento ancora più sfrontato della dama. Quest’ultima, infatti, decidendo di andare dall’amante, si espone a un biasimo e a dei rischi maggiori dell’amante, che ha solo formulato una richiesta irraguardosa, la quale, nel suo stesso immaginario, sarebbe dovuta restare insoddisfatta.

VI

Ja lausengier si tot si fan gignos
(BdT 330.8)

Ms.: F 48a (*Ricas nouas*).

EDIZIONE: Boutière 1930, p. 1 (I).

METRICA: a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10; Frank 577:28. *Cobla*, probabile relitto di una compiuta canzone cortese, formata da otto decenari. Il medesimo schema viene utilizzato dal trovatore in almeno altre due sue composizioni: nella canzone *Us covinens gentils cors plazentiers* (XII) e nel sirventese *Be-m meravill d'En Sordel e de vos* (XVIII).

Rime: a: -os, b: -ir, c: -en, d: -itz.

Ja lausengier, si tot si fan gignos,	
uns non sabra qals es per q'eu suspir,	
tan gen mi sai vas lor engeing cobrir,	
q'az outra part faz lo brut e-ls ressos,	4
ez eu am vos, e-m vauc aillors feignen.	
Aissi lor sai lognar mon pensamen,	
q'eu planc del colp don anc non fui feritz:	
assi los hai longamen escarnitz.	8

TRADUZIONE

Mai i malparlieri, nonostante si mostrino astuti, neanche uno di loro saprà chi è colei per la quale sospiro, tanto abilmente mi so difendere dalla loro furbizia, perché altrove suscito scalpore e chiacchiere, mentre io amo voi e fingo di amare un'altra. In questo modo so dissimulare a loro la mia pena, piangendo per il colpo da cui non sono stato mai ferito: così li ho a lungo ingannati.

NOTE

1. La *cobla* comincia con un anacoluto: *lausengiers* è il soggetto logico della frase che, privo, tuttavia, di una congruenza sintattica con gli altri elementi seguenti, provoca una rottura della regolarità sintattica. — *si fan: faire* con impiego riflessivo e segui-

to da un aggettivo predicativo ha il significato di ‘mostrarsi, sembrare, diventare’ (Paden 1998, p. 283). Alla stregua di un verbo copulativo, esprime una qualità o un modo d’essere proprio del soggetto cui si riferisce. — L’aggettivo *gignos* ha il duplice significato di ‘ingegnoso, intelligente’, e ‘malvagio, ingannatore’ (PD). Nel corpus trobadorico viene quasi sempre utilizzato per connotare un tipo di intelligenza, di prontezza di spirito, che sfocia tuttavia nella malizia. Spesso associato ad altri aggettivi come *plan*, *var*, *fals*, stigmatizza l’attitudine di chi fa uso della propria abilità per raggiungere scopi poco edificanti. In questo caso, il trovatore vuole mettere in evidenza l’astuzia di cui i *lauzengiers* sono ontologicamente provvisti e di cui fanno uso per smascherare e conseguentemente screditare le relazioni amorose di corte.

2. La dittologia sinonimica *brut* e *ressos* ha qui valore enfatico nel designare lo scompiglio, il ‘rumore’ metaforico che il trovatore provoca intenzionalmente corteggiando un’altra dama per sviare le chiacchiere dei maldicenti. I due termini, complementari nel significato, sono legati da un rapporto di gradazione semantica discendente, giacché *brut* indica il rumore in senso stretto, mentre *ressos* designa i riecheggiamenti di quel medesimo rumore. Questa dittologia viene utilizzata con medesimo fine amplificativo anche da AicFoss, *Entre dos reis*, nella descrizione di uno scenario bellico: «un novel plait c’adutz guerr’e mesclaïna, / costas d’aver e trebaill, com que peis, / bruit e resson et esfortz e compaigna» (BdT 7.1, 2-4). Per uno studio della funzione della figura retorica, della sua origine e diffusione nelle letterature romanze, si vedano Pellegrini 1953, pp. 155-166 e Bertolucci Pizzorusso 1957, pp. 7-29.

3-4. *tan* non introduce qui una proposizione consecutiva, come vuole la traduzione della *cobla* resa da Boutière, che accorda l’avverbio al successivo *q(e)*, legando le due proposizioni col nesso correlativo «si bien ... que»: *q(e)* va qui inteso con valore causale (si veda Lewent 1931, p. 568).

5. La congiunzione *e*, qui nella sua forma antevocalica, ha valore avversativo, marca un contrasto solitamente espresso in occitano con *o* o *mais*. — L’avverbio *ail-lors*, letteralmente ‘altrove’, si riferisce qui all’oggetto del discorso, e designa, nello specifico, la dama. Questo utilizzo oggettivo dell’avverbio, insieme ad altri come *lai*, risulta essere molto comune nei trovatori. A questo proposito, Stimming chiarisce che si tratta di «ortsadverbia werden nicht selten in Beziehung auf eine Person verwandt» (si veda Stimming 1879, p. 202 n. 13). L’uso di questo avverbio come indicatore di persona trova numerosi riscontri nel corpus trobadorico (si veda SW, I:51). Trova ampio impiego, inoltre, nella perifrasi topica *virar alhors* con significato, tra gli altri, di volgere i propri sentimenti verso un’altra dama, e quindi, in senso lato, di amare un’altra. Ancora più evidente l’uso oggettivo di *alhors* in un’altra canzone di Ricas Novas, *Un sonet novel fatz*: «Ges, segon los pluzors, / fenhens galiadors, / non amari alhors / sia sens o folhors» (XI, 19-22).

6. *lognar* significa letteralmente ‘allontanare, respingere’ (LR, s.v. *longar*). In questo contesto, il verbo assume l’accezione di nascondere i reali sentimenti del locutore ai *lausengier*, dal momento che riesce ad affabularli con un corteggiamento fittizio.

7-8. La topica del colpo che ferisce l’amante rappresenta uno dei motivi più comuni della fenomenologia dell’innamoramento cortese. La vista della dama provoca nell’amante un’emozione così forte e repentina, che risulta essere simile ad un dolore fisico. Il colpo da cui l’io lirico dichiara di non essere mai stato ferito è quello inferto

dalla dama che egli finge di corteggiare. L'amante professa pubblicamente di voler servire una dama che non è quella di cui è realmente innamorato per sviare i mordaci *lauzengiers*, e inscena di fronte a loro un dolore fasullo, perché non provocato da nessun reale interesse nei confronti della donna. In senso lato il *colp* in questione potrebbe essere anche il necessario contraccolpo alla meditata finzione dell'amante: la sua veracità è necessariamente compromessa, ed egli si pone allo stesso livello dei suoi rivali. I *lauzengiers* rappresentano l'ostacolo per antonomasia alla relazione cortese, perché ontologicamente predetti ad accrescere, tramite la diffusione di menzogne, quella distanza psicologica già esistente fra gli amanti. Come dice bene Monson, «ils constituent en même temps un 'repoussoir' qui fait ressortir par contraste la sincérité du poète» (Monson 1994, p. 224). Ovvio che, nella situazione descritta da Peire Bremon, questo contrasto non ha ragione d'essere, perché agli assalti di chi vuole screditarlo con la falsità, l'amante risponde con una calcolata menzogna. Il carattere esemplare di questa figura, che dovrebbe scaturire dal confronto con chi gli è ostile, risulta corrotto dalla sua stessa astuzia, non esente da ambiguità.

VII

Pus que tug volon saber

(BdT 330.15)

MSS.: C 254a (p. *bremō ricas nouas*); F 49a (*Bertranz dalamanon*); Q 112v (*anonimo*), solo la prima *cobla*; R 101a (p. *bremō ricas nouas*).

EDIZIONI: Crescini, 1926, p. 303 (CII); Boutière, 1930, p. 54 (XIV), ristampa dell'edizione di Crescini.

METRICA: a7 b7 a7 b7 c8 c8 d10 d10; Frank 382:96, *unicum*. *Mieja chanso*, secondo l'autodesignazione dell'autore, composta da tre *coblas unissonans* polometriche di otto versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime: a: -er, b: -o, c: -ar, d: -atz.

Rime identiche: 9 : 17 (*voler*); 24 : 27 (*amatz*).

Rime derivative: 7 : 8 (*meytatz* : *meytadatz*).

ATTRIBUZIONE: I mss. CR attribuiscono la canzone a Ricas Novas, F a Bertran d'Alamanon, mentre il componimento è adespoto in Q. Bertran d'Alamanon è autore di una *mieja chanso*, *Una chanzon dimeia ai talan* (BdT 76.21), ed è probabilmente per questo motivo che *Pos que tug volon saber* è stata ricondotta al suo nome. Salverda de Grave, editore di Bertran d'Alamanon, ritiene tuttavia improbabile la sua appartenenza al corpus del trovatore (Salverda de Grave 1902, p. 143). Del resto la ripresa di alcuni motivi formulari ampiamente presenti nel corpus di Ricas Novas, così come il riutilizzo ai vv. 5-8 di rime derivative, artificio cui il nostro trovatore è particolarmente affezionato, non dovrebbero lasciare dubbi circa la paternità della *mieja chanso*.

NOTA AL TESTO: I mss. che hanno tradito la canzone si dividono chiaramente in due gruppi. L'ordine dei versi trasmesso da CR presenta, infatti, un tangibile errore separativo: i vv. 13-16 corrispondono ai vv. 20-24 di F e, viceversa, i vv. 20-24 secondo l'ordine di F si ritrovano in CR ai vv. 13-16. La sequenza di F sembra essere quella corretta, perché rispetta maggiormente l'andamento logico del discorso lirico.

La bipartizione in due famiglie dei quattro mss. è resa evidente, inoltre, da un cospicuo numero di varianti che oppone il gruppo FQ a CR: la variante d'incipit *pos tant volon tuit*; al v. 4, *n'ai* per *lai* di CR; al v. 5 *q'eu* per *que* di CR; al v. 7 *no-i es* per *non ai* di CR.

Q è un testimone frammentario: conserva soltanto la prima *cobla* della *mieja chanso*. F, dal canto suo, differisce massicciamente dal gruppo CR presentando lezioni isolate ai vv. 10 (*recebrai* per *penrai*), 14 (*parlar* per *honrar*), 17 (*plazer* per *voler*), 23 (*prez* per *sens*) e 28 (*viu* per *suy*), così come differenze nell'ordine delle parole all'interno di singoli versi e nella costruzione sintattica (vv. 9, 11, 15, 16, 18, 23, 25, 27). F presenta, inoltre, l'erronea inversione dell'ordine dei vv. 20-21.

CR offrono due versioni prevalentemente omogenee, con errori comuni ai vv. 4, 6 e 22. Un palese errore separativo di R rispetto a C si riscontra, tuttavia, al v. 3, dove R legge *a tug*, concordando col gruppo FQ, mentre la lezione di C è *ieu lur*: è postulabile, quindi, una possibile contaminazione di R con FQ. Errori isolati di R si riscontrano

al v. 1, dove il codice legge *aus*, causando, fra l'altro, ipometria, rispetto a *pus que* tràdito da CFQ; al v. 8, giacché R presenta la lacuna di *totz mos chans*; al v. 20, dove R legge *sai* al posto di *serai* di CFQ; al v. 23 dove troviamo *sas* per *sos*.

Al v. 5, la lezione *meytadar* ha dato vita a esiti differenti in ciascun ms.: *mitadar* in C, *meitadar* in F, *meitador* in Q, *mietadar* in R.

La scelta del ms. base si pone necessariamente fra C ed F. Nonostante C presenti una sequenza di versi scorretta e qualche errore isolato, cui si pone rimedio tramite la versione di F (vv. 4, 5, 6, 22), esso si mostra più corretto da un punto di vista sintattico e rappresenta, dunque, la base più idonea per il testo critico.

I	<p>Pus que tug volon saber per que fas mieja chanso, ieu lur en dirai lo ver: quar n'ai demieja razo. 4 Per que dey mon chant meytadar, quar tal am que no-m vol amar; e pos d'amor non ai mas la meytatz, ben deu esser totz mos chans meytadatz. 8</p>
II	<p>Tant hi ai mes mo voler, que per oc penrai lo no; et am mays de lieys l'esper que d'autr'aver guiardo, 12 quar ylh non a de beutat par d'aculhir ni de gent honrar: per que mon cor es en lieys tan fermatz qu'en dreg d'amor outra del mon no-m platz. 16</p>
III	<p>E pus a tot son voler me ren e m'autrey e-m do, merces me degra valer; 20 pero sieus serai e so, qu'Amors la-m fai tan dezirar on que an, qu'alre no puesc far; e tan me plai sos sens e sa beutatz qu'ops m'es qu'ieu l'am, si tot no suy amatz. 24</p>
IV	<p>Sabetz per que-m dey alegrar, plazenz dona? Quar m'aus pessar qu'enquer per vos poiri'esser amatz: ve-us tot lo joy per qu'ie-m suy conortatz! 28</p>

I. 1. pus que] aus **R**; tug volon] tant volon tuit **F**, tant volon tut **Q** — 2. que] queu **FQ**; chanso] canson **F**, chançon **Q** — 3. ieu lur] a tug **R**, a totz **F**, a taç **Q**; en] ep **Q** — 4. n'ai] lai **CR**; mieja *manca a* **Q**; razo] razon **F**, raçon **Q** — 5. que] queu **FQ**; meytadar] mitadar **C**, mietadar **R**, meitador **Q** — 6. tal] tals **CR**; que] qi **Q** — 7. non ai] noi es **FQ**; meytatz] meitat **R** — 8. totz mos chans *manca a* **R**

II. 9. tan hi] e pos tan **F**; ai] lai **F**; mes *manca a* **F** — 10. que *manca a* **F**; penrai] recebrai **F** — 11. qe de lei am mais **F** — 13-16 *sono rimpiazzati dai vv. 21-24 in CR* — 14 de *aggiunto posteriormente in F*; honrar] parlar **F** — 15. per qes en lei tan mos fis cor **F** — 16. q'atra del mon en dreit d'amor **F**

III. 17. e *manca a* **F**; voler] plazer **F** — 18. m'autrei e mi rend **F** — 20. serai] sai **R** — 21-24 *sono rimpiazzati da 13-16 in CR* — 21-22 *sono invertiti in F* — 22 on que] com qem **F**; an] man **F**; qu'al re] quautre **F** — 23 e plaz mi tan **F**; sos] sas **R**; sens] prez **F**

IV. 25. per *manca a* **F**; que-m dey] qe me fai **F** — 26. m *manca a* **F** — 27. q'ancar serai per vos dompna **F** — 28. joy] gauz **F**; qu'iem] quem **R**, queu **F**; suy] viu **F**

TRADUZIONE

I. Poiché tutti vogliono sapere perché compongo una mezza canzone, io dirò loro la verità: perché ne ho un mezzo motivo. Infatti devo dimezzare il mio canto perché quella che amo non mi vuole amare; e poiché non ho che la metà d'amore, allora tutto il mio canto deve essere dimezzato.

II. Ho così tanto riposto in lei il mio desiderio che anche un 'no' prenderò come un 'sì'; e preferisco avere da lei la speranza che da un'altra la ricompensa, perché lei non ha pari in bellezza, nell'accogliere e onorare gentilmente; sicché il mio cuore è tanto attaccato a lei che in amore nessun'altra al mondo mi piace.

III. E poiché a ogni suo desiderio mi arrendo, mi abbandono e mi concedo, mercede dovrebbe soccorrermi; ma sono e sarò suo, perché amore me la fa così tanto desiderare ovunque vada, che altro non posso fare; e così tanto mi piacciono il suo senno e la sua bellezza che mi è necessario amarla, sebbene non sia amato.

IV. Sapete perché mi devo rallegrare, donna piacente? Perché oso pensare di poter essere ancora amato da voi. Ecco tutta la gioia grazie a cui sono rincuorato!

NOTE

2. La *mieja chanso* si distingue dalla canzone tradizionale per la lunghezza limitata. Nel corpus occitano troviamo svariati esempi di componimenti definiti *mieg-sirventes* dai loro autori, mentre la mezza canzone appare con minore frequenza. Si confronti l'autodesignazione fatta da Ricas Novas con quelle simili di BtAlam, *Una chanzon dimeia*: «Una chanzon dimeia ai talan / q'ieu la fassa ab gai sonet cortes» (*BdT* 76.2, 1-2), e di Cerv, *Qui bon fruit vol recoyllir*: «meya canço semnray e meig vers» (*BdT* 434.11, 5). Sulla mezza canzone si vedano le considerazioni di Diez 1883, p. 25.

4. I mss. CR leggono *lai*, mentre FQ *nai*. Crescini mette a testo la lezione del ms. base, *l'ai*, e Boutière traduce il verso in questo modo: «c'est que j'ai un demi-sujet». La chiosa del secondo editore appare del tutto scorretta, dal momento che il pronome *l(a)* si riferisce alla *mieja chanso*. Si preferisce mettere a testo la lezione di FQ, *n'ai*, che sembra convenire maggiormente da un punto di vista sintattico e semantico. A questo punto *de mieja* andrà naturalmente letto come *demieja*, aggettivo dal significato di 'mezza' (*PD*, s.v. *demeg*).

5. *meytadar* significa letteralmente 'dividere a metà' (*PD*). Il ms. C legge *mitadar*, mentre R *mietadar*, due varianti di *meytadar* registrate entrambe da Levy. Si preferisce, ad ogni modo, mettere a testo la lezione di F, *meitadar*, adattata alla grafia di C, per rispettare il gioco di derivazioni che Ricas Novas istituisce a partire dalla voce verbale ai vv. 7-8.

6. Tanto il ms. C che il ms. R leggono erroneamente *tals* al posto di *tal*, lezione tràdita da F e Q, che si preferisce.

7. Crescini mette a testo la lezione dei mss. FQ, *no-i es*, al posto di quella, altrettanto corretta di CR, *non ai*. Si preferisce seguire la lezione del ms. base. — L'avverbio *mas* esprime sovente una nozione di restrizione o di contrasto. In questo contesto, *mas* delimita quantitativamente l'amore che l'io lirico proclama di ricevere dalla dama.

9-12. L'io lirico esprime il suo forte trasporto nei confronti della dama proclamando di essere pronto ad illudersi che un diniego di lei corrisponda in realtà a un assenso pur di non vedere infrante le sue aspettative nei suoi confronti. L'opposizione di *oc* a *non* relativa a qualche richiesta di natura amorosa rivolta dall'io lirico alla dama è topica fra i trovatori. L'arogmentazione di natura antitetica continua ai vv. 11-12, quando l'io lirico professa che preferisce vivere nella speranza remota che la dama gli conceda una qualche ricompensa, piuttosto che volgersi altrove a corteggiare un'altra. Si tratta di topoi entrati prepotentemente a far parte del dettato poetico della lirica occitana. Essi esprimono bene il costante oscillare dell'amante fra concessioni e rifiuti del proprio oggetto amoroso, che sono alla base del paradosso dell'amore cortese.

9. L'avverbio di luogo *hi* appare spesso in funzione pronominale, e sovente sostituisce un pronome di seconda persona (si veda Jensen 1994, § 681). In questo contesto, *hi* sta per 'in voi', riferito, ovviamente alla dama. Si rimanda a Levy per un variato repertorio di utilizzi pronominali di *i* (*SW*, IV:222).

13-16. Questi versi appaiono in CR nella terza *cobla* ai vv. 21-24, e viceversa. Crescini e Boutière hanno preferito seguire l'ordine proposto da F, che sembra meglio preservare l'andamento logico del discorso. In effetti, i vv. 21-24 di CR continuano l'argomentazione cominciata ai vv. 11-12 sul motivo dell'incomparabilità della dama che non permette all'io lirico di amare un'altra. I vv. 13-16 di CR, invece, enucleano il motivo dell'assoggettamento dell'io lirico alle lusinghe di Amore, e sembra si confacciano maggiormente al tema sviluppato nella *cobla* III. Si mantiene, dunque, la correzione dei precedenti editori.

15. Si confronti il verso con *Pois lo bels temps renovella*, «d'un gen cors novel vinen, / a cui me sui de novel ferm fermatz» (XIII, 6-7), dove ritorna il motivo dell'attaccamento e dell'estrema dedizione alla dama; si confronti, altresì, il v. 16 con *Ben farai canson plazen*, «c'en dret d'amor de nul'atra no-m cal» (III, 39).

18. L'espressione *se rendre* ha il significato di 'arrendersi' (PD), mentre *se auterjar* quello di 'abbandonarsi' (PD). Assieme a *se donar*, i due verbi sortiscono un'*enumeratio* di natura polisindetica volta all'enfaticizzazione, tramite la coordinazione di termini dal significato simile, del motivo dell'abbandono alla volontà della dama da parte dell'amante.

19. Si confronti il verso con *Ben farai canson plazen*, «e desir vos ab cui merces no-m val» e «per c'er pecatç s'ab vos merces no-m val» (III, 40 e 56), in cui è ampiamente sviluppato il motivo della mercede che arreca soccorso (*valer*; PD) all'amante.

22. Crescini, seguito da Boutière, ritiene opportuno aggiungere ad *an* in posizione proclitica il pronome *m(e)*, seguendo la lezione di F. Se è vero che la presenza di un pronome riflessivo accompagna di frequente i verbi intransitivi indicanti movimento, va ricordato che la sua natura è essenzialmente espletiva, poiché non modifica in alcun modo il senso del verbo semplice (si veda Jensen 1994, § 445). L'inserimento del pronome in F sembra dettato dalla volontà di evitare la dialefe. Mettiamo a testo, pertanto, *an*. — La forma *alre* deriva dalla combinazione di *al* e *re*, e significa letteralmente 'altra cosa' (Jensen 1994, § 415).

23. *ops m'es* è una locuzione di natura impersonale che esprime obbligo o necessità (Jensen 1994, § 452).

26. Si emenda la lezione grammaticalmente scorretta trädita da CR, *plazen*, con quella di FQ, *plazenz*.

28. *ve-us* è formula esortativa composta da *ve*, imperativo di *vezer*, e dal pronome dativo *vos* in forma enclitica. Il significato della locuzione è affine a quello dell'avverbio italiano 'ecco', 'eccovi'. — Il verbo *se conortar* significa 'rassicurarsi, rincuorarsi' (PD).

VIII

Si·m ten Amors

(*BdT* 330.16)

MSS.: C 253b (*aissi comensa den p. bmō ricas nouas*); D^c 259v (*Ricas nouas*), solo la quinta *cobla*; M 21v (*pere bremon ricas nouas*); R 102b (*p. bremō*); a² 254, p. 3 (*Ricas nouas*).

EDIZIONI: Appel 1890, p. 219; Boutière 1930, p. 37 (X).

METRICA: a4 b6 c10 c10 b10 b5 d5 d5 e5 e5 f7 f7; Frank 812:2. Cinque *coblas unissonans* eterometriche di dodici versi più due *tornadas*, di cui la prima composta da due quinari e due settenari, e la seconda da due quinari. Al terzo, quarto e decimo verso di ogni *cobla* si ripetono, rispettivamente, i *mots-refranhs clau, suau* e *m'alegor*. Tanto Appel che Boutière considerano il primo verso come un decenario con rima al mezzo. La rima a è *dissoluda*. Lo schema metrico, originale, ha prodotto almeno due imitazioni: lo riutilizza, senza *mots-refranhs*, Guillem Fabre nella sua canzone di crociata *Pos dels majors* (*BdT* 216.2), ma anche Peire Cardenal nel sirventese *Caritatz es tan bel estamen* (*BdT* 335.13). Quest'ultimo, secondo Maus (Maus 1978, p. 27), semplifica lo schema metrico derivato dalla canzone di Ricas Novas in a10 b10 b10 a 10 a5 c5 c5 d5 d5 e7 e7.

Rime: a: -ors, b: -en, c: -au, d: -icx, e: -or, f: -e.

Rime equivoche: 3, 15, 27, 39 : 51 (*clau : clau*); 10, 22, 34, 46 : 58 : 62 (*m'alegor : ma legor : e legor*); 17 : 53 (*sen : sen*); 24 : 63 (*be : be*).

Rime identiche: 6 : 41 (*plazen*); 11 : 69 (*soste*); 12 : 64 (*en re*); 36 : 66 (*cove*); 48 : 65 (*a me*).

Rime derivative: 20 : 44 (*destricx : tricx*).

DATAZIONE: Nelle due *tornadas* viene nominato per la prima volta Sordello in maniera esplicita. Se come termine *a quo* possiamo prendere in considerazione gli anni attorno al 1230, periodo in cui è attestata la presenza del mantovano in Provenza, un labile discrimine *ad quem* è reso dal tono amichevole con cui Ricas Novas si rivolge a Sordello: la canzone è verosimilmente anteriore al litigio fra i due, che deve aver avuto luogo dopo il 1237, data di composizione del *planh* di Peire Bremon per la morte di Blacatz, che costituisce «un'imitazione senza parodia o alcun sentimento di ostilità, di quello di Sordello» (Boni 1954, p. lvii).

ORDINE DELLE STROFE:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
CR	1	2	3	4	5	6	-
M	1	2	4	5	3	6	-
a ²	1	2	4	5	3	6	7

NOTA AL TESTO: I manoscritti si dividono in due famiglie, CR e D^cMa². La bipartizione è resa evidente innanzitutto dall'ordinamento delle *coblas*, ma si riscontrano altresì i seguenti errori significativi: al v. 5, CR leggono erroneamente *nozon re* (*notz en re* Ma²); al v. 12, la lezione di Ma², *e l'otra*, appare deteriore rispetto a *e outra* di CR; al v. 34, D^cMa² leggono erroneamente *e (qe-m M) prenc (preng D^c) ma (ab M) legor* rispetto a *en que m'alegor* di CR; al v. 40, Ma² tramandano *per que chauzi* (*l'auçi M*) *vos* causando una cesurazione anomala dopo la quinta sillaba (*per so-us chauzi* CR); ai vv. 60-1, CR leggono *dompna e senhor / en que m'alegor (domn'ai e segnor / e joi e legor* Ma²) con evidente difetto di senso al v. 60, e banalizzazione del copista causata dall'arbitraria riproposta del verso fisso *en que m'alegor* in sede d'*envoi* al verso seguente.

Alcune varianti sostanziali suffragano la bipartizione appena delineata: al v. 17, *ins* e CR contro *dedinz* Ma²; al v. 25, *ben* CR, laddove D^cMa² hanno *be-us*; al v. 28, *joy fi* (*si R*) CR contro *pretz fin* (*fi prez D^c*) DcMa²; al v. 30, *si que-l* CR contro *per que-l* D^cMa²; al v. 48, *en re* CR contro *a me* Ma²; al v. 56, *malvatz* CR contro *negus* Ma²; al v. 59, *soste* CR contro *mante* Ma².

CR offrono due versioni omogenee. I due codici presentano corrottele comuni ai vv. 11 e 29.

C trasmette qualche alterazione nella prima *tornada*: oltre agli errori condivisi con R ai vv. 60-1, di cui si è detto sopra, al v. 63 tramanda *en vos* (*Sordelh* Ra², *Sordells* M) e *fatz* (*vai* MRa²), e al v. 64, *no-m* (*no-us* MRa²). Si registra, inoltre, un errore di copia al v. 2.

R presenta la lacuna di una parola al v. 39; scorrettezze morfologiche ai vv. 11, 13, 49, 57, 58; ipermetria al v. 35; errore di copia al v. 28.

Più compositi i rapporti fra D^cMa².

D^c è un testimone frammentario che ha trasmesso soltanto la *cobla* III. Condivide con a² una serie di varianti che rendono visibile il subarchetipo comune ai due codici che li separa da M: al v. 28, *e car ab un suau* (*ab plazen dit suau* M); al v. 29, *sobre-gentil* (*sobre-l segur* M); al v. 34, *e preng* (*prenc a²*) *ma legor* (*qe-m prenc ab legor* M). Al v. 27, la lezione *plazenz dona* rispecchia l'ordine della parole riscontrato in CR (*domna plazenz a², donna plazens* M); parimenti, al v. 28, tramanda *fi pretz* contro *pretz fin* Ma² (*joy fi* C, *joi si* R). Al v. 29 legge isolatamente *honrat* (*gentil* CMR, *segur a²*).

M concorda con CR in numerosi luoghi del testo ove a² reca lezioni differenti: al v. 3, *qu'ins en mon cor* (*qe dinz mon cor a²*); al v. 5, *no-m* (*non a²*); al v. 8, *non* (*no-m a²*); al v. 13, *aitals* (*caitals a²*); al v. 16, *ab* (*en a²*); al v. 26 *veras* (*verai a²*); al v. 36, *no-y* (*no-us a²*); al v. 51, *no y* (*non a²*); al v. 60, *la* (*en a²*); al v. 64, *en re* (*de re a²*). M tramanda una serie di errori e lezioni isolate: al v. 19, *qe-ll* (*e-l* CR, *e a²*); al v. 35 *e diçon* (*quar* CRa²); al v. 38, *veiramen* (*finamen* CR, *finamenz a²*); al v. 46, *qe no* (*per que* CR, *per q-ieu a²*); al v. 47, *fals mentirs* (*quar vey que* CR, *de tot qar a²*); al v. 48, *ni a mi no nozon re* (*fals mentirs ni-m notz en re* CR, *fals mentirs ni notz a me a²*); al v. 59, *a* (*ni* CRa²). Altri errori di copia si registrano ai vv. 2, 14, 17, 32, 38, 52; inversione nell'ordine delle parole al v. 45.

La versione di a², che pure è stata scelta da Boutière come base per la sua edizione della canzone, probabilmente in virtù del fatto che è l'unico codice a tramandare la se-

conda *tornada*, risulta estremamente corrotta. Oltre alle lezioni isolate e ai vari errori precedentemente elencati, che hanno evidenziato la sua discendenza da un subarchetipo che lo separa da M, si aggiunge un'ulteriore errore significativo al v. 6, *tuig me (tot m'es CMR)*. a² tramanda le seguenti corrotte: scorrettezze morfologiche ai vv. 1, 2, 3, 4, 11, 25, 26, 32, 35, 38, 48, 50, 53, 55; errore di copia al v. 42; ipermetria al v. 15.

Diffrazione al v. 51: *nulh lairo CR, nulls laires M, nuls laire a²*.

Il codice che maggiormente si presta ad essere utilizzato come base per il testo critico è C. R, infatti, pur mostrandosi abbastanza corretto, presenta un numero maggiore di pecche metriche e morfologiche. Ma², nonostante restituiscano qualche lezione corretta, risultano entrambi alterati in numerosi luoghi del testo. A C viene affiancato a² per l'edizione della seconda *tornada*.

I	<p>Si·m ten Amors ab dous plazer jauzen, qu'ins en mon cor port de fin joy la clau, que·l caut ni·l frey ni·l brau temps ni·l suau no·m nozon ren; tan me vay ben e gen que tot m'es plazen, e mos enemicx non tem, tan suy ricx de joy e d'amor, en que m'alegor, qu'aitals ricors me soste, et outra no·m tenc en re.</p>	<p>4 8 12</p>
II	<p>Aitals ricors m'abelhis quan soven pens del tezaur de cuy ieu tenc la clau, ab tal plazer, si tot m'estau suau, que res mas joy ins e mon cor non sen, si·m vay dossamen; e·l gilos enicx no·m pot far destricx a jauzir l'onor en que m'alegor, car ai triat, per ma fe, mielhs de melhor e de be.</p>	<p>16 20 24</p>
III	<p>Ben dic lauzors veras adrechamen, plazen dona, car vos tenetz la clau</p>	

	d'onrat joy fi et avetz pretz suau,	28
	sobrevalen gentil captenemen,	
	si que-l conoyssen,	
	de qu-ieu suy amicx,	
	dizon qu'es abricx	32
	de vera valor,	
	en que m'alegor,	
	quar ditz qui-us au ni vos ve	
	que mays ni meyns no-y cove.	36
IV	Tot lo dreg cors	
	sai d'Amor finamen,	
	aissi cum selh que d'Amor ten la clau:	
	per so-us chauzi, pros dompna tan suau,	40
	per la melhor e per la pus plazen,	
	que no y a conten;	
	ni anc fals prezicx	
	d'omes moys ni tricx	44
	jorn no-m fes paor.	
	Per que m'alegor?	
	Quar vey que pro no lur te	
	fals mentirs, ni notz a me.	48
V	Vostra valors	
	estai seguramen,	
	que nulhs laire no y pot far contraclau;	
	et a mi vay sobre ben e suau,	52
	quar la guardatz ab mesur'e ab sen,	
	tan be que no y pren	
	crims de croys mendicx;	
	ni malvatz aficx	56
	de lauzenjador	
	no-m tolh ma legor,	
	ni l'honrat joy que-m soste,	
	dona, la vostra merce.	60
VI	Dompn'ai e senhor	
	e joy e legor,	
	Sordelh, per que-m vai tan be	
	qu'enveya no-us tenc en re.	64

VII Sordel, a vos et a me
vai d'amor si con cove.

I. 1 amors] amor a^2 — 2 ab] al **C**, am **M**; plazers plazen **R**; iauenz a^2 — 3 qu'ins en] qe dinz a^2 — 4 caut] cautz a^2 , frey] freigz a^2 , brau] braus a^2 — 5 nom] non a^2 ; nozon re] notz en re **CR** — 6 tot m'es] tuig me a^2 — 8 non] nom a^2 — 11 qu'aitals] quaital **CR**, caital a^2 ; ricors] ricor Ra^2 — 12 outra] lautra Ma^2 ; no-m] non a^2

II. 13 aitals] aital **R**, caitals a^2 ; ricors] ricor **R** — 14 quan] quar **M** — 15 teaur] ric thesaur a^2 ; de cuy eu] de qui eu **MR** — 16 ab] en a^2 — 17 ins e] dedinz Ma^2 ; non] nom **M** — 19 el] e a^2 , qell **M**

III. 25 ben] be-us D^cMa^2 ; lauzors] lauzor a^2 — 26 veras] verai a^2 ; adrechamenz a^2 — 27 plazenz dona D^c , donna plazens **M**, domna plazenz a^2 — 28 joy fi] fi prez D^c , prez fi **M**, joi si **R**, pretz fin a^2 ; et avetz pretz suau] e car ab un suau D^ca^2 , ab plazen dit suau **M** — 29 sobre valen] s. valens **CR**, s. gentil D^ca^2 , sobrel segur **M**; gentil] honrat D^c , segur a^2 — 30 si que-l] per quel D^cMa^2 — 31 de quieu] de queu a^2 , de cui D^cM — 32 qu'es] qetz D^c , qest Ma^2 — 34 e prenc (preng D^c) ma legor D^ca^2 , qem prenc ab legor **M** — 35 quar] e diçon **M**; qui-us] queus a^2 ; au] autz a^2 ; ni vos] neus a^2 , nius **M**, ni nous **R** — 36 no-y] nous a^2

IV. 38 d'amor] damar **M**; finamen] veiramen **M**, finamenz a^2 — 39 ten manca a **R** — 40per so lauçi vos **M**, per que chuazi vos a^2 ; tan suau] tot soau Ma^2 — 42 non ai iai a^2 — 45 nom fes iorn paor **M** — 46 que] qieu a^2 ; qe no malegor **M** — 47 de tot car pro no lur te a^2 , fals mentirs pro no lur te **M** — 48 mentir] mentirs a^2 ; ni-m] ni a^2 ; en re] a me a^2 ; ni a mi no nozon re **M**

V. 49 valors] valor **R** — 50 seguramenz a^2 — 51 nulhs laire] nuls laire a^2 , nulh lairo **CR**, nulls laires **M**; no y] non a^2 — 52 per qaini **M** — 53 garda a^2 — 55 crims] crim a^2 — 56 malvatz] negus Ma^2 — 57 launzejador] lauzeniadors **R** — 58 legor] legors **R** — 59 ni] a **M**; que-m] quis **M**; soste] mante Ma^2 — 60 la] en a^2

VI. 61 dompn'ai] dompna e **CR** — 62 en que m'alegor **CR** — 63 Sordel] en vos **C**, Sordells **M**, Sordelh **R**; vai] fatz **C** — 64 no-us] no-m **C**, nos **M**; de re a^2

TRADUZIONE

I. Amore mi rende così gioioso con dolce piacere, poiché posseggo nel cuore la chiave della gioia perfetta, che le stagioni calde o fredde, aspre o piacevoli, non mi turbano affatto; sto così bene che tutto mi appare piacevole, e i miei nemici non temo, tanto sono ricco di gioia e d'amore, in cui mi adagio, perché una tale ricchezza mi sostiene, e di un'altra non m'importa.

II. Una tale ricchezza mi aggrada quando spesso penso al tesoro che posseggo, con piacere tale che, sebbene appaia tranquillo, nel mio cuore non sento che della gioia, tanto va dolcemente; e il perfido geloso non può impedirmi di

gioire di questo onore in cui mi adagio perché, in fede mia, ho scelto il meglio del meglio e del bene.

III. A ragione dico delle lodi sincere, donna piacente, perché voi possedete la chiave di una gioia perfetta e onorata e avete un merito soave, una condotta oltremodo virtuosa e gentile, tanto che gli intenditori, di cui sono amico, dicono che siete un rifugio di vero valore, nel quale mi adagio, perché quelli che vi ascoltano o vi vedono dicono che non ce ne vuole di più né di meno.

IV. Come colui che d'Amore possiede la chiave, conosco perfettamente tutto il giusto cammino d'Amore: per questo vi scelsi, donna valente così dolce, come la migliore e la più piacente, perché non c'è contesa; né mai le false prediche di uomini perfidi e ingannevoli mi impaurirono. Perché mi adagio? Perché vedo che a nulla serve loro una falsa menzogna, né riesce a nuocere me.

V. Il vostro valore è così al sicuro che nessun ladro può contraffare la chiave; e io sono più che felice e tranquillo, poiché lo custodite con misura e giudizio, così bene che non trovano terreno le accuse dei perfidi mendici; né il malvagio tentativo del maldicente mi toglie il mio piacere, o l'onorata gioia che mi sostiene, donna, attraverso la vostra mercede.

VI. Ho una dama e un signore, e gioia e felicità, Sordello, e ne sono così felice che non vi porto invidia per nulla.

VII. Sordello, per voi e per me, in amore le cose vanno così come conviene.

NOTE

2. La locuzione *tener jauzen*, estremamente ricorrente nel lessico cortese dei trovatori, va intesa come 'rendere gioioso'. Si confronti l'espressione di Ricas Novas con GaucFaid, *Be-m platz*: «E car plus soven / non chant, fatz faillimen, / que tals mi ten jauzen / e m'alegr' e m'apaia» (*BdT* 167.12, 14-7); Peirol, *Coras que-m fezes doler*: «Coras que-m fezes doler / Amors, ni-m dones esmai, / ara-m ten jauzen e gai, / per qu'ieu chan a mon plazer» (*BdT* 366.9, 1-4).

3. *portar la clau* è locuzione metaforica che assume il significato di 'essere padrone', secondo quanto registrato da Levy (*SW*, II:150). In questo contesto, tuttavia, si preferisce intenderla come 'possedere'. Si confronti col seguente verso di Mbru, *Lo vers comens*: «Avoleza porta la clau / e geta proeza en issil» (*BdT* 293.33, 19-20). A proposito di tale passaggio, Roncaglia traduce proprio «bassezza d'animo è padrona» (Roncaglia 1951, pp. 29-32), mentre Harvey chiosa la locuzione come «'having

control of the key(s)' to be a general expression, meaning to be in a position of some power» (Gaunt, Harvey, Paterson 2000, p. 422 n. 19). — A proposito di *clau*, impiegato da Ricas Novas come parola rima, Fuksas precisa che «presso i trovatori il termine contempla in genere l'attivazione di un discorso metaforico circa l'accesso ad un qualche genere di beni, ricchezze, tesori, ovvero la possibilità, spesso negata, di acquisire una determinata ricchezza, il più delle volte identificata col *pretz* della dama» (Fuksas 2002, p. 62).

4-5. Boutière, seguendo a², mette a testo *que·l cautz ni·l freigz ni·l braus temps ni·l soau*, e traduce «ni la chaleur, ni le froid, ni le temps, mauvais ou beau», intendendo *cautz* e *freigz* come aggettivi sostantivati, ed evitando di emendare *soau*, attributo di *temps*, con *soaus* per non violare lo schema rimico del componimento. L'accordo dei mss. CMR ci induce, tuttavia, a tentare un'esegesi differente del verso: *temps* andrà inteso come retto plurale, cui si accordano non solo *brau* e *soau*, ma anche *caut* e *frey*, che possono essere agevolmente considerati come ulteriori attributi di *temps*. In questo modo, *temps* assume il significato di 'stagioni' (PD), mentre i quattro attributi, disposti in evidente figura di chiasmo, assolvono la funzione di denotare le quattro differenti stagioni dell'anno, alla cui possibile influenza sul proprio stato d'animo l'io lirico si dichiara del tutto insensibile, perché vive un amore corrisposto.

5. I mss. CR leggono *notz en re*, cui si preferisce la lezione di Ma², *nozon ren*, che garantisce l'accordo col soggetto plurale di *nozer*. Il verbo, che comunemente significa 'nuocere, danneggiare' (LR, IV:341), sembra assumere in questo contesto il significato di 'turbare, contrariare', 'condizionare', riferito com'è alle stagioni e ai loro possibili influssi sul poeta-amante. — *ren*, con funzione avverbiale, serve a rafforzare enfaticamente la negazione (si veda Jensen 1994, § 396).

7-8. Questi versi hanno fatto credere a Schultz-Gora (Schultz-Gora 1894, p. 131) che il componimento potesse essere messo in relazione con lo scambio di sirventesi fra Ricas Novas e Sordello. Quest'ultimo, infatti, nel sirventese *Qan q'ieu chantes*, proclama: «Laich se dechai dompna ab pretz vertadiern / si·l fai d'amor nuill semblan plazentier, / ni·s pliu en lui, ges non ve be ni au» (BdT 437.28, 25-27). A questa corriva accusa Peire Bremon avrebbe risposto non soltanto con insulti speculari nel sirventese *Lo bels terminis* (XIX, 52-54), ma anche con questa canzone, che celebra un amore felice e corrisposto. Oltre a questa esile argomentazione, Schultz-Gora chiama in causa anche i *mot-refranh clau* e *suau* che Ricas Novas avrebbe mutuato dallo schema rimico di *Qan q'ieu chantes*, per dimostrare una possibile filiazione fra questa canzone e lo scambio di sirventesi. Le istanze di Schultz-Gora sono, naturalmente, da rigettare dal momento che le due *tornadas* che chiudono *Si·m ten* sono rivolte proprio a Sordello con toni nient'affatto polemici. Entrando nello specifico di questi due versi, si dirà che l'evocazione degli *enemicx* da parte dell'io lirico è di natura formulare e risponde alle esigenze retoriche della canzone cortese.

10. Il verbo *alegorar*, letteralmente 'rallegrare' (LR, IV: 54), viene registrato da Levy anche col significato di 'attardarsi', 'indugiare', 'oziare' (SW, I:49). Questo secondo campo semantico appare deteriore soprattutto negli impieghi della forma sostantivata *alegorat*. Si vedano BonCalvo, *En luec*: «Reis N' Anfos, ia·ls crois marritz / non crezatz, / ni·ls feingnez alegoratz» (BdT101.4, 33-35); Caden, *Amors*: «aissi cum vey viur'assatz / ses vos e ses vostr'ajuda, / de ricx e d'alegoratz, / qu'an la vergonha

perduda» (*BdT* 106.7, 9-12). Il significato del verbo, che ricorre come *mot-refranh*, sembra da ricercarsi nel concetto di abbandono fiducioso ai piaceri d'amore che l'io lirico volta a volta proclama nel corso della canzone. Dibattuta anche l'interpretazione delle proposizioni in cui *m'alegor* compare: nonostante Appel consideri questo verso e i successivi 22, 33 e 46 come delle proposizioni interrogative, commenta che «die Auffassung als Frage hier und in den folgenden Strophen ist nicht zweifellos» (Appel 1890, p. 219), aggiungendo che potrebbe trattarsi, parimenti, di proposizioni relative. Boutière, seguendo a², che tramanda lezioni differenti ai vv. 33 e 46, reputa plausibile l'interpretazione di Appel soltanto in questo luogo e al v. 22, anche se edita entrambi i versi come delle relative. La propensione di Ricas Novas per l'interrogazione monologante, volta ad esprimere l'indecisione dell'io lirico o la sua confusione riguardo alle problematiche amorose tramite una serie di interrogazioni retoriche che egli pone a se stesso, è ben testimoniata dai componimenti *Iratz chan* (V) e *Be volgra* (IV). Questo artificio retorico, tuttavia, non sembra trovare impiego in questa canzone, se non al v. 46, dove compare la congiunzione interrogativa *per que*. In tutti gli altri casi, *en que m'alegor* andrà intesa come una relativa dipendente, da chiosare come 'in cui mi adagio', e non, come fa Boutière, come «dont je me réjouis». — Sugli utilizzi di *que* come complemento preposizionale si vedano le considerazioni di Jensen 1994, § 315.

12. La chiosa di Boutière al v. 12, «aucune autre ne m'a jamais tenu», non appare corretta. La locuzione *tener en re*, infatti, qualora espressa in forma negativa, assume il significato di 'curarsi, dare importanza' (*SW*, VIII:150).

14. *m'abelhis*: 'mi aggrada, mi piace' (*LR*, II:207).

15. La locuzione *tener la clau* assume il senso di 'possedere, essere padrone', affine a quello di *portar la clau*. Fra le numerose occorrenze dell'espressione, si confronti il passaggio di Ricas Novas con Cerc, *Ges per lo freg*: «E s'ela n'o vol, eu m'o voill, / qe d'aitan posc tenir la clau, / s'eu plus no n'ai d'abondansa» (*BdT* 112.2, 34-6). Il nostro trovatore utilizza ripetutamente la locuzione ai vv. 27 e 39. — Il *tezzaur* cui si può accedere tramite la chiave corrisponde naturalmente al *pretz* e alla *valor* della dama, in una costruzione metaforica che ben si confa al tema della *ricor d'amor* su cui è imperniata l'intera canzone.

16. *suau* va inteso qui nell'accezione di 'tranquillo' (*PD*). L'io lirico vuol dire che nonostante mostri una tranquillità esteriore, le lusinghe d'amore lo fanno gioire intensamente.

32. *abric*, 'rifugio' (*PD*), viene scarsamente ricondotto dai trovatori, seppure in via metaforica, alla dama e all'universo cortese. Fa parte, piuttosto, di una grammatica dell'encomio di cui i trovatori si servono per lodare signori feudali e sovrani, che garantiscono loro una concreta protezione all'interno delle corti, così come la possibilità di far loro coltivare la propria arte grazie alla benevolenza e alle largizioni.

34-36. La chiusa della *cobla*, di natura formulare, fa riferimento all'insieme delle qualità e delle virtù delle dama di cui lei è provvista in giusta misura, secondo quanto dicono coloro che la conoscono. Si confronti con AimPeg, *Per solatz*: «c'anc Natura no mes en lieis, so cre, / ni plus ni meins, mas aco qe-i cove» (*BdT* 10.41, 31-2); BnVent, *Conortz*: «Qui be remira ni ve / olhs e gola, fron e faz, / aissi son finas beutat / que mais ni menhs no i cove» (*BdT* 70.16, 41-4). Questa formula laudativa ritorna, con lievi modifiche, in un'altra canzone di Ricas Novas, *Ben deu istar*: «en ma donna

non tainh ni meins ni mais, / e pares be a sa vera valor / qez ill tem Dieu e Dieus li ten amor» (II, 41-42).

42. *conten*: ‘contesa, disputa’ (LR, V:346).

44. *moys*, ‘perfido’ (PD), e *tric*, ‘ingannatore’ (PD), sortiscono una dittologia sinonimica riutilizzata soltanto da DurSartr in *En talent hai*: «Tos temps serai malvolens e enics / al rei Jacme, qar mal tenc sos afics, / qe-l sacramentz q’el fes fon mois e trics» (BdT 126.1, 9-11).

45. Nella locuzione avverbiale *anc jorn*, utilizzata in frasi negative, il sostantivo *jorn* diviene un rafforzativo della negazione. L’intera locuzione andrà intesa col significato di ‘mai’ (SW, IV:269).

46. Questo è l’unico luogo della canzone in cui il *mot-refranh m’alegor* viene impiegato con ogni evidenza in un’interrogativa, a causa della presenza di un’inconfutabile congiunzione interrogativa, *per que*. Come si è già detto precedentemente, Ricas Novas è avvezzo all’utilizzo di interrogazioni per esprimere il motivo dell’indecisione e del rimuginio interiore del poeta-amante tramite delle domande alle quali egli stesso tenta di dare risposta. Si vedano a tale riguardo IV, 58-60; V, 5-6.

47. La locuzione *tener pro*, ‘giovare’ (SW, VI:565), è posta in contrapposizione al *nozer* del v. 48. — *mentirs* è infinito sostantivato che assume nella frase le medesime funzioni di un sostantivo e ne segue le regole della flessione (Jensen 1994, § 482; Jensen 1986, § 705).

48. La lezione di CR, *ni-m notz en re*, può essere giudicata deteriore dal momento che il rimante *re* occorre già al v. 11. Ma va notato che in numerosi componimenti Ricas Novas ripete negligenemente la stessa parola in sede di rima. Detto questo, migliore appare la lezione di a², che Boutière mette a testo, *ni notz a me*, perché congrua da un punto di vista grammaticale (il verbo *nozer* regge la preposizione *a*), e semantica, poiché il pronome tonico *a me* sortisce un contrasto con il *lur* del verso precedente.

50. *contraclau*: ‘seconda chiave’, ‘falsa chiave’ (PD). La prima occorrenza del termine la si ritrova in GlPeit, *Farai un vers*: «Fait ai lo vers, no sai de cui / et trame-trai lo a celui / que lo-m trametra per autrui / enves Peitau, / que-m tramezes del sieu estui / la contraclau» (BdT 183.7. 43-8). In questo passaggio, la *contraclau*, in relazione all’*estui*, è stata intesa principalmente come la chiave necessaria per penetrare nello scrigno del testo, svelarne l’enigma e coglierne il significato. Un’interpretazione differente è stata resa da chi ha ravvistato dietro la *contraclau* e l’*estui* una metafora oscena che adombra la pratica, vera o presunta, di far indossare alle dame cinture di castità. Le principali posizioni bibliografiche sull’argomento vengono riassunte scrupolosamente da Pasero 1973, p. 112 n. 48. Se è vero, come afferma quest’ultimo, che «*clau* e *contraclau* hanno quasi sempre senso metaforico del primo tipo (‘mezzo per aprire > soluzione’)», egli ricorda anche gli utilizzi che del termine fanno Mbru in *Bel m’es can s’esclarzis l’onda* [«car el n’a la clau segonda, / per qe-l segner, so-us afin, / porta capel cornut conin» (BdT 293.12a, 31-3)], e lo pseudo BnMart di *Belha m’es la flors d’aguilen* [«Mas selh per cui om las destrenh / port’al braguier la contraclau» (BdT 323.5, 11-2)]. In entrambe le occorrenze, cui si possono facilmente accostare i versi di Ricas Novas, la *contraclau* si configura come una sorta di seconda chiave che, finita nella mani sbagliate, porterebbe ad aprire la ‘serratura’, e dunque a violare la castità, o, nel caso di Ricas Novas, la *valor* della dama.

54-55. La chiosa del passaggio resa da Boutière appare imprecisa: «que les accusations des gens vils ne peuvent pas la compromettre». Lo studioso ha evidentemente travisato il senso di *prendre*, che, nella sua accezione riflessiva, viene inteso da Levy col significato, fra gli altri, di ‘attecchire, mettere radici’ (SW, IV:514). È verosimilmente questa l’accezione da conferire al verbo: Ricas Novas vuol dire che le dicerie (*crims*; PD) dei mendici non trovano terreno sul quale attecchire dal momento che la virtuosità della dama è così acclarata da non lasciare spazio alle maldicenze.

55. Il topos della cattiveria insita nei *mendics*, categoria sociale già di per sé disonorevole, con la conseguente correlazione di povertà e pratica della maldicenza, è ampiamente utilizzato dai trovatori. Si confrontino i versi di Ricas Novas con PCard, *Sel que fes*: «per que·l reys a volgut / metre tot son afic / en un onhemen ric / dont li malvat mendic / seran onh e·l dolen» (BdT 335.14, 23-7); Cerv, *Pus no vey*: «Lauzenger, be·us fay Deus mendics, / per que·ns ve dans, mals e destrics, / car faitz ab la lenga mals pics» (BdT 434.9c, 12-3). Accanto al ben più famoso topos dei *malvatz rics*, sorto dalla critica di stampo morale di chi ravvisava nella *cupiditas* della nobiltà una minaccia per la pratica fondamentale della *largueza*, sussiste, dunque, quello dei *malvatz mendics*, che si oppone soltanto in apparenza al primo, poiché muove dalle medesime istanze. Se la ricchezza è oggetto di critiche e avversazioni perché collegata alla cupidigia e all’avarizia, parimenti la povertà è biasimata perché intesa come mancanza di quelle condizioni necessarie per potersi nobilitare sia materialmente che spiritualmente, e quindi, per poter promulgare i valori fondanti della *cortezia*. Vuoi che si critichi la ricchezza o la povertà, lo scopo è sempre lo stesso: «conquistare la ricchezza, oppure raggiungere un’ideale uguaglianza col ricco» (Köhler 1976, p. 58), condizione primaria perché i potenti possano assolvere i loro obblighi in favore della struttura sociale di cui sono al vertice. Appare naturale, a questo punto, che l’accusa di povertà venga rivolta calligraficamente ai *launzengiers*: essi rappresentano topicamente la negazione di ogni virtù della società cortese, ed è per questo che vengono connotati con i suoi disvalori.

56. *afic*: ‘sforzo, tentativo’ (PD).

60. Boutière, seguendo a², legge *en vostra merce*. A tale riguardo, Lewent commenta: «Die Freude, die der Dichter empfindet, kann ihn doch nicht in der Gnade der dame erhalten» (Lewent 1931, p. 580). La lezione di CMR, *la vostra merce*, appare migliore e andrà intesa come ‘attraverso la vostra mercede’.

61-64. Numerose pecche si ritrovano nella *tornada* trasmessa da CR. Al v. 61, i due codici leggono *dompna e senhor*, laddove è da preferire la lezione di Ma², *domn’ ai e segnor*. Al v. 62, CR ripropongono il verso fisso *en que m’alegor*, mentre Ma² leggono *e joi e legor*, lezione da preferire perché enuclea bene il contrasto fra il piano del concreto, incarnato dalla dama e dal signore, con quello dell’astratto, la gioia e il piacere. Al v. 63, C legge erroneamente *en vos per que·m faitz tan be*, laddove tutti gli altri codici leggono *Sordel per que·m vai tan be*. Infine, al v. 64, C legge *no·m*, da emendare, seguendo Ra², con *no·us*.

65-66. La seconda *tornada* è stata trasmessa dal solo ms. a². Come la precedente, è rivolta a Sordello. Questo ci consente di tentare una datazione approssimativa della canzone, che è la prima di Ricas Novas a nominare apertamente il trovatore mantovano. Come per *Tut van canson* (X, 8) in cui Ricas Novas fa benevole allusioni a un ri-

conoscibilissimo *lonbart*, l'intervallo temporale di composizione di *Si·m ten amors* andrà fissato fra il 1230, anno in cui la presenza di Sordello è attestata in Provenza, e il 1237, data di composizione del *planh* per la morte di Blacatz *Pus partit an lo cor* (XVII), che si configura come un'imitazione priva di risentimento del *planh* di Sordello composto per la medesima occasione.

IX

So don me cudava bordir
(BdT 330.17)

Ms.: T 224r (*En ricas nouas*).

EDIZIONI: Appel 1890, p. 222; Boutière 1930, p. 7 (III).

METRICA: a8 b8 b8 a8 a8 b8 b8 a8; Frank 476:5. Cinque *coblas unissonans* formate da otto ottonari, più una *tornada* incompleta. Appel crede che la canzone, per la formula metrica, abbia ispirato il sirventese di Peire Cardenal *Qui volra sirventes auzir* (BdT 335.47), che presenta le stesse rime nel medesimo schema metrico (Vatteroni 1990, p. 150). Il componimento di Peire Cardenal sembra essere, con ogni evidenza, posteriore al 1234. A partire da questa datazione, Appel ipotizza che il modello composto da Ricas Novas appartenga al primo periodo di produzione poetica di quest'ultimo, che dovrebbe concludersi entro il 1229. Suffraga l'ipotesi di imitazione da parte di Peire Cardenal anche Marshall (Marshall 1978, p. 25), mentre Maus non considera il sirventese come derivato, nelle sue caratteristiche formali, dalla canzone di Ricas Novas (Maus 1882, p. 17).

Rime: a: *-ir*, b: *-at*.

Rime identiche: 17 : 21 (*aucir*).

Rime derivative: 25 : 28 (*venir : esdevenir*).

NOTA AL TESTO: Il codice tramanda la *tornada* incompleta dell'ultimo verso. Errore al v. 11, ove si legge *tenc feses*. Ipometria ai vv. 4, 28; ipermetria ai vv. 11, 22, 33. Scorrettezze morfologiche ai vv. 14, 29, 32, 34, 36, 39, 42. Errori di copia ai vv. 37, 39.

- | | | |
|----|--|------------------------------------|
| I | So don me cudava bordir,
m'a Amors a certas tornat,
qe-m fai amar outra mon grat
liei, ce no m'o degna grasir;
antç, car si ten ce no-m asir,
me cugia gient aver pagat,
e no-s pren garda del pecat
ce-n aura, si-m laisa murir. | 4

8 |
| II | Mout m'es greu l'afans a sufrir,
car anc mais non avia amat,
e tengues m'en per castiat,
s'una ves m'en poges partir.
Mout mi sap gent enfolittir
Amors, puois l'uogll m'agron mostrat | 12 |

	lo sieu bel cors grail'e dalgat, ce-m fai tot d'enveja langir.	16
III	E donc per ce me vol aucir ma domna, ni-m ten en viltat? Car sol m'a de nien levat, e car mon sen no-l posc gandar. Ma, s'om poges sun cor aucir, leu agra-l mieu mort e laisat, car aduc m'a e la foudat, de c'ieu planc e plur e sospir.	20 24
IV	Bella dousa don', al venir, auc dir, ce son romieu baisat, mas ieu n'ai man san cors sercat, c'anc no mi puoc esdevenir; non es gient c'ieu no me-n albir for sel e ce trop falsetat; pero non ai tant engignant c'Amors me-n feses anc giausir.	28 32
V	Mas ancar non soi al fenir, ce merces anb umilitat m'o pot aver leu restaurant, si-m degna midons sovenir: si fara, ce no-n deu fagrir, mas antç n'aurai sent ves plorat; mas Dieus non vol desesperat, per c'ades atent e desir.	36 40
VI	Canson, En Calabron vai dir, cui Bos Pres a per sieu triat, que, pos qe ac son cap levat, non.	44

4 nom degna 10 avia 11 tenc feses 14 los uogll 19 na 22 agra el 28 nom
puoc 29 gientç 32 camor 33 ancaras 34 umiltat 36 don 37 fera 39 dieu
42 bon

TRADUZIONE

I. Amore ha fatto diventare serio per me ciò di cui mi prendevo gioco, perché mi fa amare contro la mia volontà quella che per questo non si degna di essermi grata; piuttosto, poiché si astiene dall'odiarmi, ella crede di avermi ben ricompensato, e non si accorge della colpa che avrà, se mi lascia morire.

II. Il dolore è per me molto pesante da sopportare, perché non avevo ancora mai amato, e mi considererei rinsavito, se un giorno riuscissi a separarmene. Amore mi sa rendere folle, da quando gli occhi mi ebbero mostrato il suo bel corpo delicato e sottile, che mi fa languire tutto di desiderio.

III. E dunque, perché la mia dama vuole farmi morire e mi disprezza? Perché mi ha soltanto sollevato dal nulla, e perché la mia ragione non può fuggirla. Ma se si potesse far morire il proprio cuore, avrei già ucciso e abbandonato il mio, perché lui mi ha condotto alla pazzia, per cui gemo, piango e sospiro.

IV. Dama bella e dolce, odo dire che i pellegrini, all'arrivo, sono baciati, ma io ho ossequiato più di un corpo sacro, senza che (questo) mi sia ancora accaduto. Non è bene che io non stimi che quello in cui scopro falsità; tuttavia non ci ho pensato al punto tale che Amore non mi facesse mai gioire.

V. Ma ancora non sono alla mia fine, perché la mercede e l'umiltà potrebbero facilmente salvarmi, se la mia dama si degnasse di soccorrermi: lo farà, perché lei non sbaglierà, ma prima avrò pianto, per questo motivo, cento volte; ma Dio non mi vuole disperato, per cui io ancora attendo e desidero.

VI. Canzone, va a dire a Calabrone che Buon Pregio l'ha riconosciuto come suo, perché, dopo che ha sollevato il capo...

NOTE

1. la forma *cudava*, al posto di *cuidava*, è dovuta alla *scripta* del ms. T, che testimonia la frequente riduzione di *-ui* in *-u* (si veda Appel 1890, p. vii). — *cudava bordir*: *cuidar*, seguito da un infinito, si comporta come verbo fraseologico. La locuzione ha, dunque, il medesimo significato del solo verbo all'infinito. Diremo che l'utilizzo di *cuidar* ha il doppio significato di marcare l'imminenza di un'azione, piuttosto che di esprimere volontà o desiderio (Jensen 1994, § 490). Si confronti con Mbru, *Pois l'inverns*: «semblan fant del ase cortes / c'ab son seignor cuidet bordir» (*BdT* 293.39,

54-55). — *bordir* è usato principalmente in maniera intransitiva col significato di ‘giocare, folleggiare’ (PD). Il suo impiego riflessivo rende l’accezione di ‘prendersi gioco, divertirsi’.

2. La locuzione *tornar a certes*, non altrove attestata in occitano è, secondo Boutière, di dubbio significato. Se Appel la ricollega al prov. *a certz* col significato di ‘certo, sicuro’ (SW, I:247), e traduce ‘certamente’, Boutière rende l’intera espressione come «trasformer en certitude». Tobler-Lommatzsch registrano la voce antico-francese *a certes* col significato, tra gli altri, di ‘seriamente’ (TL, II:135), e l’espressione *tornar a certes* con l’accezione di ‘tornare serio’. A quest’ultimo significato si ritiene opportuno ricondurre la locuzione utilizzata da Ricas Novas.

3. *outra mon grat* è espressione topica utilizzata per sottolineare i limiti di volizione consustanziali alla figura dell’amante cortese, qui rappresentato in balia di una forza più grande di lui, che, vincendolo nella volontà e nella facoltà di arbitrio, lo forza ad amare e a servire la dama. L’espressione torna, con varianti come *outra mon poder*, *outra mon talen*, svariate volte nel corpus trobadorico.

4. Il ms. porta *nom degna*. Seguendo questa lezione, il verso risulterebbe ipometro. Appel aggiunge *o*. Si conserva la sua correzione. — *grasir*, ‘ricompensare, ringraziare’ (SW, IV:180), regge il doppio accusativo, della cosa e della persona. Si confronti con GuilhMont, *No sap per que va*: «qu’on meyns er rixx, mais vos o graziria» (BdT 225.9, 20).

5. Il verbo *tener se* si può assimilare a quella categoria di verbi di proibizione che annovera, fra le altre, espressioni come *vedar*, *gequir*, *recreire se*, *laiszar*, le quali solitamente reggono una proposizione completiva. In questo caso, visto che il *se* riflessivo costituisce l’oggetto diretto della locuzione, la proposizione introdotta da *ce* non introduce una completiva vera e propria: *ce* funziona qui come congiunzione modale che sottolinea come la negazione non sia espletiva, ma giustificata (Jensen 1994, § 669).

7. L’espressione *se prendre garda* è traducibile con ‘accorgersi’, ‘fare attenzione a’ (PD). Si confronti con BonCast, *Gerra e trebailh*: «lo dans dels Proensals mi plaz, / qar negus non i pren garda» (BdT 102.2, 15-16).

10. Il ms. porta *avia amat*: a differenza di Appel, conserviamo l’incontro vocalico ipotizzando sinalefe.

11-12. I due versi enucleano un periodo ipotetico costruito con il congiuntivo imperfetto tanto alla protasi, che all’apodosi. La costruzione, benché presente in antico francese, è estremamente rara in occitano. Compare solo nei pochi casi in cui l’intero periodo ipotetico dipende da una reggente (Jensen 1994, § 807).

11. Il ms. reca la lezione *tenc feses*. Il verso è alterato, oltre che ipometro. Appel giudica *feses* ‘undeutlich’, ed emenda con *tengues*. Si accetta il suo intervento. — Si intende *castiat*, che ha, in generale, il significato di ‘corretto’, ‘istruito’, ‘punito’ (SW, I:226), con l’accezione di ‘rinsavito’.

14. La lezione originaria del ms. è *los uogll*, che, oltre ad essere scorretta poiché *los* è un caso obliquo, causa ipermetria. Si emenda con *l’uogll*.

16. *langir* è variante poco frequente di *languir*, dovuta alle particolarità grafiche del ms. T, nel quale spesso si riscontra la rappresentazione del nesso *gw* con la sola *g*. Non a caso, la forma *langir* ritorna nuovamente in un’altra canzone di Ricas Novas *Tut*

van canson demandan, trådita anch'essa dal solo ms. T: «mos cors e mei uogll mi fan / penar e langir» (X, 40-41).

17. Oltre a fungere da introduttore della proposizione interrogativa, l'utilizzo di *donc* ha valore temporale o consecutivo (Jensen 1994, § 746).

18. Boutière assimila la locuzione *tener en viltat* alla più frequente *aver en viltat*, che ha il significato di 'disprezzare' (SW, VIII:777).

19. Il *na* del ms. è probabile errore di copia. Si emenda, seguendo Appel, con *m'a*.

20. *gandir* ha il significato di 'proteggere', ma anche 'evitare', 'sottrarsi', 'fuggire' (PD). Boutière traduce: «je ne puis protéger [contre elle] ma raison». In questa accezione, tuttavia, *gandir* prevede la presenza della preposizione *de*, altrimenti si costruisce con il dativo (Jensen 1994, § 433). Dal momento che *l(a)* è oggetto indiretto della frase, si preferisce rendere il verbo col senso di 'fuggire' (si veda Lewent 1931, p. 570).

21. Per la forma particolare del possessivo *son*, qui reso graficamente con *sun*, si veda la nota al v. 54 della canzone *Ben farai canson plasen*.

22. Si elide la *e* della lezione *agra el*, trådita dal ms. — *mort e laisat* formano un *hysteron proteron*: l'ordine delle due azioni è invertito dal punto di vista cronologico, dal momento che si enuncia per prima la cosa che dovrebbe accadere per ultima. L'artificio retorico è funzionale a conferire un maggiore risalto all'informazione semanticamente più importante.

24. Espressione ricorrente nel corpus di Ricas Novas. Vedi *Ben farai canson plasen*: «l'afan don sospir e plor» (III, 54); *Tut van canson demandan*: «don soven planc e sospir» (X, 61).

25. Tra i significati di *venir*, PD registra 'arrivare': *al venir* significherà 'all'arrivo'.

26. Nei vv. 25-28, Ricas Novas riprende il parallelo rudelliano fra il pellegrinaggio devozionale e il *servitium amoris* innestato nel *san cors*, che ha valenza metaforica, giacché adombra la figura della dama. Il verbo *baisar*, 'baciare, abbracciare' (LR, II:171) crea qualche problema esegetico. Boutière ipotizza dubitativamente che Ricas Novas si riferisca all'usanza ossequiosa di baciare e toccare i corpi e le reliquie dei santi conservate presso i santuari. Stando a questa ipotesi, l'io lirico vorrebbe dire che quello che i fedeli hanno ottenuto nel portare omaggio al corpo del santo, baciare, cioè, le sue reliquie, non ottiene il poeta-amante, il quale, pur essendo devoto alla dama allo stesso modo, sostiene che non gli è mai stato permesso di baciarla. Più precisamente, nei versi si dice che i pellegrini, quando arrivano alla meta del pellegrinaggio, che è, naturalmente, la dama stessa, sono abbracciati e baciati, e che al poeta-amante, il quale ha pur compiuto tanti pellegrinaggi, questo non è mai successo. La pratica del bacio è presente fin dalle origini del Cristianesimo in numerosi rituali liturgici, dall'eucarestia, alle cerimonie nuziali, allo scambio di saluti e segni di pace fra fedeli. Questo tipo di bacio liturgico è, naturalmente, esente da qualsivoglia connotazione erotica, e rappresenta piuttosto, l'unione sacra fra creatura e Creatore. Mutuato nel linguaggio della lirica d'amore medievale, il bacio donato dalla dama all'amante, pur conservando questo retaggio mistico, si configura come estrema ricompensa amorosa, spesse volte soltanto vagheggiata e mai realmente concretizzata, o, ancora, come atto che nobilita ed eleva l'amante. Il nostro trovatore evoca metaforicamente il bacio liturgico nell'ambito

di una topica richiesta di mercede, dandoci testimonianza dello stretto rapporto intercorrente fra istanze mistiche e secolarizzazioni cortesi di una pratica fortemente intrisa di simbolismo. Sul bacio nella lirica cortese e sulle sue matrici religiose si vedano i lavori di Perella 1969; Carré 1992. Esiste, ad ogni modo, un'altra possibile interpretazione del verbo *baisat*: lo si può intendere come 'sviliti, abbattuti', da *baissar* (PD). La resa grafica del verbo sarebbe in accordo con le particolarità della *scripta* di T, che prevede spesso lo scempiamento delle consonanti doppie. Inteso il verbo in questo modo, cambia il senso del discorso: l'io lirico potrebbe voler dire che a lui, che pure ha fatto visita a molti corpi sacri, non è mai capitato quello che si dice capitato di norma ai pellegrini: arrivare alla meta prostrati, vinti dalla stanchezza e dalle rinunce, forse anche spessati moralmente. L'amante, al contrario, con questa affermazione vuole dar mostra della sua resistenza e forza d'animo.

27. Il verbo *cercar* è impiegato qui con l'accezione di 'visitare' (PD). — Boutière intende *man san cors* come «un seul corps saint». Ma *man* è pronome indefinito che, in funzione aggettivale, si utilizza al singolare con sostantivi collettivi. In questo contesto, sulla scorta del significato collettivo, il suo impiego attira l'attenzione sul caso individuale (vedi Lewent 1931, p. 570; Jensen 1994, § 412). — Il *san cors* torna con tutt'altra valenza in un altro componimento di Ricas Novas, il *planh Pus partit an lo cor En Sordel e 'N Bertrans*: «trastut vengan en Roma adhorar lo cors san» (XVII, 6).

28. La lezione del ms., seguendo la quale il verso risulta ipometro, è *nom puoc*. Si emenda con *no mi puoc*. — *esdevenir* ha qui il significato di 'accadere' (vedi SW, II:467). Il verbo è molto spesso introdotto da un modale, talvolta pleonastico, nel corpus trobadorico: qui *poder* figura contestualmente all'enfaticizzazione di un concetto di sorpresa e di disappunto (Jensen 1994, § 472).

29. La lezione *gientç* del ms. è erronea. Si emenda con *gient*.

30. *cel* è riferito al *san cors* del v. 27.

31-32. La consecutiva correlata da *tant ce* è assimilabile, dal punto di vista sintattico, alle proposizioni completive dipendenti da un verbo dichiarativo, o di percezione. Noi intendiamo *engignar* col significato di 'pensare, riflettere' (SW, II:503), e, quindi, esprime giudizio o percezione personale. Questo genere di verbi appare sempre in un contesto negativo, o interrogativo, e implica l'uso del congiuntivo nella completiva susseguente (Jensen 1994, § 592). — Boutière giudica il passaggio «alambiqué et obscur». Rispetto all'asseverazione dei vv. 29-30, in cui l'io lirico giudica con lucidità la condizione negativa in cui versa, perché prigioniero di un sentimento non ricambiato per una dama ostile e probabilmente menzognera, assistiamo qui a un addolcimento della sua presa di coscienza: egli afferma che la consapevolezza dei limiti della dama amata e del sentimento che prova per lei non gli ha comunque impedito di gioire dei piaceri dell'innamoramento.

33. Il verso è ipometro. Emendiamo, seguendo Appel, *ancaras* con *ancar*.

34. La presenza di *anb*, al posto di *amb*, è frutto della particolare grafia del ms. T, che spesso reca *n* rispetto a *m* davanti a consonante bilabiale (si veda Appel 1890, p. ix). — La lezione *umiltat*, trädita dal ms., rende il verso ipometro. Si emenda, seguendo Appel, con *umilitat*.

36. *si* serve ad esprimere ed enfaticizzare un'affermazione (Jensen 1994, § 650). Qui introduce un valore di opposizione rispetto alla proposizione condizionale del verso precedente, apportando a quell'ipotesi dubitativa un responso positivo.

37. *fera* è errore di copia. Si emenda con *fara*. — *dever* seguito dall'infinito serve ad esprimere ciò che logicamente deve accadere nella posteriorità, o ciò che si suppone accadrà. Riveste, quindi, la funzione di sostituto del futuro (Jensen 1994, § 470).

38. *ne*, funzionalizzato in origine come avverbio di luogo, ha qui valore causale: esplica il motivo per cui si compie l'azione espressa dal verbo (Jensen 1994, § 676). Per l'utilizzo di *ne* legato al verbo *plorar* si vedano, tra le numerose occorrenze, GuiUss, *Si be-m partetz*: «plorat n'ai ieu, e-l majer ochaizos» (*BdT* 194.19, 9); PonsCapd, *Coras que-m tengues jauzen*: «puois n'ai plorat soven» (*BdT* 375.6, 17); RmMir, *D'Amor es totz*: «don mainhtas vetz n'ai pueys plorat greumen» (*BdT* 406.24, 48).

41. *Calabron*, secondo l'ipotesi di Appel, potrebbe essere il nome di un protettore di Ricas Novas. Noi non abbiamo elementi che ci possano aiutare nell'identificazione del personaggio. — L'utilizzo del dativo assoluto è dovuto qui alla presenza di un nome di persona e di un verbo di comunicazione (Jensen 1994, § 40).

42. L'espressione *triar per* significa 'riconoscere', 'distinguere' (*SW*, VIII:459).

44. Il verso è incompleto, il ms. termina in questo modo.

X

Tut van canson demandan

(BdT 330.19)

Ms.: T 223v (*anonimo*).

EDIZIONI: Appel 1890, p. 224; Boutière 1930, p. 42 (XI).

METRICA: a7 b5 a5 b5 a7 a7 a7 a7 b7 c7' d5 d7 c5'; Frank 214:1, *unicum*. Cinque *coblas unissonas* polometriche di tredici versi, più una *tornada* di quattro versi.

Rime: a: -an, b: -ir, c: -uda, d: -ut.

Rime identiche: 3 : 23 (*senblan*); 34 : 68 (*cregut*).

Rim derivatiu ai vv. 10-11 e 12-13 di ogni *cobla* con alternanza di uscite maschili e femminili (*ut* : *uda*).

ATTRIBUZIONE: La canzone, anonima, è esemplata all'interno del ms. T fra un componimento di Sordello, *Per re no-m posc d'amor cuidar* (BdT 437.23), e *So don me cudava bordir* (IX) del nostro Ricas Novas. Appel, primo editore di *Tut van canson*, la attribuisce a Sordello per una serie di motivi: l'elogio dei Lombardi presente nella prima *cobla*; l'affermazione *Lonbart sai eser*, che compare al v. 14, e che è parsa allo studioso una specie di *autonominatio* dell'autore; la dedica della canzone a Beatrice di Savoia, moglie di Raimondo Berengario V, interpretata come testimonianza delle relazioni, ben documentate, fra l'altro, che Sordello strinse alla corte di Aix. Questi argomenti non convincono, tuttavia, Cesare De Lollis, che non inserisce *Tut van canson* nell'edizione delle poesie di Sordello da lui curata (De Lollis 1896), cosa di cui lo rimprovera Torraca (Trorraca 1897 e 1898-99), senza addurre alcuna motivazione.

Boutière assegna la paternità del componimento a Ricas Novas, e lo inserisce nella sua edizione delle poesie di questo, confutando le argomentazioni di Appel. A ragione, infatti, lo studioso interpreta l'elogio dei Lombardi come un topos del tutto tradizionale, inserito da Ricas Novas in *Tut van canson* allo scopo di elogiare Sordello, con cui, all'epoca della composizione della canzone, doveva essere ancora in buoni rapporti. Per quanto riguarda la presunta *autonominatio* del v. 14, Boutière sa cogliere il carattere antonomastico dell'affermazione, che non vuol essere affatto un riferimento alla provenienza geografica dell'autore del componimento, ma bensì assume il senso figurato di 'saper essere cortese, galante'. Inoltre, lo studioso evidenzia come non abbiamo elementi per sostenere che Sordello abbia passato più tempo di Ricas Novas alla corte provenzale, e come non ci sia bisogno di stringere particolari relazioni sociali per comporre una canzone e dedicarla a un personaggio di rilievo come Beatrice di Savoia. A queste motivazioni, Boutière aggiunge delle considerazioni di tipo strutturale che dimostrerebbero la paternità di Ricas Novas: la ricercatezza della forma metrica, che trova precedenti in altri componimenti del nostro trovatore; la presenza del riferimento temporale a un'attesa di due anni al v. 58, che ricorre altrove nel corpus del nostro.

Nonostante queste convincenti argomentazioni, Jeanroy nega recisamente la paternità della canzone a Ricas Novas, e la attribuisce nuovamente a Sordello (Jeanroy 1934, vol. I, p. 178 n. 3), mentre Appel, nella recensione all'edizione critica di Boutière, ribadisce e conferma le proprie motivazioni contrarie a riguardo (Appel 1930, p. 43). Boni, nella sua edizione delle poesie di Sordello (Boni 1954), non prende in considerazione *Tut van canson*, giudicando persuasivi gli argomenti addotti da Boutière per assegnare la paternità della canzone a Ricas Novas. Si concorda pienamente con Boutière nel ritenere *Tut van canson* opera di Ricas Novas.

DATAZIONE: Se come termine *a quo* possiamo prendere in considerazione gli anni attorno al 1230, periodo in cui è attestata la presenza di Sordello in Provenza, un labile discrimine *ad quem* è reso dall'elogio che Ricas Novas fa del medesimo trovatore: la canzone è verosimilmente anteriore al litigio fra i due, che deve aver avuto luogo dopo il 1237, data di composizione del *planh* di Peire Bremon per la morte di Blacatz, che costituisce «un'imitazione senza parodia o alcun sentimento di ostilità, di quello di Sordello» (Boni 1954, p. lvii).

NOTA AL TESTO: Il codice presenta un lacuna di almeno due parole al v. 5. Tramanda ipometri i vv. 4, 21, 37; ipermetri i vv. 19, 42, 56, 64. Errori morfologici ai vv. 8, 10, 21, 32, 36, 40, 42, 49, 62; errori di copia ai vv. 36, 45, 47, 56, 69. La lezione *fue* al v. 34 (al posto di *fug*) è dovuta alla particolarità della *scripta* di T.

- | | |
|----|--|
| I | <p>Tut van canson demandan
 ses talen d'ausir,
 mas fan en senblan,
 q'anc pos vim fagrir
 Amor, ni Pres vai baisan, 5
 Solhatç non ac sabor gran,
 ni s'alegret hom cantan.
 E si·l pros Lonbart presan
 o volgeson cosentir,
 del tut for' Amors perduda, 10
 e·l benfac perdut.
 Mas Pres, per la lur vertut,
 creis e s'esvertuda.</p> |
| II | <p>Lonbart sai eser d'aitan,
 c'ieu non voigll c'om gir 15
 de gioi ni de can;
 antç voill obesir
 ferms e fins de bon talan
 mi don, ce·m met en soan,
 e Amor, ce·m vai gravan, 20</p> |

- c'abdui fan si lo semblan
on plus mi volon delir;
c'apres, ma pena creguda,
n'aurai gioi cregut,
cant Amors, ce m'a vencut, 25
m'aura lei vencuda.
- III Amors mi sec menasan,
c'ieu non puosc fugir;
lieis, ce-m fug denan,
non puosc ieu segir. 30
Ainsi-m van abdui penan,
l'uns fugen, l'autre casan:
c'Amors, ce-m vai trabaglian,
me ten; l'autra-m fug e-m gan,
ce-m pogra del tut garir. 35
L'uns me pren, l'autre-m refuda,
c'ieu non la refut,
car esper n'aver salut
sol s'ela-m saluda.
- IV Mos cors e mei uogll mi fan 40
penar e langir,
e-l cors consiran
e li uogll causir
liei, ce-m vai de si lugnan.
Car veson liei vogll mon dan, 45
vau sai e lai esgardan
autra qe-m leuges l'afan;
mas tart es del repentir,
car mos fins cors, ce no-s muda,
me dis c'ieu no-m mut, 50
e non vol c'autra m'agut,
s'ela non m'aguda.
- V A drec se vai rancuran
qu'ab mos uogllz s'asir,
c'a tart van miran 55
la gensor ce-s mir;
don lo cor plaign desiran,
car ben son pasat dui an

c'ieu non vi, mas en pensan,
 lo sieu gen cor benestan, 60
 don sovenc planc e sospir.
 Tan val sa lausors sapuda
 de bon pres saubut,
 q'a liei m'autrei per tengut,
 gia no-m fos tenguda. 65

VI Pro comtesa mentaguda
 de pres mentagut,
 vos aves de Pres cregut
 Proensa encrecguda.

4 vim *corr. Appel* 5 tros; ni pres *corr. Appel* 8 lonbartç 10 fora; amors 19 ce
 me met; songna 21 abdu; *inserito* fan 26 leu 32 un 34 fue 36 refusa 37 *in-*
serito la 40 mon 42 e lo; cor 47 hem 49 cars 52 sigll 56 gnsor; mire 62
 lausor 64 retengut 69 ecrecguda.

TRADUZIONE

I. Tutti reclamano canzoni senza desiderio di comprenderle, ma fingono, perché, dopo che vedemmo fallire Amore, Pregio andò svilendosi, Piacere non piacque più, e non ci si rallegrò più a cantare. E se i prodi Lombardi degni d'elogio avessero voluto consentire questo, Amore sarebbe stato del tutto perduto, così come il beneficio; ma grazie alla loro virtù, Pregio cresce e si rafforza.

II. So di essere altrettanto Lombardo, perché non voglio che ci si distolga dalla gioia e dal canto; al contrario, voglio obbedire di buon grado, risoluto e fedele, alla mia dama, che mi disdegna, e ad Amore, che mi nuoce, perché entrambi quanto più mi vogliono distruggere, più fingono; poi, accresciuta la mia pena, mi guadagnerò una gioia accresciuta, quando Amore, che mi ha vinto, avrà vinto lei per me.

III. Amore minacciando m'inaridisce, perché io non me posso sottrarre; lei, che mi sfugge davanti, non posso raggiungerla. Entrambi così mi tormentano, l'una fuggendo, l'altro cacciandomi: sicché Amore, che mi tortura, mi possiede; l'altra, che potrebbe salvarmi completamente, mi rifugge e mi evita.

Uno mi prende, l'altra mi rifiuta, senza che io la rifiuti, perché spero di ricevere salvezza anche solo se lei mi saluta.

IV. Il mio cuore e i miei occhi mi fanno pensare e languire, e il cuore cercare e gli occhi scegliere colei che mi allontana da sé. Poiché vedendo lei voglio il mio danno, vado qua e là cercando un'altra che mi alleggerisca il tormento; ma è troppo tardi per desistere, perché il mio cuore fedele, che non muta, mi dice di non mutare, e non vuole che un'altra mi soccorra, se lei non mi soccorre.

V. A ragione lei si lamenta, perché si irrita con i miei occhi che si attardano ad ammirare la più bella che si possa ammirare; sicché il cuore si strugge desiderando, perché sono passati ben due anni da quando non vedo, se non nel pensiero, il suo bel corpo affascinante, per cui spesso piango e sospiro. La lode conosciuta del suo alto merito conosciuto vale tanto che mi arrendo vinto a lei, benché lei non mi sia vinta.

VI. Nobile contessa, celebre per un celebre merito, voi avete accresciuto la Provenza di un merito accresciuto.

NOTE

1. La perifrasi *anar* seguito da gerundio esprime un'azione progressiva, non conclusa nel tempo. Essa viene impiegata numerose volte nel corso della canzone, anche perché funzionale all'uscita in *-an* della maggior parte delle rime di ciascuna stanza.

3. La locuzione *far semblan* ha il significato di 'fingere, fare finta' (PD), e deriva molto probabilmente da quelle costruzioni composte da *faire* causativo seguito dal gerundio, in cui quest'ultimo sostituisce l'infinito (Jensen 1994, § 512; 594). Il ruolo di *en* in questo contesto è quello di un rafforzativo.

4. Il verso è ipometro. Appel inserisce *vim*, che ben si adatta al contesto, ma andrebbero bene anche *vi*, o *vitz*. Si mantiene la correzione.

5. Il verso nel manoscritto presenta una lacuna di almeno due parole. Appel inserisce *ni pres* subito dopo *amor*, e la correzione è accolta da Boutière. In effetti, entrambi i termini, *amor* e *pres*, ritornano successivamente nel corso della *cobla*, rispettivamente ai vv. 10 e 12, creando un richiamo anaforico, oltre che concettuale. La congettura di Appel ci sembra, quindi, abbastanza plausibile. — *baissar* ha il significato di 'abbassare', e, quindi, in senso lato, di 'svilirsi' (PD).

6. Su *Solhatç* si veda la nota a I, 16. Utilizzato in senso personificato, come fa qui Ricas Novas, il termine esprime una delle astrazioni fondanti dell'amore cortese. — *aver sabor* è locuzione che ha il significato di 'piacere' (PD, s.v. *sabor*).

8. Il riferimento ai Lombardi sembra essere un'allusione al popolo di provenienza di Sordello, che, all'epoca della stesura di questa canzone, era probabilmente ancora in buoni rapporti col nostro Ricas Novas, e, quindi si configura come un omaggio allo stesso trovatore. Infatti Ricas Novas emblemizza il popolo Lombardo come attento estimatore e strenuo difensore del *trobar*.

10-11. Incontriamo la prima coppia di rime derivative del componimento. Sarah Kay ha dimostrato come la rima nelle composizioni trobadoriche funzioni sia come metafora dell'esperienza della creazione poetica, che come metonimia del significato del testo poetico, proprio perché la rima dà prominenza ad alcune parole che divengono chiavi d'accesso per la struttura semantica del testo. A questa seconda funzione assolve particolarmente bene l'utilizzo del *rim derivatiu*, perché combina forme derivate dal medesimo lessema e, a seconda del tipo di derivazione, si possono avere effetti semantici diversi, come l'enfaticizzazione di un concetto, l'accentuazione di un contrasto, e così via (Kay 1989, pp. 157-182). Un tipo di relazione semantica in base alla quale alcuni elementi morfologici della rima derivativa possono essere passibili di investimenti metaforici è quella della reciprocità, enucleata mirabilmente da Ricas Novas grazie all'alternanza di maschile e femminile. Nella coppia *perduda* : *perdut*, ma anche in *creguda* : *cregut* (vv. 23-24) e *mentaguda* : *mentagut* (vv. 66-67), si instaura una relazione di reduplicazione fra l'elemento maschile e quello femminile che contribuisce ad enfatizzare il concetto della perdita dei valori cortesi nel primo caso, quello dell'accrescimento direttamente proporzionale della gioia rispetto alla sofferenza patita nel secondo. Nell'ultimo caso la reduplicazione amplifica retoricamente la *laudatio* della contessa, dedicataria della canzone.

12-13. La coppia derivativa *vertut* : *esvertuda* porta a svelare un altro tipo di relazione semantica. Kay cita nel suo studio un'affermazione di Roncaglia secondo cui le rime del componimento marcabruniano *Contra l'ivern* (BdT 293.14) riecheggiano l'analisi delle categorie grammaticali di Bernardo di Chartres e Giovanni di Salisbury, i quali sostengono che il nome contiene la 'sostanza reale', mentre l'aggettivo e il verbo costituiscono una conseguente attenuazione della sostanza grazie alla commistione con elementi accidentali quali la 'persona' (Kay 1989, p. 160). Ricas Novas fa rimare un nome con un verbo, ed ottiene questo tipo di effetto: la relazione fra i rimanti suggerisce il rafforzamento del valore personificato di *vertut* nella sua realizzazione pratica nella società, cioè nel proprio *esvertudar*. Secondo la formulazione di Roncaglia, la 'sostanza' rappresentata dall'astrazione di *vertut* verrebbe, dunque, estrinsecata nel riferimento 'accidentale' del verbo corrispondente.

12. Su *lur* e sul successivo *lugnan* al v. 44 si veda la nota a III, 54.

13. *esvertuda*: 'sconfigge', 'toglie le forze'; con impiego riflessivo, ha il senso di 'migliora', 'si rafforza' (PD).

14. Questo è il verso che ha indotto Appel ad attribuire la canzone a Sordello, dal momento che ha scorto in esso una sorta di *autonominatio* suggerita dal luogo di provenienza del trovatore italiano. In realtà il nuovo riferimento al popolo lombardo riecheggia l'elogio che Ricas Novas ne aveva già fatto al verso 8: *lombart* è qui antonomastico per 'prode, valoroso', come aveva ben visto Boutière, e come, del resto, conferma la presenza di *aitan* avverbiale, che enuclea una comparazione d'uguaglianza.

15-16. Boutière traduce: «Je ne veux pas que l'on me détourne de la joie e du chant» ma, come evidenzia Lewent (Lewent 1931, p. 581) nella frase non sussiste il pronome oggetto indiretto. Di conseguenza egli propone di emendare *c'om gir* con *c'om-m gir*. Si preferisce mantenere la lezione del ms., intendendo la frase col seguente significato: 'non voglio che ci si distolga dal canto e dalla gioia', e *gir* col senso di 'distogliere' (PD). Ritorna infatti, qui, il valore emblematico di *Lombart*, inteso nei versi iniziali della canzone come popolo garante, grazie al proprio valore, della pratica e del giusto proseguimento e accrescimento del *trobar*. Quando Ricas Novas proclama la sua filiazione metaforica a questo popolo non vuole dire altro che anche lui, come i Lombardi, ha a cuore le sorti della pratica poetica, e non vuole che l'umanità generalizzata del microcosmo cortese perda interesse in essa.

19. Il verso è ipermetro: si emenda *ce me met* con *ce-m met*. — *se metre* ha il significato di 'diventare', analogo a quello di *se faire* (LR, IV:221). — La lezione del ms. *songna* si presta a una duplice interpretazione dal punto di vista sintattico. Secondo Boutière, infatti, la voce *sonha*, infatti, ha il significato di 'preoccupazione, turbamento' (PD) e che *sognan* è stato derivato da questa voce con l'aggiunta di una *-n* per rispettare l'assetto rimico. Lo studioso ipotizza, altresì, che *sognan* possa anche essere inteso come participio presente o gerundio del verbo *sognar*, non col più generico significato di 'sognare', bensì con l'accezione di 'pensare' (SW, VII:805; Godefroy VII:475 registra *sonjant* col significato di 'pensiero, riflessione'). Se dessimo credito a questa interpretazione, dovremmo considerare *sognan* non come participio presente sostantivato di *somnhar*, ma come gerundio della medesima voce verbale retto da *se metre*, con il senso di 'diventare pensieroso'. In realtà, il *songna* del ms. è un evidente errore per *soan*, come ha ben evidenziato Ricketts: «on peut penser que dans la copie utilisée pour établir T, on a écrit *soana*, 'rebut', au lieu de *soan*. Avec une mauvaise lecture du premier a, *soana* aurait ppu devenir *sogna* et, de là, *songna*» (Ricketts 1999, p. 166-167). La spiegazione del filologo è convincente dal momento che la locuzione *mentre en soan*, 'sdegnare, riprendere' (PD), trova numerosi riscontri nel corpus trobadorico rispetto all'inattestata *metre en sognan*. Mettiamo dunque a testo *soan*.

21. Il ms. porta la lezione erronea *abdus*. Si emenda con *abdui*. — Il verso è ipermetro. Si conserva l'inserimento fatto da Boutière di *fan*.

22. *delir* ha il significato di 'distruggere' (LR, III:23). — *on* seguito dalla marca comparativa *plus* serve ad enucleare una comparazione proporzionale, dove di solito *plus*, oppure *mais*, viene ripetuto in entrambe le proposizioni correlate. Raramente, come in questo caso, la marca comparativa non viene ripetuta, senza tuttavia inficiare il senso della comparazione (Jensen 1994, § 330).

25-26. La coppia derivativa *vencut* : *vencuda* è basata sull'alternanza della prima con la terza persona singolare del verbo. Questo genere di alternanza, che ritroviamo nella coppia, *muda* : *mut* (vv. 49-50) è estremamente ricorrente come espediente del *rim derivatiu*, ed è funzionale a dare rilievo poetico al topos della reciprocità, realizzato, come abbiamo detto (vedi nota 10-11), anche con l'alternanza di maschile e femminile: la speranza che l'amore prima o poi colga anche la dama dopo essersi impadronito dell'amante, così come la coerenza di un cuore fedele che suggerisca la costanza al poeta-amante, vengono enfatizzati e trovano il loro spessore nella pagina lirica grazie ai rimanti di diverse persone del medesimo verbo.

26. Si emenda la lezione erronea *leu* del ms. con *lei*.

34. La lezione *fue* è ascrivibile alle particolarità grafiche della *scripta* di T, laddove al posto del più canonico *-ui*, troviamo il dittongo *-ue* (Appel 1890, p. vii). Lo studioso registra almeno un altro esempio di questo mutamento riscontrato in un testo tradito da T: *condue*, in GcFaid, *Per l'esgar* [BdT 167.48, 35]). Appel, nell'edizione di questa canzone di Ricas Novas, conserva la lezione del manoscritto. Boutière, al contrario, la corregge con *fug*. Si accetta l'intervento di quest'ultimo. — *gan* è voce del verbo *gandir* che ha il significato di 'evitare', 'fuggire' (SW, IV:33).

36-37. La coppia *refuda* : *refut* si basa nuovamente sull'alternanza della prima con la terza persona del verbo, ma, questa volta, la relazione semantica fra i rimanti è intesa a realizzare da un punto di vista retorico il topos della mancanza di reciprocità, cioè ad esprimere l'antitesi che è alla base del paradosso sensuale dell'amor cortese. Stessa cosa accade con le coppie di rimanti *tenguda* : *tengut* (vv. 64-65), e *aguda* : *agut* (vv. 51-52), dove l'alternanza, però, è fra indicativo e congiuntivo. In tutti e tre i casi, le coppie di rimanti rivelano la discrepanza fra desiderio ed esperienza reale: il poeta-amante lamenta la non corrispondenza da parte della dama dei propri stati d'animo e dei propri desideri.

36. Si emenda la lezione del ms. *refusa* con *refuda*. — Il verso è ipometro. Laddove Appel non offre alcuna correzione, Boutière legge *ce ieu* al posto della lezione *c'ieu*. Ma, come commenta Lewent (Lewent 1931, p. 582), «der Hiatt *ce ieu* etwas hart anmutet». Si supplisce alla mancanza della sillaba inserendo il pronome oggetto *la*, e intendendo *ce* non come pronome relativo, bensì come congiunzione modale correlata a *non*, da tradurre con 'senza che' (Jensen 1994, § 622).

38-39. Ricas Novas costruisce un gioco di parole con i rimanti *salut* e *saluda*, che sortiscono una *aequivocatio*. Se, infatti, *salut* può significare tanto 'saluto' che 'salute fisica' e, quindi, 'salvezza' (PD), non c'è, tuttavia, alcuna attestazione, come vuole Boutière, del verbo *saludar* col significato di 'salvare'. Il filologo è incorso nell'errore di intendere *saluda* con quest'ultima accezione: «influencé par le voisinage de *salut*, il parait signifier ici 'sauver'» (Boutière 1930, p. 103 n. 38-9). In questo modo, però, il significato della frase viene completamente stravolto. Boutière traduce «car je n'espère être sauvé que si elle me sauve», quando invece Ricas Novas vuole dire che spera di ricevere salvezza dalla dama, grazie soltanto a un unico segno di saluto da parte di lei.

40. Il ms. porta la lezione *mon* riferito a *cors*, che, tuttavia è soggetto della frase. Si emenda con *mos*.

41. Su *langir* si veda la nota a IX, 16.

40-44. I versi formano una *climax* caratterizzata dall'accumulazione coordinata di coppie di membri disposte in gradazione crescente di intensità, che intrattengono un rapporto di sinonimia, o appartengono allo stesso campo semantico: all'abusata dittologia di *cors* e *uogll*, fa seguito l'iterazione sinonimica di *penar* e *langir*; viene poi ripreso e amplificato il tema del cuore, e, in chiusura di *gradatio*, viene enfatizzato quello degli occhi 42-44.

42-43. Boutière afferma che «la construction des vv. 42-43 n'est pas très claire» (Boutière 1930, p. 103 n. 40-4). Egli, infatti, considera *consiran* come participio presente del verbo *consirar* utilizzato in funzione di aggettivo, traducendo «mon coeur soucieux», e fa dipendere tanto il *cor consiran* che gli *uogll* dal *mi fan* del v. 40. In re-

altà potremmo intendere *consiran* come gerundio retto da un sottinteso *mi fai*: ci troveremmo così di fronte nuovamente alla costruzione di fare causativo seguito da gerundio (si veda nota 3), che in questo contesto rivestirebbe l'accezione di 'mi fa considerare'. Allo stesso modo, *uogll* dipenderebbe da un ulteriore *mi fan* sottinteso. Si veda Lewent 1931, p. 582.

47. L'*hem* del ms. è probabile errore di copia. Si emenda con *qe·m*.

49. Il ms. porta la lezione *cars*. L'aggiunta di una *s* sigmatica alla congiunzione *car* è dovuta con ogni probabilità a una confusione del copista.

51. *agut* e *aguda* del verso successivo sono esiti particolari della grafia di T, dove incontriamo spesso una *g* al posto della semivocale *j* (si veda Appel 1890, p. xii).

52. Il ms. reca la lezione *s'igll*. Si emenda con *s'ela* per restituire parità sillabica al verso.

53-54. Le due proposizioni sono legate da un rapporto di simultaneità enucleato da *que*, che qui ha valore di congiunzione comparativa, atta a evidenziare un contrasto, col significato di 'piuttosto che' (Jensen 1994, § 751e § 815).

56. Si emenda la lezione del ms. *gnsor* con *gensor*. — Il *mire* del ms. rende il verso ipermetro: si emenda con *mir*.

58. L'indicazione temporale del tempo trascorso dall'ultimo incontro con la dama è topica e generica. La medesima formula ricorre in altri due componimenti di Ricas Novas: *Un sonet novel fatz*, «be-n a dos an passatz» (XI, 17); *Iratz chant e chantant m'irais*, «dos ans ai atendum e mais» (V, 19). Questa coincidenza del motivo è un'ulteriore prova, come sostiene Boutière, dell'appartenenza di *Tut van canson* al corpus del nostro trovatore.

61. Per la dittologia *plan e sospir*, ricorrente in Ricas Novas, si veda la nota a IX, 24.

64. La lezione *retengut* rende il verso ipermetro. Si emenda, seguendo Appel, con *tengut*, che assume il significato di 'tenuto, preso,' (*SW*, VIII:160) e, conseguenzialmente, di 'vinto'. — Il verbo *autrejar* ha il significato di 'assicurare, garantire'. Impiegato in senso riflessivo riveste l'accezione di 'abbandonarsi' (*PD*).

65. La costruzione *ja* seguito da un congiuntivo passato è di natura concessiva (Jensen 1994, § 577).

66. La contessa della *tornada* potrebbe essere verosimilmente identificata con Beatrice di Savoia, moglie di Raimondo Berengario V, e protettrice di Ricas Novas quando questi soggiornò alla corte di Aix nella prima metà del tredicesimo secolo.

69. *enrecguda*: 'aumentata' (*LR*, II:513).

XI

Un sonet novel fatz (BdT 330.19a)

Mss.: A¹ 22b (*Girautz deborneill*); A² 142c (*Ricas nouas*); B 11v (*Girautz deborneill*); C 105v (*peyrols*); D^a 185d (*Ricas nouas*); E 173 (*peirols*); I 110d (*Ricas nouas*); K 96a (*Ricas nouas*); N 171d (*Giraut de bornel*); N² 23r (*Girautz deborneill*), solo l'incipit; Q 94r (*Çirardus*); R 13d (*peirols*); S^g 56v (*Guiraut deborneill*); V 114b (*Raimbaut daurenga*); a¹ 69, p. 45 (*Girautz de bornel*).

EDIZIONI: Kolsen 1917, p. 578; Boutière 1930, p. 2 (II).

METRICA: a6 a6 a6 a6 a6 b6 a6 a6 b6; Frank 18:1, *unicum*. Sei *coblas doblas* composte da nove senari, più una *tornada* di tre senari.

Rime: a : -atz, b: -e (*coblas I e II*); a: -ors, b: -e (*coblas III e IV*); a: -ai, b: -e (*coblas V e VI*).

Rime equivoche: 9 : 51 (*te : te*).

Rime identiche: 5 : 29 (*valors*); 23 : 35 (*se*); 26 : 30 (*meillors*); 54 : 56 (*merce*).

ATTRIBUZIONE: A²D^aIK attribuiscono la canzone a Ricas Novas, A¹BNN²QS^ga¹ a Giraut de Bornelh, CER a Peirol, V a Raimbaut d'Aurenga.

Kolsen e Sharman, i due editori di Giraut, hanno negato recisamente la paternità di questo componimento al trovatore di Bornelh. Il primo, postulando che dietro l'attribuzione a Peirol ci fosse stato un fraintendimento dei copisti, dal momento che Peirol potrebbe essere un facile errore per Peire, concludeva che la maggioranza dei codici assegnava il componimento a Ricas Novas (Kolsen 1910-35, vol. I, p. vii). Sharman, dal canto suo, ha focalizzato l'attenzione sullo stile, affermando come *Un sonet novel* si riveli estremamente consona alla maniera poetica di Peire Bremon, e sia, invece, poco attinente a quella di Giraut de Bornelh (Sharman 1989, p. 25). La studiosa imputa ragionevolmente l'erronea attribuzione a Giraut alla somiglianza dell'incipit della canzone con quello di un'altra, ben più famosa, del trovatore di Bornelh, *Un sonet fatz malvatz e bo* (BdT 242. 80).

L'unico studioso che ha tentato di attribuire il componimento a Giraut è stato Panvini, che, basandosi sulle dinamiche, peraltro estremamente complesse, della tradizione manoscritta, ha individuato meccanicamente la fonte dell'erronea attribuzione di A²CD^aEIKR (Panvini 1949, p. 108). La sua argomentazione, che fa leva essenzialmente sulla attendibilità di N², il codice più alto da un punto di vista cronologico, e su svariate pratiche contaminatorie che avrebbero in seguito portato a una così composita situazione, non convince in modo definitivo.

L'attribuzione a Peirol, d'altro canto, non è tanto dovuta a una banale confusione dei nomi dei due trovatori, giacché in tutte le rubriche dei codici coinvolti Peire Bremon viene indicato semplicemente col suo soprannome, Ricas Novas, bensì ad una somiglianza stilistica che accomuna l'autodesignazione generica presente nell'incipit di *Un sonet novel* con la caratteristica, tipica di Peirol, di designare i suoi componimenti *sonet*. La duplice definizione di *sonet* e *chanson* la si riscontra, infatti, in almeno

tre componenti del trovatore, *D'un sonet vau pensan* (BdT 366.14), *Cora qu'amors vuelha* (BdT 366. 8), *En joi que-m demora* (BdT 366.15).

Estremamente sospetta è, infine, l'attribuzione del solo V a Raimbaut d'Aurenga. Il componimento in V è, infatti, esemplato subito prima di due componimenti di Peirol, *D'un vers afar* (BdT 366.13) e *Tug mei cossir* (BdT 366.34), dei quali il primo già comparso nella sezione d'autore.

Sull'attribuzione a Ricas Novas ha speso parole convincenti Boutière, segnalando evidenti somiglianze di *Un sonet novel* col resto della produzione del nostro trovatore, le quali verranno volta a volta segnalate nelle note al testo di questa edizione (Boutière 1930, p. viii).

Si concorda nell'assegnare la paternità di *Un sonet novel* a Peire Bremon.

NOTA AL TESTO: Il componimento è stato tramandato da quindici testimoni. Fra questi, N² ne trasmette soltanto l'incipit e A ne conserva una doppia redazione, cui si farà riferimento con le sigle A¹ e A².

La lacuna del v. 16 in un consistente numero di testimoni delinea una netta bipartizione nella tradizione manoscritta: il verso è trådito da A¹BNQS⁸Va¹, e manca in A²CD^aEIKR. A fronte di questa bipartizione, i rapporti tra i vari codici risultano estremamente complessi e variamente stratificati a causa di numerosi interventi contaminatori.

Nel primo gruppo di codici, è da isolare sia la posizione di Q che quella di V per alcune loro peculiarità.

V è il solo a tramandare il v. 29 e la *tornada*, che manca a tutti gli altri testimoni. V, inoltre, tramanda una serie di lezioni isolate al v. 4 (*als autres* rispetto a *als adreit*), al v. 12 (*e-m patz* rispetto a *ai patz*), al v. 18 (*e enqer non recre* rispetto a *e ges no m'en recre*), al v. 24 (*qui-m rete* rispetto a *c'a ab (en Sg) se*), al v. 26 (*gençors* rispetto a *meillors*), al v. 38 (*torn e estai* rispetto a *e pretz estai*), al v. 39 (*miels* rispetto a *mais e pusc* rispetto a *dic*), al v. 49 (*viur* rispetto a *morir*). A V mancano i vv. 53-54, nonché il secondo emistichio del v. 11. Errori minori di V ai vv. 10, 19, 22, 25, 30, 36, 45, 47.

Q tramanda una serie di errori e lezioni isolate al v. 3 (*e no ges* rispetto a *e non es ges*), al v. 4 (*asal dreg* per *als adreit*), al v. 5 (dove omette il *si*), al v. 9 (*ab mi nul* rispetto a *ab midons*), al v. 24 (*el sen* rispetto a *c'a ab se*), al v. 37 (*cuinda* per *coind'ab*), al v. 52 (*tranc* per *tro ins*). Q tramanda una versione nettamente diversa dei vv. 53-4, leggendo *ca dons malegrarai / qen aisi se cōuen*. Altre corrottele minori si riscontrano ai vv. 7, 8, 11, 12, 16, 20, 22, 24, 25, 26, 30, 33, 34, 45, 46, 47.

Nel primo gruppo, i piani bassi della tradizione non rivelano rapporti costanti di filiazione fra i codici.

Al v. 28, tutti i codici del primo gruppo più C tramandano la lezione *mi ten* (*den a*¹) opposta a *mi tem* di A²D^aEIKR.

A¹BQS⁸V leggono al v. 8 *prec*s (*prec QS*⁸), che si oppone a *pretz* trådito tanto dai restanti mss. del primo gruppo, Na¹, quanto da tutti gli altri del secondo gruppo.

Al v. 42, A¹NS⁸Va¹ leggono *me-n cove* rispetto a *me cove* di CEIKQR (A²B hanno *m'o*, D *si-m*). Al v. 8, A¹BN leggono *te demandarai* rispetto a *te comandarai* (*te recomandarai* a) di A²CD^aEIKQRS⁸Va¹, e al verso successivo continuano con *si s'azauta de me*, lezione condivisa con E, ma opposta al resto della tradizione, che legge *de te*.

Un errore al v. 22 (*siam* per *sia*) è condiviso da S^gVa¹. I tre codici condividono con A² la variante *pois* (*mas* A¹CD^aIKNQR, *mal* B) al v. 41.

Dal canto loro, S^gV leggono isolatamente al v. 5 *e* rispetto a *que*, e *no fos* rispetto a *no-n fos* (lezione condivisa con CR). Al v. 47, al posto di *cossire*, QS^g leggono *cor* (*cor si* Q).

L'unico rapporto maggiormente delineato è quello, per altro scontato, fra A¹B, che condividono almeno due lezioni loro proprie al v. 27 (*cuiamen* per *jutiamen*), al v. 32 (*e fa-m pauc* per *pauc mi fai*). I due codici tramandano ipermetro il v. 37 leggendo entrambi *coinda ab*.

A¹ trasmette un sicuro errore al v. 52 (*tro inz el cor li ve*), e qualche corruzione ai vv. 6, 30.

B tramanda una lezione isolata al v. 41 (*mal* rispetto a *mas* A²CD^aIKNQR, *pois* S^gVa¹), e un errore morfologico al v. 30.

N tramanda errori isolati al v. 4 (*als aders*), al v. 18 (*no-m* per *no m'en*) al v. 21 (*aiors*), al v. 31 (*pro* per *pro-m*). Scorrettezze ai vv. 20, 30, 37, 38, 42. Ipometria al v. 33.

Errori e lezioni isolate di S^g al v. 11 (*si* per *fis*), al v. 12 (*ha patz* per *ai patz*), al v. 24 (*en se* per *ab se*), al v. 39 (*ni-n* per *ni*), al v. 46 (*serai* per *seras*), al v. 47 (*retraïr* per *retraï*). Errori morfologici ai vv. 8, 23, 30, 38. Ipometria al v. 24.

a¹ tramanda una lezione isolata al v. 11 (*sui* per *fis*) e una serie di corruzioni ai vv. 17, 28, 31, 35, 51.

Situazione altrettanto composita nel secondo gruppo di codici, ove risulta difficile stabilire dei rapporti di filiazione.

A² è l'unico codice ad invertire i versi 31-32. Al v. 41 condivide la variante *pois* (*mas* A¹CD^aIKNQR, *mal* B) con S^gVa¹ del primo gruppo, e un errore metrico (*coinda ab*) con A¹B. Insieme a quest'ultimo codice, legge al v. 42 *m'o cove*.

C legge isolatamente al v. 30 *aussors* ove tutti gli altri codici hanno *meïllors*. È l'unico codice del secondo gruppo a tramandare la lezione *mi ten* al v. 28, condivisa con tutti i testimoni del primo. Al v. 19 tramanda con V la lezione *ges segon* (*e s. ABQS^g, as s. D^aIK, a s. ERa¹*). Con lo stesso codice condivide al v. 39 la lezione *no* rispetto alla maggioritaria *no-n*. Con RS^gV legge ancora *no* per *no-n* al v. 5.

D^a legge assieme a IK *as segon* al v. 19. Errori isolati di D^a ai vv. 9, 27.

L'asportazione di una miniatura in E ne ha mutilato i vv. 47-54, di cui restano pochi frammenti. E legge con Ra¹ *a segon* al v. 19; con CR *me* per *me-n* al v. 43. Il codice tramanda, concordemente con A¹BN, la lezione *s'azauta de me* al v. 51, ove tutti gli altri mss. hanno *de te*. Scorrettezze di E ai vv. 30, 35, 38, 44.

IK tramandano una lezione isolata al v. 12 (*qu'a las oras*), un errore al v. 37 (*domn'ab*), scorrettezze ai vv. 4, 32.

R legge erroneamente *als dretz* al v. 4; *don* al v. 43. Si registrano scorrettezze ai vv. 30, 38.

Il manoscritto più idoneo a servire da base per il testo critico è B, cui si affianca V per l'edizione della *tornada* e del v. 29.

- on jois e pretz estai
mais q'ieu non dic ni sai,
vos am, mas qe-us dirai? 40
Mas altre pro no-n ai,
a sofrir me cove;
doncs me-n conortarai
enaissi cum poirai
ab lo mal que me-n ve. 45
- VI Chanssos, qan seras lai,
mon cossir li retrai,
e di li per qe-m fai
morir en tal esmai.
Pois te comandarai, 50
si s'azauta de te,
tro inz al cor li vai,
c'adoncs i trobarai
ben leu mais de merce.
- VII Domn'ab fin pretz verai, 55
ja mais no-us preiarai,
s'eras no-i trop merce.

I. 3 es *manca a Q* — 4 als] asal **Q**; adreit] adretz **D^a**, adreg **I**, aders **N**, dretz **R**, autres **V** — 5 que] e **S^gV**; si *manca a Q*; no-n] no **CRS^gV** — 6 chantrera **A²** — 7 vei] ue **Q** — 8 prec] prec **QS^g**, pretz **A²CD^aEIKNRa¹** — 9 midonz] mi don **S^g**; ab mi nul **Q**; pro] prom **D^a**

II. 10 n'ai] nei **V** — 11 fis] si **S^g**, sui **a¹**; amans] aman **Q**; non amatz *manca a V* — 12 a las] qualas **IK**; oras] hora **Q**; ai] ha **S^g**, em **V** — 13 e moltas vetz iratz **V** — 14 be-n] be **R** — 16 *il verso manca a A²CD^aEIKR*; desesperatz] desesperat **Q** — 17 dos] des **a¹** — 18 no m'en] nom **N**; e enqer non r. **V**

III. 19 e] ges **CV**, as **D^aIK**, a **ERa¹**; segons lo **V** — 20 feignens] fegnes **N**, feignē **Q** — 21 amarai] amerai **NQa¹**; aillors] aiors **N** — 22 sia] siam **S^gVa¹**; sens] sen **QV** — 23 tant] tans **IK**; sa] sas **S^g** — 24 e la b. **QS^g**; q'a ab se] el sen **Q**, ca en se **S^g**, quim rete **V** — 25 mirails] mirail **Q**, mirail **V**; e] el **Q** — 26 las] la **Q**; meillors] gençors **V** — 27 jutiamen] cuiamen **A¹B**

IV. 28 ten] tem **A²D^aEIKR**, den **a¹** — 29 *il verso è tradito solo da V* — 30 e-ls] el **A¹BENRS^gV**, los **Q**; guizerdos] gazarado **V**; meillors] aussors **C** — 31 pro-m] pro **N**, pron **a¹** — 32 pauc mi fai **A²CD^aEIKNRQS^gVa¹** — 31-2 *sono invertiti in A²* — 33 e

d'aiud'e] e daiuda e **AB**, e aiuda **NQ**; e de] de **NQ** — 34 amadors] amator **Q** — 35 estiers] estier **Ea¹** — 36 mi ten] men te **V**

V. 37 dompna] domnab **IK**; coind'ab] coinda ab **AB**, cueinda ab **Ea¹**, condap **N**, cuinda **Q**, coindap **V** — 38 jois] ioi **ENRS^g**; torn e estai **V** — 39 mais] miels **V**; dic] pusc **V**; ni] nin **S^g** — 40 mas] per **V** — 41 mas] mal **B**, pois **A²S^g**, pus **V**, pos **a¹**; non] noi **A¹D^aERS^g** — 42 a] ab **N**; me] mo **A¹B**, men **A¹NS^gVa¹**, nim **D^a** — 43 doncs] don **R**; me-n] me **CER**; conortara **D^a** — 44 enaissi] anaisi **E**; poirai] porra **Q** — 45 los mals **V**; men] me **Q**

VI. 46 chanssos] chanson **CD^a**, chanso **ER**, chanzo **V**; seras] serai **S^g** — 47 mon] mos **V**; cossir] cossire **V**, cor si **Q**, cor **S^g**; retrairai **S^g** — 48 di li] dil **Q** — 49 morir] uiur **V** — 50 te] ti **A¹B**; comandarai] demandarai **A¹BN**, recomandarai **a¹** — 51 sazan-ta di te **a¹**; de te] de me **A¹BEN** — 52 tro] tranc **Q**; el] al **A²**; vai] ue **A¹** — 53 ca dons malegrarai **Q** — 54 qen aisi se cōuen **Q** — 47-54 *i vv. sono mutili in E* — 52-4 *i vv. mancano a V*

VII. 55 don ab pretz **V**

TRADUZIONE

I. Compongo una nuova canzone per gioia e per diletto, e non certo per il mio piacere, ma perché piaccia ai cortesi; e se non fossi stato biasimato per questo, non canterei più nulla, poiché mi accorgo che né l'umiltà, né le preghiere, né la devozione mi sono utili con la mia dama.

II. Grandi sofferenze ho sopportato per lei, amante fedele non amato; a volte sono sereno, molte altre triste; devo esserne davvero soggiogato, se sono passati due anni in cui sono stato, in fede mia, disperato, e non desisto ancora.

III. E non amerò un'altra, come fa la maggior parte dei falsi ingannatori, che sia saggezza o follia. Così grande è il suo valore, come la bellezza che le è propria, che lei è, a mio giudizio, lo specchio e il fiore di tutte le dame migliori.

IV. Amore tiene molto lontano da me il suo pregio, le sue qualità e le migliori ricompense; ben mi infligge, piuttosto, sofferenze, e poco mi soccorre, mi aiuta, mi fa del bene, meno che a tutti gli altri amanti, se non che è per me un onore che mi tenga sempre presso di lui.

V. Donna graziosa dal corpo gaio, dove risiedono gioia e pregio più che io possa dire o sapere, vi amo, ma cosa vi dirò? E poiché non ne ho altro vantaggio, mi tocca sopportare; per cui mi consolerò così come potrò del male che me ne viene.

VI. Canzone, quando sarai lì, descrivile la mia pena e chiedile perché mi fa morire in una tale inquietudine. Poi ti comanderò, se le piaci, di penetrarle il cuore, perché forse così troverò in lei una maggiore mercede.

VII. Donna di fine e verace prestigio, non vi pregherò mai più, se non ci sarà in voi più mercede.

NOTE

1. *sonet*, quando non si riferisce precisamente alla melodia, indica una generica composizione di natura poetica (*PD*). Una delle caratteristiche tipologiche del *sonet* è quella di utilizzare spesso versi brevi (si veda Paterson 1975, pp. 102-103). Celeberrimo l'incipit di GrBorn, *Un sonet fatz malvatz e bo*» (*BdT* 242.80), che ha probabilmente dato adito all'attribuzione a quest'ultimo della canzone di Ricas Novas. Ma si ricorda anche Peirol, *D'un sonet*: «D'un sonet vau pensan / per solatz e per rire / e non chanter'ogan / estiers per mon cossire, / don mi conort chantan» (*BdT* 366.14, 1-5), che si avvicina maggiormente all'esordio di Ricas Novas e che probabilmente giustifica, anche in questo caso, l'erronea attribuzione a Peirol di *Un sonet novel*.

4. *adreit*, 'giusti, retti' (*PD*, s.v. *adrech*), viene inteso da Kolsen con l'accezione di 'heiter, frohsinnig'. Lo studioso pensa che Ricas Novas voglia alludere qui ai suoi protettori. In realtà, il richiamo ai probi, ai cortesi come destinatari delle composizioni poetiche è topico, e, anche in questo caso, non nasconde alcuna allusione soggettiva.

5. (*e*)*n* funziona qui come antecedente di natura causale (si veda Jensen 1994, § 674) a quanto l'io lirico esprime al verso successivo, il proposito di non cantare più: egli informa che se non fosse stato severamente giudicato per il suo silenzio poetico, non avrebbe mai ripreso a comporre.

8. A¹BQS⁸V leggono *precs* (*prec* QS⁸), che si oppone a *pretz* trådito tanto dai restanti mss. Tanto Kolsen che Boutière mettono a testo la lezione maggioritaria, *pretz*, ma, prima di operare una scelta meccanica, andrebbe considerato il contesto in cui compare la parola. Ai vv. 7-9, l'io lirico si lamenta dicendo che a nulla sono servite la sua devozione e la sua umiltà nei riguardi di una dama così restia a volergli concedere le sue attenzioni. Stando a A²CD⁸EIKRa¹, fra *omilitatz* e *amistatz* dovrebbe inserirsi congruamente *pretz*, qualità cortese che, tuttavia, è raramente riferita all'amante, ed è invece onnipresente nelle lodi alla dama. È inverosimile, infatti, che l'amante ricordi il proprio pregio alla dama, accusandola implicitamente di esserne rimasta insensibile. Ci sembra che *precs*, 'preghiere, suppliche' (*PD*), sia molto più appropriato al discorso dell'io lirico: non solo egli si è mostrato devoto e umile, come si conviene a un amante sottomesso, ma ha anche invano supplicato la dama di accettare la sua corte. — *amistatz* è spesso impiegato dai trovatori come sinonimo di amore, ma, come spiega Cropp, esiste una sensibile differenza fra i due termini: «*amistat* exprime ainsi [...] le

lien ou l'accord qui existe entre deux personnes, alors que le mot *amor* indique l'affection qui assure ce lien» (Cropp 1975, p. 399).

9. *tener pro*: 'servire, giovare' (PD, s.v. *pro*).

10. *sofertatz*: 'sopportato' (PD).

12-13. *a las oras* è locuzione dal significato di 'talvolta' (PD, s.v. *ora*), e si correla a *maintas vetz* del verso successivo. Questa locuzione viene spesso utilizzata dai trovatori per esprimere, come fa Ricas Novas, l'oscillante stato d'animo dell'io lirico fra gioia e tristezza. Si veda PVID, *Quant hom honratz*: «don ieu era a las oras joiós; / mas era sui d'amor e de joi blos» (BdT 364. 40, 40-1); GrBorn, *Si ja d'Amor*: «e serai fols et ad oras senatz / ad oras gais et ad oras pensaire» (BdT 242.69a, 19-20).

14. *apoderat*: 'soggiogato' (PD), ai dettami d'amore.

15. Il verbo *estar* è retto sia dall'ausiliare essere che, come in questo caso, da avere (Jensen 1994, § 462). — *per ma fe*, da intendere proprio come 'in fede mia', è un enunciato formulare che ricorre con rilevante frequenza nel corpus trobadorico come inciso avente lo scopo di sottolineare la veridicità di quanto si afferma.

17. L'attesa di due anni ricorre in altri due componimenti di Ricas Novas, *Iratz chant e chantant m'irais*, «dos ans ai atendut e mais» (V, 19); *Tut van canson*: «ar ben son pasat dui an / c'ieu non vi, mas en pensan, / lo sieu gen cor benestan» (X, 59-61). Se è vero che l'indicazione del tempo trascorso è solitamente topica, la coincidenza di questo motivo in tre canzoni di Ricas Novas sembra essere un'ulteriore prova dell'appartenenza di *Un sonet novel* al corpus del nostro trovatore. Boutière si spinge un po' al di là di questa constatazione, affermando che le tre canzoni cantino la stessa dama.

18. Il verbo *recreire* nella sua accezione pronominale significa 'desistere, astenersi, smettere' (PD). L'io lirico afferma che, malgrado abbia passato due anni di sofferenza nell'attesa che la dama si mostrasse più compiacente nei suoi confronti, egli non desiste dall'amarla.

19. CV tramandano, al posto di *e, ges*, mentre D³EIKRa¹ leggono erroneamente *a* (as D²IK). Kolsen mette a testo *e*, mentre Boutière, che segue C come base, *ges*. Si preferisce mettere la lezione maggiormente attestata, tramandata anche da B, *e segon*. — *segon* è una preposizione di natura modale che esprime una comparazione: 'come, alla stregua di' (Jensen 1994, § 777). — *plusors*, 'la maggior parte' (Jensen 1994, § 360).

21. *aillors*, letteralmente 'altrove', si riferisce qui all'oggetto del discorso, e designa, nello specifico, la dama, un'altra dama. Questo utilizzo oggettivo dell'avverbio, insieme ad altri come *lai*, risulta essere molto comune nei trovatori. A questo proposito, Stimming chiarisce che si tratta di «ortsadverbia werden nicht selten in Beziehung auf eine Person verwandt» (si veda Stimming 1879, p. 202 n. 13). L'uso di questo avverbio come indicatore di persona trova numerosi riscontri nel corpus trobadorico, di cui per alcuni esempi si veda SW, I:51. Ricorre altrove nel corpus del nostro trovatore; si confronti con *Ja lausengier*: «ez eu am vos, e-m vauc aillors feignen» (VI, 5).

23. Ricorrente l'espressione *valor gran* nella retorica della *laudatio muliebris* di Ricas Novas: *Be volgra*, «car vostra grans valors / es tan per drech sobr'activa, / c'ab leis no-s pot lauzors engar» (IV, 14-16); *Rics pres*, «qar vos es de valor grans» (XIV, 28). Kolsen propone di leggere *ricors* al posto di *valors* per evitare la ripetizione della

parola in rima al v. 29. Si tratterebbe di una correzione del tutto arbitraria, dal momento che è tipico di Ricas Novas ripetere le parole in sede di rima.

24. La locuzione *aver ab se* si ritrova frequentemente nel corpus trobadorico, specialmente in sede di rima. La locuzione, secondo Stroński, ha lo stesso significato del semplice *aver* (Stroński 1906, p. 4). Tanto Boutière che Kolsen concordano sul fatto che la lezione isolata di V, *qui·m rete*, sarebbe più appropriata al contesto, ma non la mettono a testo, proprio perché testimoniata da un unico codice.

25-26. L'espressione ricorre in un altro luogo del corpus di Ricas Novas, *Us covinenz*: «mirals e flors de dompnas e d'amor» (XII, 2).

26. Discutibile la scelta di Kolsen di mettere a testo la lezione isolata di V, *gençors* al posto di *meillors*, trädito dal resto dei codici, perché *meillors* si ritrova in sede di rima al v. 30.

27. A¹B leggono erroneamente *cuiamen*: si emenda con *jutiamen*. L'improbabile costruzione, che sta per *al meu jutiamen*, è dovuta al rispetto dello schema rimico.

28. La locuzione *tener car* significa qui 'allontanare' (SW, VIII:152).

29. Il verso è stato trädito dal solo ms. V. Kolsen propone di emendare *sa* con *sas* e intendere «ihre guten Eigenschaften». Boutière accoglie la correzione, chiosando «ses mérites». L'utilizzo di *valor* al plurale è, ad ogni modo, molto raro, benché venga registrato da Appel nel glossario della sua *Chrestomatie* (Appel 1895, s.v.).

30. Boutière, seguendo C, mette a testo *aussors*, per evitare la ripetizione di *meillors*, trädito da tutti gli altri codici, e già comparso in sede di rima al v. 26. Si preferisce mettere a testo *meillors*.

31. *pro* è un avverbio di quantità da intendere come 'molto', e in questo contesto funziona come qualificatore del verbo *donar* (Jensen 1994, § 640).

32. A¹B sono gli unici codici a trasmettere *e fa·m pauc* rispetto a *pauc mi fai* trädito dal resto dei mss. La lezione, di per sé corretta, viene mantenuta.

33. A¹A²B leggono *e daiuda e de be*, contro il resto della tradizione che prevede un'elisione laddove c'è l'incontro vocalico: si mette a testo *e d'aiud 'e de be*. — *faire de ben* è locuzione che assume il significato di 'aiutare, giovare' (PD), ed è dunque in iterazione sinonimica con *faire de socors* e *faire d'aiuda*. Scorretta la chiosa di Boutière, «m'accorde moins de biens qu'à tous les autres amants».

35-36. Kolsen, fraintendendo la funzione di *car*, propone di leggere *mes* al posto di *m'es* e di intendere i versi 34-35 come un'interrogativa da chiosare in questo modo: «Warum hat sie die Ehren anderweit vergeben, da sie mich doch immer in ihrer Macht hält?». In realtà, *car* assume qui valore di congiunzione completiva, ed è assimilabile a *que*, che generalmente assolve a questa funzione (si veda Jensen 1994, § 780): *estiers car* significherà, dunque, 'se non che'. Si confronti con AimPeg, *En Amor trob alques*: «En lieis son tuich li bon aip c'om retrai / estiers que greu promet e leu estrai, / per q'ieu non puosc sofrir lo mal q'ieu trai / si cal que ben Amors no m'en atrai» (BdT 10.25, 25-28). — La proposizione *m'es honors* sta per 'sono onorato'. Si confronti il concetto espresso ai vv. 34-35 con GlTor, *Chanson*: «per qe, si be·m don'amors / greus dolors / ses socors, / al menz, s'ieu am, m'es honors» (BdT 236.2, 45-7).

35. *estiers*, avverbio di natura avversativa da intendere come 'd'altronde, altrimenti, peraltro' (PD).

37. A¹A²BEa¹ leggono *coinda* (*cueinda* Ea¹) *ab*, rispetto alla maggioranza dei codici che hanno *coind'ab*. Si mette a testo quest'ultima lezione.

40. Boutière intende *mas* come un avverbio di comparazione, traducendo «je vous aime plus que je ne pourrai vous le dire». Kolsen aveva invece ragionevolmente ravvisato in *mas* una congiunzione avversativa atta a introdurre un'interrogativa: «aber was soll ich euch sagen?»

41. B legge erroneamente *mal*, rispetto a *mas* di A¹CD^aENIKQR e *pois* (*pus* V, *pos* a¹) di A²S^gVa¹. Kolsen mette a testo *pos*, Boutière *mas*. Quest'ultimo chiosa i vv. 40-41 in questo modo: «mais c'est là tout le profite que j'en ai: il me faut patienter». Più congrua al contesto sembra la lezione *pois*, da intendere come congiunzione causale, che giustifica l'affermazione rassegnata dell'io lirico di essere destinato a soffrire al verso successivo. — (*e*)n può, secondo Lewent, riferirsi sia alla dama che alle parole che l'io lirico dichiara di non riuscire a dire al v. 40 (Lewent 1931, p. 569). Noi propendiamo per la prima ipotesi.

42. A¹B leggono *m'o cove* rispetto a *me-n cove* di A¹NS^gVa¹, *ni-m cove* di D^a e al semplice *me cove* di CEIKR. Quest'ultima è sicuramente la lezione corretta, dal momento che un qualsiasi oggetto neutro o antecedente causale risulta pleonastico in questa costruzione.

45. *ab* è intesa da Kolsen come 'trotz'. Lo studioso cita il glossario della *Chrestomatie* di Appel, 1895, s.v., in cui la preposizione viene registrata anche con questo significato. Boutière giudica dubbiosa l'interpretazione di Kolsen, e intende *ab* come 'en dépit'. Anche quest'ultimo si sbaglia, dal momento che *conortar*, che di solito si costruisce con la preposizione *de*, regge talvolta anche *ab*. Si confronti con GrBorn, *Si-l cor no-m ministr'*: «E s'acors del cors adrech / ab que-m conort e-m refranh / no me ve sai part l'abril» (*BdT* 242.70, 25-7).

48. Il verbo *dire* va qui inteso con l'accezione di 'domandare' (*SW*, II:248).

49. *esmai*: 'inquietudine, tormento' (*PD*).

50-51. I due versi sono traditi in questo modo da A¹BN: *ti* (*te* N) *demandarai* / *si s'azauta de me*. Anche E legge *de me* al v. 54, mentre il resto dei codici hanno *te comandarai* (*recomandarai* a¹) / *si s'azauta de te*. È evidente che A¹BEN sono in errore, dal momento che *azautar* deve essere necessariamente riferito alla canzone, e non al poeta, in base al contesto. — *azauta*, 'piace' (*PD*, s.v. *adautar*). Si confronti con RmMir, *Chansoneta farai*: «E fera-l d'autres guiardos / que-l pogram valer atrestan, / mas no s'azauta de chansos, / ans se va de mi rancuran, / que ditz que trop la vuell levar en bruda» (*BdT* 406.21, 25-9).

53. L'avverbio di luogo *i* appare spesso in funzione pronominale, e sovente sostituisce un pronome di terza persona in alcune costruzioni preposizionali (si veda Jensen 1994, § 682). In questo contesto, *i* può tanto stare per 'in lei', riferendosi alla dama, che per 'in lui', riferito al cuore. Si rimanda a Levy per un variato repertorio di utilizzi pronominali di *i* (*SW*, IV:222). Un ulteriore utilizzo pronominale di *i* lo si riscontra al v. 57, dove rimpiazza un pronome di seconda persona (Jensen 1994, § 681). Se *i* si riferisse al cuore, non potremmo non richiamare alla memoria il celebre passaggio di una rima dantesca, *Così vedess'io*: «Canzon, vattene dritto a quella donna / che m'ha ferito il core e che m'invola / quello ond'io ho più gola, / e dälle per lo cor d'una saetta: / ché bell'onor s'acquista in far vendetta» (vv. 79-83).

54. *ben leu* significa 'forse' (*PD*, s.v. *leu*). Si confronti il passaggio con *Iratz chant*: «Ben leu plus tart n'aura merce» (V, 18).

55. La *tornada* è stata trådita dal solo ms. V. Questo verso risulta ipometro. Kol-sen inserisce *gran* subito prima di *pretz*. Si preferisce regolarizzare il verso inserendo *fins*, ricorrendo ad un'espressione utilizzata ampiamente da Ricas Novas. Si vedano *Pois lo bels temps*: «con gen fins preç la capdella» (XIII, 12; 33-34); *Rics pres*: «N'Audeiart dels Baus, certana / valors e fins pres certans / fan vostres faigz sobeiranz, / e vos de Pretz sobeirana» (XIV, 55-8); *Pus partit an lo cor*: «car a fin pretz valen» (XVII, 37).

XII

Us covinenz gentils cors plazentiers

(BdT 330.21)

MSS.: A 143a (*Ricas nouas*); C 384d (*cansos ses titol*); D^a 186b (*Ricas nouas*); I 111r (*Ricas nouas*); K 96b (*Ricas nouas*); T 266r (*Rigaut deberbesigll*).

EDIZIONE: Boutière 1930, p. 10 (IV).

METRICA: a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10; Frank 577:29. Cinque *coblas unisonans* formate da otto decenari, più una *tornada* di quattro decenari. Il medesimo schema viene utilizzato dal trovatore in due altre sue composizioni: *Be-m meraveil* (XVIII); *Ja lausengier si tot si fan gignos* (VI).

Rime: a: *-iers*; b: *-or*, c: *-es*, d: *-ir*.

Rime equivoche: 13 : 42 (*mes: mes*); 14 : 30 (*plagues : plagues*).

Rime identiche: 6 : 41 (*merces*).

ATTRIBUZIONE: La canzone è attribuita da AD^aIK a Ricas Novas, da T a Rigaut de Berbezilh, e risulta anonima in C. Sia Anglade che Varvaro, editori di Rigaut de Berbezilh, negano l'attribuzione al trovatore, concordando sull'inattendibilità della testimonianza di T (Anglade 1918-20, p. 241; Varvaro 1960, p. 268-9). Varvaro ascrive ragionevolmente l'erronea attribuzione alla presenza nella canzone di comparazioni, tipiche della maniera poetica di Rigaut, che hanno eventualmente tratto in inganno il copista di T.

Oltre a questo, ci sono in *Us covinenz* elementi stilistici affini all'*usus scribendi* di Ricas Novas, a cominciare dalla forma metrica, che egli utilizza almeno altre due volte, per continuare con la presenza di alcune espressioni particolarmente amate dal nostro trovatore. Si considera, pertanto, la canzone come opera di Ricas Novas.

NOTA AL TESTO: La tradizione manoscritta si presenta estremamente omogenea.

Il solo ms. T si distacca palesemente dal resto dei testimoni per una serie di sicuri errori: al v. 1 legge *cortes* al posto di *cors*; al v. 11 legge erroneamente *trobal tal che li ual*, e al v. 16 *tut ben dir ses mentir*. Oltre a ciò, T tramanda una nutrita serie di lezioni isolate: al v. 17 legge *bona* al posto di *bella* e *plazentier* al posto di *vertadiers*; al v. 30 *plus* al posto di *ren*; al v. 44 *puar* al posto di *pognar*. Si riscontrano tre inversioni nell'ordine delle parole rispetto al resto della tradizione, ai vv. 14, 19 e 31. T annovera anche il maggior numero di corrottele: si riscontrano errori morfologici ai vv. 2, 4, 6, 9, 11, 12, 18, 20, 21, 35, 41, 42; errori di copia ai vv. 1, 5, 10, 12, 29, 32, 33, 37; ipermetria ai vv. 9, 24; ipometria ai vv. 23, 26.

A tramanda una serie di corrottele ai vv. 6, 10, 20, 33, 41, 42, 43; ipermetria al v. 3; lezioni isolate al v. 23 (*car ges* contro *e car*) e al v. 40 (*servir* rispetto a *giauzir*); inversione nell'ordine delle parole al v. 31.

C, come A, tramanda ipermetro il v. 3; tramanda errori ai vv. 7, 11, 41; legge isolatamente *prec*, ove gli altri codici tramandano *clam*, al v. 24.

D^a trasmette pecche di natura morfologica ai vv. 4, 11, 41; errori di copia ai vv. 16, 43; ipermetria al v. 9; ipometria al v. 12.

bona dompna, en dreg vostra ricor
deves gardar si aures mais d'onor
si-m faz plazer, qe s'ieu fos tan leugiers 36
qe-us demandes so qe de mi non es;
mas enpero sapchatz q'eu non dic ges
qe toz plazers non saubes far grazir,
e vos selar e lauzar e giauzir. 40

VI Bel Dezirier, ad Amor ren merces,
car mon fin cor a del tot en vos mes,
e car m'a fag gent en dompna avenir,
si tot m'a fag trop poignar al chاوزir. 44

I. 1 cors] cortes **T** — 2 mirals] miragl **T**; de] e **IK**; d'amor] damors **T** — 3 mi] me **T**; ira e dolor **AC**, ire do dolor **K** — 4 sieus] sieu **T**; gens] gen **D^a**; mi] me **T** — 5 lasat] lançat **T** — 6 chاوزimenz] causimen **T**; o] e **AT** — 7 qe-m] que **C**

II. 9 caissis es **D^a**, caisi es **T**; dels rics] del ric **T** — 10 que] qui **A**; van] uant **A**; uai ceren **T** — 11 tal] tals **C**; qe-ls] quel **C**; e-ls] el **CD^aIKT**; trobal tal che li val **T** — 12 et es] ces **T**; seigner] senhers **C**, segnor **T**; e] *manca a* **D^a** — 14 mais domna **T** — 16 don] dom **D^a**; tut ben dir ses mentir **T**

III. 17 bella] bona **T**; vertadiers] plasentier **T** — 18 lials] lial **T** — 19 ues uos s. **T** — 20 vostres] uostre **AT** — 21 es] ses **T**; genser] gensor **T** — 22 e la] ella **K**; meiller] mielhers **C**, meglur **T** — 23 e car] car ges **A**; no-m] non **T**; de vos] deus **T** — 24 merce uos **T**; clam] prec **C**

IV. 26 et] *manca a* **T**; meglur **T** — 29 conqes] concis **T** — 30 ren] plus **T** — 31 honrar et amar e servir **A**, amar e servir e onrar **T** — 32 creisere et enantir **T**

V. 33 no-us] non **AT** — 35 debes] deuretç **T** — 37 de] di **T** — 40 giauzir] servir **A**, grazir **IK**

VI. 41 bel] belh **C**, bels **IKT**; dezirier] deziriers **AIKT**, dezerier **D^a**; amor] amors **T** — 42 cor] cors **T**; a] ai **A** — 43 en] e **D^aIK**; avenir] uenir **CD^aIKT** — 44 ma trop fait puar **T**

TRADUZIONE

I. Una persona bella, gentile e piacevole, specchio e fiore delle dame e di Amore, mi fa cantare e allontana da me la tristezza e il dolore, perché il suo corpo gentile, a causa del quale si accresce il mio desiderio, mi ha dolcemente vinto, legato e catturato; e, se la sua indulgenza o mercede non mi soccorre,

non conosco castello ove possa rifugiarmi: non oso pregarla, né posso astermene.

II. Sono come quei valorosi mercenari che a lungo cercano un buon signore, finché non ne trovano uno che venga loro in aiuto e li soccorra, ed è un signore leale e giusto. Allo stesso modo ho cercato per trenta mesi, perché mai prima avevo trovato una donna che mi piacesse quanto voi, che io chiamo Bel Desiderio, e della quale posso dire ogni bene senza mentire.

III. Bella donna, umile e sincera, franca e leale, senza cuore ingannatore, mi inchino a voi, che amo ed adoro, e sono il vostro uomo fedele e vassallo; a voi mi affido, perché siete la creatura più bella e migliore che mai nacque da madre; e, poiché non posso smettere di amarvi, vi chiedo per pietà di non lasciarmi morire.

IV. Come colui che in un buon torneo attacca per primo e atterra il migliore, e alla fine si conquista tutto il prestigio e l'onore, voi avete il pregio di amabili qualità; e poiché avete vinto sia me che un buon merito, non vi domando nulla, se non che vi piaccia che io vi possa amare, onorare e servire, e accrescere e far prosperare il vostro pregio.

V. E poiché non sono eccessivo nel domandarvi ciò, buona donna, in vista della vostra nobiltà, dovete riflettere se, accontentandomi, avreste più onore che se io fossi così leggero da domandarvi ciò che non mi appartiene; sappiate, però, che con ciò non dico affatto di non essere in grado di procurare tutti i piaceri, e proteggere, lodare e far gioire voi.

VI. Bel Desiderio, rendo grazie ad Amore, perché ha messo completamente in voi il mio cuore fedele, e mi ha condotto abilmente ad una dama, benché mi abbia fatto a lungo penare per sceglierla.

NOTE

1. *cors* va inteso nella sua accezione di 'persona, individuo' (Jensen 1994, § 217).

2. *mirals e flors* è una dittologia sovente utilizzata dai trovatori per lodare la dama. Entrambi i termini sono da intendere come cifra esemplare di una o più specifiche qualità cortesi di cui la dama è provvista più di ogni altra. Ricas Novas utilizza questa formula anche in *Un sonet novel fatz*: «qu'ilh es miralhs e flors / de totas las melhors» (XI, 25-6). Tra le tante occorrenze, si vedano ArnMar, *Aissi cum mos cors es*: «Dompn'ab cors gai, cortes, / flors de joi e d'amor, / e mirail de beutat» (*BdT* 30.6,

25-7); GcFaid, *Mout voluntiers*: «quar vos etz flors e miralhs de valor / d'autras domnas» (*BdT* 167.41, 22-3).

3. *ira* ha qui il senso di 'tristezza' (*PD*). A proposito di questo termine così frequente nelle composizioni cortesi si vedano le considerazioni di Cropp 1975, pp. 287-90.

4. D^a legge *gen*, da emendare con *gens*. — *dezirier*, 'desiderio' (*PD*).

5. Si confronti il verso con *Iratz chant*, dove la medesima terminologia viene impiegata per descrivere l'io lirico in preda ai tormenti amorosi: «Ges non sapcha lo ram que-m nais / del mal que m'a lassat e pres!» (V, 9-8).

9-12. L'amante è paragonato da Ricas Novas alla figura del mercenario che cerca protezione in un signore leale. Questo rapporto comparativo è dovuto, com'è ovvio, alla metafora feudale che nella lirica trobadorica vede l'assimilazione della dama con il signore da un lato, e dell'amante con il vassallo dall'altro (per cui si rimanda alle considerazioni di Mancini 1993). Oriana Scarpati in un suo studio sulle comparazioni trobadoriche spiega come la metafora feudale, quando espressa in forme comparative, viene fortemente banalizzata: «nel momento in cui l'io lirico si paragona ad un vassallo ne prende in un certo qual modo le distanze, proprio in quanto lo presenta come un elemento figurato, come una tra le molte immagini cui attingere per rappresentare la propria condizione amorosa» (Scarpati 2008, p. xxx). L'immagine del vassallo, o, in questo caso, del *soudadier*, si svuota, dunque, di significato per venire a coincidere con quella di un semplice tipo umano. La comparazione dell'amante col *soudadier* ritorna in BnPrad, *Ai! S'ieu pogues*: «Ta mal n'ay, segon mon bon esper, / cum soudadiers, qu'es del tot bezonhos, / que fer en torr, de que no-s pot mover, / e quan re quier, hom li-s de belh respos / e no-n a als. Tot atressi m'en pren, / qu'ieu quier e quier, e-l joys va-m defugen / que m'es promes, que cug penre desliure!» (*BdT* 65.2, 15-21); EUss, *Gaucelms*: «Gensor pareill non a dechai la mar / a lei de soudadeir'e de joglar!» (*BdT* 136.2, 23-4); RmMir, *Tot quan fatz*: «per so-m ten pres cum soudadier d'Esanha, / que qora-s vol m'empreh en la mesclanha, / a tot lo sieu voler ai sen / e non am nulh son malvolen» (*BdT* 406.44, 13-6). Come si vede dalle occorrenze citate, la figura del mercenario viene utilizzata differentemente dai vari trovatori, il più delle volte per esprimere lamentele nei confronti di un padrone poco prodigo; l'esempio della canzone di Raimon de Miraval, invece, testimonia come *soudadier* divenga quasi sinonimo di prigioniero assoggettato al volere del proprio signore.

9. D^a legge erroneamente *caissis es*, da emendare con *c'aissi-s*. — *rics* è qui da intedere come 'potenti, valorosi' (*LR*, V:93).

15. *Bel Dezir* è un *senhal* utilizzato anche da Daude de Pradas, Gaucelm Faidit e Raimon de Miraval.

19. Il verbo *sopleiar* compare qui nella sua costruzione intransitiva e riveste il significato di 'inchinarsi' (*PD*, s.v. *soplegar*)

20. *domengiers*: 'vassallo nobile' (*PD*). L'amante si assimila a un vassallo leale per esprimere la sua dedizione alla dama. La *ligeza*, infatti, è una delle principali qualità che un vassallo deve mostrare al proprio signore. Si confronti con AimSarl, *Ja non creirai*: «Dona, e-l vostr'om liges e domengiers / e-l vostre sers humils, en totz honrars, / e-l vostr'amics lials e vertadiers, / q'en ben amar no-il her ja trobatz pars, / vos

quier, per Dieu, destregz ab gran desir, / qe no·l fazatz plus desiran languir» (*BdT* 9.11, 33-8).

22. L'espressione di natura iperbolica è qui atta a sottolineare l'eccezionalità della dama, ma viene sovente riferita dai trovatori anche all'amante con la medesima funzione. Si confronti con RambBuv, *Mout chantera*: «la plus bella qez anc nasques de maire» (*BdT* 281.6, 13); RmMir, *Bel m'es*, «q'enqer non a pretz agut / dompna c'anc nasques de maire» (*BdT* 406.12, 23-4).

25. Il verbo *derengar*, 'uscire dai ranghi', 'avanzare' (*PD*), si riferisce al cavaliere che, nell'ambito di un torneo, esce dai ranghi per partecipare alla giostra. Con la medesima accezione si ritrova il verbo nel *Carros* di RbVaq, *Truan, mala guerra*: «La ciutatz se vana / de far ost en arrenc, / e sona·l campana, / e lo vielhs comuns venc, / e ditz per ufana / que chascuna desrenc» (*BdT* 392.32, 76-81).

27. *al partir* è da intendere come 'alla fine', riferito, come (*e*)*n*, al torneo.

28. *mestiers* riveste in questo contesto l'accezione di 'qualità' (*SW*, 5:262). Si confronti con ArnDan, *Sols soi qui sai*: «mas sai ab lei trop pro mais que lauzar: / mesur'e sen et altres bos mestiers, / beltat, joven, bos faichz e bels demors / gen l'enseignet Cortesi'e la dueis» (*BdT* 29.18, 16-9).

29. *mas aitan qe* è una locuzione di natura restrittiva da intendere letteralmente come 'non più che'.

30. *enantir*, 'elevare, far avanzare' (*PD*), quasi sempre riferito a *pretz* dai trovatori, come *creisser* esprime l'auspicio dell'amante di poter accrescere il pregio della dama grazie al canto amoroso.

33-37. In questi versi l'io lirico domanda alla dama di riflettere su quale sia il modo migliore di comportarsi con lui: accontentare le sue misurate ed innocue richieste, accrescendo in questo modo il suo onore, o lasciare che l'amante pretenda qualcosa di più compromettente che, a tutti gli effetti, non gli spetterebbe?

33. *sobransier*: 'superiore, dominante', ma anche 'orgoglioso, arrogante' (*LR*, V:243). Levy registra anche l'accezione dubbia di 'ardito' (*SW*, VII:690), che Boutière accoglie e utilizza per la sua chiosa estremamente libera: «et puisque mes demandes ne sont pas trop audacieuses». In realtà, l'aggettivo va qui inteso come 'esagerato, privo di misura': l'io lirico ricorda alla dama di non essere stato eccessivo nelle sue richieste amorose (*deman*; *PD*).

34. *en dreg* è inteso da Boutière come «en toute justice». Si tratta, piuttosto, di una locuzione preposizionale riferita a *vostra ricor* col significato di 'riguardo, circa' (si veda Lewent 1931, p. 571-2), e che si ricollega al *gardar* del v. 34, che in questo contesto assume il significato di 'pensare, riflettere' (*PD*), e non, come vuole Boutière, di 'garder'. — *ricor*: 'nobiltà' (*LR*, V:94).

38-40. Dopo aver spinto la dama alla riflessione, l'io lirico la rassicura maliziosamente assicurandole che, col suo cauto invito a concedergli il permesso di poterla amare, non vuol dire che egli non sarebbe capace o desideroso di assicurarle tutte quelle attenzioni che si convengono a un perfetto *drutz*.

39. La locuzione *far grazir* è registrata da Levy con l'accezione di 'causare, provocare' e 'farsi amare' (*SW*, IV:182). Qui, riferito com'è a *plazers*, andrà inteso come 'procurare'.

40. Interessante il riferimento alla pratica del *celar*, in base alla quale l'amante si prefigge di proteggere la dama da eventuali malelingue occultandone l'identità. Il verbo *celar* andrà qui genericamente inteso come 'proteggere' (SW, I:239).

41. Boutière mette a testo *Bels Deziriers* trådito da AIKT. La lezione di CD^a, *Bel Dezirier*, tuttavia, non è scorretta, dal momento che i nomi propri possono anche non essere declinati, come ricorda Jensen 1976, pp. 126-128. Un *senhal* può essere inteso come un nome proprio, per cui mettiamo a testo la lezione del ms. base.

43. D^a, con IK, legge erroneamente *e* al posto dell'*en* trådito dal resto dei codici. — Boutière mette a testo *en dompna venir* e traduce «m'a dirigé vers une dame charmante». In realtà, *gent* va qui inteso piuttosto come avverbio dal significato di 'abilmente' (PD), dal momento che l'ordine delle parole difficilmente giustificerebbe una sua funzione di attributo di *dompna*. La lezione di A, *auenir*, 'imbattersi' (LR, V:488), sembra, inoltre, più corretta da un punto di vista semantico. Non è escluso, del resto, che *venir* trådito dagli altri codici sia frutto di un rimaneggiamento dei copisti volto a evitare la sinalefe con *dompna*.

44. Il verbo *poignar* viene inteso da Boutière come 'donner de peine' (PD), in riferimento al fatto che al v. 13 l'io lirico dichiara di aver cercato per trenta mesi la dama giusta. Noi lo traduciamo come 'penare'.

XIII

Pois lo bels temps renovella
(BdT 330.12)

MSS.: T 211v (*Peire raimon*); c 85a (*Peire breumon*).

EDIZIONI: Appel 1890, p. 246; Anglade 1919-20, p. 295; Boutière 1930, p. 51 (XIII).

METRICA: a7' b8 b8 a7' c8 c8 (d d)e2+2+6 (d d)e2+2+6; Frank 591:2. Quattro *coblas unissonans* polometriche composte da otto versi, più una *tornada* di quattro versi. Sia le singole *coblas* che la *tornada* presentano rime interne in *-ui* agli ultimi due versi, segmentati, in questo modo, in due versi bisillabici seguiti da un senario. Il collegamento interstrofico segue i dettami delle *coblas capfinidas*, anche se manca il collegamento fra le *coblas* II e III: è possibile che una strofa sia caduta, oppure si può ipotizzare che il collegamento non sia sistematico. Ogni *cobla* è costruita mediante i principi delle *coblas refranchas*, che prevedono la ripetizione di una o più parole della stessa radice sia ad ogni verso di ogni *cobla*, sia sporadicamente. In questo caso, Ricas Novas sceglie una parola differente per ogni *cobla*, e la ripete ad ogni verso secondo svariate tecniche derivate, che vengono a sortire diverse figure retoriche, come l'anafora, la figura etimologica, la paranomasia e il poliptoto: *novel* alla *cobla* I; *gen* alla *cobla* II; *amor* alla *cobla* III; *grat* alla *cobla* IV; *pretz* nella *tornada*, ripetuto, tuttavia, in tre versi su quattro. Lo schema metrico di *Pois lo bels temps* è pressochè identico a quello della canzone di Blacasset *Mos volers es quez eu m'eslanz* (BdT 96.7a), con la sola inversione nella fronte degli eptasillabi femminili e degli ottosillabi maschili: a8 b7' b7' a8 c8 c8 (d d)e2+2+6 (d d)e2+2+6; Frank 591:1. Il componimento di Blacasset presenta, fra l'altro, gli stessi accorgimenti retorici di quello di Ricas Novas: collegamento interstrofico secondo la norma della *coblas capfinidas*, e ripetizione di parole con la stessa radice nelle singole *coblas*.

Rime: a: *-ella*, b: *-ir*, c: *-en*, d: *-ui*, e: *-az*.

ATTRIBUZIONE: Il ms. c attribuisce la canzone a Peire Bremon, mentre T a Peire Raimon de Tolosa. Il primo editore di *Pois lo bels temps*, Appel, si basa sulla dedica ad Audiart del Baux per assegnare la giusta paternità al componimento: inconsapevole dell'esistenza della canzone di Peire Bremon *Rics pres* (XIV), anch'essa dedicata ad Audiart, stabilisce che, nonostante nessuno dei due trovatori chiamati in causa sembri nominare altrove la dama, la canzone vada ascritta a Peire Raimon de Tolosa, vista la maggiore congruità del periodo di vita di quest'ultimo, rispetto a quello di Ricas Novas, con quello della nobildonna (Appel 1890, p. 246).

Anglade, primo editore del corpus di Peire Raimon de Tolosa, non crede che *Pois lo bels temps* sia attribuibile a quest'ultimo, e relega la canzone in appendice. All'epoca della pubblicazione, infatti, era venuto fuori il manoscritto Càmpori a tramandare *Rics pres* sotto il nome di Ricas Novas: il componimento presenta una dedica ad Audiart più o meno speculare a quella riscontrata in *Pois lo bels temps*. A favore della paternità di Peire Raimon restano, dunque, ben pochi elementi: la comparazione

col *glueg* e il *gran* presente nella canzone *Ara pos inverns* (*BdT* 355.4), che sembra ripetersi ai vv. 23-24 di *Pois lo bels temps*; la possibilità, semplicemente postulabile, che Peire Raimon, soggiornando presso i Malaspina e nel contado di Savoia, abbia avuto la possibilità di raggiungere Marsiglia, e lì incontrare Audiart del Baux (*Anglade* 1919-20, p. 298).

Boutière evidenzia ulteriori argomenti di natura stilistica per rinsaldare la paternità di Ricas Novas: la ricercatezza dello stile e della forma, che raggiunge qui i suoi esiti più involuti tramite la presenza di rime care in *-ui*, di versi bisillabici, di allitterazioni e ripetizioni di parole con la stessa radice, è tipica del nostro trovatore. Basti confrontare *Pois lo bels temps* con *Tut van canson demandan* (X) e *Rics pres* (XIV), che presentano procedimenti stilistici molti simili a quelli che informano questa canzone (Boutière 1930, p. 106).

Sulla possibilità, avanzata da Giulio Bertoni, che tanto *Pois lo bels temps* che *Rics pres* siano opera di Peire Bremon lo Tort, si veda la discussione attributiva di XIV. *Pois lo bels temps* è, senz'alcun dubbio, opera di Peire Bremon Ricas Novas.

DATAZIONE: La canzone si daterà nello stesso arco cronologico tracciato per *Rics pres*, fra il 1228 e il 1257, anni in cui Audiart, una volta sposatasi con Bertran del Baux, fu a tutti gli effetti un'esponente della casata dei Baux. È verosimile affermare che le due canzoni siano state composte una di seguito all'altra. Si veda la datazione I XIV.

NOTA AL TESTO: Archetipo visibile al v. 9 (*bem T ben c*, laddove la lezione corretta è *gen*) e al v. 31 (*laz Tc*, emendato giustamente da *Anglade* con *jatz*). Altre corrottele comuni ai vv. 4, 12, 13, 14, 27, 33.

T risulta meno corretto di c; inoltre, il v. 23 e il v. 27 risultano poco leggibili in T. Il primo verso della *tornada* è alterato in entrambi i mss., ma la lezione di c, opportunamente emendata, risulta migliore.

Il ms. c è manchevole in uno sparuto numero di luoghi del testo (vv. 4, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 28, 30, 33, 34) ai quali talvolta si supplisce grazie a T (vv. 10, 16, 28, 30), e costituisce, quindi, una base leggermente migliore rispetto a quella fornita da T.

- | | | |
|----|---|---|
| I | Pois lo bels temps renovella
e fai de novel renverdir
tot qant es, voilh de novel dir
c'uns novels volers m'apella, | 4 |
| | e·m di qe chant novellamen
d'un gen cors novel avinen,
a cui me sui de novel ferm fermaz,
qar sui per lui de nou renovellaz. | 8 |
| II | Gen renouvellet la bella
mon gen cor al gent acuilir
qe·m fes gen, per q'ades consir | |

	con gen fins preç la capdella,	12
	e com ab gen acullimen m'a del cors mon fin cor trag gen.	
	Sens brui refui, gens qe, si-m plac, no-m plaç, desdai d'autrui, si-m lia ab gen laç.	16
III	Tant l'am qe-l cors me travelha Amors e-m fai lo cor languir; e si-m vol far aman morir Amors, q'enaisi-m martella,	20
	far o pot, tant am fermamen lei, qe aman me et mon sen destrui, q'abdui l'aman ples traenç traç; q'ab glui m'estui tan l'am ab gran senç gratç.	24
IV	Grat li-n sai qar es isnella e sap grat dels pros retenir e-s fai gradan son preç grasir; e grat, qar aissi-m cenbella,	28
	qar s'ab lei trob merce grasen, grat n'aura e merces eissamen: sen trui s'endui leis ab grat on jois jatz, per cui relui ab grat rics preç presatz.	32
V	Pretz fins fai Audiart valent del Bauç, il et el'eissamen: don cui sens trui certz preç s'es encertatz en lui, per cui viu Preç d'onor onraz.	36

I. 1 bels] nouell **T** — 3 tot cants uoill ieu **T** — 4 c'uns] cun **Tc**; novels] nouell **T**;
volers] voler **Tc** — 5 qe] cieu **T**; novellamen] nouellamentç **T** — 7 sui] soi **T**; ferm]
manca in T, fer **c** — 8 sui] soi **T**; lui] lieis **T**

II. 9 gen] bem **T**, ben **c**; bella] bell **T** — 10 cor] cors **c**; al] el **c** — 12 con] can **T**,
qan **c**; fins] fin **T** — 13 ab] a **Tc** — 14 fin] franc **T**; trag] trai **T** — 15 sens] sen **T**;
gens] ges **T**, gen **c**; no-m] non **c** — 16 lia] lai **c**

III. 17 travelha] trauagllia **T** — 18 amors] amor **T** — 19 aman far murir **T** — 20
-m *manca in T* — 23 camdai lamon pleis traens traitç **T** — 24 m'estui] mestrui **T**; ab]
a **T**; gratç] latç **T**

IV. 25 isnella] isne **T** — 26 dels] del **T** — 27 es] em **T**; gradan] gran dan **T**; prez]
prec **Tc** — 28 cenbella] ten bella **c** — 29 qar] ce **T**; grasen] giausent **T** — 30 n'aura]

maura **c**; e *manca in c*; merces] merce **c**; eissamen] esiamen **T** — 31 trui] trai **T**; sendui] sendrui **T**; jatz] laç **T**, laz **c**

V. 33 pres] apres **T**, a pres **c**; fai *manca in T*; Audiart] naudiarc **T**, neudiarc **c**; valent] valen **c** — 34 il et el] el et el **T**, et il et el **c** — 35 sens trui] sestrai **T**; encertatz] enteratz **T**, en certatz **c**

TRADUZIONE

I. Poiché torna il bel tempo e fa di nuovo rinverdire tutto ciò che esiste, voglio di nuovo dire che un nuovo desiderio mi richiama, e mi incita a cantare nuovamente di una persona gentile, giovane e piacente, alla quale mi sono di nuovo fermamente attaccato, perché grazie a lei sono di nuovo rinnovato.

II. Gentilmente rinnovò la bella il mio cuore gentile grazie alla gentile accoglienza che mi fece gentilmente, per cui adesso penso a come un merito perfetto e gentile la governi, e a come con gentile accoglienza mi ha strappato gentilmente dal corpo il mio cuore puro. Senza clamore rifiuto, perché, sebbene un tempo mi piacque, adesso non mi piace affatto, il desiderio d'altro, se ella mi lega con un laccio gentile.

III. L'amo tanto che Amore mi trapassa il corpo e mi fa languire il cuore; e se amando vuol farmi morire, Amore, che così mi percuote, lo può fare, tanto amo fermamente lei che amando distrugge me e il mio senno, perché entrambi la amano allentando tutte le briglie; tanto l'amo per il grano senza ricompense che mi rinchiudo nella balla di paglia.

IV. So esserle grato perché è vivace e sa considerare i prodi e si fa amare preservando il proprio pregio; grato, perché in questo modo mi cattura, perché se trovo in lei una grata mercede, ne avrà riconoscenza così come gratitudine: così senza falsità induco alla riconoscenza colei in cui risiede la gioia, per cui il nobile merito onorato riluce di riconoscenza.

V. Un nobile merito rende Audiart del Baux virtuosa, lei e lui allo stesso modo: dunque penso che un merito sicuro si sia fissato in lei senza falsità, per cui Pregio vive onorato d'onore.

NOTE

1-8. Si confronti l'intera *cobla* I di Ricas Novas con quella di Blacst, *Mos volers*: «Mos volers es qez eu m'eslanz / a nova chanzon novella / pos nou cor non veilha / cil de cui eu sui fiz amanz, / si qe douzamen renewel / qan puesc, son nou cors nec novel / lauzar, mas qar es ab tant de valor, / non, ni ampar, si merces no-i socor» (*BdT* 96.7a, 1-8). Abbiamo già riscontrato l'identità dello schema metrico delle due canzoni. Nella prima *cobla* di *Mos volers*, Blacasset riprende le stesse figure derivative presenti in quella di Ricas Novas, volte a esprimere il medesimo tema di rigenerazione condotto sulla triangolazione canto-donna-amore.

1. *renovella* ha qui significato di 'ricomincia' (*LR*, V:340). Originariamente funzionalizzato per le descrizioni della natura in rigoglio tipiche degli esordi stagionali, il verbo viene in seguito utilizzato in senso metaforico, assieme ad espressioni analoghe come *reverdir*, *reflorir*, *folhar*, per descrivere i sentimenti dell'io lirico. Di questo progressiva identificazione fra la natura e l'io lirico, condotta tramite la coincidenza del campo semantico della vegetazione con quello cortese-amoroso, ci testimonia Elisabeth Schulze-Busacker 1978, pp. 230-38.

4. Entrambi i manoscritti non rispettano la flessione di *un* e di *voler*: si emenda *un* con *uns* e *voler* con *volers*.

5. *novellamen* è giustificabile, oltre che per il pretestuoso gioco retorico di derivazioni istituito da Ricas Novas in tutto il componimento, grazie al fatto che il trovatore ha già dedicato una sua canzone a Audiart del Baux, cui è indirizzata anche la *tornada* di questo componimento: *Rics pres*, «N'Audeiart dels Baus, certana / valors e fins pres certans / fan vostres faigz sobeiranz, / e vos de Pretz sobeirana» (*XIV*, 55-8).

7. Il ms. c porta la lezione *facilior fer*, che da un punto di vista semantico equivale all'avverbio 'duramente' (*PD*), e che manca, invece, nel ms. T. Si preferisce emendare, come già hanno fatto gli editori precedenti, *fer* con *ferm*, 'fermamente' (*PD*), per il rapporto derivativo che sortisce col susseguente *fermatz*. — Il verbo *se fermar* significa, tra le altre cose, 'fermarsi', 'attardarsi' (*SW*, VII: 345). In questo contesto esprime bene il concetto della rinnovata dedizione dell'io lirico nei confronti della dama.

9. Il ms.c legge *ben*, T *bem*. Appel ha mantenuto la lezione di c, mentre Anglade, seguito da Boutière, emenda *ben* con *gen*, consapevole che la complessa geometria della canzone di Ricas Novas prevede la presenza ad ogni verso di ciascuna *cobla* di una parola che si ripete, vuoi per anafora, vuoi per derivazione etimologica: nella seconda *cobla* questa parola è, appunto, *gen*. Si mantiene, dunque, la correzione di Anglade.

10. Il ms. c legge *cors el*, mentre T sembra più corretto nel recare *cor al*. Si preferisce la lezione di T. — La preposizione *al* introduce qui un complemento di strumento (Jensen 1994, § 693).

11. *capdella*: 'guida', 'governa' (*PD*). Si confronti il verso con gli esiti formulari di: P_Vid, *Be-m pac*: «que sens e pretz la capdella» (*BdT* 364.11,17); RmTors, *Ar es dretz*: «E quar le reis de Castella / qe prez e valor capdella» (*BdT* 410.3, 13-4).

12. Entrambi i manoscritti leggono *can*, da emendare facilmente con *con*, inteso come congiunzione introduttore una proposizione dichiarativa. Gli editori precedenti hanno optato per la forma grafica *qon*.

13. Entrambi i manoscritti leggono *a gen acullimen*, messo a testo da Appel. Puntuale la correzione di Anglade, *ab*, mantenuta da Boutière.

14. Sia Anglade che Boutière mettono a testo *trait* dove T legge *traï* e *c trag*. Noi conserviamo la lezione del ms. base.

15. Il *gen* trådito da *c* è stato interpretato da Anglade come avverbio col significato di ‘gentilmente’, e da Boutière come sostantivo collettivo indicante la ‘gente’ (PD). Nessuna delle due soluzioni convince: se, da un lato, non ha molto senso asserire di voler ‘rifuggire gentilmente’, dall’altro sembra grammaticalmente scorretto interpretare la locuzione col senso di ‘rifuggire la gente’, specie se l’intento è quello di interpretare *gen* come oggetto di *refui*, quando è chiaro che è *desdui d’autrui* del verso successivo ad essere il vero oggetto del verbo. Il ms. T reca la lezione *ges*, rafforzativo della negazione che si inserirebbe in maniera congrua nell’assunto sintattico del verso: propongo, in ogni caso, di emendare con *gens*, variante del medesimo rafforzativo, per rispettare i giochi derivativi istituiti da Ricas Novas con la parola *gen* nel corso della seconda *cobla*. In questo caso, *gens* verrebbe a costituire un poliptoto. — *si* ha qui valore di congiunzione concessiva, da interpretare come ‘sebbene, nonostante’ (Jensen 1994, § 764).

16. *desdui*: ‘desiderio, piacere’ (LR, III:84). Si confronti con ArnDan, *Lancan vei*: «car deport mi creis e desdug / la bela que d’amor apel» (BdT 29.12, 31-2); RmMir, *Er ab la forsa*: «e chans ab tot belh desdui» (BdT 406.8, 4); GIPCaz, *Ara m’es belh*: «quar ja s’aduy / temps on ja dompn’aya desduy» (BdT 227.4, 20-1). Lavis sottolinea come *desdui* esprima l’idea del comportamento gioioso improntato al divertimento, e a proposito del passo di Ricas Novas commenta: «l’expression *desdui d’autrui* suggère le plaisir, la distraction qui on trouve en société» (Lavis 1972, p. 189). — Poco frequentemente ritroviamo *autrui*, pronome indefinito che precede regolarmente il sostantivo che determina (Jensen 1994, § 366), in costruzione genitiva con *de* dopo il determinato. Oltre a questo caso, si ricorda AimPeg, *Per solatz*: «Per solatz d’autrui chant soven» (BdT 10.41, 1); FqMars, *Ja no-is cuiç hom*: «qu’el faillimen d’autrui taing c’om se mir» (BdT 155.11, 39). — Questa volta *si* assume funzione condizionale-temporale.

20. *martella*: ‘martella, percuote’ (PD). Il verbo è poco utilizzato dai trovatori, specie nella grammatica cortese. Si confronti il verso di Ricas Novas con PAuv, *Belh m’es*: «et es se tant ubertz lo traucx / que sobre rocas laora, / selh cuy iay cors, e martelha» (BdT 323.9, 27-9); Cerv, *No-m platz*: «E-l cors axi com fis amans conquer / merce claman humilian enquer; / pero be sabs qu’en fer trop freg martela» (BdT 434a.35, 26-8).

23-24. Boutière rinuncia a tradurre entrambi i versi.

23. La parte finale del verso ha causato parecchi problemi di interpretazione. Appel emenda *ples* con *pres* e intende «puisque tous deux l’aiment (l’Amour), Amour pris en trompant les trompés» (citato in SW, IV:139, e ripreso da Boutière 1930, p. 106). Anglade, dal canto suo, mantiene la lezione *ples*, e ravvisa la natura proverbiale dell’espressione, chiosandola come «tirant à pleins traits»: si tratta di un modo di dire popolare che si rifà all’atto di trascinare i cavalli per le redini (si veda Anglade 1929, pp. 321-31). In effetti, *tratz* designa qui proprio le ‘briglie’ con cui si conducono gli animali (TdF, II:1022), mentre *traenz* va inteso come gerundio con valore aspettuale riferito al verbo *aman*, col significato non di ‘tirando, trattenendo’, come vuole Angla-

de, ma di ‘lanciando, allungando’ (LR, V:398). Ricas Novas, infatti, vuole evidenziare il momento dell’abbandono senza remore all’amore, un abbandono totalizzante dove la difesa di sé non trova ragione, e le ‘briglie’ vengono sciolte pur con la consapevolezza di andare incontro a una situazione tormentosa.

24. Questo verso risulta ancora più oscuro del precedente. Il sostantivo *glui* ha il significato di ‘paglia’, ‘balla di paglia’ (PD), e, messo in relazione col *gran* susseguente, ha fatto pensare a una ripresa di una metafora col grano e con la paglia presente nella canzone *Ara pus l’ivernz* di Peire Raimon de Tolosa: «e, mas hom pert lo gran e-l glueg, / doncx per que-s fai quecx sotz ni sexx?» (BdT 355.4, 21-2). Chi ha creduto, come Appel, di poter attribuire *Pois lo bels temps* a quest’ultimo trovatore, ha puntato anche su questa supposta concomitanza di motivi per perorare la propria tesi. Se *glui* è scarsamente presente nel corpus trobadorico, con più frequenza si riscontra *pailla*, impiegato spesso in correlazione o in opposizione a *gran*: BtBorn, *Un sirventes*: «Tot jorn contendi e-m baraill, / m’escrim e-m defen e-m tartaiill, / e-m fon om ma terra e la m’art / e-m fa de mos arbres issart / e mescla-l gran en la pailla / e non ai ardit ni coart / enemich qu’er no m’asailla» (BdT 80.44, 22-8); GrBorn, *De bels dichs*: «Que-l chan ja-l fai razos / o-l noms es messongers, / qu’el tems dels ancias / jois, chans ensem e-ran co-lh palh’ e-l gras» (BdT 242.32, 23-6); GrBorn, *Qui chantar sol*: «pero, pos enfolei, / torn ferir en la palha / don esper que-l gras salha, / que no-i fos la meissos, / com om sobramoros» (BdT 242. 62, 28-32); Gavaud, *Lo vers dech*: «Lo vers dech far en tal rima, / mascl’ e femel que ben rim, / qu’ieu trac lo gran de la palha, / de sen qu’om no s’i empalh» (BdT 174.8, 1-4). Quello che emerge dalle occorrenze citate è il valore metaforicamente inferiore della paglia rispetto al grano, giacché la prima rappresenta lo scarto del secondo, ben più prezioso alimento. Della scarsa rilevanza economica di una balla di paglia ci testimonia, del resto, l’autore del *Girart de Roussillon*: «Non voil juglar vilans ja s’i apui / quar si-s fes non s’aura lo prez d’un glui» (vv.17-18). Il verbo *s’estuire* significa ‘rinchiudersi’ (PD). Derivato da *estui*, ‘astuccio’, può significare anche ‘chiudere’, ‘nascondere’, ‘proteggere’ (SW, III:358). Anglade traduce: «je l’aime tellement avec grain sans récompense que je m’enferme avec la paille», intendendo che il poeta-amante ama così tanto la sua dama, che si accontenta della paglia rinunciando al grano, il quale rappresenta, come abbiamo visto, il profitto reale per antonomasia, e, quindi, in senso metaforico, una concreta ricompensa. Boutière si astiene da qualsiasi interpretazione, giudicando il verso insanabilmente corrotto. Partendo dalla decodifica proposta da Anglade, che reputiamo corretta, preciseremo che il poeta-amante professa di amare la dama proprio in virtù del suo ‘grano’, ossia la sua ricchezza (infatti intendiamo *ab* con valore causale, per cui si veda Jensen 1994, § 721), ma al tempo stesso dichiara di volersi rinchiudere in una balla di paglia già spogliata del grano, per dimostrare alla dama che nonostante lei non si sia ancora mostrata ragionevole e generosa nei suoi confronti, egli si sa contentare di quel poco che gli è stato donato. Del resto, già in un’altra canzone di Ricas Novas, *Rics pres*, estremamente collaterale a *Pois lo bels temps*, troviamo un luogo in cui *gran* viene utilizzato col medesimo significato: «Domna, douzamenz m’agrana / ab finz jois chascuns dels grans / que-m detz...» (XIV, 51-3).

25. Più che con ‘vive’, come hanno chiosato sia Anglade che Boutière, *isnella* va inteso col significato di ‘allegra’ (LR, III:576).

27. *gradan* ha causato problemi interpretativi, dal momento che non è altrove attestata in occitano la forma verbale *gradar*. Appel propone di emendare con *agradan*, da *agradar*, ‘piacere’ (PD); gli editori successivi accettano il suggerimento di Appel mettendo a testo *e-s fa ’gradan son pretz* e intendendo «*mérite agréable*». Levy registra la voce *gradar* (SW, IV:159) proponendo come unico esempio il verso della canzone di Ricas Novas. Egli ipotizza che *gradar* possa essere inteso come una variata di *gardar*, che ha, fra gli innumerevoli significati, quello principale di ‘osservare’, e compara il passo di Ricas Novas con i seguenti: AimBel, *Anc, puois*: «*qe no cresa sermon don pretz abais / mas grat, com fe sos avis, bos assaiç*» (BdT 9.6, 49-50); *Canso d’Antioca*: «*Per la fe que tu-m deus, grada no m’o selar*» (v. 81). I passaggi testimoniano che è effettivamente possibile intendere il verbo *gradar* come una variante *gardar*. Su questa doppia forma interviene Lewent: «*allerdings muss ich bekennen, dass mich, da es sich in dieser Strophe um das Spiel mit Wörten des Stammes grat handelt, das andere, eigentliche Verb gradar mehr befriedigt*» (Lewent 1931, p. 588). *Gradan* non viene affatto a costituire un attributo di *pretz*, ma è gerundio col significato di ‘proteggendo’: l’intero verso andrà inteso ‘e si fa apprezzare preservando il proprio pregio’.

28. *cenbella*: ‘attira’, ‘cattura’ (PD); è verbo scarsamente utilizzato dai trovatori. Si confronti il verso di Ricas Novas con FqRom, *Aucel no truob*: «*De joi deu far scemblan / qui fin’amors capdella, / per q’ieu fach son coman, / qar tan gen me cenbella*» (BdT 156.2, 12-5); Cerv, *No-m platz*: «*Trobatz pleyatz cil lay on lay l’estenda, / e-l mans preçans mi torn ab que-m cembela*» (BdT 434a.35, 29-30).

31. Incerto il significato di *trui*: Levy ipotizza che *ses trui* possa significare ‘sicuramente’ (PD). Il lemma *trui* non si riscontra altrove nel corpus trobadorico. Anglade propone: «*faut-il rattacher le mot à un hypothétique truchar pour trichar? Tric, substantif verbal de trichar, existe: truch, trui aurait pu être formé sur le modèle des mots comme refug, refui, estuch, estui*» (Anglade 1919-20, p. 299). È possibile comparare il *trui* di Ricas Novas con le seguenti occorrenze di *truc*: Sord, *Non pueis*: «*«e ses truc / val mens c’om mort en tauc*» (BdT 437.21, 39-40); Gavaud, *Lo mes e-l temps*: «*no vol castel, ciutat, ni borc, / aquest joys, ni-l truc Na Borga, / mas selh que tostemps lo serca / tal mal don pieitz li reverca*» (BdT 174.7, 31-4); Lant, *Er ai ieu tendut*: «*Anc als e-nemics no fes truc / que no-i laisses sos companhos / e-ls cavals e las garnisos*». In tutti i casi, *truc* significa, più che ‘ostacolo’ (PD; TdF, II:1058), ‘inganno’ (SW, VIII:508), e *trui* sarà stato coniato da Ricas Novas per rispettare il disegno delle rime interne col medesimo significato. — *endui*: ‘induce’, ‘porta’ (SW, II:478). Boutière propone di mettere a testo la lezione di T, *a grat*, al posto di *ab grat*, dal momento che il verbo regge la preposizione *a* (soltanto quando introduce un infinito, tuttavia) e di interpretare il verso «*si elle amène à gré (à écouter mon désir) celle en qui réside la joie*»; scorretta anche la chiosa al verso di Anglade: «*si elle enduit de reconnaissance celle...*». Entrambi gli editori interpretano, infatti, *merces* del v. 30 come il soggetto di *endui*, ma non ha molto senso affermare che la mercede sarà ricompensata qualora induca alla riconoscenza la dama. Sembra più logico ravvisare nell’io lirico il soggetto di *endui*. Si reputa, inoltre, la lezione di c soddisfacente, e si interpreta *si* non come congiunzione condizionale, come hanno fatto i precedenti editori, ma come avverbio marcante intensità, da chiosare con ‘così’. — Tanto c che T recano in fine di verso la le-

zione *laz*, giudicata erronea da Anglade e prontamente emendata con *jatz*. Si mantiene la correzione.

33. Il verso si presenta alterato in entrambi i mss.: T legge *Apres fins naudiarc*, mentre c *A pres fins fai neudiarc*. Appel non mette a testo nessuna delle due lezioni, giudicandole entrambe erronee, ma propone di interpretare *Pres fins a n 'Audiarc*. Anglade, seguito da Boutière, preferisce la lezione di c, corretta in questo modo: *Pretz fins fai Audiart*. In effetti, sembra la soluzione più congrua, che riproponiamo. — Il riferimento è ad Audiart del Baux, figlia di Girart Ademar, visconte di Marsiglia, e moglie di Bertran de Meyrargues, esponente della casata del Baux. Sulla sua figura si veda la nota a XIV, 55.

34. *il et el'* è correzione proposta da Appel: c legge *et il et el*, causando ipermetria; la versione di T, *el et el*, è palesemente erronea. Fu Springer a ravvisare che *el'* designa Audiart, mentre *ilsuo* marito, Bertran de Meyrargues, esponente della casata del Baux (Springer 1895, p. 80).

35. Il ms. c legge *en certataz*, laddove T ha *enteratz*, lezione preferita da Appel, anche se poco congrua dal punto di vista del significato: *enterar* significa 'interrare' (PD). Si preferisce, dunque, seguendo Anglade, mettere a testo *encertatz*, col significato di 'assicurato, fissato' (PD).

36. Distinte eco di questo verso si ritrovano nell'ultimo verso di Blacst, *Mos volers*: «Ab sen s'en pren nu geta pretz prezanz / la pren don gen es sobr'onor onrantz» (BdT 96.7a, 49-50).

XIV

Rics pres, fermes e sobeirans

(BdT 330.15a)

Ms.: a² 252, p. 1 (*Ricas nouas*).

EDIZIONE: Boutière 1930, p. 47 (XII).

METRICA: a7 b7' b7' a7 c7' c7' b7' a7 a7 b7'; Frank 558:1, *unicum*. Cinque *co-blas unissonans* formate da dieci settenari, più due *tornadas* composte da quattro settenari ciascuna.

Rime: a: -ans, b: -ana, c: -ara.

Rime equivoche: 5: 6 (*cara* : *cara*); 27 : 30 (*grana* : *grana*); 28 : 29 : 52 (*grans*).

Rime identiche: 1 : 57 (*sobeirans*); 2 : 58 (*sobeirana*); 3 : 55 (*certana*); 4 : 56 (*certans*).

Rim dervatiu ai versi 1-2, 3-4, 7-8, 9-10 di ogni *cobla* con alternanza di uscite maschili e femminili (*ans* : *ana*).

ATTRIBUZIONE: Nonostante la canzone sia tràdita in a² sotto il nome di Ricas Novas, Giulio Bertoni (si veda Bertoni 1913, pp. 476-478) ne ha rivendicato la paternità per Peire Bremon lo Tort, assieme ad un'altra canzone del nostro trovatore, *Pois lo bels temps renovella* (XIII), tramandata da T sotto la paternità di Peire Raimon, e da c sotto quella di Ricas novas. L'attribuzione viene giudicata impossibile da Boutière, che sottolinea come l'*usus scribendi* di Peire Bremon lo Tort testimoni «une grande indigence d'idées, de vocabulaire et de rimes» (Boutière: 1928, p. 429 n. 1; 1930, p. 104) che non si attaglia affatto alle particolarità stilistiche di *Rics pres* e *Pois lo bels temps*, due canzoni ricche di artifici linguistici e retorici, consoni allo stile involuto e ricercato di Ricas Novas.

DATAZIONE: La dedica ad Audiart del Baux, moglie di Bertran del Baux, ci rende due labili discrimini cronologici per datare la canzone. La dama, infatti, si sposò nel 1228, entrando a far parte della casata del Baux, e morì nel 1257. *Rics pres* deve essere stata composta in questo lasso di tempo e, con ogni probabilità, nel periodo in cui Ricas Novas soggiornò a Marsiglia, sotto la protezione di Barral del Baux, cugino acquisito di Audiart. Carlos Alvar ipotizza una visita di Ricas Novas in Castiglia negli anni 1237-41, perché è in questo lasso di tempo che egli scrisse quelle composizioni in cui ritroviamo dei riferimenti e degli elogi ai Castigliani (*Pus partit an lo cor* [XVII], *En la mar major sui* [XXI] e, appunto, *Rics pres, fermes e sobeirans*). Lo studioso conclude che *Rics pres* debba essere stata composta proprio fra il 1237 e il 1241 (Alvar 1979, p. 175). Naturalmente non abbiamo notizie certe di una visita di Ricas Novas in Castiglia, né possiamo ipotizzare che egli ci sia stato in virtù di quegli sparuti riferimenti cui si appiglia Alvar, peraltro dettati non da una casualità aneddottaica, ma da una precisa logica formulare consustanziale a ciascuno dei tre componimenti citati. Lasceremo, dunque, il termine *ad quem* fissato al 1257.

NOTA AL TESTO: Il codice presenta l'innegabile corruzione del v. 30, ove si riscontra un'aggiunta da mano diversa da quella del copista. Ipometria ai vv. 3, 45; iperme-

tria al v. 25. Scorrettezze morfologiche ai vv. 10, 11, 15, 20, 53, 56, 57; errori di copia ai vv. 42, 47.

- I Rics pres, fermes e sobeirans,
domna, vos ten sobeirana,
e sai q'es del miel certana,
dont ieu vos sui homs certans.
E per los oils de ma cara, 5
bella dompna plazenz, cara,
anc no-us ai voluntat vana,
ni-us fui un jorn flacs ni vans:
pero mais non viurai sans
si vostre gentz cors no-m sana. 10
- II E si vostre bels cors plans
lo mal q'eu ai no m'aplana,
ni vos n'estatz segurana,
de la mort sui segurans,
car lo mals d'amor m'afara 15
lo cors e-l cor, si que ara
ai mal, q'Amors lo m'amana,
qar mi loing de vostras mans;
e si ja-us estauc loindans,
jes m'amors no-us er loindana. 20
- III Rics fora, s'istes propdans
de vos ni-m fosses propdana,
qar hanc nulla Crestiana
non amet tant Crestians
com am vos, qe-m faitz avara 25
autr'amor tant qe no-s vara
mos cors de vos, on Pres grana:
qar vos es de valor grans,
e non par siatz de grans,
qi-us ai 'ab color de grana. 30
- IV Mais n'amera Catalans,
si vos fosses Catalana,
pero, car es Castelana,
volgr'ieu esser Castellans,

	qe·l cossir mi tol e·m gara vostre gentz cors, qant m'egara; e car mi semblatz Serrana sui sers dels vostres Serrans; e servirai Surians, si vos fossetz Suriana.	35 40
V	Ja nuls lauzengiers trafans, ni gelos, ni gens trafana, ni hom qui ab ditz vilans fai sa lengua trop vilana, non tolran qe ieu ancara non mir vostra faizon clara per lur garda soteirana; ni, per gardar, soteirans no·i s'es mes gaire mejans, mas d'Amor, qi es mejana.	45 50
VI	Domna, douzamenz m'agrana ab finz jois chascuns dels grans qe·m detz, e se ja viu sans, aiso·m tol la mort e·m sana.	
VII	N'Audeiart dels Baus, certana valors e fins pres certans fan vostres faigz sobeirans, e vos de Pretz sobeirana.	55

3 aggiunto del 10 gent; nō 11 bel 15 mal 20 ma mor 25 vos 30 ai; fra ai
e color aggiunto da seconda mano aia 42 trefana 45 qeu 47 soteiraria 53 dest
56 fin 57 vostre

TRADUZIONE

I. Un merito nobile, saldo e sovrano, dama, vi mantiene sovrana, e so che siete al meglio fedele, per cui io sono per voi un uomo fidato. E (lo giuro) sui miei occhi, bella donna piacente e preziosa, non provo per voi un debole desiderio, né mai un solo giorno sono stato debole o vano nei vostri confronti:

piuttosto, non vivrò mai in buona salute, se la vostra gentile persona non mi guarisce.

II. E se il vostro bel corpo liscio non appiana questo male che provo, o voi non siete sicura, della mia morte sono sicuro, perché la pena d'amore mi infiamma il cuore e il corpo, tanto che adesso provo dolore, perché Amore me lo accumula quando mi allontanano dalle vostre mani; e se mai mi allontanassi da voi, mai il mio amore vi sarebbe troppo lontano.

III. Ricco sarei, se vi fossi vicino, o voi mi foste vicina, perché mai un cristiano amò tanto nessuna cristiana come amo voi, che mi rendete avverso ogni altro amore, al punto che non si allontana il mio cuore da voi, laddove Pregio fiorisce: perché voi siete seme di valore, e non pare voi apparteniate ad alti ranghi, benché vi si veda vestita di vermiglio.

IV. Amerei maggiormente i Catalani, se voi foste Catalana, ma, poiché siete Castigliana, vorrei essere Castigliano, perché la vostra persona gentile mi rapisce il pensiero e mi soccorre quando mi rimira; e poiché mi sembrate Serrana, sono schiavo dei vostri Serrani; e servirò anche i Siriani, se voi foste Siriana.

V. Nessun perfido maldicente, né il geloso, né la gente perfida, né qualcuno che con parole rudi svilisce troppo la propria lingua m'impediranno di guardare ancora il vostro puro viso a causa della loro segreta sorveglianza; né, per spiare, un maligno si è mai fatto mediatore fra noi, eccetto Amore, che sta nel mezzo.

VI. Donna, dolcemente di fine gioia matura ognuno dei semi che mi avete donato, e se mai io vivo in salute, ciò mi allontana dalla morte e mi guarisce.

VII. Signora Audiart del Baux, un indiscusso valore e un perfetto merito riconosciuto rendono le vostre azioni sovrane, e voi di Pregio sovrana.

NOTE

1. Il motivo del pregio ricco e sovrano è formulare. Si confronti l'incipit con: P^Vid, *Tart mi veiran*: «E quar avetz tan ric pretz sobeiran, / per enveja-us volon las melhors mal» (*BdT* 364.49, 9-10); GrBorn, *Tot suavet*: «que-l seus rics pretz sobeiras / es tornatz fragils e vas» (*BdT* 242.29, 26-27).

2. *ten*: 'mantiene, conserva' (*SW*, VIII:147).

3. Il verso manca di una sillaba. Boutière inserisce *be* traducendo: «je sais que vous êtes plus encore sincère». Il significato di *certana*, tuttavia, non è propriamente quello di ‘sincera’, bensì di ‘assicurata’, ‘fidata’ (*PD*, s.v. *cert*). Nell’accezione data da Boutière al verso, inoltre, *miel* viene interpretato come un avverbio di comparazione, ma Jensen (Jensen 1994, § 84) ricorda come l’impiego di *melhs* nella formazione del comparativo (e, conseguentemente, del superlativo) è fortemente limitato agli aggettivi participiali, e che, nonostante il latino popolare offra esempi di *MĒLIUS* reggente aggettivi non participiali, questa costruzione non ha lasciato traccia in occitano. Bisogna, a questo punto, supplire all’ipometria del verso inserendo *del* subito dopo *es*, come suggerisce Lewent: avremo ricostruito in questo modo la locuzione *del miel*, e il senso del verso sarà ‘so che siete al meglio fedele (si veda Lewent 1931, p. 582).

4. Anche qui, *certans*, letteralmente ‘certo, sicuro’ (*PD*), sembra assumere il significato di ‘affidabile’, ‘che merita fiducia’, specie in relazione a quanto enucleato nel verso precedente.

5. *per los oils de ma cara* è perifrasi che ha il significato di ‘sui miei occhi’. La presenza della specificazione, del tutto pleonastica, resa da *ma cara*, con l’accezione di ‘volto’, è dettata dallo schema delle rime, che correla il sostantivo *cara* col medesimo aggettivo del verso seguente, creando una coppia di rime equivoche.

7. La locuzione *aver voluntat* è registrata da Levy col significato di ‘desiderare’ con connotazione spesso sessuale (*SW*, VIII:827). La natura di panegirico di questa canzone amorosa porta il poeta-amante ad escludere ogni implicazione di tipo sessuale nel sentimento che egli prova per la dama. — Tra i numerosi esempi della dittologia *flac* e *van* ricordiamo: BtBorn, *Pois lo gens*: «flacs e vans e soionaditz» (*BdT* 80.32, 18); BnBart, *Avar, envers*: «e reis q’es flacs ni vans en son joven» (*BdT* 58.3, 9); AmLuc, *En Chantarel*: «Oi! reis engles, non siaz flacs ni vanz» (*BdT* 22.1, 36).

10. Il ms. porta la lezione *gent cors*, con evidente errore nella flessione dell’aggettivo. Si emenda con *gentz*. — Il ms. porta la lezione *nō vara*. Si scioglie con *no-m*.

11. Errore nella flessione. Si emenda il *bel* del ms. con *bels*.

12. *aplana*, letteralmente ‘leviga, appiana’ (*PD*), riveste qui l’accezione di ‘addolcisce’.

13. Boutière traduce il verso in questo modo: «si vous n’êtes pas pour moi une amie certaine». La locuzione *estar segur*, tuttavia, ha il significato di ‘restare calmo’: sia *LR* (V:183) che *SW* (VII:526) ne danno numerosi esempi.

15. Errore nella flessione: si emenda il *mal* del ms. con *mals*. — La voce verbale *afarar* non è registrata da Raynouard. Levy la segnala con impiego riflessivo in *SW*, I:25, con l’accezione di ‘mettersi al lavoro’, e in *PD* ipotizza un suo impiego attivo col significato di ‘tormentare’. De Lollis propone di intendere il verbo come ‘avvampare’ (De Lollis 1903, p. 165), ma Boutière lo traduce come ‘tormentare’. Nel corpus trobadorico troviamo sparute occorrenze delle voci verbali *afarar*, tra le quali, GrRiq, *L’autre jorn*: «Toza, tot m’afara / may ·N Bertrans m’ampara» (*BdT* 248.49, 85-86); GrRiq, *Res no-m val*: «tant vey que tortz s’afara / e dreitz es esserratz» (P.C. 248.72, 23-24); Cerv, *Non cuyava*: «mas beutatz l’es contr’amara / qui soven la dezempara, / e-l sols en contra lutz clara / lay on s’afara» (*BdT* 434a.37, 29-32). Già da questi esempi possiamo comprendere l’ambivalenza del termine: se nei primi due luoghi, *afarar*,

usato in senso riflessivo, viene tradotto da uno degli editori di Giraut Riquier come ‘darsi da fare’ (si veda Longobardi 1982-83, p. 133), nella citazione da Cerveri de Girona il verbo è da intendersi col senso di ‘incendiare, bruciare’. De Lollis rimanda a Levy per la voce *anfara* (*SW*, I:64), che significa ‘fiamma’. Levy riporta il seguente intervento di Chabaneau sul lemma: «si l’n n’y est pas une faute, est une forme nasalisée d’un substantif *afara* [...] que je n’ai jamais rencontré, mais dont l’existence est attestée par le participe *afarat, afarada*, qui se trouve, avec le sens de enflammé, brillant, dans différents text provençaux et franco-provençaux». Noi intendiamo il verbo col senso di ‘bruciare’.

17. Il verbo *amanar* non è registrato da Raynouard e Levy. Quest’ultimo ipotizza in *PD* che il suo significato sia quello di ‘preparare’, affiliandola alle voci verbali *amanavir* e *amarvir*, derivanti entrambe dal germanico (*a*)*manwjan*, e aventi il medesimo significato (*PD*). Col significato di ‘preparare’ è registrato anche in *DCVB*, I:598. Sia De Lollis che Boutière interpretano il verbo in questo modo, l’uno come ‘ammannire’, l’altro come ‘préparer’ (si veda De Lollis 1903, p. 165;). Wartburg segnala la voce col significato di ‘mettere in mano’, ‘consegnare’ (*FEW*, VI:285), ed elenca di seguito una serie di occorrenze nelle varie lingue romanze. Nello specifico del provenzale, Mistral registra i seguenti significati per *amana*: ‘raccolgere a piene mani’, ‘agguantare’, ‘rastrellare’, ‘impugnare’; la voce riflessiva *s’amana* significherebbe, inoltre, ‘adunarsi’, ‘raccogliersi’ (*TdF*, I:78). — La costruzione del verso non è molto chiara: se De Lollis consiglia di intendere il verso ‘amore me lo (il male) ammannisce’ (De Lollis 1903, p. 165), anche Boutière traduce ‘j’éprouve le mal que me prépare Amour’. Lewent suggerisce di inserire un segno di interpunzione subito dopo *mal*, e di intendere *q(e)* non come pronome relativo, bensì come congiunzione causale (Lewent 1931, p. 583). Oltre a ciò, *amana* va inteso come ‘raccolgere’, stando a quanto registrato da Mistral circa questo verbo. In questo modo, il verso assume il seguente senso letterale: ‘sento dolore, perché Amore me lo accumula’.

18. Si intende *gar* con valore esplicativo o temporale (si veda Jensen 1994, § 745 e § 800).

19-20. Gli ausiliari della negazione *ja* e *jes* sortiscono un effetto anaforico tra i due versi. Gli avverbi sono utilizzati sintatticamente per rafforzare la negazione espressa da *non* (si veda Jensen 1994, § 659).

20. Il ms. legge *ma mor*, lezione messa a testo da Boutière, che interpreta il verso in questo modo: «ma mort ne sera pas éloignée». Lewent evidenzia la possibilità che il verso possa essere letto in altro modo: «m’amor(s) no-us er loindana» (si veda Lewent 1931, p. 583). In effetti questa lettura conviene meglio al senso del discorso: l’io lirico garantisce alla dama che, nonostante la distanza fisica che intercorre fra loro, il suo amore non si allontanerà mai da lei. Si emenda, dunque, *ma mor* con *m’amors*.

21-24. In questi versi si percepiscono distinte reminiscenze rudelliane nel momento in cui comincia ad enuclearsi quel motivo della distanza-differenza geografica che la farà da padrone nella *cobla* IV. Non è un caso, infatti, che l’ammissione di una lontananza fra l’io lirico e la dama venga seguito nei due versi successivi dal riconoscimento dell’appartenenza di entrambi alla sfera della cristianità. È proprio Jaufre Rudel, infatti, che, mediante la strumentalizzazione della retorica di crociata, ridisegna la distanza fra amante e Amore, sancendo l’impossibilità di una ricomposizione di quello

stesso spazio. Alla configurazione dell'*Amors de terra lonhdana* concorre, infatti, la presenza di una dama che, come la Terra Santa o Gerusalemme, « ... Dieus non la vol / Juzeva ni Sarrazina» (*BdT* 262.5, 18-19). Ancora, non è casuale che il tema della distanza si intersechi col topos della ricchezza e dell'impareggiabilità della dama, che è poi il motivo principale di *Rics pres*: è ancora Jaufre Rudel il primo ad utilizzare la retorica dell'ignoto come termine di paragone delle virtù della dama, superiori, quest'ultime, alle regioni di conquista, più ambite di ogni luogo che per antonomasia rappresenti ricchezza e potere. Tutto questo ci fa capire che la motivazione ontologica della referenza spaziale, a partire dalla codificazione che ne ha fatto il cantore dell'amore di lontano fino ad arrivare agli sviluppi di cui si sono resi artefici i trovatori successivi, si situa fra due estremi: quello della celebrazione in chiave erotica, e quello della retorica scritturale e di crociata (a questo proposito si vedano: Zumthor 1993; Fuksas 1996; Morichi 1976-77).

25. *avar* qui ha il significato di 'ostile' (*SW*, I:109).

26. Sia Raynouard che Levy registrano il verbo *varar* col significato di 'varare (una nave)', 'incagliarsi' (*LR*, V:468; *SW*, VIII:589). De Lollis testimonia che il verbo è annotato nel *Glossaire Occitanien* col significato di 'scivolare', 'barcollare' (De Lollis 1903, p. 165), e adotta questo significato nel chiosare il passaggio di Ricas Novas, confrontandolo con An, *Tant es gay*: «tant a fresca color cara, / e a tots bons compliments / e valor qu'en re no-s vara» (*BdT* 461.230, 10-12). A noi sembra evidente che, in questo contesto, *varar* possa essere ben inteso come variante del più diffuso *vairar*, 'cambiare', 'allontanare' (*LR*, V:459), come, del resto, avevano già notato Levy (*SW*, VIII:590: «dieses *varar* ist aber vermutlich mit *vairar* zu identifizieren») e Lewent (Lewent 1931, p. 584: «es eine Nebenform *varar* zu *vairar* gegeben hat»). Si intende, quindi, il verbo col significato di 'allontanarsi', come aveva fatto Boutière.

26-27. Boutière traduce i due versi così: «au point que mon amour ne s'éloigne pas de vous, où il a pris sa graine». L'interpretazione ci sembra scorretta. S'intende *pres* come sostantivo (*pres=pretz*: 'pregio'), e *grana* come voce del verbo *granar*, che ha il significato di 'fiorire', 'granire' (*SW*, IV:167). L'immagine del Pregio (ma anche di altre personificazioni cortesi) che germoglia è, del resto, topica nei trovatori: GrBorn, *Aital chansoneta plana*: «Lai on pretz floris e grana» (*BdT* 242.4, 50); An, *Lai uns fins preç*: «Lai uns fins preç nais e floris e grana» (*BdT* 461.144, 1).

28. Boutière traduce: «car vous êtes d'une grande valeur». Puntuale l'obiezione di Lewent, che chiosa: «aber *grans* muß, da es mit *grana* im grammatischen Reim steht, bewegliches *n* haben; es ist also Substantiv *gran* 'Korn'. Man übersetze: "Denn ihr seid der Tüchtigkeit Samenkorn (oder Frucht?)"» (Lewent 1931, p. 584). Si può, quindi, intendere l'espressione come 'seme di valore'.

29. L'omissione del *que* completivo, che genera paratassi, avviene spessissimo in presenza di verbi di opinione, quali *parer*, *sembrar*, che prescrivono l'utilizzo del congiuntivo nella proposizione completiva, ed esprimono un'opinione soggettiva, o, ancora, un'illusione (Jensen 1994, § 786). — *grans* ha il significato di 'figura', 'taglia', ma può assumere l'accezione astratta, di 'grandezza', 'alto rango' (*PD*). Il sostantivo esprime, in prima istanza, una qualità fisica, ma crediamo che, in questo contesto, Ricas Novas voglia porre l'enfasi sulla grandezza morale e materiale della dama, designando la sua appartenenza a un alto rango.

30. Il ms. reca la lezione *ai*, con l'aggiunta, da seconda mano, di un *aia* fra *ai* e *color*. — Il verso è stato giudicato indecifrabile da Levy (si veda *SW*, IV:166) e da Bouthière, che desiste dal tentare qualsiasi correzione o interpretazione. Lewent ne propone una alquanto ardita: «Da *grans* ein Plural ist und *qi* sich auf diesen Plural bezieht, so muß m. E. auch *aia* im plural stehen, also in *aian* geändert werden. Sodann schlage ich vor, das Ganze als Frage zu lesen und zu übersetzen: “Und scheint es nich, daß ihr aus Samenkörner seid, die für euch die Farbe des Scharlachkorns haben?”. Der Dichter will also [...] der Dame eine Schmeichelei über ihre roten Wangen sagen, die ja zum weiblichen Schönheitsideal jener Zeit gehörten» (Lewent, 1931, p. 584). Noi consideriamo, innanzitutto, *qi* come un relativo senza antecedente a valore concessivo, assimilabile da un punto di vista sintattico al *si quis* latino (si veda Jensen 1994, § 337). Ricordiamo, di seguito, che *grana* ha il significato ulteriore, oltre a quello di ‘seme di grano’, di ‘cocciniglia’ (*LR*, III:495), una sostanza colorante. Wartburg specifica che si tratta di «teinture d'écarlate provenant de la cochenille» (*FEW*, IV:237). In senso estensivo, il termine va ad indicare una tonalità di rosso molto vivo, assimilabile al vermiglio o allo scarlatto, che veniva utilizzata per tingere gli abiti della nobiltà. Proponiamo, infine, la correzione *ai 'ab* al posto di *aia*. I versi 29-30, dunque, possono essere intesi letteralmente in questo modo: ‘e non pare voi apparteniate ad alti ranghi, sebbene vi si abbia col colore vermiglio’, ossia ‘vi si veda vestita di vermiglio’, ipotizzando che la locuzione *aver ab color* possa significare in questo contesto ‘vestire’, in virtù dell'estensione semantica del verbo avere, inteso col significato primitivo e concreto di ‘possedere’, e, quindi, di ‘essere proprio’. — Nel corpus provenzale registriamo le seguenti occorrenze del termine di colore *grana*: GuiCav, *Ai, mantel vil*: «Fin mantel, encar aurtz color de grana, / qar tan gen parlest, tenger vos i farei» (*BdT* 192.3, 27-28); PVID, *Car'amiga*: «Mas de gentil Castellana / ben fait' ab color de grana / am mais sa bon'esperansa / que pel froncida ni ransa» (*BdT* 364.15, 45-48); RMir, *Anc trobars*: «e si-l menres portiers / fos tan guays ni presentiers / qu'auzes vestir grana, / tan fora rics sos loguiers / qu'en tela renzana / jagr'en sa cabana» (*BdT* 406.1, 49-54). Per ulteriori esempi in antico francese si rimada a *LR*, III:496. In tutte queste occorrenze, il riferimento al *color de grana* sembra essere di natura aneddotica, evocato come neutro attributo dell'*imagery* della ricchezza. Sappiamo, tuttavia, che i trovatori sottendono al rosso del codice vestimentario nobiliare un valore simbolico scopertamente negativo. In un mio studio, relativo all'utilizzo del colore con valenza simbolica nella lirica trobadorica, sono giunto alla conclusione che i trovatori assegnano un valore metaforico all'evocazione delle sfumature che colorano le vesti dei maggiorenti per esprimere un giudizio critico sulla ricchezza e sul potere. Anche il vermiglio, assieme ad altre tinte preziose, evoca un concetto di vanagloria, di ostentazione quasi volgare, perché diretta contro la *dreitura* morale che dovrebbe prevenire i signori feudali e i cavalieri da un'infeconda e pericolosa immodestia (si veda Di Luca 2005, pp. 362-364). Ricas Novas sembra confermare tutto questo, perché afferma che la dama, pur essendo di gran valore, ancora una volta inteso tanto dal punto di vista morale che materiale, non sembra appartenere al rango di coloro che vestono di scarlatto, conferendole la sovrana qualità della modestia.

31. *ne*, avverbio pronominale (Jensen 1994, § 673-678), sembra avere in questo contesto valore partitivo, evocando, secondo un impiego del tutto pleonastico, ciò che

viene menzionato al verso successivo, e cioè la categoria delle catalane, della quale la dama in questione non sembra far parte.

33. Boutière ipotizza che dietro la castigliana di cui parla Ricas Novas possa nascondersi la contessa cui il nostro trovatore dedica la canzone *Tut van canson demandan* (X), identificata con Beatrice di Savoia, moglie di Raimondo Berengario V. In effetti tutta la canzone si configura come un vero e proprio panegirico rivolto probabilmente a un personaggio non fittizio, anche se l'identificazione della castigliana risulta ardua.

36. *esgara*: 'guarda', 'considera' (PD).

37-38. Di problematica interpretazione risultano i lemmi *serrana* e *serrans*, che occorrono unicamente in questa canzone di Ricas Novas. Raynouard non li registra, mentre Levy si limita a citare i due versi senza tentare una traduzione (SW, VII:614). Boutière ipotizza che *serrana* possa derivare da *serra*, 'montagna' (PD), e significare 'montanara', mentre considera *serrans* come un neologismo inventato da Ricas Novas ad uso e consumo dello schema rimico della canzone. Corominas registra sotto la voce castigliana *sierra* (DCELC, IV:221) i derivati *serrano* e *serrana* che vengono a significare 'montanaro' e 'montanara', in senso aggettivale. Interpretando le due parole in questo modo, sarebbe arduo ipotizzare, tuttavia, che Ricas Novas paragoni una dama d'alto rango a una montanara (la *serrana*, intesa come montanara, diverrà, tra l'altro, figura letteraria tipica della produzione lirica castigliana a partire dal 1300 in poi, configurandosi come archetipo muliebre antitetico a quello cortese, essendo un personaggio selvaggio di proverbiale bruttezza, abituato a vivere ai margini della società; sulle origini folkloriche della *serrana* e sulle sue caratteristiche si vedano almeno i seguenti contributi: Kirby 1986; Luis 1988; Freedman 1993). Una differente ipotesi interpretativa è stata resa da Lewent, che afferma si tratti del nome di una popolazione declinato al maschile e al femminile, e ventila l'ipotesi che si stia parlando della Cerdagna, regione ispanica situata nei Pireni orientali (Lewent 1931, p.585). La popolazione della Cerdagna è nominata da Gavaudan in *Senhors, per los nostres peccatz*: «Navars, Aragonès, Serdas» (BdT 174.10, 52), ma non convince affatto l'ipotesi di mutamento proposta dallo studioso che da *Cerdans* porta a *Serrans*. Rimanendo in questo solco, dobbiamo ricordare che una popolazione denominata *Serranos* viene citata almeno due volte all'interno del *Fuero de Salamanca* del 1300, come ricorda Pedro Catédra: «smo lieue la sena primero: francos, portogaleses, serranos, mozaraues, castellanos, toreses»; «De mayordomia: serranos, castellanos, mozaraues, portogaleses...». Inoltre, il toponimo *Serranas* è registrato in *DCVB*, IX:864 come 'comarca valenciana, formata per la conca alta del Tùria; és de llenguatge aragonès'. Stando a questa testimonianza, dovremmo propendere per l'ipotesi che Ricas Novas si stia riferendo ad una popolazione della penisola iberica, della cui esistenza ci rende, fra l'altro, la prima attestazione.

39-40. Viene chiamata in causa anche la Siria, un luogo che nell'immaginario provenzale designa metonimicamente il teatro delle crociate in Terra Santa (si vedano i repertori di Chambers e Wiacek, che registrano le occorrenze del toponimo: Chambers 1971; Wiacek 1968). Sembra che Ricas Novas nell'ultima parte della *cobla* volga il suo sguardo all'oriente *outrammar*, il regno degli infedeli, allo scopo di ampliare la portata geografica dell'amore professato dall'io lirico: un amore che non prevede limi-

ti etnici, ma nemmeno morali, perché se *Siriana* può essere letto come antonomastico per pagana, ciò vuol dire che il nostro trovatore legittima in via iperbolica l'esercizio della *fin'amor* al di fuori dei confini di quella cristianità evocata ai vv. 23-24. Un'altra lettura possibile dei riferimenti toponomastici che permeano la *cobla* IV è la costruzione da parte del trovatore di una sorta di *climax* retorica atta a definire in crescendo le coordinate geografiche riguardanti la dama, commettendo, in questo modo, una scoperta infrazione ai dettami del *celar*: se il primo riferimento esprime desiderio ('che gran piacere se foste catalana'), il secondo esprime la reale provenienza della dama ('ma voi siete castigliana'), il terzo l'apparenza ('anche se, a pensarci bene, avete l'aspetto di una serrana'), e, infine, il quarto l'irrealtà ('ma mi farebbe piacere anche se foste siriana'). A tutto quanto abbiamo detto finora va aggiunta la considerazione che spesso i trovatori manipolano i toponimi, quando questi sono utili a sortire giochi etimologici, o a costruire strumenti di referenza letteraria ed esemplificazione: basti pensare ai numerosissimi casi in cui il riferimento geografico viene ridotto a *senhal*, oppure a strumento di esplicitazione della passione amorosa e di celebrazione del pregio della dama. In sostanza, la geografia trobadorica non è semplicemente uno strumento designativo di luoghi conosciuti, e «lo spazio cantato dai trovatori è il risultato di un adattamento poetico della mappa mentale alla *tension phorique* della canzone d'amore, piuttosto che la conseguenza di un anacronistico approccio estetico all'esperienza personale dello spazio» (Fuksas 1996, p. 37). Ricas Novas costruisce una *cobla* in cui tutti questi elementi sembrano confluire. Le referenze spaziali risultano così altamente stratificate da impedirne una decodifica in senso oggettivo.

39. Boutière legge il *servirai* del ms. come *servira·i*, ricostruendo in questo modo la concordanza canonica di condizionale II all'apodosi con l'imperfetto del congiuntivo alla protasi del periodo ipotetico dell'irrealtà. Stando a questa interpretazione, *i* andrebbe inteso come avverbio di luogo (per cui si veda Jensen 1994, § 679). Lewent suggerisce di lasciare inalterata la lezione del manoscritto perché «die Zeiten des Bedingungssatzes in der alten Sprache keineswegs so streng geregelt waren wie etwa im heutigen Französisch» (Lewent 1931, p. 585), rendendo come esempio di proposizione condizionale combinante indicativo futuro e imperfetto del congiuntivo BnVent, *Chantars no pot* : «Si ja re no-n sabi'aver, / mas chascun jorn m'en vengues maus, / totz tems n'aurai bo cor sivaus» (*BdT* 70.15, 10-12). Si concorda con quest'ultimo.

45. Il verso è ipometro. Si emenda la lezione *qeu* del ms con *qe ieu*.

47. Il ms. porta la lezione *soteiraria*, con la seconda *i* espunta. Si emenda con *soteirana*, che significa 'sotterranea, segreta' (*PD*).

48. Interpretiamo *soteirans* come aggettivo sostantivato: il trovatore stigmatizza con questo lemma un generico 'maligno' (*PD*). Boutière lo intendeva, invece, come attributo di *gardar[s]* sostantivato, traducendo 'ni par leur basse surveillance'.

49. *i*, originariamente funzionalizzato come avverbio di luogo (<ĪBI), viene spesso utilizzato come avverbio pronominale sintatticamente affine al dativo, dal momento che evoca cose e persone già menzionate. Jensen nota che è altresì possibile interpretare *no-i* come variante di *li*, dativo enclitico di terza persona singolare, che si appoggia su una negazione (Jensen 1994, § 680). Meno frequentemente, *i* può evocare un pronome di seconda persona (si vedano gli esempi isolati da Jensen 1994, § 681-682). In questo contesto lo interpretiamo come pronome riferito agli amanti: 'fra noi'. — Il

verbo pronominale *se metre* ha funzione copulativa, alla stregua di ‘essere’ o ‘diventare’. In questo caso serve a mettere in rilievo una caratteristica immanente al soggetto, che è quella di essere *mejans*. — *gaire* è avverbio quantitativo, ausiliare della negazione con significato di ‘appena, non molto’ (Jensen 1994, § 646). Riveste qui valore temporale. — *mejans*, letteralmente ‘mediano’ (PD), può essere inteso come attributo sostantivato col significato di ‘mediatore’. Il riferimento, qui, è alla figura del mezzano che, nella retorica cortese, ha il compito di rendere agevole la comunicazione fra gli amanti, e di aiutarli in ogni fase della loro relazione. Ma il termine è ambiguo, e sembra essere stato scelto volutamente dal nostro trovatore: ‘mediano’ significa anche ‘divisorio’, ‘intermedio’, e connota bene la figura di chi si frappone agli amanti, spacciandosi come mediatore, non col proposito di agevolarli, ma, bensì, di ostacolare il loro amore. L’attributo afferisce, dunque, a quel campo semantico negativo (*trafans*, *soteirans* ecc.) che caratterizza l’intera *cobla*.

50. *mais de* è locuzione restrittiva col senso di ‘tranne’ (PD). — Intendiamo *mejana* col senso letterale di ‘mediana’ (per tutti gli altri significati che il termine esplica, ‘isola situata in mezzo a un fiume’, ‘corda’, ‘giogo’ ecc., si rimanda a SW, V:170). Ricas Novas vuole dire che l’unica cosa che mai si sia messa fra gli amanti è l’amore, che, dunque, ha la caratteristica ontologica di stare nel mezzo, senza, tuttavia, dividere, come invece lasciava prevedere l’ambigua figura del *mejans* del verso precedente.

51. Il verbo *agranar*, registrato in PD col significato di ‘munire di grano’ (PD), mentre in *TdF* troviamo ‘spargere del grano’, ‘maturare’ (*TdF*, I:921). In questo contesto conviene meglio l’accezione di ‘maturare’, essendo qui costruito con *ab fins jois*.

52. Torna di nuovo in sede di rima *grans*, che questa volta sembra rivestire l’accezione primaria e più comune di ‘chicco di grano’, ‘seme’ (PD). L’io lirico fa presente alla dama che ciascuno dei semi che ella gli ha donato viene lentamente a maturazione. Ricordiamo che per estensione *gran* viene a designare la minima parte di qualcosa, e quindi può essere ben inteso come ‘particella, minuzia, mica’: potremmo ravvisare dietro i grani di cui parla Ricas Novas un concreto pegno d’amore che la dama ha donato all’amante, o semplicemente i semi del sentimento amoroso che cominciano a fruttificare. A quest’ultimo proposito, si cita il bel passaggio da *Flamenca* che ospita la medesima metafora: «Cujas aver tant enansat / quar sol as .ii. mugz semenat? / Tardius sera, so-m cug, mos blatz; / ges non es madurs al voibre, / ans atendra lo glas e-l gibre. / Et om dis que vens ni gelada / non tol frucha endestinada! / Non sai per que tal aissa-m mene / qar, segon so ques eu semene, / la merce, Dieus! naisso mieu broil» (vv. 4674-83).

53. Boutière crede opportuno emendare il *dest* del ms. con la voce di seconda persona plurale *detz*. infatti, benché l’oscillazione sia frequente, accade raramente che nelle allocuzioni dirette il poeta si rivolga alla dama in seconda persona singolare. Si concorda con la correzione.

55. Il riferimento onomastico è a Audiart del Baux, figlia di Girart Ademar, visconte di Marsiglia, e moglie di Bertran de Meyrargues, esponente della casata del Baux. Non ancora maggiorenne nel 1213, la nobildonna si sposò nel 1228 e morì nel 1257 (si vedano: Bergert 1913, pp. 62-65; Chambers 1971, pp. 57-58). Ricas Novas dedica un’altra canzone a Audiart del Baux (*Pois lo bels temps*: «Prez fins fai Audiart valent / del Bauz...» [XIII, 33-34]), e la nobildonna è cantata da altri trovatori, come

Pons de Capdeuil (*Aissi m'es pres*: «N'Audiart am pel bon pretz q'ieu n'aug dir» [BdT 375.1, 45]; *Ja non er*: «N'Audiartz, chascun dia / prec Dieu a rescos: / gart la comtes'e vos» [BdT 375.11, 66-68]), Blacatz (*Segner Blacatz*: «Bernart, eu-n voil lo jutgamen / d'En Audiart, c'a prez valen» [BdT 52.5, 53-54], Ricau de Tarascon (*Cabrit, al meu vejaire*: «Cabrit, el poder N'Eudiart / vos n'apell...» [BdT 422.2, 49-50]). Per le altre occorrenze del riferimento onomastico, che tuttavia non si riferisce o non è riconducibile con certezza alla nostra dama, si rimanda ai già citati repertori di Bergert e Chambers. La dedica ad Audiart del Baux ci rende due labili discrimini cronologici per datare la canzone: se la dama entrò a far parte della casata del Baux nel 1228 e morì nel 1257, *Rics pres* deve essere stata composta in questo lasso di tempo. Se diamo per certo che la dama castigliana evocata al v. 33 è un personaggio reale, dobbiamo ipotizzare, inoltre, che la *tornada* sia stata aggiunta in un secondo momento, o almeno che la canzone abbia due destinatari, o entrambi reali, o uno reale e uno fittizio.

56. Errore nella flessione: si emenda *fin* del ms. con *fins*.

57. Errore nella flessione: si emenda *vostre* del ms. con *vostres*. — Boutière interpreta *de pretz* come locuzione limitativa della portata di *sobeirana*, traducendo «vous même souveraine par le mérite». Noi, intendendo *pretz* come personificazione, traduciamo «sovrana, regina di Pregio».

Peire Bremon Ricas Novas · Gui de Cavaillon
(*BdT* 330.20 = 192.1)

Ms.: H 54a.

EDIZIONI: Boutière 1930, p. 74 (XIX); Guida 1973, p. 265 (IV).

METRICA: Scambio di componimenti in forma di lasse monorime composte rispettivamente da tredici e quattordici alessandrini, oltre alla chiusa *oi* alla fine di ogni strofa. Comunemente registrati come *coblas* da Pillet-Carstens e da Frank (a12 a12 a12; Frank 10:1), ed editi come tali dagli editori precedenti, i due componimenti, in realtà, non hanno forma strofica, e sarebbe, dunque, più corretto definirli lasse sparse (si veda, a tal proposito, Di Luca 2007).

Rime: a: -i.

Rime identiche: I 2 : 4 (*autressi*); II 1 : 3 (*mi*).

DATAZIONE: Lo scambio di componimenti deve essere verosimilmente avvenuto intorno agli ultimi anni della terza decade del 1200. L'esistenza di Gui de Cavaillon, infatti, non è attestata nei documenti oltre il 1229, e, con ogni probabilità, questo fu l'ultimo componimento che egli scrisse. Il termine *ante quem* è fissabile al 1233, anno in cui compaiono numerosi atti di vendita delle proprietà residue dei Cavaillon, cedute dai fratelli di Gui. Si tratta di documenti che testimoniano, dunque, l'effettiva dipartita del trovatore. Si veda a tal proposito, la ricostruzione della biografia di Gui de Cavaillon fatta da Saverio Guida (Guida 1972, pp. 189-210).

NOTA AL TESTO: Il codice tramanda le due lasse con pecche di lieve rilevanza.

I. Ipometria ai vv. 1, 9.

II. Errori di trascrizione ai vv. 4, 7, 10, 13, 14.

I

Ricas Novas a Gui

Un vers voill començar en lo so de ser Gui.
 Pois Guis m'a dit mal, eu lo dirai autressi,
 q'en son alberc raubet Raimon de Saint Marti,
 e-N Raimon de Neiron i raubet autressi:
 de lai, de Cataloigna lo fes venir assi. 5
 Ar aujatz de can loign tras aig'a son moli!
 Pois pres midonz N' Aines, e vejatz com l'aussi:
 perdre laisset la terra c'anc hom meillor no vi,
 qe no fes demandar de ser ni de mati.
 En Agos venqet lo ab gran mescab, zo di: 10

lo 'veill deserritat' l'apellon sei veisi,
e si oms lo loingna no daria un roci.
Anc, pois laissez la crotz, no-l tinc per pelegri. Oi.

II

Gui li respondet aisi

Ben avetz auzit q'En Ricas Novas ditz de mi:
mal se rasonet, et es dreichz autressi
q'eu lo diga de lui, pois el l'a dit de mi.
Be sai qe no er res merce de Joanni,
qe nos enviet sai vergoignos e cap cli. 5
E, per l'anta qe-l fes, el raubet lo cami
d'un borges qe-l guiava, et al presen son qui.
E pois sai auzi dir c'al viscomte plevi
qe d'el ja no-s partra tro al jorn de la fi;
pois lai anet a penre, don lo viscoms meri. 10
E, si be s'es rics hom, el en aizo failli,
et es faillitz en alre, zo-m dizon sei veissi.
Mas, sitot me sai paubres, una re vos affi:
c'anc per gazaingar terra no aucis mon cosi. Oi.

I 1 el 9 deman
II 4 reis 7 qui 10 ondet 13 soi 14 auzis

TRADUZIONE

I. Voglio cominciare un componimento sulla melodia del signor Gui. Poiché Gui ha detto male di me, io dirò altrettanto di lui: nella sua residenza derubò Raimon di Saint-Marti; allo stesso modo lì derubò Raimon di Neiron, che fece addirittura venire da laggiù, dalla Catalogna. Ascoltate bene da quanto lontano tirò acqua al suo mulino! Poi prese donna Aines, e vedete come la rovinò: lasciò perdere la terra migliore che mai uomo abbia visto, perché non la rivendicò né di sera né di mattina. Il signor Agos lo sconfisse, così dice, con grande danno; 'il vecchio diseredato', lo chiamano i suoi vicini, e se qualcuno prendesse da lui congedo, egli non potrebbe donargli neanche un ronzino. Per

di più, da quando rinunciò alla crociata, non l'ho più considerato un pellegrino. Oi.

II. Avete ascoltato ciò che Ricas Novas ha detto di me: si è difeso malamente, ed è giusto che io parli altrettanto sul suo conto, visto che egli l'ha fatto su di me. So bene che non avrà affatto pietà di Joanni, che ci ha inviato qui vergognoso e a capo chino. E, per l'onta che gli fece subire, derubò un borghese che lo accompagnava, e a tutt'oggi sono pari. Inoltre, qui sentii dire che promise al visconte di non abbandonarlo fino al giorno della morte; poi si volse altrove, per cui il visconte ci guadagnò. E per quanto sia un uomo distinto, egli sbagliò a comportarsi così, e sbagliò in altre cose, stando a quanto mi dicono i suoi vicini. Benché io mi sappia povero, una cosa vi assicuro: non ho mai ucciso mio cugino per guadagnare dei possedimenti. Oi.

NOTE

I

1. Il verso è ipometro. Gli editori precedenti hanno integrato il *ser* del ms. con *meser*: il primo ad attuare questa correzione fu Schultz-Gora (Schultz-Gora 1894, p. 126), seguito da Boutière, che suggerisce che all'ipometria si possa supplire anche in altro modo, inserendo *En* fra *ser* e *Gui*, e da Guida, che dà a testo la lezione *miser*, italianismo altrove adoperato da Ricas Novas (*Tant fort m'agrat*: «si Dieus vos sal, miser, vailla-m merces» [XX, 24]). Bisogna evidenziare, ad ogni modo, che nell'altra occorrenza, *meser*, 'mio signore' si giustifica con l'appellazione diretta. Certo, *ser* potrebbe essere un francesismo relativo a Gui de Nantueil, eroe francese protagonista della canzone di gesta omonima, la cui melodia Ricas Novas dichiara di riutilizzare per musicare la sua lassa. Entrambe le correzioni proposte dagli editori sembrano imprudenti: quella più leggera consiste nell'emendare *el* in *en lo*. A tutto ciò si aggiunge che, benché normalizzata, la versificazione talvolta irregolare che caratterizza le due *coblas* è dovuta proprio allo stile epico, e potrebbe, dunque, essere anche tollerata. — Ricas Novas ci testimonia la dipendenza della melodia da lui utilizzata da un modello ben noto. Il *son d'En Gui* viene utilizzato anche dal trovatore Uc de Saint-Circ (*Un sirventes vuelh far*: «Un sirventes vuelh far en aquest son d'En Gui» [BdT 457.42,1]) in un componimento dal medesimo schema metrico di quello di Ricas Novas, formato, tuttavia, da *coblas* di otto versi. Secondo Zingarelli, uno degli editori del sirventese di Uc, il trovatore avrebbe mutuato la melodia da un componimento di Gui de Cavaillon: «tra le poesie di Gui deve essercene dunque stata una, non pervenutaci, nel medesimo metro di queste, e monorima come esse, da cui Peire Bremon avrebbe preso occasione al suo *vers*. Nello stesso suono avrebbe Ugo di Saint Circ composto il sirventese» (Zingarelli 1899, p. 15). Della stessa opinione sono Diez 1883, p. 75, e Schultz-Gora 1885, p. 128. In un primo momento anche Guida ha creduto che il componimento usato come modello fosse proprio quello, non conservato, che diede inizio allo scambio di

accuse fra Gui e Ricas Novas (Guida 1973, p. 267 n. 1), ma in seguito cambia opinione, rendendosi conto di come un simile tributo di stima da parte di Ricas Novas vada a stridere col contenuto estremamente polemico del componimento, volto a denigrare fino all'inverosimile la figura del trovatore di Cavaillon. Egli formula l'ipotesi che l'autore del modello imitato sia Gui d'Ussel, affermando che la fama di quest'ultimo era talmente tanto accreditata «da non abbisognare di altre indicazioni o aggiunte onomastiche per essere immediatamente identificato» (si veda la nota all'edizione critica *on line*: www.rialto.unina.it/PBrem/330.20.htm). Recentemente in un mio articolo ho dimostrato come tanto il sirventese di Uc de Saint-Circ che lo scambio di lasse in questione siano debitori alla melodia della canzone di gesta *Gui de Nantueil*, composta alla fine del XII secolo in lasse monorime di alessandrini. Una melodia di tipo lirico, generalmente complessa e soggetta sovente a variazioni di strofa in strofa, sarebbe infatti incompatibile con la versificazione epica di cui qui si servono i due trovatori. La struttura metrica delle due lasse si presta perfettamente, invece, ad essere accompagnata da una melopea epica, che prevede che la medesima frase musicale si ripeta uguale ad ogni verso. La scelta di Ricas Novas di accompagnare la sua lassa con un *son* epico comporta, all'atto della *performance*, un tipo di esecuzione a metà strada fra la recitazione e il canto. Si veda a tal proposito Di Luca 2007.

2. La locuzione *dir mal* si costruisce generalmente con un oggetto indiretto (Jensen 1994, §439; Lavaud 1957, pp. 297-298). — Dal verso riusciamo a desumere che fu Gui de Cavaillon a dare inizio allo scambio di accuse con Ricas Novas. Questo supposto antecedente non si è conservato.é

3. *raubet* va inteso come 'derubò' (PD). — Schultz-Gora ha trovato traccia di un certo Raimon di Saint-Marti in un documento del 1187, e in un atto di divisione del Delfinato del 1165, dove quest'ultimo figura come testimone al fianco di un Peire Bremon che faceva verosimilmente parte della famiglia del trovatore Peire Bremon lo Tort (si veda Schultz-Gora 1894, p. 126). Nell'accostare a questa figura storica il personaggio citato da Ricas Novas, Boutière avanza alcune riserve: è improbabile che il nostro trovatore, scrivendo verso il 1230, si riferisca a questo Raimon di Saint-Marti, adulto nel 1165. Stessa considerazione fa Guida, che chiarisce come l'allusione di Ricas Novas debba riferirsi a una persona vivente e a lui contemporanea. Lo studioso ravvisa dietro il Raimon evocato dal nostro trovatore un *Raymundus de Sancto Martino*, che risulta testimone per Raimondo Berengario V in un trattato stipulato a Fauçon nel 1222, e compare in un atto rogato a Marsiglia nel 1223 (si veda Guida 1973, p. 268 n. 3).

4. Se Boutière si dichiara incapace di dare fisionomia storica all'evocato Raimon di Neiron, Guida, negli atti dei conti di Provenza editi da Benoit, trova un certo *Raimundus de Neros*, figurante come testimone in due documenti, rispettivamente del 1223 e del 1224. Di particolare importanza il secondo di questi perché «lascia intravedere i legami di Raimondo di Ners con la Catalogna» (Guida 1973, p. 268 n. 4), legami testimoniati da Ricas Novas al verso successivo.

5. *lai* indica la grande distanza spaziale (per cui di veda Lewent 1964, p. 296), e trova correlazione nella lassa composta da Gui de Cavaillon col *sai* che compare al quinto verso, in perfetta simmetria con l'antecedente di Ricas Novas. — *assi* viene interpretato da Boutière come l'avverbio di luogo 'qui' (PD), ma tanto Lewent che Gui-

da hanno evidenziato la natura enfatico-modale dell'avverbio, da intendere come 'così', 'addirittura' (per cui si vedano le considerazioni di Schultz-Gora 1919, § 133). Lewent propone, fra l'altro, una differente lettura della lezione, basandosi sulla trascrizione che ne danno Gauchat e Kehrlì nell'edizione diplomatica del ms. H: essi trascrivono *a ssi* (Gauchat-Kehrlì 1891, p. 532), che, resa a testo, andrebbe a significare, secondo Lewent, 'presso di lui', indicando un moto a luogo che conclude la progressione spaziale evocata a inizio verso dall'avverbio *lai* (Lewent 1931, p. 590). Noi intendiamo *assi*, che tra l'altro ricorre con la medesima accezione in un altro luogo del corpus di Ricas Novas, *Ja lausengier*: «*assi los hai longamenz escarnitz*» (VI, 8), come intensificatore modale, da tradurre liberamente con 'addirittura'.

6. *Ar aujatz* è formula di parabasi utilizzata molto spesso dai trovatori. — Il verso è stato considerato ipermetro dagli editori precedenti, che hanno messo a testo *aig'a*. Noi preferiamo ipotizzare sinalefe in *aiga a*. — *tras aig'a son moli* è espressione vernacolare registrata, tra l'altro, da Cnyrim (Cnyrim 1888, p. 38, n. 508), e che trova corrispondenza in un componimento di LanCig, *Escur prim*: «*qu'escurs motz fai quis qu'aia sen autiu, / tals que no sab trair'aiga de clar riu*» (*BdT* 282.5, 29-30). — Tanto Boutière che Guida hanno creduto di ravvisare subito dopo questo verso una lacuna: secondo gli studiosi l'argomentazione, interrotta dopo la formula esordiale *ar aujatz* e ripresa con la congiunzione temporale *pois* al verso successivo, introducendo una differente maldicenza sul conto di Gui de Cavaillon, denuncerebbe una chiara lacuna nella trasmissione di quella che è stata intesa come una *cobla*. Lacuna della misura di un intero verso, dal momento che ai quattordici versi della risposta di Gui de Cavaillon ne corrispondono soltanto tredici del nostro trovatore. In realtà non sussiste alcun pregiudizio di senso fra il v. 6 e il successivo tradito dal manoscritto: un'eventuale lacuna è stata chiamata in causa essenzialmente per giustificare la disparità del numero dei versi fra le supposte *coblas*. Pare evidente che *ar aujatz* venga essenzialmente a servire l'antanaclasi prodotta da *de can loign* rispetto al *de lai* del verso precedente. Ai vv. 4-5, Ricas Novas ci parla di come Gui avrebbe derubato Raimon de Neiron, facendolo addirittura venire dalla Catalogna: *de lai* viene, dunque, ad indicare in maniera oggettiva la grande distanza spaziale. Al verso successivo, il motivo della lontananza geografica viene ripreso e distorto nel significato, giacché Peire, ammiccando al pubblico, allude a come Gui non perda alcuna occasione, neanche quelle più remote, per approfittarsi degli altri. *Ar aujatz* è, semplicemente, stilema formale introducendo un'allocuzione diretta al pubblico, che provoca uno scarto dialogico rispetto all'assunto narrativo e monologante dei versi precedenti, e fa risaltare ulteriormente la ritorsione semantica prodotta da *de can loign* rispetto a *de lai* (si veda Di Luca 2007). La suddetta incongruenza nel numero dei versi è, piuttosto, un indizio da prendere in considerazione per accostare i due componimenti alla tipologia formale della lassa epica. Appurato questo, ci si rende conto che l'ipotesi di una lacuna non è necessaria, dal momento che a una lassa si poteva verosimilmente rispondere con un'altra lassa di misura più o meno simile.

7. Boutière traduce *pres* con «fit prisonnière». Si concorda con Guida nel ritenere che il verbo vada invece reso nel suo senso precipuo di 'derubare' (*SW*, VI:510), anche perché il motivo del furto e della disonestà ladronesca ritorna più volte in entrambe le lasse. Proprio per questo motivo, *aussi* va tradotto non con 'uccise' o 'maltrattò', ma

col senso più generico di 'rovinò' (PD). — Boutière supplisce all'ipermetria del verso correggendo la lezione del ms. *na ines* con *n'Ines*, professando tuttavia la sua incapacità di identificare storicamente la dama con questo nome. Guida opta per la lezione *n'Aines*, e ravvisa dietro questa figura Agnese di Montpellier, moglie di Raimondo Ruggero, visconte di Béziers e Carcassonne, della quale Gui de Cavaillon fu probabilmente consigliere (si vedano le considerazioni e i rimandi bibliografici dello studioso in Guida 1973, p. 268 n. 8).

9. Il verso è ipometro. Boutière emenda la lezione *deman* in *demandar*, considerandola un'alterazione facilmente spiegabile dal punto di vista paleografico. Si mantiene la correzione. Il significato di *demandar* sarà quello di 'rivendicare' (PD).

10. *En Agos* adombra la figura di Raimon d'Agout, signore d'Agout e di Sault in Provenza, località vicine ai possedimenti di Gui de Cavaillon. Schultz-Gora reperì in alcuni documenti la notizia che Gui venne spossessato di una parte dei propri beni da Raimon (si veda Schultz-Gora 1885, p. 123). Come effetto della crociata albigese, infatti, Gui si trovò a dover affrontare senza la protezione del suo indebolito signore, Raimondo VI di Tolosa, sostenitore per motivi essenzialmente politici del movimento cataro, «le violenze e la brutale rapacità dei signori circonvicini che a seguito degli eventi bellici speravano di ottenere con un'espansione dei propri possessi territoriali un maggiore potere» (Guida 1972, p. 197). A Raimon d'Agout allude Guilhem del Bauz nel suo sirventese contro Gui de Cavaillon [*En Gui*: «E sab N'Agout vos enconratz, / conseil que sia feita patz / e que remanhatz amic bon» (BdT 209.2, 15-17)], allo scopo di ricordare al trovatore la superiorità dei propri avversari. Guilhem del Bauz, esponente di una casata da tempo nemica ai conti di Tolosa e alleato con i francesi, fu artefice della distruzione del castello di Robion, possedimento dei Cavaillon (si veda il quadro storico delineato da Guida 1972, p. 197). Numerosi altri trovatori lodano la figura di questo Raimon d'Agout, tra cui Caden, *De nuilla ren*: «d'En Raimon Agout, que tant valia, / e del marques de cui fo Monferratz, / que per aisso no-n semblet nuills iratz / ni no-n tolgron benfaich a cantadors» (BdT 103.16, 23-26); GcFaid, *Mon cor e mi*: «car ab N'Agout sui, don no-m puosc partir, / de cui nuills hom non pot trop de ben dire» (BdT 167.37, 51-52); PVID, *Ges quar estius*: «Senher N'Agout, no-us sai lauzar, / mas de vos dauri mon chantar» (BdT 364.22, 81-82). — *mescab* significa 'danno', 'perdita' (PD).

11. Ricas Novas definisce Gui *veill deserritat* sulla scorta dell'evidente declino economico cui andò incontro la casata del trovatore nel corso del primo metà del Duecento. Gui, a causa della delicata situazione della Linguadoca, tormentata da anni di guerre intestine che inaridirono enormemente le rendite dei signori feudali, vide sgretolarsi il proprio patrimonio, e fu costretto a vendere numerosi beni personali (si veda Guida 1972, p. 205). L'attributo *veill* testimonia come il signore di Cavaillon fosse già avanti in età all'epoca di questo scambio di componimenti che, a tutti gli effetti, sembra essere l'ultima prova poetica di Gui. La sua esistenza, infatti, non documentata oltre il 1229, non si prolungò molto oltre questa data, mentre la rovina economica dei Cavaillon proseguì inarrestata dopo la sua morte, e si concluse con la rinuncia a tutti i beni e diritti feudali da parte dei suoi due fratelli intorno ai primi anni del 1230 (vedi Guida 1972, p. 205).

12. Il verbo *lonhar*, letteralmente ‘allontanare’ (PD), ha qui il senso di ‘prendere commiato’. Fornire i beni necessari per il viaggio, come cibo, vestiti e cavalli, a chi chiedesse commiato da una corte, era ritenuto un dovere cavalleresco imprescindibile per ogni signore. In particolare, il dono dei ronzini, cavalli di razza inferiore, era accordato d’abitudine ai giullari (si veda a tal proposito Harvey 1993, p. 230). Il riferimento specifico al ronzino da parte di Ricas Novas è un’ulteriore allusione alla decadenza economica della casata di Gui de Cavaillon: il nostro trovatore afferma che Gui si è talmente ridotto in povertà da non poter donare neanche un ronzino, dono di scarso valore generalmente riservato a categorie umili, a chi si accomiati dalla sua corte.

13. Il riferimento è qui alla seconda fase della quinta crociata (1228-29), alla quale verosimilmente Gui de Cavaillon aveva dichiarato di voler partecipare, senza riuscire, tuttavia, a prestare fede ai propri propositi (si veda Guida 1973, p. 269 n. 14); *peleri* andrà inteso col senso di ‘crociato’ (FEW, VIII:232). — Gli editori precedenti hanno inteso la clausola finale *oi* come una banale esclamazione: Boutière lo traduce con ‘o-ī’, Guida con ‘ecco’. Abbiamo dimostrato in un recente studio la probabile derivazione di questa clausola dal celeberrimo *aoi* che compare al termine della maggior parte delle lasse che compongono la versione oxoniense della *Chanson de Roland*. Gli studiosi si sono ampiamente divisi nell’interpretazione di questa clausola: c’è chi ha voluto vedere un’indicazione musicale a esclusiva fruizione dell’esecutore, che doveva regolare in qualche modo l’intonazione o il timbro con cui interpretare la frase musicale; altri, invece, l’hanno interpretata alla stregua di un *petit vers* tipico di numerose canzoni di gesta). È probabile che Ricas Novas l’abbia mutuata perché costituiva una marca di genere dell’epica: la sua presenza in chiusura di quelle che versosimilmente si configurano come lasse epiche, molto più che come *coblas*, sembra volta a rendere ancora più palese l’operazione di adattamento di una forma epica ai contenuti tipici della satira diffamatoria. Operazione necessariamente intesa a conseguire un effetto parodico: la reciproca diffamazione, condotta usualmente dai provenzali tramite lo strumento del sirventese o della *cobla* denigratoria, è svolta dai due trovatori grazie alle forme del genere epico, creando uno scarto ironico notevole rispetto alle aspettative dell’uditorio. Una mutazione dell’*aoi* rolandiano a scopo parodico è stata effettuata anche dal portoghese Alfonso Lopez de Baião in una *cantiga de maldizer* da lui composta attorno al 1250 (se ne veda l’edizione di Brea 1996, p. 90), che si configura come una scoperta parodia dei temi e degli stilemi dell’epica francese, e consta di versi di undici sillabe raggruppati in tre lasse dalla lunghezza diseguale, ognuna delle quali terminante con la clausola *eo*. Per tutto la questione e relativi approfondimenti bibliografici si rimanda a Di Luca 2007.

II

1-2. Il verso 1 è ipermetro, il verso 2 ipometro. Gli editori precedenti hanno restituito parità sillabica al primo verso eliminando il pleonastico *ben*, senza badare troppo, tuttavia, alla conseguenza di questa correzione: la creazione di un verso cesurato in maniera erronea, composto da un quaternario seguito da un ottonario. Al verso successivo l’ipometria è stata sanata tramite l’aggiunta del pronome *el*. In realtà, non è necessario operare delle correzioni: i due versi irregolari possono essere considerati come la conseguenza di un certo tipo di accompagnamento musicale e, al tempo stesso,

come relitto che testimonia lo stadio della trasmissione orale delle lasse. Si è detto che le due lasse sono musicate con il *so* di una canzone di gesta. A tale proposito, Antoni Rossel ha spiegato molto bene come la musica intervenisse in maniera decisiva a modificare testi tramandati originariamente in via orale: «la composició musical d'un text oral s'articula com un sistema estructural melòdic, per la qual cosa l'adaptació al text està regida per l'estructura formular d'aquest; [...] el text s'emmotlla a uns esquemes melòdics susceptibles de variació que no estan subjectes a una quantitat sillàbica determinada. El sistema possibilita aquesta variabilitat, però no l'exigeix» (Rossell 2004, p. 92). Questo concetto di variabilità, che la filologia tradizionale chiama anisosillabismo e tende costantemente a normalizzare, getta una luce nuova sulla spesso irregolare fisionomia metrica dei testi epici, e può essere considerata come «un dels trets d'identitat del gènere èpic, que significa que aquest ha estat un text viu, que s'ha transmès oralment» (Rossell 2004, p.92). — *se rasonar* ha il significato di 'difendersi, scagionarsi' (*SW*, VII:70). Gui de Cavailon allude all'atto di difesa che a tutti gli è effetti è l'intervento di Ricas Novas in risposta a quella prima lassa non conservata a lui inviata dal trovatore.

3. Il verso, in cui *lo diga* equivale con ogni evidenza a *mal diga*, rispecchia in maniera evidente ciò che Ricas Novas dice al secondo verso della sua lassa: «pois Guis m'a dit mal, eu lo dirai autressi». Si tratta del primo di una lunga serie di riecheggiamenti di concetti e di *topoi* che intercorrono fra le due lasse.

4. Si emenda il *reis* del ms. con *res*. Nonostante Boutière si sia reso conto dell'evidente alterazione, egli non va al di là di una segnalazione dei propri dubbi al riguardo. È Guida a mettere a testo la lezione corretta *res*, inteso come avverbio indefinito con funzione di negazione enfatica alla stregua dell'it. 'per niente'. Si veda Jensen 1994, § 392-396. — *Joanni* è, secondo Guida, il nome del giullare cui era stato affidato l'onere di salmodiare la lassa di Ricas Novas ai danni di Gui. La forma del diminutivo denuncerebbe la matrice italiana del nome, dal momento che in occitano non esistono diminutivi di questi tipo (si veda Chambers 1971, s.v.).

5. *sai* rispecchia allusivamente il *lai* utilizzato da Peire Bremon al v. 5 della sua lassa, funzionale a quella geometria della rispondenza che si istaura fra i due componimenti.— *cap cli* è una locuzione avverbiale. Ricorre numerose volte nel corpus trobadorico sia in questa forma che come aggettivo composto: GlSt-Did, *Bel m'es*: «Et on ieu plus l'estau capcli, / negun de mos precis non enten» (*BdT* 234.5, 13-14).

6-7. Non abbiamo notizia alcuna riguardo alla natura dell'onta che Ricas Novas avrebbe subito, né tantomeno di una sua eventuale rappresaglia ai danni di un generico *borges*. È altamente probabile che si tratti di un avvenimento fittizio evocato in questa sede da Gui per ricambiare puntualmente l'accusa di ladrocinio formulata ai suoi danni da Ricas Novas ai vv. 3-4 della sua lassa.

6. La locuzione *raubar los camins* assume il significato di 'derubare i passanti' (*PD*). Levy traduce letteralmente: «Strassenraub treiben, die Vorübergehenden, die Wanderer berauben» (*SW*, VII:46), elencando qualche esempio della locuzione.

7. La lezione *gui* del ms. viene giustamente emendata da Boutière in *qui*, variante di *quit*, da *quitar* che ha il significato di 'assolvere', 'saldare' (*LR*, V:23). Rayonard spiega anche l'etimologia del termine in questo modo: «dans la basse latinité *quietare*, c'est-a-dire *reddere quietum*, était corrélatif de *pagare* [...]. Quand celui qui avait fait

une offense ou commis un crime, apaisait l'offensé ou sa famille, en payant l'amende fixée par la loi, on le rendait *quietum, quit*». In questo contesto, Gui vuol dire che Ricas Novas, dopo essersi vendicato del *borges* che lo aveva danneggiato derubandolo, si è messo in pari con lui.

8. Lewent propone di leggere *s'ai auzi dir* invece di *sai auzi dir* (si veda Lewent 1931, p. 591), conformemente a quanto fanno Gauchat-Kehrli nell'edizione diplomatica del ms. H (si veda Gauchat-Kehrli 1891, p. 532). Sciolta in questo modo, tuttavia, la locuzione non ha molto senso, né coerenza grammaticale. Si preferisce rendere a testo la lezione *sai auzi*.— *plevir* viene registrato da PD col significato di 'promettere', 'garantire'. Il part. pass. *plevit* viene inteso come 'legato da una promessa solenne' (PD). È evidente che il verbo ha un retaggio semantico di matrice feudale (per cui si vedano le considerazioni di Dragonetti 1979, p. 92). — Qualche problema di identificazione ha causato la figura del *visconte* chiamata in causa da Gui de Cavailon. Se l'ipotesi più congruente alla biografia accertata di Ricas Novas farebbe subito pensare che dietro quest'allusione si celi la figura di Barral del Baux, ultimo protettore in ordine di tempo del nostro trovatore, la realtà storica rende, tuttavia, impossibile questa identificazione. Bisogna considerare, infatti, che Barral, stando alla documentazione in nostro possesso, non fu mai investito del titolo di visconte. Egli, inoltre, raccolse l'eredità paterna soltanto nel 1234, e Ricas Novas approdò definitivamente a Marsiglia nel 1237. Secondo Guida è verosimile che la figura del *visconte* adombri le vesti di Uc del Baux, padre di Barral, che divenne visconte di Marsiglia nel 1213 in seguito al suo matrimonio con Barrala, figlia del ben noto En Barral, come testimoniano numerosi documenti dell'epoca (si veda Guida 1972, p. 270 n. 22-23). L'allusione di Gui de Cavailon a rapporti ben consolidati fra Ricas Novas e la corte di Marsiglia in un componimento databile non oltre il 1230 non fa altro che rinsaldare l'ipotesi di un giovanile soggiorno di questi presso i Baux prima del suo definitivo ingresso nella corte avvenuto nel 1237. Una prima spia che avvalorasse questa ipotesi l'avevamo, infatti, rintracciata in un sirventese di Sordello contro Ricas Novas, *Lo reproviers*, in cui egli afferma che il conte di Tolosa allontanò il nostro dalla sua corte facendolo tornare a Marsiglia: «Gen l'a saubut lo valens coms onrar / de Tolosa, si co-is taing ni-s cove, / c'a Marseilla l'a faich azaut tornar, / per que lisset son seignor e sa fe» (BdT 437.20, 41-44). Il verbo *tornar* potrebbe essere la prova di un fugace soggiorno di Peire Bremon presso il visconte Uc del Baux, prima del suo ingresso nell'*entourage* del figlio Barral qualche anno più tardi.

9. *tro al jorn del la fi* è locuzione traducibile agevolmente con l'espressione italiana 'fino alla morte'.

10. Il ms. reca la lezione *ondet*, probabilmente derivante dall'italianismo *andet*. Boutière opta per la giusta correzione *anet*, anche se in apparato egli registra *andet*, probabilmente perché nel condurre l'edizione del componimento si basò sull'edizione diplomatica di Gauchat-Kehrli, dove nel luogo in questione si legge, appunto, *andet* (si veda Gauchat-Kehrli 1891, p. 532). *Anet* regge l'infinito *penre*, creando una perifrasi che semanticamente equivale al verbo semplice (Jensen 1994, § 468). — Dalla medesima, imprecisa edizione diplomatica di H Boutière trae la lezione *merci* (spacciata erroneamente dallo studioso come perfetto del verbo *mercejar*), laddove nel ms. si legge *meri*, perfetto di *merir*, 'trarre vantaggio' (PD). Gui vuole alludere al fatto che

Ricas Novas abbandonò rapidamente la corte marsigliese per affidarsi alla tutela di Raimondo Berengario V, tradendo, quindi, le supposte promesse di fedeltà che egli avrebbe contratto con Uc del Baux. In quest'ottica, tanto l'utilizzo di *penre* che di *merir* è ironico: il primo verbo esprime bene la criticata attitudine di Ricas Novas ad 'inclinarsi' periodicamente verso un altrove (l'imprecisato *lai*) più vantaggioso; il secondo verbo pone l'enfasi sul fatto che, in ogni caso, chi l'avesse perduto non avrebbe potuto che guadagnarne.

11. Il ms. presenta una lieve abrasione fra *be* e *ses*. Questo ha fatto credere a Boutière che il verso fosse alterato. Egli mette a testo *si ben es*, laddove Guida conserva la lezione *bes*, considerando *si bes* variante meno frequente della congiunzione concessiva *si be*. È possibile, tuttavia leggere il passaggio come *si be s'es*. Frequente, infatti, è in occitano l'impiego pronominale del verbo *esser*, in cui il pronome riflessivo è del tutto espletivo, specie quando funge da copula (Jensen 1994, § 445-446). Fra i numerosissimi esempi, si confronti l'espressione di Gui con quella parallela di RmMir, *Entre dos volers*: «...car guizerdo / non pot servir nuills hom desavinens, / si tot s'es rics e poderos e gens» (*BdT* 406.28, 14-16).

12. Il riferimento di Gui ai confinanti del nostro trovatore come depositari della verità sulle nefandezze da lui compiute è speculare a quello fatto da Ricas Novas al v. 11 della sua lassa. Lì, i *veissi* divengono testimoni inconfutabili della decadenza economica di Gui.

13. Il ms. porta la lezione *soi paubres*, emendata sia da Boutière che da Guida in *sai paubres*. Di differente parere è Lewent, che chiosa: «auch hier liegt reflexives *esser* vor» (Lewent 1931, p. 591). Ci troveremmo di fronte a un utilizzo del verbo essere simile a quello riscontrato al v. 25. Si preferisce mantenere la correzione di Boutière.

14. Il ms. reca la lezione *auzis*, facilmente emendabile in *aucis*, perfetto di *aucire*, ancora una volta col significato di 'mandare in rovina'. — Non si sta, ovviamente, alludendo a una reale azione disonesta commessa da Ricas Novas ai danni di un fantomatico cugino dell'avversario: Gui risponde semplicemente alla medesima accusa rivolta dal nostro trovatore al v. 8 del suo componimento. Da questo punto di vista, ci rendiamo conto di come lo scambio corrico di accuse attinga scarsamente ai vissuti dei due attori in disputa fra loro. La rispondenza quasi speculare di motivi e di espressioni che abbiamo riscontrato fra le due lasse denuncia in maniera palese la matrice formularia di questo scambio letterario, che genericamente risulta essere un ibrido, giacché fonde struttura epica a contenuti tipici degli scambi di *coblas*, i quali si fondano su un registro basso da un punto di vista diafasico. Wunderli commenta in questo modo l'assunto semantico degli scambi di *coblas*: «les *coblas* manquent cependant de tout élément intellectuel et élitaire; leur contenu se résume en insultes, en attaques polémiques et satiriques contre les nobles ou les concurrents du poète, de sorte qu'il faut considérer ces textes comme le représentants d'un genre bas» (Wunderli 1991, p. 614). Si evincerà che le marche di genere condizionano apertamente la scelta dei contenuti. Ciò appare evidente anche in questo scambio, dove i temi fondanti e ricorrenti esulano in massima parte dalle reali esperienze biografiche dei due contendenti, e anche i riferimenti ad aneddoti storicamente accertati vengono utilizzati in maniera tale da soddisfare le esigenze retoriche del genere. A tale riguardo, Martin Aurell afferma che «l'étude des poésies dialoguées de Gui de Cavaillon démontre la prédominance des

éléments militaires dans ce type de composition: les multiples références aux combats qui l'ont opposé à ses ennemis témoignent du rôle que joue la *tenson* pour canaliser verbalement une violence qui s'épanche en pleine liberté sur le champ de bataille» (Aurell 1989, p. 69).

XVI

...auc sai qez aprenda

(BdT 330.22)

MS.: T^o 1 (...as novas)

METRICA: a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10; manca a Frank. Due *coblas unissonans*, frammento di un compiuto sirventese, composte da sette decenari. La forma metrica è assimilabile a quella del gruppo Frank 301:1-5, di cui fanno parte: il *partimen Monges, cauzetz, segon vostra sciensa* di Albertet de Sisteron (BdT 16.17), la canzone di Gaucelm Faidit *Pel messatgier* (BdT 167.46) e il sirventese di Peire Guillem de Luserna *No-m fai chantar amors ni drudaria* (BdT 344.4), tutti e tre in *coblas doblas*; la canzone in *coblas singulars* di Jofre de Foixà *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* (BdT 304.1); la *cobla* anonima *Atrestan leu pot hom ab cortezia* (BdT 461.32). Marshall (Marshall 1980, p. 375 n. 1) ipotizza che il modello metrico della canzone di Jofre sia da reperire nella canzone francese *Se par mon chant pooie alegier* (RS 1126). Lo stato frammentario del testo di Ricas Novas impedisce, ad ogni modo, ogni possibilità di avanzare ipotesi certe di derivazione dai suddetti componimenti.

Rime: a: -enda, b: -en.

Rime derivative: 1 : 3 (*aprenda : prenda*); 2 : 7 (*apren : pren*); 8 : 10 : 13 (*tenda : estenda : destenda*); 9 : 11 : 12 : 14 (*ten : esten : aten : desten*).

Rim derivatiu ai vv. 1-2, 3-4, 6-7 di ogni *cobla* con alternanza di uscite femminili e maschili (*enda : en*).

NOTA AL TESTO: T^o tramanda soltanto due *coblas*, di cui una quasi del tutto mutila, di quello che verosimilmente doveva essere un compiuto sirventese. La brevità e la natura lacunosa di questa testimonianza ci impediscono di realizzare un'edizione critica completa del frammento, che risulta di difficile contestualizzazione. L'esegesi delle due *coblas* è inoltre resa problematica dal cavilloso gioco di derivazioni istituite a partire dai verbi *prendre* e *destendre*. Desistiamo, dunque, dal tentare una traduzione e un commento del frammento, limitandoci a fornirne una versione interpretativa, nella quale abbiamo inserito i segni di interpunzione fondamentali e sanato le corrotte evidenti del codice, un errore di copia al v. 5 e un'ipometria al v. 11.

. auc sai qez aprenda
 d'aquels apren
 si fa prenda
 e dels autres aprenden 5
 senz dir hom
 de tota re lo meillz, pos qez i pren

Si tot sai pauc tals cug contra mi tenda

son croi maldig, qar seguramenz ten,
per so qar non aus q'a maldir m'estenda
de nul home ni ancar no-l m'esten.
Mas si-n ren ten, m'o ten trop ni-n m'aten,
greu er qez eu a son dan non destenda
del pauc saber, mas ancar no-l desten.

10

5 autres] antres 11 no-l] no il

XVII

Pus partit an lo cor En Sordel e 'N Bertrans (BdT 330.14)

Ms.: R 28d (*p. bremon ricas nouas*).

EDIZIONI: Raynouard 1816-21, vol. IV, p. 70; Springer 1895, p. 100; Boutière 1930, p. 77 (XX).

METRICA: a12 a12 a12 a12 a12 a12 a12 a12; Frank 5:3. *Planh* costituito da cinque *coblas singulares* formate da otto alessandrini, più una tornada di due alessandrini.

Lo schema di otto alessandrini per *cobla* monorima è condiviso da altri sei componimenti oltre al nostro: *Mout m'es greu d'en Sordel* (BdT 76.12) di Bertran d'Alamanon; *En la mar major* (XXI di Peire Bremon Ricas Novas; *Francs reys* (BdT 434a.25) di Cerveri de Girona; *Plaigner voill en Blacatz* (BdT 437.24); *Sol que m'afi* (BdT 437.34) di Sordello; *Un sirventes voill far en aquest son d'en Gui* (BdT 457.42) di Uc de Saint-Circ. Come si legge dall'*incipit*, e come dimostra anche la struttura metrica, quest'ultimo sirventese è stato musicato con la melopea del *Gui de Nantueil*, canzone di gesta composta alla fine del dodicesimo secolo in lasse monorime di alessandrini. Si ricorderà che la stessa melopea era stata riutilizzata da Ricas Novas nello scambio di lasse con Gui de Cavaillon (XV). I rapporti fra la lasse di Ricas Novas e il sirventese di Uc vanno ben al di là della speculare professione di imitazione: come la lasse di Ricas Novas è monorima, allo stesso modo sono costruite le stanze *singulares* del sirventese di Uc de Saint-Circ, e la prima di quest'ultimo ha in comune con quella di Ricas Novas la rima in *-i*. A questo punto si potrebbe agevolmente avanzare l'ipotesi che tutti i componimenti sopra elencati fossero musicati col medesimo *son d'en Gui*, e che soltanto Uc de Saint-Circ abbia ritenuto opportuno alludere alla fonte musicale nell'*incipit* del suo sirventese. Questa pista ci porterebbe a stabilire un rapporto genetico fra l'intero gruppo F 5 e la lasse di Ricas Novas, dal momento che la composizione di quest'ultima è cronologicamente anteriore a quella di tutti gli altri componimenti. È ipotizzabile che sia stato poi Sordello a riprendere e riadattare in forma strofica lo schema metrico adoperato da Ricas Novas nella sua lasse, giacché il suo *planh* è il più antico del gruppo F 5: egli creò un nuovo modello metrico che avrebbe avuto notevole fortuna e ispirato numerosi rifacimenti.

Assodato questo, bisognerà evidenziare che, da un punto di vista metrico, la scelta di musicare con una melopea epica dei componimenti in forma strofica implica una soluzione di compromesso fra una versificazione di tipo stichico e una di tipi strofico. I *contrafacta* in questione, infatti, si servono di una base musicale radicalmente diversa da quella della lirica, che prescrive la ripetizione della medesima frase musicale ad ogni verso; ciò comporta che essi non possano prevedere all'interno di ogni *cobla* alcuna articolazione interna. Nonostante siano organizzati in periodi dello stesso numero di versi, dunque, non possono essere definiti propriamente strofici: bisognerà parlare di un compromesso formale fra una sequenza di lasse e una di *coblas*, anche in virtù

del fatto che quasi tutti i *contrafacta* del gruppo sono chiusi da una o più *tornadas*. Si veda su tutta la questione Di Luca 2007.

Lo stile epico del *planh* di Ricas Novas si riscontra non solo dalla scelta del metro, ma anche dalla presenza di numerose forme assonanzate ai vv. 4, 5, 6, 10, 21, 23, che vengono inframmezzate alle rime.

Rime: a (I): *-ans*, a (I): *-os*, a (III): *-an*, a (IV): *-al*, a (V): *-en*, a (VI): *-en*.

Rime equivoche: 37 : 42 (*valen*).

DATAZIONE: La datazione del componimento, in relazione a quella del *planh* di Sordello e alla susseguente imitazione di Bertran d'Alamanon, ha dato adito a una lunga controversia fra gli studiosi. Bisognerebbe partire dalla data della morte di Blacatz, che lo storico César de Nostredame fa risalire all'anno 1237 (si veda Nostredame 1614, p. 190). La sua testimonianza, tuttavia, non fornisce prove precise, ed è dunque lecito dubitarne. Lo storico afferma che Blacatz doveva essere sicuramente ancora vivo al 1235, giacché il suo nome figura, insieme a quelli di altri nobili, nella testimonianza di una convenzione stipulata tra Raimondo Berengario e i suoi baroni, a seguito di proteste contro il duro fiscalismo di questi (si veda Nostredame 1614, p. 193). Soltau e De Lollis sono inclini a ravvisare dietro il *Blacchas* citato da Nostredame il trovatore defunto qualche anno più tardi, fermo restando il fatto che Soltau aveva cercato di dimostrare l'esistenza di un fratello di Blacatz (Soltau 1900, p. 59), e De Lollis rivela come Blacatz fosse ormai diventato un comune patronimico in Provenza (De Lollis 1896, p. 38). Salverda de Grave ha messo in evidenza come il personaggio possa non essere necessariamente il trovatore, e conclude che la voce di Nostredame manca di forza probante (si veda Salverda de Grave 1902, pp. 98-9), riferendo il termine *post quem* al 1231. Si sono create, in questo modo, due scuole di pensiero riguardo la datazione dei tre compianti: quella di De Lollis, seguito da Merkel 1896, che ritiene che la datazione debba attestarsi al 1240 (p. 215), con una frangia supportata dal Fabre 1912 che arriva addirittura al 1242 (p. 172); quella di Salverda De Grave, che crede opportuno retrocedere al 1234. In seguito Stroński ha dimostrato che Blacatz era già morto nel febbraio 1238, e che la sua morte doveva risalire all'anno precedente (si veda Stroński: 1907, p. 39; 1912, p. 569). Sicuramente la serie di compianti è posteriore al 1234, anno in cui Thibaud di Champagne, citato nei *planhs* di Sordello e Ricas Novas, venne incoronato re di Navarra; posteriore al 1235, data in cui Blacatz figura vivente nella testimonianza controversa di De Nostredame; posteriore al 1236, quando Luigi IX, anch'egli citato da Sordello e Ricas Novas, affrancatosi dalla reggenza di Bianca di Castiglia, prese personalmente in carico le responsabilità governative. Arriviamo, in questo modo, al 1237, la data in assoluto più accreditata dagli studiosi (oltre ai già citati, si vedano: Diez 1829, p. 476; Springer 1895, p. 70; Chaytor 1902, p. 103; Bertoni 1915, p. 81; Jeanroy 1934, vol. II, p. 334; Boutière 1930, p. 119; Boni 1954, pp. lxxi-lxxi, a cui si rimanda anche per una sintesi bibliografica su tutta la questione).

De Lollis, seguito da Torraca 1899 (p. 10 e seguenti), è stato il primo a cercare degli indizi per datare il *planh* di Ricas Novas. Lo studioso, basandosi sulle allusioni contenute nell'ultima *cobla*, dove si evocano il sultano del Cairo, la Terra Santa e personaggi come Gui de Guibelhet e Giovanni di Brienne, ha creduto di poter datare il componimento al 1240 (per queste considerazioni specifiche si vedano le note al *planh*). Le sue argomentazioni sono state recisamente rifiutate dallo Schultz-Gora e da

Salverda de Grave. Quest'ultimo ha strenuamente difeso il 1234 come data della composizione del *planh* di Sordello, concludendo che le posteriori due imitazioni di Bertran d'Alamanon e Ricas Novas sarebbero seguite a breve distanza cronologica. Secondo Boutière, De Lollis ha sicuramente avanzato troppo la data di composizione, così come Salverda de Grave l'ha eccessivamente retrodatata. Quest'ultimo, in particolare modo, nella resa puntigliosa dell'analisi dei tre componimenti (si veda Salverda de Grave 1902, pp. 97-109), sembra essere incappato in una clamorosa contraddizione: dopo aver affermato che il *planh* di Sordello dovesse datarsi al più tardi al 1233 (giacché Sordello descrive la battaglia dei conti di Tolosa e Provenza come non ancora conclusa, e si sa che un armistizio fra i due fu siglato nel 1233), egli conclude dicendo che il medesimo *planh* fu scritto nel mese di maggio del 1234, data in cui Thibaud IV di Champagne fu coronato re di Navarra, perché Sordello allude palesemente a questo personaggio. È evidente che il *planh* di Sordello fu scritto non prima della fine della guerra del 1230-33, ma nel corso di un'ulteriore conflitto, senza dubbio quello che terminò nella primavera del 1237 (a cui fa riferimento Peire Bremon al v. 30 del suo *planh*). I tre componimenti sembrano dunque essere stati scritti nei primi mesi del 1237, e ultimo in ordine di composizione, secondo Boutière, sarebbe proprio quello del nostro trovatore, scritto probabilmente «après Pâques» (Boutière 1930, p. 122).

NOTA AL TESTO: Il testimone non tramanda pecche di particolare gravità: errore di copia al v. 7; scorrettezze morfologiche ai vv. 4, 5, 6, 7, 10, 11, 20, 22, 23, 28, 33.

- | | |
|-----|---|
| I | Pus partit an lo cor En Sordel e 'N Bertrans
de l' adreg En Blacas, plus me non suy clamans:
yeu partiray lo cors en mantas terras grans.
La un cartier auran Lombart et Alaman, 4
e Polha e Rossia e Frissa e Brayman:
trastut vengan en Roma adhorar lo cors san,
e fassa y tal capela l'emperayre prezans
on Pretz sia servitz, Joys e Solatz e Chans. 8 |
| II | L'autre cartier auran Franses ab Bergonhos,
Savoy'e Vianes, Alvernhat ab Breto,
e-l valen Peytavi, car lor platz messios;
e si-lh coart Engles y fan cofessios, 12
no son tan malastruc que pueys no-ls trop hom bos,
que-l cors sans es pauzatz en loc religios;
e-l reys cui es Paris gart lo be dels bricos
ab sen et ab largueza, qu'enaysi sera bos. 16 |
| III | Lo ters cartier auran li valen Castelan,
e vegan l'azorar Gascon e Catalan
et Aragones, car an fin pretz e prezan; |

	e si-l reys de Navarra y ven, sapcha de plan, si non es larcx e pros, jes del cors no veira; que-l bos reys castelans lo tenra en sa man, que donan e meten lo cors san gardara, c'aysi renhet sos avis ab fin pretz sobeyran.	20 24
IV	Lo cart cartier aurem nos autri Proensal car si-l donavam tot, trop no-n penria mal; e metrem-l a San Gili, com en loc cominal. E vengan Roergat e Tolzas atretal e silh de Bederres, si volon pretz cabal: c'ueymay auran li comte patz ab amor coral, e gardara-s cascus, per mon vol, a son sal; car grans cortz mentaguda ses donar res no val.	28 32
V	La testa del cors san trametray veramen lay en Iherusalem, on Dieus pres naysemen; lay al Saudan del Cayre, sol pren batejamen, e prezenti-l la testa, may estiers la-y defen. E Gui de Guibelhet, car a fin pretz valen, garde be la vertut per la payana gen; e si-l reys d'Acre y ven, lays cobeitat d'argen, e sia larcx e pros, e gart ben lo prezen.	36 40
VI	Pus Dieus a preza l'arma d'En Blacas francamen, say serviran per luy man cavayer valen.	

4 lombartz; alamans 5 braymans 6 cossans 7 enperayre 10 alvernhas; bre-
tos 11 valens peytavis; lor *a margine* 20 rey 22 bon rey castelan 23 sans 28
roergas 33 sans

TRADUZIONE

I. Non mi lamento più che il signor Sordello e il signor Bertran abbiano di-
viso il cuore del giusto signor Blacatz: io ne spartirò il corpo fra molti grandi
paesi. Laggiù, un quarto ne avranno Lombardi ed Alamanni, la Puglia, la Rus-
sia, la Frisia e i Brabantini: vengano tutti a Roma ad adorare il corpo santo, e

qui il nobile imperatore faccia edificare una cappella tale dove Pregio, Gioia, Piacere e Canto siano celebrati.

II. L'altro quarto lo avranno Francesi e Borgognoni, la Savoia e il Viennois, gli Alverniati e i Bretoni, e i valenti Pittavini, perché loro sono generosi; e se i codardi Inglesi andranno lì a confessarsi, non saranno tanto malvagi che dopo non li si possa ritrovare buoni, perché il corpo santo è deposto in un luogo religioso; e il re cui appartiene Parigi lo protegga dai miserevoli con astuzia e con munificenza, perché in questo modo sarà apprezzato.

III. I valenti Castigliani riceveranno il terzo quarto, e vengano ad adorarlo i Guasconi, i Catalani e gli Aragonesi, visto che tutti posseggono un perfetto merito di valore; e se ci viene il re di Navarra, sappia bene che se non sarà prode e generoso nulla vedrà del corpo; lo terrà nella propria mano il buon re di Castiglia, perché donando e dispensando proteggerà il corpo santo, perché così regnò il suo avo con fine pregio sovrano.

IV. Il quarto quarto terremo noi altri Provenzali, perché, se lo donassimo tutto, non ci troveremmo troppo male; e lo metteremo a Saint Gilles, come in un luogo collettivo. E vengano i Roerghesi, quelli di Tolosa e quelli di Béziers, se vogliono un merito superiore: perché mai i conti avranno la pace e l'amore sincero, e ognuno veglierà, lo auguro, sulla propria salvezza; perché una grande e celebre corte senza munificenza non vale nulla.

V. La testa del corpo santo la invierò sicuramente laggiù, a Gerusalemme, dove nacque Dio; laggiù, al sultano del Cairo, una volta che abbia preso il battesimo, gli regalerò la testa, altrimenti gliela rifiuto. E Gui de Guibelhet, poiché ha pregio stimabile, protegga bene la reliquia dai pagani; e se il re d'Acrici verrà, abbandoni la cupidigia, e si mostri generoso e prode, e sorvegli bene il dono.

VI. Dopo che Dio ha preso sinceramente l'anima di Blacatz, molti valenti cavalieri lo serviranno al suo posto.

NOTE

2. L'avverbio *plus* quando appare in correlazione con la negazione *no* rende la locuzione temporale 'non più' (Jensen 1994, § 661). — Blacatz, signore di Aups, nella Provenza alpina, nacque intorno al 1195 da Blacatz d'Aups, uno dei membri più in vista dell'*entourage* nobiliare di Alfonso I. Oltre ad essere protagonista della vita politi-

ca del contado di Provenza (per cui si rimanda alle notizie fornite da Aurell 1989, pp. 78-91), egli fu anche personaggio di primo piano del *milieu* culturale trobadorico, divenendo uno dei maggiori mecenati dell'epoca: la lista dei trovatori, stilata da Jeanroy (Jeanroy 1934, vol. I, p. 177 n. 1), che elogiano Blacatz per la sua liberalità e la sua protezione annovera personalità quali Elias de Barjols, Aimeric de Peguilhan, Cadenet, Peirol, Sordello e Bertran d'Alamanon. La sua produzione letteraria, tuttavia, risulta essere «anecdótica y circunstancial» (Riquer 1975, p. 1257), quasi interamente composta dalle tenzoni e dai *debats* che il nobile scambiò coi trovatori ospitati alla sua corte.

4-6. Boutière evidenzia come le forme trädite dal ms. *Lombartz, Alamans, Braymans* e *sans* siano morfologicamente scorrette, ma vengano impiegate da Ricas Novas per rispettare l'assetto rimico. Secondo lo studioso, *Alamans* avrebbe portato alla lezione scorretta *Lombartz*. Egli le mette a testo senza emendarle. Noi preferiamo, invece, correggerle, dal momento che le imputiamo a un rimaneggiamento del copista, piuttosto che a una scelta d'autore. Le forme corrette sono vere e proprie assonanze che, in un componimento dallo stile epico come questo *planh*, possono essere facilmente ammesse e inframmezzate alle rime. — Springer legge ai versi 4 e 5 *ab* al posto di *e* fra *Lombart* e *Alaman* e fra *Frissa* e *Brayman*, ipotizzando una correlazione con l'*ab Bergonhos* del v. 9 nella *cobla* successiva. La correzione ci pare gratuita.

4. Springer rifiuta la lezione del ms. *la un* basandosi su un commento di Tobler, per cui *la un* «für *lo un* öfter vorkommt», ed emenda con *lo un*, facendolo corrispondere a l'*autre* del verso 9. La lezione *la*, che sta verosimilmente per *lai*, era stata invece accettata da Raynouard, e viene difesa anche da Boutière. Secondo quest'ultimo, infatti, l'avverbio di luogo 'laggiù' esprime bene la lontananza geografica dei paesi citati nella prima *cobla* rispetto alla Provenza. Su *lai* esprime la grande distanza spaziale si veda Lewent 1964, pp. 296-306.

6. *trastut* è variante rafforzata del pronome neutro *tot*, se si comporta sintatticamente come quest'ultimo (Jensen 1994, § 381).

7. L'*emperayre prezans* è Federico II di Svevia, presente anche nel prototipo di Sordello, in cui è ritratto durante la sua battaglia contro la resistenza della seconda lega lombarda: «Premiers manje del cor, per so que grans ops l'es / l'empeaire de Roma s'elh vol los Milanés / per forsa conquistar, quar luy tenon conques / e viu deseretatz, malgrat de sos Ties» (*BdT* 437.24, 9-12). I versi di Sordello evidenziano come il suo *planh* non possa essere posteriore al 1237, giacché nel novembre di quell'anno Federico II riportò un grande successo sulla lega lombarda nella battaglia di Cortenuova: sarebbe arduo ipotizzare che il trovatore abbia scritto i versi citati dopo la vittoria dell'imperatore. — Secondo Fuksas (Fuksas 2001, p. 192) il *planh* di Ricas Novas proporrebbe una sorta di «santificazione cortese» del corpo di Blacatz, non soltanto perché il trovatore lo qualifica come *sans* più volte nel corso del componimento, ma soprattutto perché risulta enfaticizzato, seguendo uno schema tipico dell'agiografia medioevale, il rapporto fra il santo e la tomba, con quest'ultima che diviene una sorta di simulacro destinato a perpetuare in eterno la memoria del defunto. In questo verso, e nel successivo, l'accento alla costruzione di una cappella dove trovino celebrazione i valori portanti della civiltà trobadorica denota «un progetto di beatificazione imperniato sull'*ethos* cortese» (p. 192).

10. Come accadeva ai vv. 4-5, anche qui Boutière ha creduto che la lezione *bretos* trådita dal ms. fosse genuina e derivasse dalla necessità di rispettare lo schema rimico. Egli dunque la mette a testo, ma emenda *alvernhas*, altra lezione erronea secondo lui causata proprio da *bretos*, con *alvernhat*. Noi preferiamo emendare *bretos* con *breto*.

11. Springer interpreta la lezione del manoscritto *el valens Peytavis* grammaticalmente come un caso retto singolare, raffigurando dietro l'allusione al valoroso pittavino la figura di Ademar III, conte di Valentinois, che compare nei documenti attorno al 1239, e, quindi, negli anni in cui Ricas Novas compose il *planh*. Puntuale l'opposizione di Boutière, che, a ragione, corregge la lezione con *valen Peytavi*, un caso retto plurale, dunque, designante il popolo pittavino in maniera generica. Questa soluzione sembra essere la più coerente al contesto della *cobla*, dove, appunto, è presente un semplice elenco di popolazioni, senza allusioni a personalità rilevanti. — *messio* significa 'spesa', 'erogazione' (LR, IV:224). La locuzione *plaire messio* è ricorrente nelle composizioni trobadoriche. Tra gli esempi: BtBorn, *Non puosc mudar*: «Tant l'es trebaills e messios plazens / qe los amics e-ls enemics tempesta» (BdT 80.29, 31-32); BtBorn, *Un sirventes fatz*: «quar joves rics cui non platz messios, / cortz, ni guerra, non pot en pretz montar» (BdT 80.43, 12-13); BtPug, *De sirventes aurai*: «qu'a lor non platz donars ni messios» (BdT 87.2, 4); PVil, *Sendatz vermelhs*: «E si-l play bella messios, / gen prometre, largamen dar, / semblara de linhatge car» (BdT 365.1, 17-19); An, *Girart Carcifas*: «ont metras los crois baros / a cui non platz messios» (BdT 461.133a, 35-36). Da tutti questi riscontri, sembra evidente che l'espressione 'amare (piacere) la spesa' sia topica, e abbia il significato metaforico di 'essere munifico'. Con questa accezione la si traduce nel testo di Ricas Novas.

12-13. Gli Inglesi vengono giudicati codardi da Ricas Novas: il trovatore allude al re Enrico III d'Inghilterra, che combattè senza tenacia contro il re francese Luigi IX per la riconquista dei suoi feudi, strappati da Filippo Augusto a Giovanni Senza Terra: i due addivennero a un armistizio di cinque anni nel 1235. Se prendiamo in considerazione il fatto che la codardia di Enrico viene palesemente condannata nel *planh* di Sordello, dobbiamo concludere che l'allusione a Enrico da parte di Ricas Novas diviene perspicua: «Del rey engles me platz, quar es pauc coratjos, / que manje pro del cor; pueys er valens e bos, / e cobrara la terra, per que viu de pretz blos, / que-l tol lo reys de Fransa, quar lo sap nualhos» (BdT 437.24, 17-20). — Jensen sottolinea come l'utilizzo del presente indicativo anche all'apodarsi di un periodo ipotetico della probabilità abbia la funzione di esprimere un concetto di validità generale, senza evoluzione nel tempo, piuttosto che sottolineare l'inevitabilità della conseguenza prospettata dall'ipotesi (Jensen 1994, § 804).

15. Il re cui si fa riferimento in questo verso è Luigi IX, divenuto re di Francia nel 1226 ancora adolescente. Egli cominciò a governare soltanto nel 1236, dopo un lungo periodo di reggenza da parte della madre Bianca di Castiglia. L'evocazione di Luigi IX è presente anche nel *planh* di Sordello: «e deseguentre lui manje-n lo reys frances / [...] mas, si pez'a sa maire, elh no-n manjara ges, / quar ben par, a son pretz, qu'elh non fai ren que-l pes» (BdT 437.24, 13-16). Se, tuttavia, nell'archetipo sordelliano, il re è descritto come bisognoso di coraggio (che gli deriverebbe appunto mangiando parte del cuore di Blacatz) perché accusato di aver fatto cadere i propri diritti dinastici sulla Castiglia (si veda Boni 1954, p. 164 n. 15), nella rilettura di Ricas Novas

l'accenno al re funge da garanzia di protezione che soltanto l' autorità regale può assicurare alla reliquia del defunto Blacatz. Sordello mette altresì in evidenza l'eccessiva sottomissione del re alla madre. Questo elemento, secondo Boutière (ma si veda anche De Lollis 1896, p. 262), potrebbe essere un ulteriore indizio per la datazione dei componimenti: l'allusione, infatti, deve essere necessariamente posteriore al 1236, data in cui terminò la reggenza di Bianca di Castiglia e Luigi IX cominciò a regnare da solo, divenendo, dunque, «plus coupable d'être faible, qu'il est moins obligé d'obéir» (Boutière 1930, p. 122). — Il riferimento toponomastico a Parigi potrebbe essere letto come «un'indicazione implicita della città destinata ad accogliere la reliquia presso un *lucc religios*» (Fuksas 2001, p. 193). Il progetto di santificazione cortese, basato sul rapporto santo-tomba cui si accennava alla nota 7-8, prosegue, infatti, sotto l'egida di Luigi IX, e come nella prima *cobla* Federico II era stato pregato di proteggere e stimolare l'adorazione della reliquia di Blacatz nella città imperiale, così il sovrano francese dovrebbe accollarsi il medesimo compito a Parigi.

16. La locuzione *esser bon* ha il significato di 'piacere' (PD).

20. Il re di Navarra è Thibaud I, già conte di Champagne, incoronato nel maggio del 1234. La sua evocazione è speculare a quella fatta da Sordello in *Planher vuelh*: «et apres vuelh del cor don hom al rey navar, / que valia mais coms que reys, so aug comtar» (BdT 437.24, 29-30). L'allusione dei due trovatori a questo personaggio ha fatto concludere a Salverda de Grave che il *planh* di Sordello fu scritto subito dopo l'incoronazione di Thibaud, nel mese di maggio del 1234 (si veda Salverda de Grave 1902, p. 109). Questo termine *post quem* è indiscutibile — L'avverbio *de plan* riveste l'accezione di 'sicuramente', 'giustamente' (PD).

21. Il ms. legge *veira*. La lezione, di per sé corretta, viene rigettata da Boutière per salvaguardare lo schema rimico: egli mette a testo *veiran*. Stessa cosa accade al v. 23 con *gardara* emendato in *gardaran*. Springer prima di lui, correggendo allo stesso modo, interpretava le due forme come corrette plurali. Le correzioni, tuttavia, che implicano un accordo di soggetto singolare e verbo plurale, sono inammissibili. Bisogna piuttosto mettere a testo le lezioni del ms. e giustificare l'infrazione allo schema rimico con lo stile e la versificazione epica che permea il *planh*. L'epica infatti è infatti imperniata sull'assonanza piuttosto che sulla rima, e *veira* e *garda* sono forme assonanzate pienamente giustificabili in virtù dello stile del *planh*.

22. Il re castigliano evocato nel verso (presente anche in Sordello: «E lo reis castellans tanh qu'en manje per dos / quar dos regismes ten, e per l'un non es pros», [BdT 437.24, 21-22]) è Ferdinando III il Santo, re dal 1217 e morto nel 1251. Nipote di Alfonso VIII, visibilmente chiamato in causa al v. 24, fu celebrato dal trovatore Aimeric de Belenoi, *Anc, puis qe gioi ni cantç*: «Lai son umelians / o me fon lo venirs / doutç e greu lo partirs, / en Castella, on lans / mos avinentç presicx; / non atanh a casticx, / mas car al franc rei platç / bels dictç e fatç presatç, / qe no cresa sermon don pretz abais / mas grat, com fe sos avis, bos assaiç» (BdT 9.6, 41-50). Come ricorda Poli (Poli 1997, p. 15), gli elogi di Alfonso VIII nei trovatori sono frequenti, visto che egli fu un acclamato mecenate, oltre che uno stimabile uomo politico. Risulterebbe singolare, tuttavia, il fatto che egli venga proposto tanto da Ricas Novas che da Aimeric de Belenoi come esempio per il nipote, vista la sua leggerezza di costumi, che lo avrebbe portato a generare un nutrito gruppo di figli illegittimi (si veda Poli 1997, p.

15). Mentre Ricas Novas fonda palesemente l'elogio del sovrano castigliano sulla sua liberalità, sembra evidente che i *bos assaiç* cui fa riferimento Aimeric siano le doti politiche e cortesi di Alfonso VIII. Gli altri ritratti trobadorici dei due sovrani sono stati raccolti e delineati da Jeanroy, cui si rimanda per un approfondimento (Jeanroy, 1934, vol. I, pp. 208 e seguenti).

23. Il verbo *metre* ha qui il significato di 'dispensare' (SW, V:268). Nella forma *meten* compare spesso in dittologia con *donan* o con *larc* nelle composizioni trobadoriche allo scopo di enfatizzare il concetto di munificenza. Diamo di seguito qualche esempio: BtBorn, *Gerr'e trebailh*: «Esterlins e tornes camjan, / tollen e meten e donan / veirem dels dos reis derenan / lo menz croi, segon mon semblan» (BdT 80.22, 17-20); BtPug, *De sirventes aurai*: «ni vol trobar home larc ni meten» (BdT 87.2, 14); ElBarj, *Pus vey*: «N'Isnart, donan e meten / creissetz de terr'e d'onransa» (BdT 132.11, 45-46); PCard, *Qui vol aver*: «Donan, meten, / plazers fazen / es valors acampada» (BdT 335.46, 21-23); Pist, *Ar agues*: «e-m trobes hom leial totas sasos, / larc e meten, prometen ab atendre, / gent acesmat d'esmentar e de rendre» (BdT 372.3, 12-14). — Ricas Novas insiste sulla virtù della liberalità come modo per dimostrarsi degno di celebrare il corpo di Blacatz, come già aveva fatto nell'appello rivolto a Thibaud (vv. 20-21) e ai Pittavini (v. 11), e come farà in quelli per le popolazioni provenzali (v. 32) e per il re d'Acri (v. 40). Il costante riferimento alla liberalità sembra essere un'ulteriore conferma di quanto Fuksas afferma a proposito di questo componimento, e cioè che Ricas Novas celebra il barone all'interno di «un quadro ideologico tendenzialmente improntato all'etica cavalleresca» (Fuksas 2001, p. 194).

27. Il monastero di Saint Gilles du Gard era un luogo di pellegrinaggio molto famoso e frequentato nel Medioevo: vi si veneravano le reliquie di Sant'Egidio, eremita ateniese che, protetto dal re visigoto Vamba, fondò un'abbazia nel 685. La località di Saint Gilles è localizzata geograficamente al centro dell'Occitania, e, dunque, acquisisce nel *planh* di Ricas Novas un'importanza strategica: viene a configurarsi come il luogo d'incontro di tutti i paesi e di tutte le popolazioni del meridione francese. La risonanza del toponimo è confermata anche dall'attributo *cominal*, che evoca, appunto, l'idea della collettività, della comunanza.

28. *Tolzas*, dal lat. *tolosanus*, indica propriamente i territori che hanno al loro centro Tolosa, e, traslatamente, i Tolosani. Coulet osserva che in occitano antico il termine è un sostantivo, e non aggettivo, ragion per cui viene impiegato senza articolo alla stregua dei nomi di paese (Coulet 1898, p. 65). Nelle *Leys d'amors*, *Tolzas*, assieme ad altri termini geografici, viene definito un «noms patrials [...] que pren nom d'un pahis, coma d'un avesquat» (Anglade 1919-20, vol. III, p. 26). Ulteriori riferimenti bibliografici in Guida 1979, p. 275 n. 24. Si confronti con BgPal, *S'ieu anc per fol'entendensa*: «pueys di-m al comte prezan / cuy es Tolzas et Argensa» (BdT 47.9, 40-1); Gavaud, *Senhors*: «Nostr'es Proensa e Tolzas, / entro al Puey totz lo mejas!» (BdT 174.10, 24-25).

29. Il riferimento al *pretz cabal* rientra a far parte di quel registro etico cavalleresco su cui Ricas Novas sembra aver imperniato la sua riscrittura del compianto sordeliano: il pellegrinaggio verso la santa reliquia si configura come un itinerario che porta in realtà alla conquista di uno dei valori cortesi fondamentali.

30. Si fa qui riferimento alle ostilità fra Raimondo di Tolosa e Raimondo Berengario V, e alla pace che fu conclusa proprio nel 1237. Sordello, nel suo *planh Planher vuellh* allude ai medesimi disordini: «Al comte de Toloza a ops qu'en manje be, / si-l membra so que sol tener ni so que te; / quar, si ab autre cor sa perda non reve, / no-m par que la revenha ab aquel qu'a en se; / e-l coms proensals tanh qu'en manje, si-l sove / c'oms que deseretatz viu guaire non val re; / e, si tot ab esfors si defen ni-s chapte, / ops l'es mange del cor pel greu fais qu'el soste» (*BdT* 437.24, 34-40). È evidente che all'epoca di composizione di questo compianto, la pace cui si accennava prima non era ancora stata conclusa. Salverda de Grave ha confuso questo conflitto con quello svoltosi fra il 1230 e il 1233 e conclusosi proprio nel 1233: egli ha ravvisato in questa data un efficace termine *post quem* per la datazione dei compianti, e dietro le parole di Ricas Novas l'annuncio che la pace fosse già conclusa fra i due contendenti (si veda Salverda de Grave 1902, p. 103).

33-40. L'intera *cobla* sarebbe stata ispirata, secondo Salverda de Grave da «des souvenirs personnelles» (Salverda de Grave 1902, p. 102). Lo studioso, infatti, troverebbe un riscontro delle conoscenze dei fatti di Terra Santa da parte del nostro trovatore nella canzone *Mei oill an gran manentia* (*BdT* 331.2), ch'egli attribuisce a Ricas Novas. Si tratta, in realtà, di una canzone composta da Peire Bremon lo Tort, nella quale si parla di una dama rimasta in Siria e divenuta l'amata dell'io lirico, per cui questi si lamenta perché non potrà mai più rivederla: «Qu'era roman en Suria / mos jois et eu tenc ma via / en las terras on nasquei: / ja mais mi donz non veirei» (*BdT* 331.2, 10-12). Stando a questo tenue riscontro, peraltro del tutto erroneo, Salverda de Grave pensa che probabilmente Ricas Novas era stato anch'egli crociato, e che le allusioni alla Terra Santa riprodotte nel *planh* siano frutto di esperienze vissute in prima persona. Boutière sottolinea con enfasi come Ricas Novas non sia mai stato in Terra Santa, e che le posizioni di Salverda de Grave, ma anche di De Lollis (De Lollis 1896, p. 48), scaturiscano dalla confusione che i due hanno fatto tra il nostro trovatore e Peire Bremon lo Tort. — Nella *cobla* si delineano sommariamente le tematiche principali della ricezione dell'avventura delle crociate nelle testimonianze letterarie dell'occidente medioevale. Saverio Guida mette bene in evidenza il ruolo che trovatori e trovieri ebbero nella diffusione della propaganda della guerra contro gli infedeli (Guida 2001, pp. 32-35). Nata come «pellegrinaggio, avventura spirituale, occasione di catarsi individuale e collettiva» (Guida 2001, p. 9), la crociata arriva a configurarsi nelle testimonianze trobadoriche degli inizi del secolo tredicesimo come un ideale ibrido a metà «tra il servizio di Dio e il servizio d'amore, tra il desiderio di *honor et paradis* da una parte, della *douce amie* dall'altra» (Guida 2001, p. 31), in concomitanza con la trasformazione del cavaliere feudale in cavaliere cortese, e della convergenza di istanze religiose e interessi secolari. La scarna testimonianza di Ricas Novas sul *negotium crucis* si situa proprio al maturare di questa convergenza: egli depone la più importante reliquia del barone compianto nella città sacra per antonomasia, configurandola, tuttavia, come baluardo da difendere dei principali valori della società cortese. Parimenti, l'appello a Gui de Guibelhet affinché difenda la *vertut* (che sta tanto per la testa di Blacatz *stricto sensu*, quanto per tutti quei valori di liberalità, prodezza e munificenza che essa simboleggia, fondamenti di quell'*ethos* cavalleresco di cui si è detto) dai pagani al v. 38, rende l'evidenza di quell'indebolimento della vocazione religiosa e

della tensione spirituale che aveva mosso i primi crociati a favore di una secolarizzazione cortese delle medesime istanze. Sulla questione, oltre al già citato lavoro di Guida, a cui si rimanda anche per la nutrita sintesi bibliografica, si vedano i contributi di: Thiolier-Méjean 1980, pp. 295-307; Siberry 1988, pp. 19-43; Trotter 1988.

35. Numerose controversie ha suscitato l'allusione al *saudan del Cayre*: De Lollis credeva che questa figura fosse preposta a designare, per sineddoche, il principale rappresentante dell'Oriente maomettano (si veda De Lollis 1896, p. 43). Springer e Salverda de Garve hanno invece voluto riconoscere dietro il sultano un personaggio storico ben definito: Malek-el-Kamel, celeberrimo sultano d'Egitto che visse tra il 1218 e il 1238, artefice della pace con Federico II, il quale, in un primo momento era stato suo nemico durante la crociata (si veda Salverda de Grave 1902, p. 101). Il riferimento all'eventualità che il sultano debba battezzarsi fa parte della realtà storica: all'epoca delle crociate, Gregorio IX aveva inviato dei religiosi al seguito delle truppe militari per cercare di convertire al cattolicesimo le popolazioni musulmane e, dappprincipio, i loro principi, anche se la maggior parte degli sforzi di questi missionari risultarono vani (si veda Boutière 1930, p. 124 n. 35 e bibliografia ivi citata). Stando a quanto registra De Lollis, una proposta di conversione simile a quella narrata da Ricas Novas, tramite l'atto simbolico del battesimo, fu fatta al sultano di Damasco, le cui simpatie per il cattolicesimo erano ben note (si veda De Lollis 1896, p. 43).

37. Gui de Guibelhet, figlio di Uc de Guibelhet, prese parte all'assedio di Damietta nel 1218, e prestò del denaro a Federico II nel 1228, quando questi giunse in Siria con la sua armata (si veda Boutière 1930, p. 124 n. 37, che rimanda ad una nutrita bibliografia su questo personaggio).

39. L'identificazione del re d'Acri ha causato numerose controversie fra i filologi che si sono occupati di questo *planh*. Springer crede che il re d'Acri sia l'imperatore Federico II, che avanzava dei diritti sulla corona di Gerusalemme. De Lollis e Schultz-Gora, invece, interpretando il verso come 'se il re ci viene da Acri', pensano si tratti di Thibaud I, re di Navarra, che in effetti sbarcò ad Acri nel settembre del 1239, per ripartire l'anno dopo senza aver concluso granché dal punto di vista militare: stando a questa lettura, il *planh* di Ricas Novas andrebbe datato al 1240. Salverda de Grave confuta, tuttavia, questa interpretazione del verso, e ravvisa dietro le vesti di questo fantomatico re Giovanni di Brienne, suocero di Federico II di Svevia, che divenne re di Gerusalemme nel 1210 a seguito del matrimonio con la regina Maria di Monferrato (Salverda de Grave 1902, p. 101). Sembra fosse volgarmente conosciuto come re d'Acri, come ricorda Ducange (Ducange 1869, p. 323). Alla morte della moglie, fu tutore e reggente della giovane principessa Iolanda, che sposò Federico II nel 1225. Subito dopo il matrimonio, Federico usurpò il titolo di re di Gerusalemme, offendendo gravemente il suocero. Gregorio IX gli affidò poi il comando di un esercito che invase il Regno di Sicilia mentre l'imperatore si trovava in Terrasanta. Nel 1229, dopo aver sposato Berengaria, figlia di Alfonso IX di Castiglia, Giovanni divenne reggente per Baldovino II di Costantinopoli e difese l'Impero d'Oriente dagli attacchi greci e bulgari. Trascorse gli ultimi anni della sua vita a Costantinopoli. Boutière accoglie con molta prudenza questa ipotesi di identificazione, concludendo che non è possibile definire con certezza la figura del re d'Acri (Boutière 1930, p. 124 n. 39). Tuttavia, l'allusione a questo personaggio, sembra confermare ulteriormente l'ipotesi che i compianti furo-

no scritti nel 1237: Giovanni di Brienne morì il 23 marzo 1237 (si veda Boni 1954, p. lxx), e Ricas Novas, ricordandolo nel suo *planh* come ancora vivente, ci fa supporre che lo abbia composto anteriormente a questa data. — A differenza di Boutière, ipotizziamo sinalefe in *Acre y*.

41. *francamen* ha il significato di ‘con libertà, franchezza, sincerità; senza riserve’ (PD). Springer traduce il termine con ‘gnädig’, mentre Boutière, confessando la difficoltà nel propendere per un senso che ben si attagli al contesto, lo interpreta come ‘de tout coeur’. Noi traduciamo ‘sinceramente’.

XVIII

Be-m meraveil d'En Sordel e de vos (BdT 330.3a)

Ms.: P 64, c. 134 (anonimo).

EDIZIONI: Parducci 1929, p.12; Boutière 1930, p.57 (XV).

METRICA: a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10; Frank 577:27. Sirventese composto da due *coblas unissonans* di otto decenari, più una *tornada* di quattro decenari. Il medesimo schema viene utilizzato dal trovatore in almeno altre due sue composizioni, nella canzone *Us covinens gentils cors plazentiers* (XII) e nella *cobla Ja lausengier si tot si fan gignos* (VI).

Rime: a: -os, b: -an, c: -en, d: -at.

Rime equivoche: 7 : 19 (*grat* : *grat*).

Rime identiche: 1: 9 (*vos*).

ATTRIBUZIONE: Il componimento, anonimo in P, è stato da tempo ricondotto dalla critica alla paternità di Ricas Novas per tutta una serie di motivi interni che collimano con quanto sappiamo della vita del trovatore: l'amicizia, ormai giunta al declino, con Sordello e Bertran d'Alamanon; il dissidio con il conte di Provenza testimoniato da Sordello nel sirventese *Sol que m'afi*, in cui si nomina un *coms proensals* (BdT 437.34, 10) dietro cui è stata ravvisata la figura di Raimondo Berengario V, riconosciuto protettore del nostro; l'approdo alla corte marsigliese di Barral del Baux, avvenimento accertato nella biografia di Ricas Novas, e testimoniato ancora da Sordello in due suoi sirventesi contro di lui, il già citato *Sol que m'afi* e *Lo reproviers vai averan* (BdT 437.20). Il primo a pronunciarsi a favore di questa attribuzione fu Schultz-Gora (Schultz-Gora: 1885, p. 211; 1894, p. 128), cui fecero seguito i consensi di De Lollis (De Lollis 1896, p. 47) e di Bertoni e Jeanroy (Bertoni-Jeanroy 1916, p. 276). Boutière, nell'edizione critica delle poesie del nostro trovatore, sintetizza le posizioni precedentemente prese sulla questione e assegna senza esitazione il sirventese al *corpus* di Ricas Novas (Boutière 1930, p. 108).

Amos Parducci, tuttavia, dà del sirventese una lettura differente dalle precedenti, e lo riconduce alla mano di Granet, trovatore provenzale vissuto nello stesso periodo storico e nello stesso *milieu* culturale di Ricas Novas. Granet, infatti, fu al servizio di Carlo d'Angiò quando questi divenne conte di Provenza, e, come Ricas Novas, intrattenne rapporti burrascosi con Bertran d'Alamanon e Sordello, scambiando con il primo due tenzoni (BdT 189.2 = 76.6, BdT 189.5 = 76.14), e rivolgendo a entrambi accuse personali nel sirventese *Pos al comte* (BdT 189.4). Ancora, anch'egli lasciò la corte di Provenza abbandonando Carlo senza particolari polemiche per recarsi presso Barral del Baux nella seconda metà del secolo XIII (si veda Parducci 1929, pp. 5-11). Tutte queste coincidenze nel percorso letterario e biografico di Ricas Novas e Granet hanno fatto ben pensare a Parducci che *Be-m meraveil* possa essere opera del secondo trovatore. L'ipotesi, in realtà, era già stata tiepidamente ventilata dal Torraca 1897, p. 19, e Parducci la rinsalda con i seguenti argomenti. Contro l'attribuzione a Ricas Novas, ba-

sata soprattutto sulla testimonianza di Sordello che il conte di Provenza avesse «partit de si» (*BdT* 437.34, 10) il nostro trovatore, Parducci evidenzia come non sia detto esplicitamente in *Be-m meraveil* che il conte avesse allontanato chicchessia, e che, stando al sirventese, i rapporti fra il conte e chi scrive appaiano essenzialmente buoni, perché è soprattutto contro Sordello e Bertran d'Alamanon che si scaglia l'invettiva. Inoltre «non sembra convenire al carattere di Ricas Novas l'affermazione di servitù fatta al v. 6 e ripetuta al v. 11» (Parducci 1929, p. 14). A sfavore di Granet giocano, secondo Parducci, le coincidenze biografiche intrattenute con Ricas Novas, che effettivamente causano confusione nel propendere verso una presa di posizione definitiva. Lo status di Granet, tuttavia, era quello di «un povero galoppino [...] che Bertrando aveva levato dal nulla» (p. 15), e si confarrebbe meglio alla voce dimessa e a tratti servile che secondo Parducci anima il sirventese. L'ipotesi attributiva del filologo si arena, però, allorquando cerca di illuminare la naura del danno, motivo principale di *Be-m meraveil*, che Granet avrebbe subito da Carlo d'Angiò.

Si concorda con Boutière nel considerare il sirventese opera di Peire Bremon. Per una sintesi bibliografica sulla questione si veda Boni 1954, p. lv, n. 197.

DATAZIONE: Il termine *a quo* dovrebbe essere il 1237, data della redazione del *planh* in morte di Blacatz, che abbiamo già affermato essere una parodia del tutto inoffensiva di quello di Sordello, e, dunque, verosimilmente anteriore al conflitto fra quest'ultimo e Ricas Novas. Boutière precisa, inoltre, che «Uc de Baux n'ayant partagé ses biens entre ses deux fils qu'à la fin de 1234, et Barral ne pouvait guère avoir une cour à lui et offrir un refuge à Bremon avant 1237» (Boutière 1930, p. 108). Il termine *ad quem* dovrebbe essere il 1241, anno in cui approssimativamente cominciò il *duel poétique* fra Sordello e Peire Bremon, e si consumò il distacco totale fra i due trovatori. *Be-m meraveil* sembra essere a tutti gli effetti anteriore allo scambio dei sirventesi, costituendone un preludio ricco di spunti.

NOTA AL TESTO: Errori morfologici ai vv. 2, 3, 12, 13. Ipometria al v. 6 e al v. 18; ipermetria al v. 9. Errori di copia si riscontrano ai vv. 2, 5, 6, 9, 10, 20. Il v. 8 al termine della *cobla* I risulta incompleto.

- | | | |
|----|---|---|
| I | Be-m meraveil d'En Sordel e de vos,
seigner Bertran, car anc sosfritz mon dan
qe-l rams mi pres, anc no fezetz semblan,
s'eu pris onta ni dan, qe mal vos fos. | 4 |
| | E degraz leu gardar de fallimen
ni de dan, qe ie-us servi lialmen;
de mi n'avetz e del conte mal grat
car non | 8 |
| II | Ja mais le cons no-s deu fizar en vos,
a vos o dic, En Sordel e 'N Bertran,
ni ieu, qe-s ai servit ses tot enjan, | |

car anc del mieu dan no fotz rancuros. 12
 E qi seignor vol servir lialmen
 deu lo, can fail, blasmar adreizamen;
 mas ben pot far le cons sens o foudat,
 qe tot li er per vos autres lausat. 16

III Per mon seigner Baral, c'a prez valen,
 tenc mi megeus e mon cor e mon sen,
 q-el m'a estort e az el en sai grat,
 e aissi ieu pren de vos dos comjat. 20

2 bertram; sosfrist 3 fezist 5 len 6 mi; qe us 9 ficar; en vos dos 10 *aggi-*
unto 'N; bertram 12 mon; fust 13 seigner 18 *aggiunto* e 20 e ais prem

TRADUZIONE

I. Mi meraviglio molto del signor Sordello e di voi, signor Bertran, perché mai patiste quel danno quando mi colpì il ramo, e mai mostraste di essere dispiaciuti, quando io subii l'onta e la rovina. Avreste dovuto subito proteggermi dall'errore e dal danno, perché vi servii lealmente. Non abbiate cattivo riguardo di me e del conte, perché....

II. Il conte non deve mai fidarsi di voi: a voi lo dico, signori Sordello e Bertran, e nemmeno io, che vi ho servito senza alcun inganno, perché mai del mio danno foste addolorati. E chi vuole servire lealmente un signore, deve, quando egli sbaglia, biasimarlo sinceramente; ma il conte può agire tanto con saggezza o sconsideratezza, che tutto da voi altri gli sarà lodato.

III. Al il mio signore Barral, che ha stimabile merito, consacro me stesso e il mio cuore e il mio senno, perché lui mi ha salvato e gliene sono grato, e così prendo commiato da voi due.

NOTE

2. Il ms. reca la lezione *sosfrist*. Come Boutière, preferiamo emendare con la seconda persona plurale della medesima voce verbale, *sosfritz*, dunque, dal momento che

Ricas Novas si rivolge tanto a Sordello che a Bertran. Stessa cosa al v. 3, dove al posto della lezione *fezist*, si preferisce *fezetz*, e al v. 12, dove, invece di *fust*, si legge *fotz*.

3. Tanto Parducci che Boutière giudicano erronea la lezione del ms. *qe-l rams mi pres*. Il primo opta per *qe-l dams mi pres*, creando una tautologia priva di significato del *dam* del verso precedente. Il secondo emenda con *qe-l coms mi fes*, giudicando alterata e priva di significato la lezione relata dal testimone. Siamo concordi con Lewent nel giudicare «inhaltslich bestechend» (Lewent 1931, p. 588) la congettura dell'ultimo editore. Abbiamo già incontrato *ram*, in *Iratz chant*: «Ges non sapcha lo ram que-m nais / del mal que m'a lassat e pres» (V, 7-8), per cui si rimanda alla nota relativa ai versi citati. Qui ricorderemo soltanto che il lemma ha il significato principale di 'ramo' (PD, 313), ma assume senso figurato quando seguito dalla preposizione di specificazione *de* e da un sostantivo astratto (come testimonia LR, V:36, e come registra anche FEW, X:39): in questi casi, la locuzione *ram de* assume l'accezione di 'una specie di', o, con funzione attenuativa, di 'un poco di'. Si è detto come Boutière scelga di emendare *qe-l rams mi pres*, negando, fra l'altro, l'evidente filiazione tra questa espressione e quella, citata, che compare in *Iratz chant*: «M. Levy [...] rapproche donc à tort ce vers du v. 7 de notre pièce» (Boutière 1930, p. 109 n. 5). Anche in *Be-m meravil* si ripresenta in realtà la struttura tipica *ram de*, dal momento che *ram* è retto dal pronome relativo *que*, che si riferisce al *dan* del verso precedente. In questo modo, i vv. 2-3 andranno intesi: 'mai patiste il danno di cui a me spettò una porzione'. Nella traduzione si sceglie di rendere la locuzione con 'ramo' perché il suo significato e il suo utilizzo sono bene attestati anche in italiano (GDLI, XV:413a) — Il pronome *mon* legato al *dan* del v. 2 è seguito da un oggetto indiretto al v. 3: l'impiego pleonastico del pronome possessivo è molto frequente fra i trovatori (Jensen 1994, § 284). Stroński commenta in questo modo l'uso pleonastico dei possessivi: «l'usage fréquent de pareilles constructions tient en grande partie au désir d'atténuer l'enjambement syntactique entre deux vers [...]. La raison essentielle doit être l'intention de faire ressortir le substantif ou le pronom en question, soit en l'annonçant par le pronom pléonastique [...], soit en le mettant avant, proleptiquement» (Stroński 1906, p. 71, dove riporta una serie di esempi). In base a questo, si rende nella traduzione il pronome *mon* come un dimostrativo. — *faire semblan* si intende col significato di 'far finta', 'mostrare' (SW, VII:546). La completiva *qe mal vos fos* al v. 4 si presenta al congiuntivo, come è norma, a causa della nozione di simulacro che implica il verbo d'apparenza da cui dipende (Jensen 1994, § 594).

4. *s(i)* ha in questo contesto valore avversativo, dal momento che si riferisce a un evento già compiuto, a cui si vuole opporre un altro fatto oggettivo (Jensen 1994, § 768). Jensen ricorda come, quando la congiunzione riveste questa funzione, l'utilizzo del perfetto sia molto frequente. — Il verbo *prendre* ha qui il significato di 'provare', 'soffrire' (LR, IV:626), a differenza del verso precedente, dove assume la più generica accezione di 'cogliere', 'afferrare'. — L'espressione *mal se eser* significa 'essere dispiaciuto' (PD).

5. Il manoscritto reca la lezione *len*. Mentre Parducci la corregge con *ben*, Boutière la conserva, mettendo a testo *l'engardar*. La sua scelta è probabilmente funzionale alla correzione effettuata al v. 3, dove egli legge congettzionalmente *qe-l coms mi fes*: il pronome *l(o)* si riferirebbe qui al conte, e la sua presenza sarebbe un'ulteriore prova

del fatto che la lezione del ms. *qe-l rams mi pres* sia alterata, perché, conservandola, *l(o)* non si rapporterebbe a nulla. Consideriamo *len* un banale errore di trascrizione per *leu*, avverbio con funzione rafforzativa e il significato di ‘facilmente, subito’ (PD).

6. Si emenda la lezione del ms. *mi* con *ni*, come già aveva fatto Parducci. — Il verso è ipometro. Alla soluzione di Boutière, che aggiunge una *e* all’inizio del verso, si preferisce seguire quella adottata da Parducci, che legge *qe ie-us* al posto di *qe-us*, lezione relata dal ms.

7. Compare per la prima volta nel componimento un’allusione al probabile responsabile dell’onta subita da Ricas Novas, il conte di Provenza Raimondo Berengario V, suo mecenate per molti anni, da cui, tuttavia, il trovatore si allontanò verosimilmente dopo il 1237. I motivi che portarono il nostro ad abbandonare la corte di Provenza e, conseguentemente, a tagliare ogni legame sia col suo protettore che con gli altri trovatori con cui aveva stretto rapporti amichevoli, restano oscuri. Un’eco di questo *discidium* fra Ricas Novas e il conte la troviamo nel terzo sirventese di Sordello contro Ricas Novas, *Sol que m’afi*: «Mout se fenh prims e savis; pero sos sens es tals, / qu’a son tort l’a partit de si-l coms proensals, / e l’autre coms no-l vol, quar sap qui es ni quals» (BdT 457.34, 9-11). È verosimile che il *coms proensals* chiamato in causa da Sordello sia proprio Raimondo Berengario, mentre l’altro conte citato dovrebbe essere Raimondo VII di Tolosa, presso il quale Ricas Novas soggiornò prima di approdare definitivamente alla corte di Barral del Baux. È bene sottolineare che in *Be-m meraveil* non traspaiono sentimenti di ostilità nei confronti di Raimondo Berengario, e l’onta che Ricas Novas dichiara a più riprese di aver subito resta priva di un attore ben definito. Protagonista del sirventese è soprattutto la delusione provata da Ricas Novas riguardo alla condotta poco solidale di Sordello e Bertran d’Alamanon. I due sarebbero stati «preoccupati di non perdere il favore del loro protettore, e avrebbero assistito senza alcuna manifestazione di rincrescimento e senza cercare di fare qualcosa in favore di Ricas Novas» (Boni 1954, p. 1v).

8. Nel ms. il verso è incompleto.

9. Boutière emenda la lezione del ms. *ficar*, che significa ‘intromettersi’ (PD), con *fizar*, ‘fidarsi’ (PD). Il suo intervento sembra appropriato rispetto al contesto, dal momento che Ricas Novas sta dipingendo un ritratto negativo dei due trovatori, mettendone in luce la mancanza di solidarietà e, soprattutto, la falsità. La lezione *ficar*, inoltre, non si attaglierebbe bene quanto *fizar* a quello che il nostro trovatore proclama successivamente, e cioè che neanche lui deve fidarsi dei suoi colleghi, perché nonostante abbia avuto con loro un comportamento ineccepibile, loro non hanno mostrato la minima compassione per la sua caduta al cospetto del conte. — Seguendo la lezione del ms., il verso risulterebbe ipometro. Si elimina, dunque, il pleonastico *dos*.

13. Errore nella flessione. Si emenda con *seignor*.

14. *adreizamen* significa ‘francamente, sinceramente’ (LR, V:74).

15-16. L’acquiescenza nei confronti del conte, per cui Ricas Novas biasima Sordello e Bertran d’Alamanon, risulta essere un luogo comune, dal momento che l’accusa è poco fondata, stando almeno alla produzione letteraria dei due trovatori. Almeno tre sirventesi di Bertran d’Alamanon (BdT 76.4, 76.16, 76.22), tutti anteriori all’epoca dello strappo fra Ricas Novas e la corte provenzale, criticano apertamente la politica clericale del conte, e la sua diplomazia prudente e poco incisiva. Sordello, pa-

rimenti, si scaglia contro il suo protettore in un sirventese (*BdT* 437.21) composto attorno al 1235 e volto a mettere in luce i propositi di rivolta dei baroni malgovernati da Raimondo Berengario. Sarà a queste testimonianze di acrimonia che Ricas Novas allude quando al v. 7 del nostro sirventese invita i due trovatori a non avere *mal grat* di lui e del conte? La probabile soluzione di questa contraddizione interna al testo, per cui prima Ricas Novas spera che i suoi due compagni abbiano buon riguardo di lui, reietto, e del conte, per poi puntare il dito all'eccessivo servilismo dei due rispetto al conte stesso, è che si sta parlando di motivi topici ed elementi formulari di genere che poco hanno a che vedere con l'effettiva realtà dei fatti. Stando a De Lollis, infatti, cantare di avvenimenti politici, piuttosto che prendere parte per una posizione o per un'altra, non corrisponde effettivamente ad una vocazione ideologica radicata, ma piuttosto all'obbedienza ai canoni della tradizione: «poiché i motivi politici e formali che egli [Sordello] sfrutta ricorrono presso altri trovatori [...], è lecito affermare ch'egli obbedì, al par degli altri, a quella tendenza connaturata alla poesia provenzale di irrigidire in formule di convenzione sentimenti ed idee che, pure, in origine, rispondevano alla realtà dell'ambiente» (De Lollis 1896, p. 72).

15. La locuzione *faire sen* significa 'agire razionalmente' (*SW*, VII:571). Allo stesso modo, *faire foudat* andrà intesa come 'agire con sconsideratezza'. Si confronti questo passaggio di Ricas Novas con BnMart, *D'entier vers*: «Foudat fai e nescies / qui vers fai de truandia» (*BdT* 63.6, 19-20). — Si intende il rafforzativo *ben* come antecedente indicante intensità o maniera a cui il *qe* si del v. 16 si riferisce. Questo antecedente è un elemento tipico delle costruzioni finali-consecutive, e si riscontra nella proposizione principale con le forme frequentissime di *tan*, *si*, *aissi* (Jensen 1994, §760, §775, dove si sottolinea l'affinità del *que* modale con quello consecutivo).

16. La congiunzione *qe* ha valore consecutivo-modale, invece che causale, come vuole Boutière (si veda Lewent 1931, p. 589).

17. Barral del Baux, figlio di Uc del Baux e di Barrala di Marsiglia, fu un esponente molto importante della vita politica e culturale in Provenza nella seconda metà del XIII secolo. Suo zio era il trovatore Guillem del Baux, di cui conserviamo tre componimenti, mentre suo nonno materno, il famigerato En Barral, fu decantato protettore di Peire Vidal e Folchetto di Marsiglia. Barral del Baux prese possesso dell'eredità paterna fra il 1234 e il 1237, e cominciò a formare una sua corte ed esercitare, al tempo stesso, quel mecenatismo che era stato cifra distintiva della sua casata. Oltre al nostro Peire Bremon, soggiornarono presso di lui Paulet de Marselha, che, non solo gli dedicò tre canzoni d'amore (*BdT* 319.3, 319.5, 319.8), ma scrisse in occasione della sua morte anche un accorato *planh* (*BdT* 319.7), e Duran de Carpentras (*BdT* 126.1). Quando Carlo d'Angiò divenne conte di Provenza, scatenando disordini fra i provenzali e i francesi, Barral del Baux mostrò simpatie per la causa francese fino a divenire, una volta capitolata Marsiglia nel 1256, vassallo del conte angioino e suo principale collaboratore nel soffocare i tentativi di rivolta delle città provenzali (per tutto questo si vedano: Aurell 1989; Isabel de Riquer 1996, pp. 10-18). Il soggiorno di Ricas Novas presso Barral del Baux è attestato ancora una volta da Sordello, che afferma nel secondo sirventese contro il nostro, *Lo reproviers vai averan*: «Gen l'a saubut lo valens cons onrar / de Tolosa si co-is taing no-is cove, / c'a Marseilla l'a faich azaut tornar / per que laisset son seignor e sa fe» (*BdT* 437.20, 41-44). Si riscontra

un'allusione al breve soggiorno di Peire Bremon presso il conte di Tolosa, che probabilmente era stato preceduto da una prima visita alla corte di Marsiglia, come testimonia il verbo *tornar*. Un'ulteriore testimonianza ce la rende il sirventese di Reforzat de Trets, *Dui cavalier-ioglar*, che recita: «Ricas Novas tenc per home cabal, / segon qe-l vi a Marseill' asailir» (*BdT* 419.1, 9-10).

18. L'espressione *tener se per*: 'considerarsi, stimarsi' (*SW*, VIII:160); viene qui intesa con l'accezione di 'consacrarsi', 'mettersi a disposizione'. — Il verso è ipometro. Si aggiunge la congiunzione *e* fra *megeus* e *mon*.

20. Il verso manca di due sillabe. Boutière lo conserva così com'è, relegando in nota le ipotesi di integrazione (Boutière 1930, p. 109 n. 20). Si accetta la correzione di Parducci, che legge *aissi* l'*ais* del ms. e aggiunge subito dopo *ieu*. — Il *prem* relato dal ms. è un probabile errore di copia. Si corregge con *pren*.

XIX

Lo bels terminis m'agenssa (BdT 330.9)

MSS.: A 209d (*Ricas nouas sirventes*); D 140b (*Ricas nouas*).

EDIZIONI: Raynouard 1816-21, vol. V, p. 299, edizione delle prime due *coblas*; Bertoni-Jeanroy 1916, p. 281; Boutière 1930, p. 59 (XVI), ristampa del testo e della traduzione dell'edizione di Bertoni-Jeanroy.

METRICA: a7' b5' a7' b5' a7' b5' a7' b5' c6 c6 c7 b5'; Frank 243:2. Sirventese composto da cinque *coblas unissonans* polometriche di dodici versi, più una *tornada* di quattro versi. Il modello metrico del sirventese è la canzone di Bernart de Ventadorn, *Tant ai mon cor ple de joya* (BdT 70.44), che ha ispirato anche l'intelaiatura formale del sirventese di Peire Cardenal, *Falsedatz e desmezura* (BdT 335.25). L'originale e quest'ultima imitazione prevedono il rinnovamento delle rime ad ogni *cobla*, e, in particolare, il sirventese di Peire Cardenal adotta rime b spesso diverse e rime a identiche o simili a quelle del modello, ma disposte in ordine di successione alterato. Ricas Novas, invece, mutua lo schema delle rime dall'ultima *cobla* del sirventese di Peire Cardenal, che probabilmente gli sarà servito come modello diretto di imitazione. Su questo gruppo di *contrafacta* provenzali si veda il contributo di Marshall 1978-79, p. 27. Ricordiamo che si è conservata la melodia originale della canzone di Bernart de Ventadorn tramite la trasmissione di un ulteriore *contrafactum* francese, *Povre vellece m'assaut* (RS 390). Impossibile affermare con certezza se la suddetta melodia superstita abbia servito anche i due sirventesi di Peire Cardenal e Peire Bremon.

Rime: a: *-enssa*, b: *-ia*, c: *-or*.

Rime equivoche: 21 : 58 (*seignor*); 36 : 38 (*via*).

Rime identiche: 26 : 64 (*sia*); 35 : 62 (*d'onor*); 47 : 65 (*amor*).

Rime derivative: 1 : 53 (*agenssa* : *genssa*); 7 : 39 : 49 (*conoissensa* : *desconoissensa* : *reconoissensa*).

DATAZIONE: Il primo a tentare una datazione del ciclo di sirventesi di Peire Bremon e Sordello fu Schultz-Gora, che ne fissò la composizione fra gli anni 1228-29, periodo in cui Sordello lasciò l'Italia, e il 1245, anno della morte di Raimondo Berengario. Lo studioso ipotizzò che i sirventesi furono verosimilmente composti dopo il 1237, anno della morte di Blacatz, e, con più precisione, nel 1240 (Schultz-Gora 1897, p. 241). Come è noto, la morte del mecenate di Aups ispirò la composizione del celebre *planh* di Sordello, cui seguì poco tempo dopo l'imitazione di Peire Bremon, avulsa da sentimenti di ostilità o intenti parodici rispetto al modello, e quindi interpretata ragionevolmente come testimonianza che i rapporti fra i due trovatori fossero ancora buoni. De Lollis propose la data 1240-41 (De Lollis 1896, p. 43) in base all'allusione che Sordello fa nel terzo sirventese contro Peire Bremon a una pace stipulata in primavera fra il conte di Provenza e il conte di Tolosa: *Sol que m'afi*, «hueymais, pus ven la patz e-l gais temps de pascor, / si deuria mostrar ab garlanda de flor» (BdT 437.22, 19-

20). Ora, le sole tre paci fra i due nobiluomini che si possono prendere in considerazione sono quelle del 1234, del 1237 e del 1241. Nel 1234, tuttavia, Barral del Baux non era ancora entrato in possesso dell'eredità paterna, e quindi è inverosimile che Peire Bremon si fosse già trasferito presso la sua corte, come testimonia Sordello in *Sol que m'afi*: «Be·m meravelh quo·l pot retenir en Barrals / qu'ad ops de bon senhor non es en re cabals» (*BdT* 437.22, 14-5). La pace del 1237, inoltre, seguì a contese di breve durata, cominciate nella primavera di quello stesso anno: l'allusione di Sordello, come ebbe modo di evidenziare De Lollis (p. 45), è rivolta a un conflitto più lungo e di difficile risoluzione. Oltre a questi argomenti, che le prime due date debbano essere scartate appare probabile proprio in base a quanto detto riguardo allo spartiacque fornito dalla morte di Blacatz nell'evolversi dei rapporti fra i due trovatori. La scelta, dunque, deve cadere necessariamente sull'ultima pace, siglata nel 1241. Questa data è stata accolta favorevolmente da Boutière (Boutière 1930, p. 109), da Ugolini (Ugolini 1949, p. xxxvi) e da Boni (Boni 1954, pp. lvi-lvii), mentre Bertoni e Jeanroy rimasero incerti fra gli anni 1234, 1237 e 1240-1 (Bertoni-Jeanroy 1912, p. 275). L'unico che anticipò sensibilmente la datazione dei sirventesi fu Torraca (Torraca 1897, p. 17), che propose l'anno 1233 in base all'imitazione dello schema metrico e rimico, nonché di parecchie parole finali e parti di frasi, del terzo sirventese di Peire Bremon, *En la mar major* (XXI) riscontrata in un sirventese di Duran de Carpentras, *En talent ai qu'un sirventes encoc* (*BdT* 126.1), composto, secondo lo studioso, prima del 1233. Jeanroy ha in seguito persuasivamente dimostrato che il sirventese di Duran fu composto nell'inverno del 1242-43 (Jeanroy 1904, p. 311). A tutt'oggi, dunque, la datazione dei sirventesi resta saldamente fissata agli anni 1240-41.

NOTA AL TESTO: Le due versioni, al di là delle consuete divergenze grafiche, si presentano quasi del tutto omogenee. Gli editori precedenti hanno segnalato in apparato la lacuna, da me non riscontrata, dei vv. 19-20 nella versione di D. Al v. 1, A reca la lezione *facilior commenssa* rispetto ad *agenssa* di D; al v. 24, A legge erroneamente *lo-ill*, cui si supplisce grazie alla lezione corretta *la-ill* trasmessa da D. Entrambi i mss. trasmettono ipometro il v. 11. Ipometria presenta il v. 35 in D; sempre D trasmette i-permetri i vv. 14, 24 e 58. D presenta errori di flessione ai vv. 2, 4, 13, 29. Altri errori isolati di D si riscontrano ai vv. 46, 47, 48. La versione di A risulta sensibilmente più corretta, ed è quindi scelta come base per il testo.

I	Lo bels terminis m'agenssa, et ai joi qec dia, car ades ai sovinenssa, on qez eu m'estia,	4
	de mos amics de Proenssa. Pero, si-ls vezia, car ab lor ai conoissenssa, plus m'alegraria.	8
	E s'ieu lor dic lauzor, dreitz es, q'ill ant valor	

	et de onrat pretz la flor e de cortesia.	12
II	Us qe-m porta malvolenssa fugic Lombardia per desleial captenenssa. Qui-l conoisseria, joglars es, a ma parvensa, fals ab lecharia; e viu sai, per ma crezensa, per sa joglaria. Conoissetz lo, seignor, que de mi fai clamor et anc no-ill fi desonor? Mas ben la-ill diria!	16 24
III	Joglars garnitz ai temenssa que mala res sia, et ab pauc de retenenssa pois qe is enrabia. C'un sai n'a de part Plazenssa que, si-m conseguia, per aitan cum val Argenssa viu no-m laissaria. E car m'en don paor, fatz prec al Creator que me fassa tant d'onor qe-m gart de sa via.	28 36
IV	Joglars vai, per penedenssa, ades tota via garnitz de desconoissenssa, pois fetz la bausia. Iniquitatz par que-l venssa, e qui la-il trazia, eu me don gran pessamenssa cum puois parlaria. E s'ieu-l dic desonor, reprenden sa follor, ges non o dic per s'amor, c'aitant m'i perdria.	40 48

V	Car non a reconoissensa de sa vilania, dic que per sa recrezenssa jazer non poiria ab sa moiller, c'ades genssa. Pero, s'il muria, a totz o dic a presenssa qu'il no-l ploraria; anz, cre ben qu'il ador e prec nostre Seignor que don al joglar dolor tal que tost l'aucia.	52 60
VI	Lai man al trobador, d'aver, non ges d'onor, que ren non val ad amor hom que joglars sia.	64

- I. 1 m'agenssa] comenssa **A** — 2 qec] qecs **D** — 4 sils] sill **D** — 9 s'ieu] seu **D** — 10 ant] an **D** — 11 de onrat] donrat **AD**
- II. 13 us] uns **D** — 14 fugi de lombardia **D** — 18 lecharia] leuiaria **D** — 24 mas ben leu **D**; laill] loill **A**
- III. 27 ab] a **D** — 29 C'un] cuns **D** — 30 si·m] sem **D** — 35 que me] qem **D**
- IV. 46 reprenden] reprenda **D** — 47 s'amor] amor **D** — 48 caiant ne perdria **D**
- V. 52 non] noi **D** — 58 e prec deu nostre seingnor **D**

TRADUZIONE

I. La bella stagione mi piace e ogni giorno sono felice, perché sempre mi ricordo, ove che io sia, dei miei amici di Provenza. Se li vedessi, tuttavia, mi rallegrerei maggiormente, perché con loro ho confidenza. Ed è giusto se tesso il loro elogio, perché hanno valore e il fiore del merito onorato e della cortesia.

II. Uno che mi si dimostra ostile se ne scappò dalla Lombardia a causa della sua condotta disonesta. Chiunque lo conoscesse (si accorgerebbe che) è un giullare falso e perfido, a mio avviso. E, per quanto ne so, vive qui grazie alla

sua giulleria. Lo conoscete, signori, quello che si lamenta di me quando io non l'ho mai disonorato? Ma volentieri gli direi la mia.

III. Temo sia una cosa sgradevole essere un giullare armato e con poco ritegno quando si arrabbia. Ne conosco uno delle parti di Piacenza che se mi raggiungesse non mi lascerebbe vivo per tutto l'oro del mondo. E poiché mi fa paura, prego il Creatore che mi faccia la grazia di distogliermi dalla sua strada.

IV. Il giullare va, per penitenza, sempre e comunque armato di ingratitudine, da quando si macchiò di tradimento. L'iniquità pare lo vinca, e se qualcuno gliela estirpasse, mi chiedo con angoscia cosa gli resterebbe da dire. E se lo insulto, rimproverando la sua follia, non lo faccio per amore di lui, perché tanto ci perderei lo stesso.

V. Poiché non si rende conto della sua villania, credo non possa nemmeno dormire con sua moglie, che è sempre bella, a causa della sua codardia. Ma, se morisse, lo dico a tutti apertamente che lei non lo piangerebbe; anzi, penso piuttosto che lei veneri e preghi nostro Signore perché arrechi al giullare un malore tale che tosto lo uccida.

VI. Faccio lì sapere al trovatore, di ricchezza, e non d'onore, che nulla vale in amore un uomo che sia giullare.

NOTE

1. Il ms. A reca la lezione *facilior commenssa*, cui si preferisce *agenssa*, trådito da D. *Agensar* significa 'piacere' (PD).

2. *qec dia* è locuzione che in senso estensivo ha il significato di 'sempre'.

5. Il richiamo alla Provenza non è formulare: Ricas Novas fa esplicito riferimento alla corte di Raimondo Berengario V, da lui abbandonata definitivamente negli ultimi anni della terza decade del Duecento per insediarsi a Marsiglia presso Barral del Baux.

7. *conoissenssa* riveste qui il significato di 'intimità, confidenza' (PD). Il trovatore ribadisce il profondo legame di amicizia che lo lega ai suoi amici che sono rimasti in Provenza.

11. Il verso è ipometro in entrambi i manoscritti. Gli editori precedenti emendano *d'onrat pretz* con *de pretz onrat*. Noi preferiamo mettere a testo *d[e] onrat pretz*. — *flor* indica qui, come spesso nel linguaggio trobadorico, la parte più preziosa di qualcosa, ed è sovente riferito a delle astrazioni. Si confronti il verso di Ricas Novas con ArnTint, *Lo joi comenz'*: «ans porta de beutat la flor / e de ric pretz nominatiu» (BdT 34.2, 20-1); BgPal, *S'ieu sabi'*: «la flor de la cortezia / elha m'aura, o outra no» (BdT

47.10, 19-20); BtAlam, *Mout m'es greu*: «E midonz de Proenza car a de pretz la flor / prena-n premieiramenz e-l gart per fin'amor (*BdT* 76.12, 11-2).

13. La locuzione *portar malvolensa* è abbastanza frequentata dai trovatori, ed ha il significato di 'mostrarsi ostile', 'portare astio' nei confronti di qualcuno.

14-15. Si riscontra in questi versi il primo riferimento esplicito a Sordello. L'allusione alla *desleial captenenssa*, che ritornerà al v. 40 quando Ricas Novas parlerà di *bausia*, prende spunto dalle vicissitudini che videro coinvolto Sordello negli anni immediatamente precedenti al suo approdo in Provenza: il famigerato rapimento di Cunizza da Romano, sorella dei protettori di Sordello, Ezzelino e di Alberico, dalla casa del marito, Rizzardo di San Bonifacio. La donna era andata sposa a Rizzardo nel 1222, quando le due casate, tradizionalmente nemiche, si erano, se pur temporaneamente, pacificate. Il fatto successe nel 1226, quando i rapporti tra i Da Romano e i San Bonifacio tornarono, dopo una breve tregua, ad essere pessimi, ed Ezzelino riuscì ad impadronirsi di Verona. Il rapimento di Cunizza avvenne non per iniziativa personale di Sordello, ma fu compiuto su commissione di Ezzelino, che probabilmente intendeva sottrarre la sorella alle inevitabili conseguenze della lotta da lui ripresa con i San Bonifacio. L'accusa di tradimento, ad ogni modo, potrebbe rifarsi anche al matrimonio segreto che il trovatore contrasse successivamente con Otta di Strasso, figlia di una famiglia amica dei Da Romano. Fu per sfuggire alla vendetta degli Strasso, avendo sposato Otta senza il consenso dei parenti, e di Rizzardo di San Bonifacio, offeso per il rapimento di Cunizza, o forse avvertendo di non essere più nelle grazie di Ezzelino, il quale certo non dovette gradire i rapporti del trovatore con la sorella, che Sordello partì alla volta della Provenza, accompagnato dalla fama di poeta ma ancor più di cortigiano e di dongiovanni. Per tutto ciò si vedano Boni 1954 e Caliaro 2000.

16. *qui*, pronomine relativo senza antecedente, ha in questo contesto valore e significato affine al latino *si quis*, 'se qualcuno', 'chiunque' (Jensen 1994, § 335-57). Introduce quello che è l'equivalente di una subordinata di generale valore ipotetico, laddove l'apodosi è del tutto sottintesa. Il senso della frase sarà 'se qualcuno lo conoscesse, (si accorgerebbe che è) un giullare'.

18. *lecharia*: 'leggerezza, menzogna' (*LR*, IV:35). Si cita come controcanto al *joglars flas ab lecharia* di Ricas Novas la drastica sintesi sulla giulleria di BnMart, *D'entier vers*: «Selh qui faulas di —faul' es / enteiramen lecharia / si qu'om no c'enganaria— / qu'entiers e sals remazes / non pot, que sa falsa fes / lo ten fat en s'aurania/ [...] e qui en sa joglaria / ment, e mentir non es bes, / donc es mals, e non es res / mas despiegz e vilania» (*BdT* 63.6, 25-30; 45-8).

19-20. L'argomento principale di diffamazione che Ricas Novas dispiega nel suo sirventese è l'appartenenza di Sordello alla categoria dei giullari. Si tratta di uno *status* sociale, ma soprattutto artistico, fortemente avversato e discriminato dai trovatori, la filiazione al quale diviene motivo formulare di derisione e di spregio nei loro componimenti. Basandosi proprio sulle testimonianze degli stessi trovatori e dei redattori delle *vidas*, nonché di fonti storiche accreditate, la critica ha da tempo consolidato un luogo comune che differenzia due tipi fondamentali di trovatori: da una parte poeti di origine aristocratica, talentuosi e per i quali l'arte del *trobar* rappresenta una missione nella loro vita; dall'altra coloro che devono vivere grazie alla loro professione. Si tratta dei giullari, per l'appunto, bisognosi di soldi e di protezione sociale, ma soprattutto

esecutori di un'arte facile e conveniente, a causa della quale vengono visti dagli altri trovatori come concorrenti fastidiosi ed invadenti, perché probabilmente molto gradita a chi li sovvenziona. Questa categoria, ad ogni modo, include una moltitudine di differenti tipi di intrattenitori, fra cui anche importantissime figure poetiche. I recenti contributi di Paden e Harvey sono stati tesi a rivalutare enormemente la figura del giullare (si vedano Paden 1984, pp. 90-111, Harvey 1993, Noto 2003). La grande varietà di poeti che viene fatta confluire in questa categoria, differenti per capacità creativa e indipendenza sociale, ha suggerito, in particolar modo, alla Harvey che «joglar in such cases may have been merely a general label, representing no more than an attempt to plug a gap in the biographer's knowledge» (p. 232). Ciò significa che il termine non permette di distinguere realmente fra trovatori provenienti dal ceto nobiliare o cavalleresco, e miserabili cantastorie. Nel nostro caso particolare, l'accusa rivolta a Sordello di fare nient'altro che della giulleria, e non della vera poesia, è probabilmente topica e mirata a mettere in luce l'inferiorità da un punto di vista artistico del trovatore lombardo: questo genere di insinuazioni, lo abbiamo detto, è estremamente frequente nelle dispute fra i trovatori, e lo stesso termine *joglaria* sintetizza gli stilemi di un tipo di intrattenimento rozzo e improntato all'improvvisazione, che spesso viene associato a un comportamento falso e menzognero. Certo è che già nella prima giovinezza Sordello dovette difendersi dalla medesima accusa, allorché tenzonando con Joan d'Albusson, quest'ultimo lo aveva schernito coi medesimi argomenti (si veda la tenzone *Digatz mi s'es vers*, *BdT* 265.1a = 437.10a).

22-23. Le due locuzioni *faire clamor* e *faire dezonor* significano rispettivamente 'lamentarsi' e 'disonorare'. L'ultima, in particolar modo, sembra essere calcata sull'espressione specularmente opposta *faire plazer*.

24. Il ms. A reca la lezione *lo·ill*, cui si preferisce la versione di D, *la·ill*: sembra evidente che il pronome qui si riferisca al *dezonor* del verso precedente, sostantivo di genere femminile. Bertoni e Jeanroy rendono agilmente il verso nel modo seguente: «je lui dirais bien volontiers son fait».

25. Particolarmente felice l'espressione *joglars garnitz*, letteralmente 'giullare equipaggiato', tradotta brillantemente da De Lollis con «giullare in armi» (De Lollis 1896, p. 156), con la quale Peire Bremon allude, e al tempo stesso, rovescia l'immagine vanagloriosa che Sordello dipinge di sé in *Qan q'ieu chantes*: «Si tot son mal e fer nostre gerrier, / eu los tem meus pois sui e mon destrier / qand eu los vei, que s'om los me mentau» (*BdT* 437.28, 7-9). È risaputo che il sirventese di Sordello imita apertamente, tanto da un punto di vista formale che contenutistico, il celeberrimo *gap* di Peire Vidal, *Drogoman senher* (*BdT* 364.18). Tutto il componimento, infatti, è condotto con un tono altisonante e virile, e l'argomentazione della disputa si rifà esplicitamente a un linguaggio di tipo guerresco. Ricas Novas ribatte ironicamente alla presunzione dell'avversario, alludendo a lui come a un giullare armato, espressione volutamente paradossale, e assumendo per tutto il resto della *cobla* un tono dimesso e falsamente impaurito dalle minacce tracotanti dell'avversario, allo scopo di sminuirle ironicamente. *Joglars garnitz*, inoltre, è un riferimento sottile al fatto che Sordello si comportava più come un cavaliere che come un trovatore, viste le cariche pubbliche e le largizioni feudali che si guadagnò alla corte di Raimondo Berengario V. Questo motivo tornerà ad aleggiare nella *tornada*, per cui si rimanda alla nota relativa.

27. *retenenssa*: 'riserva, ritegno' (LR, V:341).

28. Il verbo *enrabiar*, 'infuriarsi' (PD), è riferito originariamente alla sfera animale (i cani in preda alla rabbia), ma sovente utilizzato in senso figurato per l'uomo. Si vedano MMont, *Aissi cum selh*: «mas Dieus me don tal mal don ieu enratge / que lo-y dia tot per plan auranatge» (BdT 305.3, 14-5); PCarav, *D'un serventes faire*: «Lairan, quant s'asembla, / cum cans enrabiaz» (BdT 334.1, 43-4). In questo contesto, Peire Bremon lo utilizza per enfatizzare parodicamente l'immagine minacciosa di un Sordello da temere qualora in preda alla furia animale, perché capace di perdere ogni ritegno.

29. *Plazenssa*, toponimo indicante la città di Piacenza, in Lombardia, ma anche sostantivo astratto col significato di 'piacevolezza' (PD). Se De Lollis aveva cercato invano in Francia la localizzazione del toponimo, supponendo che fosse il nome della città dove in quel periodo Sordello soggiornava (De Lollis 1896, p. 130 n.2), Bertoni e Jeanroy intuirono che la menzione allude alla città italiana. Certo è che questi tipi di toponimi hanno spesso nella lirica trobadorica un significato metaforico, essendo chiamati in causa non per il loro valore intrinseco, ma per il doppio significato che dispiegano. Si veda, ad esempio, AimPeg, *Per razo natural*: «Una domna leyal / sai ieu qu'es de Plazensa, / mas estai en Valensa» (BdT 10.40, 41-3). In questo caso, è pressochè ovvia la doppia funzione del toponimo: se Aimeric da un lato ci fornisce una serie di informazioni geografiche per localizzare e identificare la dama, dall'altro è evidente che quest'ultima è detta provenire da *Plazensa* perché è piacevole, e vive a *Valensa* solo perché il trovatore vuole lodarla come valente. Di questo genere di artifici retorici si è occupato Chambers, che ha isolato altri casi meno evidenti in cui *Plazensa* può valere tanto come toponimo che come riferimento alla qualità cortese: nel caso particolare del sirventese di Peire Bremon, egli commenta che «Plazenssa is not especially convincing as a pun» (Chambers 1964, p. 206). Noi siamo perfettamente d'accordo con lui, visto il contesto derisorio in cui compare l'allusione, e soprattutto tenuto conto della congruenza geografica della città lombarda con la biografia di Sordello.

31. Sicuramente *Argenssa* si presta alla doppia interpretazione di cui parlavamo nella nota precedente. Se il toponimo potrebbe essere materialmente identificato con la città di Argence sul Rodano, o con Argenta nell'Emilia Romagna, è molto più probabile che vada connesso ad *argen*, 'argento', 'denaro' (PD), e voglia indicare una specie di immaginaria città dell'oro. I riferimenti trobadorici ad *Argenssa* sono copiosi, e hanno questo doppio significato perché la funzione di questo genere di toponimi è essenzialmente quella di creare dei sagaci giochi di parole. Si veda PVID, *Tant an ben dig*: «que fag e dig e parvensa / a de Monbel e d'Argensa / e de Monrozier color / e sa cambr'es de Vallflor» (BdT 364.47, 37-40). Nel nostro caso intenderemo i vv. 30-1 in questo modo: «non mi lascerebbe vivo per tutto l'oro del mondo». È impossibile tradurre *Argenssa* in italiano in maniera tale che il toponimo conservi la sua valenza antifibologica. L'allusione di Ricas Novas è al seguente passaggio del sirventese di Sordello, *Qan q'ieu chantes*: «e s'ieu-l cossec, l'outracuidat parlier / ja no-l garra totz l'ours de Monpeslier» (BdT 437.28, 22-3). Boni ci ricorda, infatti, come Montpellier venga sovente nominata dai trovatori per la sua ricchezza, dovuta alla fiorente industria del battere l'oro (Boni 1954, p. 144 n. 23).

33. La locuzione *donar paor* assume il significato di ‘fare, suscitare paura’. Si confronti con GarApch, *Vielh Cominal*: «Ges no m'en don paor / per lor dig de folor» (*BdT* 162.8, 37-8).

35. *onor* è inteso qui col significato di ‘grazia’, ‘ricompensa’ (*LR*, III:534). — *tant*, nella consueta costruzione con la preposizione *de*, assume valore avverbiale.

37-40. Ritorna l'espressione *joglars garnitz*, questa volta di *desconoissessa*, ‘ignoranza’, ‘irragionevolezza’, ma anche ‘follia’, ‘ingratitude’ (*PD*). Ricas Novas si riferisce in questi versi al pellegrinaggio di Sordello fra numerose corti provenzali, una volta che questi ebbe lasciato l'Italia. Il nostro trovatore immagina questo vagare senza posa come una sorta di penitenza richiesta dagli avvenimenti scandalosi di cui il trovatore mantovano si rese protagonista in patria. Effettivamente Sordello giunse dapprima in Provenza, ma non vi si trattenne a lungo, varcando ben presto i Pirenei. In Spagna soggiornò presso Ferdinando III re di León e di Castiglia, ma anche presso altri principi, come Giacomo I d'Aragona. Non è probabile, invece, un suo soggiorno in Portogallo, cui hanno fatto pensare i suoi rapporti abbastanza stretti con due trovatori portoghesi, Joan Soarez Coelho e Picandon, che egli conobbe verosimilmente in una delle corti di Spagna delle quali fu ospite. Certo è che rimase poco anche in Spagna: ritornò in Provenza nel 1230-31, soggiornando prima presso Savaric de Mauléon, siniscalco del Poitou, per poi stabilirsi alla corte di Raimondo Berengario V, dove sarebbe rimasto anche dopo la morte del conte, avvenuta nel 1245, e dove conobbe, come è noto, Ricas Novas. Non è escluso che egli abbia soggiornato per qualche tempo anche in altre città della regione, come Rodez, Posquières e forse Tolosa. Alle prime due, in particolar modo, ci rimanda la figura di Guida, figlia di Enrico I e sorella di Ugo IV, conti di Rodez, alla quale Sordello dedicò numerose canzoni. Per tutto questo si vedano Boni 1954, e Caliaro 2000.

38. *ades tota via* è tradotto liberamente da Bertoni e Jeanroy come «sans cesse errant». L'espressione, in realtà, può essere resa, conservando una maggiore aderenza al testo, con ‘ora e sempre’, dal momento che *tota via* ha il significato di ‘sempre’ (*PD*). Si confronti con RambBuv, *S'a Mon Restaur*: «q'es en lieis rics e cabalos, / e creis ades totas sazos» (*BdT* 281.8, 49-50).

41. Il verbo *venser* significa ‘vincere, sostenere’ (*PD*). Bertoni e Jeanroy traducono elegantemente «le vice s'est emparé de lui». In effetti, *iniquitat* significa ‘vizio’, ‘scelleratezza’ (*LR*, III:134).

42. *qui* riveste, come al v. 16, funzione e significato affine a quello del latino *si quis*. Il pronome è il soggetto logico della frase. Privo, tuttavia, di una congruenza sintattica con gli altri elementi seguenti, ha valore di anacoluto. — *trazir* è inteso qui col significato di ‘togliere, strappar via’ (*PD*).

43. La locuzione *se donar pessamenssa* sembra assumere l'accezione di ‘preoccuparsi’, ‘domandarsi con angoscia’ (*PD*, s.v. *pensamen*).

44. La completiva andrebbe intesa letteralmente ‘in che modo poi parlerebbe’, una volta estirpata la cattiveria. L'*iniquitat* di Sordello è, infatti, interpretata da Ricas Novas come elemento vitale dell'avversario, nonché come fonte primaria di ispirazione poetica. Si opta nella traduzione per la soluzione più agile di Bertoni e Jeanroy, ‘ce qui lui resteraït à dire’.

48. Il pronome *mi* ha assolto la funzione di dativo etico, con valore pleonastico.

49. *reconoissensa* ha in questo contesto significato di ‘consapevolezza’ (PD).

50. *recrezenssa*, ‘abbandono’, ‘trascuratezza’ (PD). All’accusa di trascuratezza fisica risponderà prontamente Sordello nel responsivo *Lo reproviers vai averan*: «Car sol si sap peigner et afaitar, / e car se feing tot jorn non sap de que, / e car se sap torser e remirar, / cre qe-is n’azaut tota dompna de se» (BdT 437.20, 25-8).

53. *genssa*, ‘è bella’: *gensar* significa infatti ‘ornare’, ma anche ‘brillare’ o ‘essere bello’ (PD), come maggiormente conviene a questo contesto.

54-56. Questi versi rispondono piccatamente ai seguenti di *Qan q’ieu chantes*: «e si-n trob un, descortes lausengier, / sa moillers sai que se vistra de nier, / per que l’es ops qe-is gart de mon esclau» (BdT 437.28, 10-2). È evidente che la figura della moglie vestita a lutto è un semplice pretesto retorico per formulare una baldanzosa minaccia di morte rivolta a Ricas Novas: non abbiamo notizia alcuna riguardo la vita personale del nostro trovatore che possa illuminarci sull’esistenza di un’eventuale moglie. Interessante, tuttavia, sottolineare come Ricas Novas riutilizzi nel suo sirventese lo spunto offertogli da Sordello, che prospettava la vedovanza a questa moglie fittizia, nell’insinuare che se fosse la moglie del mantovano a restare vedova, non soltanto non ne soffrirebbe, inadempiendo ad un suo preciso dovere muliebre, ma ne sarebbe contenta. Questo argomento di disputa viene ulteriormente amplificato nei versi successivi fino alla fine della *cobla*, quando la moglie viene sospettata addirittura di bramare la morte del marito.

55. *a presenssa* significa ‘apertamente, pubblicamente’ (PD).

57-58. *ador e prec*, dittologia sinonimica con funzione enfatica da intendere come ‘supplica e prega’. *Adorar*, infatti, oltre all’accezione più nota di ‘venerare’, è utilizzato anche nel senso di ‘pregare’ (PD).

61-64. A Schultz-Gora si deve l’esatta decodifica del felice gioco di parole del v. 62, laddove Ricas Novas accusa Sordello di essere un trovatore d’*aver*, cioè qualcuno che cerca e conseguentemente trova ricchezze e lucro, invece che onori (Schultz-Gora 1894, p. 131). Da questi versi sembra trasparire il vero motivo del contendere fra i due trovatori: la gelosia di Ricas Novas nei confronti di Sordello, che nel giro di pochi anni si era guadagnato grande prestigio e larga fama sia come cavaliere che come trovatore, come ci testimoniano i documenti dell’epoca. Già nel 1233 egli veniva citato tra i baroni del seguito di Raimondo Berengario V, segno del notevole prestigio di cui doveva godere presso la corte di Provenza. Altri atti ufficiali di quegli anni ci mostrano come Sordello fosse ben presto entrato nella cerchia dei consiglieri e collaboratori più stretti di Raimondo Berengario, dal quale ricevette il titolo di *miles*, e il possesso di feudi. Prova indiscutibile dell’altissima posizione da lui raggiunta è un altro atto ufficiale, quello relativo all’accordo stipulato il 5 giugno 1241 a Montpellier tra il conte di Provenza, Giacomo I d’Aragona e Raimondo VII di Tolosa, per decidere il divorzio tra quest’ultimo e Sancia d’Aragona (zia di Giacomo I), al fine di aprire la strada al matrimonio, che non sarebbe poi avvenuto, tra Raimondo VII di Tolosa e Sancia, terza figlia di Raimondo Berengario V, erede della contea di Provenza. Ebbene, in questo atto, tra i testimoni citati, Sordello figura al terzo posto, subito dopo due grandi vassalli del re d’Aragona, sicché è lecito pensare che egli fosse considerato uno dei più alti personaggi al seguito del conte di Provenza (si vedano a tal proposito: Boni 1954 e Calliaro 2000). È naturale che questa repentina ascesa abbia suscitato le gelosie di chi,

come Ricas Novas, serviva la medesima corte, probabilmente con minore successo. Pare, dunque, giustificata l'accusa rivolta a Sordello di non essere un vero trovatore, in cerca di gloria ed onore, ma piuttosto un cavaliere a caccia di ricchezze, così come di utilizzare l'arte poetica per ricavarne un guadagno personale. La risposta del vituperato non tarderà ad arrivare nel sirventese *Lo reproviers vai averan*: «Ben a gran tort car m'apella joglar, / c'ab altre vai et altre ven ab me, / e don ses penre, et el pren ses donar, / q'en son cors met tot qant pren per merce» (*BdT* 437.20, 17-20). Sordello sottolinea perfidamente come sia Ricas Novas a vagare in cerca di protettori per fini più o meno lucrativi, mentre lui viene cercato dagli altri come se fosse un vero signore. Sulle ripetute accuse rivolte da Ricas Novas a Sordello riguardo il suo *status* di giullare si vedano anche le considerazioni di Aurell 1989, pp. 116-17.

61. Il verbo *mandar* è inteso nel senso di 'far sapere', 'mandare a dire' (*PD*), formula esordiale dell'*envoi*.

XX

Tant fort m'agrat del termini novel

(BdT 330.18)

MSS.: A 210a (*Ricas nouas*); D 140b (*Ricas nouas*); T^o 7.

EDIZIONI: Raynouard 1816-21, vol. V, p. 300, edizione della terza *cobla*; Bertoni-Jeanroy 1916, p. 287; Boutière 1930, p. 64 (XVII), ristampa del testo e della traduzione dell'edizione di Bertoni-Jeanroy; Riquer 1975, p. 1285 (CCLVIII), ristampa del testo dell'edizione Boutière.

METRICA: a10 b10 a10 b10 c10' b10 c10' b10; Frank 353:5. Sirventese composto da cinque *coblas unissonans* di otto decenari, più una *tornada* di quattro decenari. Lo schema metrico è identico a quello del sirventese di Sordello, *Lo reproviers vai averan* (BdT 437.20), che tuttavia presenta uno schema rimico lievemente differente: a b a b c d c d. Ricas Novas sembra riutilizzarlo con la sola modifica della rime nella sirma.

Rime: a: -el, b: -es, c: -enda.

Rime equivoche: 12 : 44 (*sirventes*).

Rime identiche: 22 : 30 (*pres*); 15 : 41 (*renda*); 16 : 42 (*fosses*); 37 : 43 (*reprenda*).

Rime derivative: 7 : 13 : 29 : 37 (*aprenda* : *mesprenda* : *sobprenda* : *reprenda*); 22: 36 (*pres* : *mespres*).

DATAZIONE: Il sirventese fu composto negli anni 1240-41. Si veda la datazione di *Lo bels terminis* (XIX).

NOTA AL TESTO: L'adulterazione del v. 25 presuppone la discendenza dei tre codici da un archetipo comune difettivo. Sempre al v. 25 si riscontra una discrepanza rilevante fra i codici, perché passibile di importanti investimenti esegetici: A legge *sim ren for fis qan dissi qal macel*, mentre DT^o *sim reforsaz (reforsat T^o) dis cadais al macel*. Se la lezione di DT^o sembra preferibile, giacché nomina esplicitamente il nobiluomo e trovatore Reforzat di Trets, il quale, prendendo spunto dal ciclo di sirventesi che Ricas Novas e Sordello si scambiarono, compose una mordace invettiva contro entrambi (*Dui cavallier-joglar* [BdT 419.1]), è postulabile un intervento trivializzatore del copista di A, che con ogni evidenza non ha compreso il riferimento a Reforzat.

A tramanda una serie di imprecisioni ai vv. 1 (*el* per *del*), 5 (*e* per *car*) e 28 (*ventres* per *fetges*, dovuto alla ripetizione del *ventre* del v. 27), nonché alcune scorrettezze morfologiche ai vv. 18 (*vei* per *ves*), 36 (*remassetz* per *remasses*) e 42 (*joglar* per *joglars*).

D presenta lezioni isolate ai vv. 11 (*mal* per *laich*) e 13 (*de re* per *vas ren*), e trasmette ipermetro il v. 30. Altri errori si riscontrano ai vv. 6, 10, 19, 24 e 28.

T^o presenta lacune di ragionevole ampiezza ai vv. 14-16, 25, 31-32 e 38. La *cobla* III, inoltre, risulta pesantemente danneggiata, a scapito dei vv. 20-24, mutili ed intellegibili. Lezioni isolate di T^o si riscontrano al v. 10 (*qar* per *si*); al v. 12 (*que ges* per *qu'eu*); al v. 13 (*ni ges no-m plai* per *ni no m'es bel*); al v. 20 (*en* per *el*); al v. 27 (*ventraill* per *ventre*). Errori e scorrettezze di T^o ai vv. 5, 9, 15, 21, 28, 33, 43.

- seign'En Sordel, sobre mi pren l'esmanda
d'aquel pechat que per amor fares. 32
- V Pois q'ieu vinc sai, non afliesc anc pel
don sembles lop ni semblar no-l voil ges:
be-m saup gardar, a l'issir, del clavel
que sobre-l pe non remasses mespres; 36
ni mos seigner no-m cuich que m'en reprenda,
que conseil n'ac de lui anz sai vengues.
Mas pregem Dieu, En sordel, que car venda
las trachios que fant frainger las fes. 40
- VI Si tot avetz, En Sordel, longa renda,
non es joglars; e, si joglars fosses,
non fes nuill temps, mas non q'ie-us en reprenda,
tant bos joglars dos tant crois sirventes. 44

- I. 1 del] el **A**, de **T^o**; tremini **T^o** — 5 car] e **AT^o**; c'ab] q'a **T^o** — 6 assatz] assa **D**
II. 9 q'ieu] qe **D**; bels] bell **T^o** — 10 et] ez **T^o**; greu] creu **D**; si] qar **T^o** — 11 laich]
mal **D** — 12 qu'eu] que ges **T^o**; non fich] no fi **DT^o** — 13 vas ren] de re **D**; ni ges nom
plai q'en re vas vos mesprenda **T^o** — 15 nuills] null **T^o**
III. 18 ez garniz **T^o**; qui-us vezes] qui uos uei **A**, qui uos ues **D** — 19 del bauastel]
dels bagastels **A** — 20 el] en **T^o** — 21 q'ieu] qui **T^o** — 22 q'ieu] qe **D** — 24 miser]
messers **D**
IV. 25 si'n] sim **AD**; Reforsaz] ren for fis **A**, reforsat **T^o**; qan dissi qal macel **A** —
27 ventre] ventraill **T^o** — 28 caps] cap **DT^o**; fetges] ventres **A**, figes **T^o** — 30 vos so
reten **D** — 31 seign'en] seingner **D**; mi] me **D**
V. 33 q'ieu] eu **T^o** — 34 no-l voil] no uoill **D** — 35 be-m] ben **AD**, be **T^o** — 36
que sobre-l] qel sobre **T^o**; remasses] remassetz **A**, remanses **T^o** — 37 no-m] no **D**, non
T^o
VI. 42 joglars] joglar **A** — 43 q'ie-us] queu **T^o** — 44 joglars] ioglots **T^o**

TRADUZIONE

I. Così tanto mi rallegro della nuova stagione, per la dolce gioia che Amore mi ha procurato, che tutto ciò che faccio o dico mi piace e mi allietta; e voglio cantare come un uomo cortese, perché non mi piace discutere con un malparliere. E voi, Sordello, dite pure quello che vorrete, ma (ricordate che) chi lo fa (discutere), è sufficiente perché apprenda, e io apprendo sempre volentieri!

II. In fede mia, bell'amico Sordello, e mi spiacerà se non mi crederete, voi non portate un cappello cattivo a causa di un'azione villana, perché non composti il sirventese su di voi, né mi piace dire alcunché contro di voi; anzi, dico a tutti, perché so che vi fa onore, che nessuno ebbe mai così tanti guadagni, né immagino che voi foste mai un giullare!

III. Spesso ferite di spada e di coltello; quando siete armato, fareste la gioia di chi vi vedesse: sembrate uno di quei cavalieri delle marionette una volta che siete montato a cavallo con l'armatura! Ma non pensate che vi attenda al varco quando vedrò che vi avvicinerete armato; e poiché non ho il coraggio di difendermi contro di voi, che Dio vi salvi, messere, mi soccorra la vostra pietà!

IV. Benché Reforsat disse che al macello di Aix vi sorprese a mangiare qualcosa, pur non compraste ventre o trippa o testa o piedi o fegato o milze o alcuna altra cosa per cui vi si possa cogliere in fallo. Ma poiché diceste che Amore vi tiene legato, signor Sordello, mi accolgo la penitenza per quel peccato che per amore farete.

V. Da quando giunsi qui non indossai mai una pelliccia per rassomigliare a un lupo, né voglio assomigliargli: al momento della partenza, seppi evitare il chiodo così che il piede non restasse ferito; né credo che il mio signore possa biasimarmi per questo, perché ricevetti consiglio da lui prima di venire qui. Ma preghiamo Dio, Sordello, perché faccia pagare caro i tradimenti che fanno infrangere la fiducia.

VI. Benché abbiate, Sordello, dei guadagni inusitati, non siete giullare; e se lo foste, (vi assicuro che) un buon giullare non compose mai due sirventesi così brutti, ma non ve lo rimprovero.

NOTE

1. *fort* ha in questo contesto funzione di intensificatore dell'antecedente di natura consecutiva *tan*. Andrà inteso come 'così tanto'. — Il ms. A legge *m'agrat el termini novel*, laddove D reca *m'agrat del*. Il verbo ha il significato principale di 'piacere', ma nella sua accezione pronominale si costruisce proprio con la preposizione *de*: *se agradar de* significa 'rallegrarsi di qualcosa' (PD). Si opta, dunque, per la lezione di D.

2. Il verbo *metre* va inteso in questo contesto col senso di 'provocare, causare' (PD).

3. *m'es bon e bel*: due locuzioni che hanno il medesimo significato di 'piacere' (PD, s.v. *eser*). Si riscontrano spessissimo nel corpus trobadorico in figura di dittologia sinonimica. Si confronti il verso di Ricas Novas con GI_{Peit}, *Ab la dolchor*: «De lai don plus m'es bon e bel / non vei mesager ni sagel» (BdT 183.1, 7-8); PCard, *To-stemps azir*: «e si per so vauc atras o avan, / no m'en rancur, car tot m'es bon e bel» (BdT 335. 57, 3-4); P_{Vid}, *Molt m'es bon e bell*: «Molt m'es bon e bell, / quan vei de novell / la fuelh'el ramell» (BdT 364.29, 1-3).

5. Il ms. A apre il verso con la congiunzione *e*, mentre D reca la lezione *car*, che si preferisce per maggior congruenza sintattica: *car*, infatti, meglio si adatta ad introdurre la conseguenza dell'asseverazione fatta da Ricas Novas al v. 4, ossia che siccome egli vuole poetare da uomo cortese, non gli aggrada di intrattenersi in dispute infamanti con Sordello. — *contendre*: 'discutere, litigare' (PD).

7. *assatz* assume qui il significato di 'abbastanza' (PD; Jensen 1994, § 645). Il senso del verso è stato travisato da Bertoni e Jeanroy, che chiosano «celui-là fait assez qui peut s'instruire». Stando a questa interpretazione, Ricas Novas vorrebbe dire qualcosa di poco intellegibile, sancendo che 'colui che fa abbastanza è colui che apprende'. In realtà non bisogna mettere in relazione *fai* con *assatz*, come hanno fatto gli editori precedenti, dal momento che la cesura cade subito dopo *fai*, esigendo, dunque, una pausa di natura sintattica; *fai* potrebbe essere facilmente inteso come verbo vicario che rimpiazza il *contenda* del v. 5 evitando, in questo modo, di ripeterlo (si vedano le considerazioni di Jensen 1994, § 419). A questo punto, *qui* va sciolto come *qu'i*, per cui il verso assume il seguente significato: 'ma chi lo fa (litigare), è abbastanza perché poi apprenda'.

9. *fe q'ieu vos dei* è un'espressione formulare di matrice feudale analoga a *per ma fe*, da intendere proprio come 'in fede mia'. Ricorre con rilevante frequenza nel corpus trobadorico come inciso avente lo scopo di sottolineare la veridicità di quanto si afferma. Si confronti con Bn_{Mart}, *Bel m'es*: «Quan la vei, / fe que-us dei, / ges no tenc envej'al rei» (BdT 63.3, 39-41); Bn_{Vent}, *Conortz*: «Fe qu'eu dei a l'Alvernhatz / tot o fi per bona fe» (BdT 70.16, 27-8); Bt_{Born}, *Tortz e gerras*: «Car plus es francs, larcs e privatz, / fe qu'eu vos dei, / rics hom ab gerra que ab patz» (BdT 80.11, 26-8); Mbr_u, *Emperaire*: «Per aqella fe q'eu vos dei, / anc mai emperador ni rei / non agron tal merchat de mei / con vos, e Deus me-n lais jauzir» (BdT 293.23, 29-32).

10. Benché si tratti di una struttura condizionale poco frequente, si riscontra talvolta il futuro dell'indicativo nella protasi di un periodo ipotetico, al posto del convenzionale presente, quando il tempo della proposizione principale è anch'esso al futuro. Si veda Jensen 1994, § 805-11.

11. Ci troviamo di fronte a un'espressione di natura proverbiale che allude all'usanza invalsa nel medioevo di far indossare ai colpevoli di determinati reati un cappello o una ghirlanda dalla foggia particolare come segno riconoscibile di onta. In base a questo, l'espressione 'portare un cattivo cappello' assume indirettamente il senso di 'avere una cattiva reputazione': Ricas Novas rassicura ironicamente l'avversario dicendogli che non si è fatto una cattiva reputazione macchiandosi di qualche indegno crimine. Si vedano a tal proposito le considerazioni di Schulze-Busacker 1985 e di Pfeffer 1997. Si confronti, inoltre, il verso di Ricas Novas con alcune espressioni speculari reperate nel corpus trobadorico. Se ne evince, innanzitutto, la testimonianza

dell'abitudine di cui sopra di far indossare ai rei copricapi distintivi, e, di seguito, il particolare utilizzo metaforico della parola stessa *capel* con intento fortemente spregiativo: GI^{Fig}, *D'un sirventes far*: «quar de mal capel / etz vos e Cistel, qu'a Bezers fezetz faire / mout estranh mazel» (*BdT* 217. 2, 152-4); Mbru, *Al prim comenz*: «capel a vestit d'avol critz, / de mil de bos qe-n a agutz» (*BdT* 293.4, 53-4); Mbru, *Bel m'es*: «Car el n'a la clau segonda, / per qe-l segner, so-us afin, / porta capel cornut conin» (*BdT* 293.12a, 31-3); GI^{PCaz}, *A l'avinen mazan*: «E ja-ls fals ples d'enjan, / copat d'avol capelh, / no s'aus fasson gragelh» (*BdT* 227.2, 21-3); P^{Vid}, *Pus ubert*: «Liatz a la coa d'un taur / degr'esser frustatz al mazell / d'Ast on vesti l'orre capell / de tracion, on s'enprenha / l'ereges fals, qui no-s senha» (*BdT* 364.38, 73-7). — *laich crim* viene tradotto giustamente da Betoni e Jeanroy come 'azione villana', significato riportato anche da *PD*, s.v. *laidura*. Il ms. D legge *mal* al posto di *laich*.

12. Bertoni e Jeanroy preferiscono mettere a testo la lezione di D, *fi*, al posto del *fich* di A, pretendendo, inoltre, che la negazione *non* manchi in D. In realtà, D legge *no fi*. Non si considera opportuna la correzione, e si preferisce la lezione di A. — Ricas Novas afferma di non aver preso di mira Sordello nel suo precedente sirventese, e quindi quest'ultimo non può accusarlo di aver attentato alla sua reputazione. Da notare il particolare impiego della preposizione *de* nel verso, che introduce un complemento di argomento: 'su di voi' (Jensen 1994, § 704). Una costruzione simile a quella Ricas Novas con *faire* inteso come 'comporre' seguito da *de* che introduce l'argomento o il destinatario del componimento è quella di GI^{Berg}, *Amics Marques*: «enqera non a gaire / q'ieu fi de vos coinda cansson e bona» (*BdT* 210.1, 1-2).

13. Bertoni e Jeanroy optano per la lezione di D, *de re*, al posto di *ren vas* trådita da A. In realtà, non credo si imponga la necessità di una deviazione dal ms. base, dal momento che entrambe le lezioni sono corrette e congrue rispetto al contesto. La preposizione *vas*, in particolar modo, esprime qui un'opposizione di natura ostile, che la assimila al significato di *contra* (Jensen 1994, § 718). Si confronti il verso di Ricas Novas con BonCalvo, *Lo maier senz*: «car ieu vas ren non dei esser iratz / mas vas mon cor» (*BdT* 101.8, 21-2). Utilizzato in frasi negative, *ren* assume il significato di 'niente' (Jensen 1994, § 394). — *mesprendre*: 'riprendere, biasimare', o anche 'nuocere' (*PD*).

15-16. Dopo aver finto per tutta la *cobla* di non aver mai screditato Sordello, e di essere alquanto meravigliato che questi abbia riferito a sé il precedente sirventese, Ricas Novas lancia negli ultimi due versi un'accusa ad effetto che riprende il motivo, già ampiamente utilizzato in *Lo bels terminis*, della ricchezza di Sordello, spropositata rispetto al suo stato di semplice giullare. La *longa renda* (*renda*, letteralmente 'rendita', *PD*) è, infatti, l'insieme delle ingenti ricchezze e delle onoreficenze feudali che il trovatore mantovano si era guadagnato repentinamente alla corte di Raimondo Berengario sulla scorta della fiducia e del prestigio che ivi suscitò (si veda la nota a XIX, 61). Ricas Novas gioca sul significato plurimo dell'attributo *longa*, che può significare tanto 'cospicua', in termini di quantità, quanto 'durevole' o 'tardiva', in termini di tempo: si vedano i vari significati proposti in *SW*, IV:431, che registra, fra l'altro, anche un'occorrenza di *longa moneda* in un racconto dei fratelli Bonis. L'alta posizione raggiunta a corte non avrebbe mai fatto sospettare (*entendre* va inteso col senso di 'supporre', 'immaginare'; *LR*, V:325) che in realtà Sordello non fosse altro che un giullare.

18. Il ms. A legge *qui vos vei*, mentre il ms. D *qui vos ves*. Se, da un punto di vista grammaticale, la lezione più corretta è quella di D, Bertoni e Jeanroy hanno, tuttavia, ritenuto poco plausibile che Ricas Novas volesse intendere *ves* per *ve*, terza persona singolare dell'indicativo presente di *vezer*, creando una forma morfologicamente scorretta per analogia con altri verbi in *-s*, o semplicemente per rispettare lo schema rimico. I due editori emendano con *qui-us vezes*, 'chi vi vedesse'. Si mantiene la correzione.

19. Al v. 19 A legge *dels cavalliers semblatz dels bagastels*, mentre D reca *dels cavailliers semblaz del bauastel*. Bertoni-Jeanroy spiegano che il *bavastel* era un gioco di marionette (*PD*, s.v. *babastol*), le quali in alcune varianti potevano rappresentare dei cavalieri in lotta fra loro, come suggerisce Meyer (Meyer 1901, gloss., s.v. *bavastel*). L'etimologia del termine, che in occitano contempla le varianti *bab-* e *bag-*, è incerta: lo ritroviamo in antico francese come *baastel* e in italiano come *bagatella* (*REW* 861; *TL*, I:788). Del termine si è ipotizzata una derivazione araba o tardolatina (<*BAGADELLUS*, 'proprio di Bagdad'), anche se nessuna delle ipotesi appare definitiva (*DELI*, s.v. *bagatella*). Si vedano, a tale proposito, le considerazioni di Morgan 1953, pp. 297-98 e pp. 312-324 e di Ménard 1989, pp. 831-847. Testimonianze di questo tipo di intrattenimento ludico nel corpus trobadorico sono sempre associate alle descrizioni della attività tipiche di giullari e saltimbanchi, come accade in *Flamenca* («l'us fai lo juec dels bavasteltz», v. 611]), nell'*ensenhamen* di Guiraut de Calanson al giullare Fadet («e chans d'auzels / e bavastels, / e fay los castels assalhir», v. 23), nella supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso I volta a difendere il vero *trobar* così come lo statuto artistico dei trovatori dalla miriade di figure di intrattenitori improvvisati (*Lettera XI, supplicatio*: «ni cels que fan joglar / cimis ni bavastels, / ni d'autres, que capdels / bos non lur es donatz», vv. 584-87; *Lettera XI, declamatio*: «co sels que fan sautar / simis o bocx o cas, / o que fan lur jocx vas / si com de bavastels», vv. 204-7). Faral testimonia come la pratica di animare delle immagini e farle parlare fosse tipica dell'arte giullaresca. Le marionette, in particolar modo, erano parte integrante delle rappresentazioni di natura drammatica o farsesca del medioevo, riscuotendo sempre un notevole gradimento (si veda Faral 1910, p. 245 n. 1). Nel *Guilhem de la Barra* le marionette vengono citate a scopo metaforico come accade nel sirventese di Peire Bremon: «Enayssi s'aucizon urtan / cum fan aquelhs dels babastels» (vv. 3170-71). Si mette a testo la lezione di D, *del bavastel*, per il rispetto dello schema rimico. Si intende, inoltre, *dels* come articolo partitivo riferito a *cavalliers* che esprime la funzione di riferirsi a qualcosa di ben conosciuto dall'uditorio (si veda Jensen 1994, § 202). In questo modo, il v. 19 andrà inteso 'sembrate uno di quei cavalieri delle marionette'.

20. *pojatz* significa qui 'montato a cavallo' (*PD*), mentre *arnes* 'armatura' (*LR*, II:124). Comincia a chiarirsi il significato della comparazione attuata da Ricas Novas fra Sordello in veste di cavaliere e la marionetta. Il trovatore equipaggiato da cavaliere ed in sella ad un cavallo sembra proprio una marionetta che si anima solo grazie ai fili tirati da qualcuno: l'arrogante mantovano, qualora si fregi di un ruolo che non gli è proprio, inscena soltanto il simulacro senza anima né vigore di ciò che ambisce ad essere. Non appare un caso, fra l'altro, che Ricas Novas utilizzi proprio la metafora delle marionette, per deridere Sordello: esse, l'abbiamo detto, erano parte integrante delle

esibizioni giullaresche, e Sordello, per il nostro trovatore, altro non è che un misero giullare che si atteggia a cavaliere.

21. La locuzione *en luoc* può significare ‘ovunque’ o ‘qualche volta’ (SW, IV:418). Viene liberamente resa da Bertoni e Jeanroy con ‘de pied ferm’; lo si traduce con un’affine espressione italiana, ‘al varco’. Ricas Novas vuole dire che, una volta scorto Sordello così minacciosamente equipaggiato, non oserà affrontarlo, ma si darà alla fuga, come spiegato nei versi successivi. Il nostro trovatore, infatti, riprende in tutta la *cobla* III il motivo del *gap* cavalleresco presente nel primo sirventese di Sordello, su cui era già addivenuto in *Lo bels terminis* (XIX, 25). Egli lo amplifica a fini parodici grazie alla fulminea descrizione del nemico equipaggiato oltre ogni misura e provvisto delle peggiori intenzioni, e grazie alla professione di codardia dovuta all’estremo timore che il cavaliere-marionetta gli suscita. Si veda a tal proposito la nota a XIX, 25.

24. A legge *miser*, D *messers*. Se *messer* è un evidente italianismo chiamato in causa ‘in onore’ del mantovano Sordello, *miser* può essere interpretato come una storpiatura a fini ironici (*miser* può significare anche ‘misero’; LR, IV:421) di *messer*. Esempi della ricorrenza di *ser* e *messer* nella lirica trobadorica sono repertoriati da Stimming (Stimming 1879, p. 236, n. 3) e Crescini (Crescini 1932, p. 587, n. 1). Si mette a testo la lezione di A.

25. Questo verso introduce un passaggio di difficile interpretazione, contenente allusioni poco intelleggibili. A legge *sim ren for fis qan dissi qal macel*, mentre D *sim reforsaz dis cadais al macel*. Con una lieve correzione, la versione di A potrebbe essere messa a testo come *si’n ren forfis qan dissi q’al macel*, e significare ‘se in ciò peccai quando dissi che al macello’. Stando a questa interpretazione, sostenuta, fra l’altro, da De Lollis (De Lollis 1890, p. 47), il verso farebbe riferimento a delle accuse di Ricas Novas ai danni di Sordello formulate anteriormente allo scambio di sirventesi in un ipotetico componimento perduto. Seguendo D, il verso, con la medesima correzione opinata per la versione di A, assumerebbe la seguente fisionomia: *si ’N Reforsaz dis c’ad Ais al macel*. La lezione di D chiamerebbe in causa la figura di Reforzat, visconte di Marsiglia e signore di Trets e Forcalquier, autore del sirventese *Dui cavallier-joglar* (BdT 419.1), che fu composto verosimilmente dopo il duello poetico fra Sordello e Ricas Novas, in cui il nobiluomo dispiega una nutrita serie di accuse rivolte ad entrambi i trovatori. Stando alla testimonianza di D, Reforzat avrebbe accusato Sordello di qualche cosa di poco chiaro, cui Ricas Novas allude oscuramente nei versi successivi, avvenuta al macello di Aix. La lezione di D è quella che Bertoni e Jeanroy pubblicano, ipotizzando che la versione di A sia frutto di un rimaneggiamento del copista. I due editori ammettono che sulla versione di D si possano operare ulteriori correzioni che portino a un esito diverso, quale *si ’n re-m forsaz, dic c’ad Ais*, che andrebbe interpretato in questo modo: ‘se mi forzate dico che ad Aix’. In mancanza di ulteriori elementi che aiutino a far luce sulle allusioni riportate da Ricas Novas in questo sirventese, è impossibile dare per certa o definitiva una delle due versioni. Si ritiene, ad ogni modo, più plausibile la versione trädita da D. — A differenza di Bertoni e Jeanroy, si intende *si* come congiunzione di natura concessiva, e non condizionale. Si veda Jensen 1994, § 764. — *macel*, ‘macello’ o ‘macelleria’ (PD, s.v. *mazel*). De Lollis traduce appropriatamente con un generico ‘mercato delle carni’ (De Lollis 1890, p. 47), laddove Bertoni

e Jeanroy ipotizzano senza giungere a conclusioni probanti che *macel* fosse il nome di una particolare macelleria della città di Aix.

26-29. Veniamo a scoprire il misfatto di cui si sarebbe macchiato Sordello ad Aix sotto gli occhi inclementi di Reforzat: il trovatore avrebbe divorato (*manjar*, 'mangiare', *PD*) qualcosa al macello di Aix senza tuttavia aver comprato nulla di quello che lì si poteva comprare, ventre, trippa, testa, piedi, fegato o milza. Ricas Novas fa un elenco di frattaglie: dal contesto sembra di capire che non è vero, anche se il nostro trovatore insinua che forse lo è, che Sordello sia stato visto mangiare al mercato delle carni poco nobili, di poco prezzo, come un miserabile o come qualcuno non avvezzo a carni pregiate. Ovvio che Sordello si saziò di altre cose, e che il *majassetz* del v. 6 abbia una portata metaforica, come probabilmente la hanno tutti i termini relativi alla carne che Ricas Novas elenca. Si può ammettere che Sordello avesse avuto una disputa poco onorevole con qualche macellaio di Aix, ma appare poco probabile. In base al riferimento all'amore che Ricas Novas fa al v. 30, Bertoni e Jeanroy hanno ipotizzato che la causa della condotta infamante di Sordello fosse una donna, probabilmente «la femme d'un boucher», con la quale egli avrebbe avuto una relazione segreta (Bertoni-Jeanroy 1916, p. 301 n. 25-9). Questa, naturalmente, resta una delle possibili interpretazioni del passaggio, che ad ogni modo resta di difficile comprensione, a causa dell'oscurità delle allusioni di Ricas Novas.

26. *sobreprenda* ha, sia al v. 26 che al v. 29, il significato di 'sorprendere, cogliere in flagrante' (*PD*). Bertoni e Jeanroy lo traducono al v. 29 come 'biasimare', altro significato possibile del verbo, ma poco idoneo al contesto, mentre Riquer ricollega arditamente il verbo al cat. *reprendre*, 'fare indigestione' (*DCVB*, IX:386).

28. A legge, a causa di un banale errore di copia, *ventres*, già presente al v. 27. Si emenda con la lezione di D, *fetges* — *bescles*: 'milze' (*PD*).

30-32. Nei versi che chiudono la *cobla* IV, Ricas Novas sembra giustificare, col solito tono derisorio, Sordello riguardo ai fatti oscuri avvenuti ad Aix. Se è l'amore che ha mosso Sordello a fare quello che ha fatto, poiché l'amore ne ha sempre guidato le azioni, Ricas Novas si mostra disposto a farsi carico degli eventuali contraccolpi che la condotta amorosa del mantovano potrebbe sortire in futuro. — *reten pres* significa letteralmente 'tiene vicino' (*LR*, V:340). Lo si interpreta liberamente come 'tiene legato'.

33-34. Il verbo *afiblar* significa letteralmente 'rivestire di pelliccia' (*PD*), ed è riferito solitamente agli abiti. In questo contesto assume l'accezione di 'indossare': affermando che non ha mai indossato una pelle di lupo, il trovatore vuole dire che non ha mai avuto un comportamento avido, malevolo o fasullo. Il lupo, infatti, viene sovente ad incarnare nel corpus trobadorico la cifra mimica di un'umanità avida e per questo votata al latrocinio e alla razzia. Il linguaggio dei bestiari, infatti, è volto principalmente, nella letteratura medioevale, a creare allegorie di natura morale in cui l'uomo possa rispecchiarsi (si veda Zink 1984, pp. 47-71). Si confronti il passaggio di Ricas Novas con PCard, *Tostemps azir*: «Li croi baron an pietat tan gran / de l'autra gen com ac Cayms d'Abel; / e volon mais raubar que lop non fan / e mais mentir que tozas de bordel» (*BdT* 335.57, 9-12); P_{Vid}, *De chantar*: «E sitot lop m'appellatz, / no m'o tenh a deshonor, / ni se-m baton li pastor / ni se-m sui per lor cassatz» (*BdT* 364.16, 41-4); RbAur, *Anz que l'haura*: «Segnior, eu no soi ges ducs, / ni no veg can

tenc sol ducs; / ni de lop ni de lairon / no-s pot gardar desastrucs, / qon fai cel qe es els sucs» (*BdT* 389.9, 13-7).

33. Il riferimento spaziale è alla corte di Barral del Baux, dove Ricas Novas si era trasferito negli anni successivi al 1237.

35-38. Ci troviamo di fronte ad altri versi poco intellegibili. Bertoni e Jeanroy evocano come fonte possibile dell'aneddoto cui allude da Ricas Novas un racconto popolare della regione del Tarn che narra di un lupo il quale, al momento di entrare in un pollaio per fare razzie, si ferisce alla zampa a causa di un chiodo. Secondo i due studiosi, è probabile che il trovatore faccia nuovamente riferimento agli avvenimenti poco onorevoli di cui si era reso protagonista Sordello ad Aix, affermando, per contrasto, che lui non si è mai impelagato in azioni disoneste. La figura del lupo che razzola ovunque a sproposito a causa della sua avidità è, del resto, ricorrente nella letteratura trobadorica. Ricas Novas potrebbe riferirsi, in maniera più generale, all'attitudine alla rapacità e alla furbizia propria dell'avversario, la cui fame di ricchezza e di gloria l'aveva portato, a seguito delle sue rocambolesche avventure in Italia, ad intrufolarsi alla corte di Raimondo Berengario, dove in seguito seppe astutamente guadagnarsi fortune e rispetto. Il signore di cui parla Ricas Novas pare sia proprio Raimondo Berengario, così come *all'issir* si riferisce verosimilmente al momento della partenza del nostro trovatore dalla corte di questi per stabilirsi successivamente a Marsiglia. Egli, dunque, vuole evidenziare come la sua dipartita dalla corte provenzale non fu dovuta a qualche azione ignominiosa di cui si era macchiato, come invece accadde a Sordello che fu costretto a lasciare l'Italia in seguito al rapimento di Cunizza da Romano, e che il suo antico mecenate non avrebbe nulla da rimproverargli. Ricas Novas era già divenuto sulle circostanze della fuga del mantovano dalla sua patria in *Lo bels terminis* (XIX, 14-15), e ci ritorna nuovamente al v. 40 di questo sirventese quando parla di *traichos* che infrangono irrimediabilmente la fiducia.

35. *clavel*, 'chiodo' (PD). — Entrambi i manoscritti leggono *ben*, emendato prontamente da Bertoni e Jeanroy con *be·m*. Si conserva la correzione.

36. Si emenda la lezione di A, *remassetz*, con *remasses* di D.

39. Quando utilizzato in senso figurato, come in questo caso, *vendre* assume il significato di 'far pagare' (PD).

43-44. La costruzione della frase è ellittica: Ricas Novas vuole dire, con la solita ironia, che non può rimproverare a Sordello di aver composto due sirventesi così mediocri, dal momento che questi non è affatto un giullare a causa delle sue invidiabili ricchezze.

XXI

En la mar major sui e d'estiu e d'invern

(BdT 330.6)

MSS: A 210b (*Ricas nouas*); C 345v (*helyas font salada*), i primi tre vv. in calce a BdT 293.24; D 140c (*Ricas Nouas*); M 234v (*serventes qe fes pere bremō ricas nouas*); R 28v (*p. bremon ricas nouas*).

EDIZIONI: Rohegude 1819, p. 210; Bertoni-Jeanroy 1916, p. 293; Boutière 1930, p. 68 (XVIII), ristampa del testo e della traduzione dell'edizione di Bertoni-Jeanroy.

METRICA: a12 a12 a12 a12 a12 a12 a12 a12; Frank 5:2. Sirventese costituito da cinque *coblas singulars* formate da otto alessandrini, più una tornada di due alessandrini. Per la derivazione dello schema metrico si rimanda all'introduzione a XVII.

Rime: a (I): -ern, a (II): -ap, a (III): -ics, a (IV): -art, a (V): -oc, a (VI): -oc.

Rime equivoche: 9, 12 : 14 (*cap : cap*); 26 : 32 (*part : part*).

Rime identiche: 9 : 12 (*cap*); 36 : 41 (*poc*).

Rime derivate: 35 : 38 (*roc : deroc*).

DATAZIONE: Il sirventese fu composto negli anni 1240-1. Si veda la datazione di *Lo bels terminis* (XIX).

ORDINE DELLE STROFE:

	I	II	III	IV	V	VI
AD	1	2	3	4	5	6
M	1	4	2	3	5	-
R	1	3	2	4	5	6

NOTA AL TESTO: La tradizione manoscritta oppone visibilmente AD a MR.

Si riscontrano al v. 3 *gerrier* (*guerers* D) di AD contro *enemic* di MR; al v. 14 *baros* (*barons* D) contro *rics homes*; al v. 16, *e pois* contro *el plus* (*pus* R); al v. 20, *ad aquel que* contro *a cel* (*selh* R) *de cui*; al v. 23, *ac* contro *pres*; al v. 28, *fos el issitz* contro *se partissae* (*partis* R); al v. 29, *feira* contro *vengra*; al v. 30, *fols* contro *pecs* (*pecx* R); al v. 31, *tuit* contro *tan*; al v. 33, *anc mais nuill* (*nuillz* D) *temps* contro *anc mos cors no-s* (*non* R) *partic* (*parti* R); al v. 39, *ioguet tant* (*tan* D) *mal* contro *fon del joc* (*tot* M) *matz*;

AD si mostrano relativamente concordi. Subarchetipo visibile grazie agli errori comuni al v. 10 *que fai tant no·ls* (*no·m* D) *aclap*, al v. 12 *mot*, al v. 22 *quis*, al v. 24 *dava en*, al v. 42 *non*. A trasmette ipometro il primo verso, e inverte i vv. 3 e 5 rispetto all'ordine trådito da DMR. Legge erroneamente al v. 6 *non pretz ni non blan* contro *no·ls tem ni no·ls blan* (*blan ges* M) di MR, verso che manca a D; al v. 38, *forsa* (*fersa* DM, *fer* R). A innova al v. 35 con *gazaiguar* (*gen jogar* DM, *jogar gen* R). D legge erroneamente al v. 3 *guerers* contro *gerrier* di A. D concorda con M al v. 5, dove leg-

ge *als deables* contro *al diable* di A; al v. 36 *genser* (*gencer* M) rispetto a *genseitz* di A.

Più difficile sembra appurare i rapporti fra M e R che, pur mantenendo un accordo di base, divergono in numerosi luoghi del testo, oltre che nella trasmissione dell'ordine delle strofe, e sembrano, dunque, derivare da due subarchetipi distinti. Al v. 3, R legge *no pes*, opposto a *no tem* di M (*no cuich* AD), e *descazern* contro *descavern* di M (*desesquern* A, *deserqern* D); al v. 4, *tan m'es douz* M contro *on domney* R (*que doutz m'es* AD); al v. 7, *q'us n'i a q-is* M contro *e say n'un qu-es* R (*q'eu-n sai un qe-is* AD); al v. 9, *e car* M contro *aras* R (*mas ar* AD); al v. 17, *e mandi an sordell* M contro *an sordelh man e prec* R (*En Sordel vuoill pregar* AD); allo stesso verso, *sai* M contro *se fenh* R (*ditz* AD); al v. 20, *trament* M contro *m'envi* R (*mand* AD); al v. 30 *si bes* M contro *si tot* R (*si ben* AD); al v. 40, *qe anc* M contro *car anc* R (*e puis* AD).

MR divergono talvolta anche nella struttura delle frasi e nell'ordine delle parole, in luoghi del testo già opposti alla famiglia AD, ai vv. 12, 15, 21, 23, 35.

Lezioni isolate di M si riscontrano al v. 5, *coman* (*ren* A, *rent* DR); al v. 7, *tan mal* (*tant laich* A, *tan laiz* D, *tan lag* R); al v. 10, *qo el fai ten a clap*; al v. 37, *n'a fach un juec* (*ioguet a guisa* AD, *ioguet adoncx* R). Il v. 38, *qan la fersa nadius pres de si*, è del tutto corrotto. La *tornada* non è stata tramandata da questo codice.

Lezioni isolate ed errori di R al v. 1, *pron* (*tant* ADM); al v. 5, *fals lauseniadors rent ad aquels d'ifern*; al v. 11, *en enap* (*ab enap* ADM); al v. 12, *pero siey dig par sian ses coa ni cap*, alla cui origine c'è una probabile banalizzazione del copista; al v. 13, *prec dieu* (*dieus don* AD, *dieu don* M), e *atrap* (*arrap* AD, *arap* M); al v. 28, *e si lay dels Lombartz partis un pauc pus tart*; al v. 36, *pus gen cubrir* (*genseitz gardar* A, *genser gardar* DM); al v. 38, *e la fer ien de roc*.

Diffrazioni al v. 8, *gerrion* A, *garion* D, *garirair* M, *guerrian* R; al v. 29, *Canalighnas* A, *Calanaligna* D, *Camarillas* M, *Cananilhas* R; al v. 32, *per mon rainier* A, *per mon rainart* D, *per mon ramand* M, *per sa molher* R.

A questo quadro composito va aggiunta la testimonianza di C, che tramanda i primi tre versi del sirventese come ultima strofa del marcabruniano *En abriu* (BdT 293.24). I versi risultano pesantemente modificati nella loro struttura per tentare di preservare lo schema metrico con rime al mezzo del componimento di Marcabru:

En la mar sai anar e d'estiu e d'invern,
e sai tant navegar per que dreg me govern
e non cre que de re negus me descazern

Questa *cobla* si ritrova solo nella testimonianza di C, che ha tradito *En abriu* sotto la paternità di Elias Fonsalada. Gli editori che si sono occupati dell'edizione del componimento marcabruniano l'hanno giudicata del tutto apocrifa (vedi Dejeanne 1909, p. 115; Gaunt, Harvey, Paterson 2000, p. 341), senza tuttavia adombrare il sirventese di Ricas Novas come possibile fonte dell'interpolatore. Bertoni e Jeanroy, dal canto loro, hanno creduto che fosse stato Ricas Novas ad aver imitato i versi tramandati da C (Bertoni - Jeanroy 1916, p. 303), quando invece è evidente che il passaggio spurio è un rimaneggiamento dei versi incipitari del sirventese del nostro trovatore, come fa notare Radaelli 2005, p. 243 n. 331.

Joanetz d'Albusson (s'el ditz ver, el s'o gart).
 Mas si d'entre-ls Lombartz fos el issitz plus tart, 28
 ja mais a Canalignas non vengra far issart;
 e si ben si feing drutz, fols es qui l'en regart,
 que s'aisi son tuit freich cum el l'autre Lombart,
 non son bon ad amor: per mon Rainier, m'en part. 32

V Anc mais nuill temps, so cre, tant non nivet ni ploc,
 pois q'ieu fui entaulatz del joc d'amor no-m moc;
 anz sai ab cavailler gen jogar et ab roc,
 et anc nuills hom sa dompna genseitz gardar non poc; 36
 mas En Sordels joguet a guisa de badoc
 qan si mezeis aduis e la fersa el deroc:
 adoncs fon del joc matz, qe-is vestic de laich floc
 e puois del joc d'amor non saup mais tener toc. 40

VI Del seignor de Leon dis aquel mal que poc
 En Sordels, tan l'es greu qand qer c'om non ditz d'oc.

I. 1. sui] son **R**; e d'estiu] destiu **A**; en la mar sai anar edestiu ediuern **C** — 2. tant] pron **R**; c'adreich] que dreg **R**; mi] me **D**; e sai tan navegar per que dreg me guuern **C** — 3 gerrier] guerers **D**; e enemic **M**, si quenemic **R**; non cuich] no tem **M**, non pes **R**; descazern] desesquern **A**, desernqern **D**, descaern **M**; e non cre que de re negus me descazern **C** — 4 que doutz m'es] tan mes douz **M**, on domney **R**; part] parc **R** — 5 lausengadors] lausengiers **M**, fals lauseniadors **R**; ren] coman **M**; als diables] al diable **A**, als deables **D**, als deabols **M**, ad aquels **R** — 4-5 *in D i due versi sono aggiunti in basso con segno di rimando al testo* — 6 q'ieu] qes ieu **M**, que **R**; no-ls tem] non pretz **A**; no-ls blan] non blan **A**, ni blan ges **M**; la rusca d'un vern **M** — 7 q'eu-n] queu **A**; qus ni a qis **M**, e say nun ques **R**; nafret] nauret **DR**; tant laich] tan mal **M** — 8 no len garion **D**, no lo garirair **M**, que nol guerrian **R**

II. 9. mas ar] e qar **M**, aras **R**; q'al] qan **M**, can **R**; poiat] poiaz **D**, puiatz **M** — 10 ab lo seu serventes **D**, qes am sos serventes **M**, que ab son sirventesc **R**; don fa] que fai **AD**, qo el fai **M**; tant nols aclap **A**, tant nom aclap **D**, ten a clap **M** — 11 ben] bem **D**, qe **M**, que **R**; vers] verz **A**; qanbroc **M**; e qe-ls] oques **D**, o qel **M**, els **R**; mesca en] mescab **AD**, mesclab **M** — 12 motz] mot **AD**; siei dit] sei dich **D**; e par que tuig sie dig son mot a prop en cap **M**, pero siey dig par sian ses coa ni cap **R** — 13 e car es tan arditz **MR**; Dieus] dieu **M**, prec d. **R**; don qe-l] d. qe **M**, que **R**; arrap] acap **D**, arap **M**, atrap **R** — 14 e-ls baros] e los barons **D**; e conois los rics homes **M**, els ricz homes conoys **R**; de tevistra gap **R** — 13-14 *in D i due versi sono aggiunti in basso con segno di rimando al testo* — 16 e pois] el plus **M**, el pus **R**; d'aqels] daqill **D**, dasels **R**

III. 17 e mandi an sordell **M**, an sordelh man e prec **R**; ditz] sai **M**, se fenh **R** — 18 si-m] sem **D**; En Barrals] embarals **D**; que sim barrals me falh **R**; grans] gran **R** —

19 que] quel **R**; car] qel **DM**, quel **R** — 20 no-m] no **R**; mand] mant **D**, tramet **M**, menui **R**; ad aquel que] a cel de cui **M**, a selh de cuy **R**; sos] son **D**, sui **M**, es **R** — 21 qar nol donet la mula don el fon fort enics **M**, car la mula nol det de que fon tant enicx **R** — 22 la-il] lay **R**; quis] qes **M**, ques **R**; francamen] francamens **R**; no-il en] no len **D**, non llen **M**, anc nol **R**; valc] val **M** — 23 mas dels autres] e de l'autres **M**, e dautres **R**; dos ac] ac dons **D**, pres dos **M**, pres lur dos **R**; qan] qen **A**, qanc **D**, can **R**; venc] nen **R** — 24 Peitau] peito **M**, peytau **R**; cum] car **M**, co **R**; dav 'En] dava en **AD**, davon **R**

IV. 25 anc no fon en sordel **R**; ten hom] bō ten **M**, hom ten **R** — 27 Joanetz d'Albusson] Ioanez dalbuisson **D**, iohanetz dal bison **M**, ioanet dalbusson **R**; — 28 mas] e si **M**, e si lay **R**; dantres lombraz **D**, dentrels lombardz **M**, dels lombartz **R**; fos el issitz] se partissae **M**, partis **R**; un pauc pus tart **R** — 29 Canalignas] calanaligna **D**, carnarillas **M**, cananilhas **R**; non vengra] non feira **AD**; issart] o yssart **R** — 30 si ben] si bes **M**, si tot **R**; se feing druz **D**; fols] pecs **M**, pecx **R**; qui l'en] qi na **M**, qui na **R**; *in M il verso è aggiunto in basso con segno di rimando* — 31 que s'aisi] e si tuit **M**, car si tug **R**; tuit freich] tan freid **M**, tan freg **R** — 32 ad amor] a samor **M**; Rainier] rainart **D**, ramand **M**, sa molher **R**

V. 33 nuill] nuillz **D**; anc mos cors nos partic **M**, anc mos cors non parti **R** — 34 q'ieu fui] fui gen **M**, sui ben **R**; del] el **R**; no-m] ni **M**, nis **R** — 35 anz] e **M**, mot **R**; ab] am **M**; gen iogar] gazaingar **A**, g. iugar **M**, iogar gen **R**; ab *manca a M* — 36 genseitz] genser **D**, gencer **M**, pus gen **R**; gardar] cubrir **R** — 37 Sordels] sordel **R**; na fach un juec ab lo badoc **M**; adoncx ab lo badoc **R** — 38 qan] qant **D**, don **R**; mezeis] meteys **R**; adus] aduys **R**; e la fersa desroc **D**; la fersa nadus pres de si el deroc **M**; e la fer ien de roc **R** — 39 adoncs] per que **R**; ioguet tant (tan **D**) mal **AD**, fon del tot matz **M**, fon del ioc matz **R**; qe-is] qes **D**, per qe **M**, don **R**; laich] trop lag **R** — 40 e puis] qe anc **M**, car anc **R**; non saup] pueys no s. **M**, pueis n. sap **R**

VI. 41 seignor] senher **R**; León] lion **D**, leo **R**; aquel] tot lo **R**; que] qel **D** — 42 En *manca a R*; l'es] lles **D**, li es **R**; c'om] qui **R**; nol] non **AD**

TRADUZIONE

I. Sono sull'oceano sia d'estate che d'inverno, e conosco a sufficienza il mare da navigare abilmente; e non penso di avere alcun nemico che possa farmi perdere il nord sul mare che mi è dolce, e dalla rotta non mi allontanano. Così i maldicenti mando ai diavoli dell'inferno, perché non li temo né li stimo più della corteccia di un ontano; e ne conosco uno che si ferì così gravemente, quando mi insultò, che non lo guarivano tutti i medici di Salerno.

II. Ma ora vedo che Sordello si è montato la testa coi suoi sirventesi, con cui fa una grande confusione: sembra proprio che li versi con la brocca e che li mischi nella coppa, per cui tutte le sue parole sembrano mozze in testa. E poiché è tanto pericoloso, Dio voglia che non mi acchiappi, perché egli fece una

tale bravata che fra i Lombardi non c'è più spazio per lui; e conosce tutti i baroni da Treviso fino a Gap, e quegli altri di Spagna conosce fin troppo bene.

III. Poiché mi è amico, voglio pregare Sordello di indicarmi dove andare qualora Barral mi scacci e io ne abbia un forte dolore, poiché conosce tutti i rifugi. Ma non mi mandi da quello che divenne suo nemico perché gli rifiutò una mula, sicché lui gli fu ostile: la domandò sfacciatamente, ma il predicare a nulla gli valse. Ma dagli altri ebbe doni, poiché ritornò ricco dalla Spagna, e poi nel Poitou, laddove era solito donare il signor Savarico.

IV. Mai Sordello, che considerano una volpe, fu cavaliere, in fede mia: questo mi disse a quattr'occhi Joanet d'Albusson (che se ne guardi, se questi disse la verità). Ma se lui fosse partito dalla Lombardia più tardi, non sarebbe mai venuto a signoreggiare su Canalignas; e sebbene si finga un amante, folle è chi gli crede, perché se gli altri Lombardi sono tutti freddi come lui, non valgono in amore: grazie a Mio Raniero me ne separo!

V. Una volta iniziato al gioco dell'amore, mai mi mossi, così credo, che piovesse o che nevicasse; anzi, so giocare cortesemente col cavaliere e con la torre, e nessuno mai seppe difendere meglio la propria donna. Ma Sordello giocò come uno stupido, poiché condusse alla rovina se stesso e la regina: subì allora uno scacco matto, per cui indossò un vile saio e al gioco d'amore non seppe più fare centro.

VI. Il signor Sordello disse tutto il male che poté del signore di León, tanto gli dà fastidio che non gli si risponda di sì quando chiede.

NOTE

1-4. Il sirventese si apre con i toni di un *gap* amoroso. Ricas Novas si vanta delle sue qualità amatorie servendosi della metafora della navigazione. Si tratta di un *gap* di tipo pragmatico, che si oppone a quello conoscitivo, secondo la classificazione fatta dalla Ceron: il trovatore si vanta di qualcosa che sa fare estremamente bene, nel cui esercizio non teme rivali (si veda Ceron 1989, pp. 51-76). La vanteria tornerà in maniera preponderante ai vv. 33-36, dove Ricas Novas decanta ulteriormente le sue prodezze da amante perfetto servendosi, questa volta, della metafora del gioco degli scacchi. Il resto della *cobla* IV sarà destinato all'esplicita *rallerie* del suo avversario, dipinto come un pessimo amante.

1. Nel ms. A il primo verso è ipometro, dal momento che manca la doppia congiunzione coordinativa *e* che appare soltanto davanti a *d'invern*, a differenza degli altri mss. che la presentano davanti ad ambedue le unità temporali correlate. Pertanto, se-

guendo Bertoni-Jeanroy, si aggiunge *e* davanti a *d'estiu*. La correlazione dei due termini temporalmente opposti è solitamente volta ad esprimere un'azione o uno stato d'animo durevoli nel tempo, e potrebbe essere agevolmente resa con l'avverbio 'sempre', come hanno fatto gli editori precedenti. Si confrontino, fra gli innumerevoli esempi, GI^{Fig}, *D'un sirventes far*: «per qu'a mal govern / d'estiu e d'ivern / qui sec vostr'estern, car diables l'en porta / inz el fuoc d'enfern» (*BdT* 217.2, 53-6); LanfCig, *Escur prim*: «Per qu'eu chant clar e d'ivern e d'estiu» (*BdT* 282.5, 10); P^{Vid}, *Be-m pac*: «Be-m pac d'ivern e d'estiu» (*BdT* 364.11, 1). — *mar major* è uno dei modi per designare l'oceano (*TdF*, II:272), in concorrenza con espressioni simili come *mar auta* o *mar prionda* (si vedano a tal proposito le considerazioni di Wiacek 1974, p. 131). Altre occorrenze si ritrovano in An, *Domna que va*: «E si vol passar la mar / pren un tal guvernador / que sapcha la Mar Major» (*BdT* 461.96, 5-7); RicBerb, *Lo nous mes*: «Tot atressi con Durensa / pert e mar maior / so nom, que longeis non cor» (*BdT* 421.6, 37-9). Fuksas ha recentemente proposto di ravvisare dietro la *mar major* il mar Mediterraneo (si veda Fuksas 2002, pp. 186-68).

2. *govern*, 'dirigo', sovente riferito a delle imbarcazioni (*PD*). La chiosa di Bertoni e Jeanroy è alquanto libera: «j'en ai assez la pratique pour bien mener mon esquif». Si preferisce intendere *governar* come 'navigare', e *adreich*, che letteralmente sta per 'giustamente', come 'abilmente' (*PD*, s.v. *adrech*).

3. Questo verso è trådito soltanto dal ms. A come quinto della prima *cobla*. La struttura logica del discorso impone, tuttavia, di seguire l'ordine dei versi fornito dagli altri mss. — La lezione trådita da A, *gerrier* è una variante di *guerrier* ben attestata nel corpus trobadorico. D legge *guerers*, ulteriore variante del medesimo sostantivo non altrove attestata, mentre MR leggono *enemic*. Bertoni e Jeanroy, esulando dalla tradizione manoscritta del sirventese, mettono a testo *guerriers*. Si preferisce mettere a testo la lezione di A. Più che con 'guerriero', il termine andrà inteso genericamente come 'nemico' (*PD*, s.v. *guerrier*). — Tanto la lezione di A, *desesquern*, che quella di D, *deserqern*, sono prive di significato. Già Rochemgude aveva indicato nella lezione di CR, *descazern*, di cui *descaern* di M sembra essere variante, quella corretta. Raynouard chiosa il verbo come 'cacciare', 'spossare' (*LR*, II:349), significato registrato anche da Levy (*PD*, s.v. *descazernar*). In realtà, il verbo dovrebbe derivare da *cazern*, 'quaderno' (*PD*), che può assumere anche il significato più specifico di 'giornale di bordo' (*TdF*, I:485). In base a questo, Bertoni e Jeanroy hanno giustamente tradotto l'*hapax*, impiegato com'è in una metafora marittima, come «faire perdre le nord».

4. *estern*: 'cammino', 'rotta' (*PD*). Si conclude in questo verso la metafora marina impiegata da Ricas Novas nei primi quattro versi come preludio al sirventese e, al tempo stesso, come agile sintesi delle sue qualità amatorie. Attraverso il ripetuto e intraducibile gioco di parole fra *l'amar* e *la mar*, il trovatore delinea il suo *iter* di cantore e amante cortese, affermando che nessun ostacolo, paratogli davanti tanto dalle insidie stesse del sentimento amoroso quanto dai soliti malparlieri, potrà fargli perdere di vista il suo obiettivo principale, che è quello di dare voce all'amore attraverso il raffinato strumento della poesia e del canto. Fuksas commenta che «*de la mar que doutz m'es* [...] si presta a una duplice interpretazione geografica ed etimologica, anche in considerazione della caratterizzazione antifrastica che allude all'etimo tradizionale di *mare*,

appunto *amarus*, dove *amor* sarà invece *dulcis* secondo Peire Bremon» (Fuksas 2002, p. 188). Ampiamente utilizzato dai trovatori è il motivo marino proprio per i bisticci di parole che facilita e le capziose allusioni cui rimanda. Fra gli altri, lo utilizza ampiamente proprio Sordello in *Aitant ses plus viu hom quan viu jauzens* (BdT 437.2) e in *Lai al comte mon segnor voill prega* (BdT 437.18), su cui si focalizza il contributo di Pulega 1988-89, pp. 21-32.

6. Alla lezione isolata trådita da A, *non pretz*, si preferisce quella comune agli altri manoscritti, *no-ls tem*. Parimenti, si emenda *non blan* con *no-ls blan* trådito da DR (M legge *ni blan ges*). La dittologia *temer* e *blandir*, con quest'ultimo verbo inteso con l'accezione di 'stimare, dare importanza' (PD), è topica, e ricorre frequentemente nel corpus trobadorico. Si veda FqMars, *Tostemps*: «mays val sela que-us tem e-us blan» (BdT 155.24, 27); RmJord, *Per qual forfait*: «si vensiatz lieis que no-us tem ni-us blan, / adoncs sai eu que-i auratz honor gran» (BdT 404.6, 7-8). — La *rusca de vern* è letteralmente la 'corteccia dell'ontano' (LR, V:511). Sembra si tratti di un'espressione di natura proverbiale non altrove attestata in occitano, se non nella variante riscontrata in uno dei *Vangeli dell'infanzia*: «non val una fueylla de vern / li enfant en faran esquern» (vv. 1945-46), passaggio che riecheggia i vv. 6-7 del sirventese. Ricas Novas vuole dire che considera ben poco i malparlieri, quanto la corteccia di un albero.

7. Alla lezione di A, *queu*, si preferisce quella di D, *q'eu-n*. — *esquern* significa 'scherno, insulto', (PD, s.v. *escarn*). La locuzione *faire l'esquern* viene dunque a significare 'insultare, schernire'. Il riferimento è, ovviamente, a Sordello e alle reciproche accuse che i due trovatori si sono scambiati nei sirventesi precedenti. — *laich* in funzione avverbiale assume il significato di 'malamente' (PD, s.v. *lag*).

8. Il verso enuclea una preposizione consecutiva asindetica dipendente da *qe-is nafret tan laich* del v. 7: la congiunzione *que*, che normalmente introduce le proposizioni di natura causale-consecutiva, è omessa, e la funzione della subordinata di esprimere la conseguenza è esplicata essenzialmente dall'antecedente *tan* contenuto nella principale. A tal proposito si veda Jensen 1994, § 761. — A Salerno fu fondata nel IX secolo una scuola che rappresentò la prima istituzione medica dell'Europa cristiana, e godette per tutto il medioevo di grandissimo prestigio. Nell'immaginario trobadorico, il toponimo diviene il luogo di cura per antonomasia, e Ricas Novas fa riferimento a Salerno e ai suoi medici proprio per la fama riconosciuta della sua scuola.

9. La locuzione *pojar el cap* significa 'montare alla testa'. Si confronti l'espressione di Ricas Novas con G1Rainol, *Maigret*: «Maigret, pujat m'es el cap / so qu'ins el ventre no-m cap» (BdT 231.3 = 223.4, 1-2); RbAur, *Entre gel*: «Dompn'ab cor cortes e franc / ar m'es pujat en la testa / que sapcha que-us n'atalenta» (BdT 389.27, 15-7). Ricas Novas utilizza la locuzione in maniera impersonale, rendendo tortuosa la sintassi dei due versi. Nella traduzione intenderemo 'i suoi sirventesi gli sono montati alla testa'.

10. A legge *que fai tant nols aclap*; simile la versione di D, *qe fai tant nom aclap*, mentre M porta *qo el fai ten a clap*. Tutte e tre le versioni sono scorrette, laddove R pare restituire la lezione più idonea, *don fa tan gran aclap*. Il significato di *aclap* è quello di 'accumulo, mucchio' (PD), e, traslatamente, 'confusione' (LR, IV:21), derivato com'è dal verbo *aclapar*, 'ammassare'. Il senso del secondo emistichio sarà, dunque, 'coi quali fa una grande confusione': Ricas Novas pone l'accento sulla copiosa

produzione lirica di Sordello, di cui non mancherà di denunciare, come vedremo nei versi successivi, la scarsa qualità. Bertoni e Jeanroy chiosano erroneamente «ces sirventes qu'il amoncelle devant nous». Sul significato di *aclap* e del verbo *aclapar* si veda Jeanroy 1906, p. 319 n. 34.

11. Rohegude mette a testo per il primo emistichio del verso la lezione di M, *par qu'ambroc los vers*. Raynouard lo traduce in questo modo: 'il paraît qu'il met en broc les vers' (LR, II:161). Va detto che *ambrocar* non è attestato in occitano. La forma *embrocar*, piuttosto, assume il senso più generale di 'lavare abbondantemente' (PD), ma potrebbe significare traslatamente anche 'mettere nella brocca'. Ad ogni modo, la lezione resa da ADR, con *vers* inteso come congiuntivo presente di *versar*, sembra più che soddisfacente, e viene dunque messa a testo. Per il secondo emistichio, Rohegude legge *mescl'en enap*, seguendo M (*mesclab*) ed R (*en enap*). Bertoni e Jeanroy optano per la lezione di R *mesca en enap* e traducono «il semble verser les strophes dans des brocs et de là dans des coupes». Benché la lezione di R sembra essere quella più corretta, la chiosa dei due editori, tuttavia, non ha molto senso: si intende *mescar* non già col senso di 'servire a bere', bensì di 'mescolare' (LR, IV:214). Il verbo infatti deriva da *MISCULARE (FEW, VI:2), e Spitzer ha ben messo in evidenza l'idea dell'imbroglio, della mistificazione insita negli esiti romanzi del lemma (Spitzer 1949, pp. 141-149). A questo punto, sarà più chiaro quello che Ricas Novas vuole dire: nonostante Sordello componga sirventesi in gran numero, come annunciato al verso precedente, i suoi componimenti sono in realtà una mescolanza di idee abusate e pescate alla rinfusa da un unico calderone. Non hanno chiarezza né originalità, e vengono mischiati a caso a seconda dell'occasione, come verrà spiegato meglio dal nostro trovatore al v. 12. Si confronti il verso di Ricas Novas con DurSartre, *En talent hai*: «e qar suefron q'aitals gens los atrap, / no-i ha conseilh mas del broc ab l'enap / serva chascus» (BdT 126.1, 35-7). Nell'ambito di un sirventese che auspica la formazione di una lega politico-militare della nobiltà del Midi contro Francesi, i versi fanno riferimento agli *auts barons* che, tollerando le angherie dei Francesi, non hanno altra consolazione se non quella di «se servir du broc e du hanap». La chiosa è dell'editore Jeanroy, che in nota commenta in questo modo: «deux senses sont possible: 'que chacun les serve (les Français)', ou que 'chacun se serve soi-même (pour noyer son désespoir dans l'ivresse)» (Jeanroy 1906, p. 319 n. 36-7).

12. La lezione di R, *pero siey dig par sian ses coa ni cap*, è sicuramente quella più chiara, ma proprio per questo sospettabile di essere frutto di una banalizzazione da parte del copista. Rohegude la mette a testo con un evidente errore di lettura: egli pubblica *pars con* al posto del *par sian* effettivamente trådito da R. AD leggono *perotuit semblan mot siei dit (sei dich D) aproprop en cap*, cui si rifà, seppure con una lieve variazione, la versione di M, *e par que tuig sie dig son mot a prop en cap*. La lezione *mot*, da emendare con *motz* per rispettare le regole flessionali, è stata messa a testo da Bertoni e Jeanroy e avvicinato all'it. 'mozzo' e al fr. 'mousse' (< MÜCCARE; FEW, VI:173). Il lemma con questo significato non ha altre attestazioni sicure in occitano. Compare nella *varia lectio* di due componimenti: *motz* al v. 13 di *BdT* 80.14, repertoriato da Stimming nel glossario dell'edizione di Bertran de Born col significato di 'stumpf' (vedi Stimming 1879, *gloss.* s.v.); *mutz* al v. 63 di *BdT* 364.38, che Anglade interpreta come 'ottuso' (vedi Avalle 1960, p. 295 n. 63). A partire da queste attesta-

zioni, la voce viene registrata da Levy col senso di ‘smussato’ (PD, s.v. *mos*). Mistral registra le forme *mous* e *mos* col medesimo significato di ‘mutilato’, ma anche di ‘scornato’ (TdF, II:376). Se diamo credito alla testimonianza di ADM, *motz*, riferito ai sirventesi di Sordello, potrebbe voler significare proprio ‘mutilo, decollato’: Ricas Novas irride il nemico argomentando che le parole di quest’ultimo sono mutile della testa, e, dunque, prive di ogni chiarezza e consequenzialità, poiché frutto di quella confusione e mescolanza di idee che il nostro trovatore aveva denunciato al verso precedente.

13. *ardit*, letteralmente ‘ardito, temerario’ (PD), sembra rivestire in questo contesto l’accezione di ‘pericoloso, temibile’. Ritorna, infatti, il topos della professione di paura di Ricas Novas nei confronti dell’agguerrito Sordello con conseguente supplica al Signore che lo protegga dalle grinfie di questi. Il motivo è già stato riscontrato nei sirventesi precedenti, *Lo bels terminis* (XIX, 33-36) e *Tant fort m’agrat* (XX, 21-24).

14-16. *ardimen*, ‘arditezza, bravata’ (PD, s.v. *ardidez*), è un ovvio riferimento agli avvenimenti poco onorevoli in cui rimase coinvolto Sordello in patria, già ricordati da Ricas Novas nei due sirventesi precedenti, parlando più esplicitamente di *bausia* (XIX, 40), o di *trachios* (XX, 40). Ai vv. 15-16, inoltre, il trovatore ritorna sull’errare di Sordello per varie corti subito dopo la dipartita dall’Italia prima di stabilirsi definitivamente in Provenza. Ricas Novas aveva già alluso alla *penedenssa* che portò Sordello a vagabondare fra Italia, Spagna e Francia prima di approdare alla corte di Raimondo Berengario in *Lo bels terminis* (XIX, 37-40). In questo sirventese il nostro trovatore dona qualche particolare geografico in più, tracciando dapprima l’itinerario che Sordello compì da Treviso fino a Gap, nella Provenza alpina, e poi alludendo a come il mantovano varcò ben presto i Pirenei, recandosi in varie corti della Penisola Iberica. Un simile tragitto è delineato da Uc de Saint-Circ nella sua *Una danseta vuoil far*, in cui il trovatore descrive le principali tappe della fuga di Sordello prima di raggiungere le alpi: «Mantoana e Verones, / perdut l’ai, / e Trevis’ e Senedes / atresi sai, / e se-l perc Visentines / o-l menerai?» (BdT 457.41, 20-4). Il componimento di Uc de Saint-Circ è stato oggetto di uno studio di Anna Radaelli, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti (Radaelli 2000, pp. 59-88).

14. Il verbo *caper* ha il significato di ‘trovare posto’ (PD, s.v. *caber*).

18-19. *faill*, ‘respinge’, ‘abbandona’ (PD), e non, come vogliono Bertoni e Jeanroy, ‘manque’. Il riferimento, infatti, non è tanto a una possibile dipartita del nuovo protettore di Ricas Novas, ma alla possibilità che anche Barral lo scacci, come aveva malignamente ipotizzato Sordello in *Sol que m’afi*: «tan l’amon de bon cor, per qu’ieu sospir, e pes / on tenra lo mesquis ni contra cal paes, / pus En Barrals li falh, e l’aten, quan que-l pes» (BdT 437.34,5-7). È a questo punto che Ricas Novas, contemplando questa possibilità, domanda consiglio proprio a Sordello su dove rifugiarsi, dal momento che le continue peregrinazioni di quest’ultimo l’hanno reso un esperto frequentatore di tutte le corti; *destric* assumerà qui l’accezione di ‘pena, dolore’ (LR, III:230).

19. *abrics*: ‘rifugio’ (PD). Il termine viene utilizzato ironicamente da Ricas Novas per designare le corti che hanno ospitato il fuggiasco Sordello nel periodo in cui abbandonò l’Italia.

20-22. L’episodio del diniego della mula da parte di uno dei protettori di Sordello avvenne probabilmente in Spagna, come conferma il v. 23, in cui Ricas Novas menzio-

na per contrasto altri due nobiluomini spagnoli che si dimostrarono molto più benevoli nei confronti del mantovano. Tanto De Lollis che Bertoni e Jeanroy credono che si debba identificare l'*enemic* di Sordello col *seignor de Leon*, che compare al v. 40 di questo sirventese in qualità di vittima, stando alla testimonianza di Ricas Novas, degli insulti e dell'astio del trovatore mantovano. De Lollis ipotizza che il nobiluomo possa essere identificato con Alfonso IX, che regnò a León fino al 1230, anno della sua morte. Questa identificazione, tuttavia, verrebbe a stridere con la datazione dei tre sirventesi fatta risalire agli anni 1240-41 dallo stesso De Lollis (si veda De Lollis 1896, p. 26). Né sembra verosimile ipotizzare che Ricas Novas alluda a un avvenimento passato, poiché egli parla del risoluto *enemic* di Sordello come di un personaggio vivente. Bertoni e Jeanroy, dal canto loro, argomentano con più convinzione che il personaggio in questione sia Ferdinando III, già re di Castiglia e, a partire dal 1230, anche di León, che era già stato canzonato per la sua pusillanimità da Sordello nel *planh* per la morte di Blacatz: «e lo reys castelas tanh qu'en manje per dos, / quar dos regismes ten, e per l'un non es pros; / mas, s'elh en vol manjar, tanh qu'en manj'a rescos, / que, si-l mair' o sabia, batria-l ab bastos!» (*BdT* 437.24, 21-4). Della stessa opinione Alvar 1977, p. 173). La mula è da intendere come sineddoche per l'insieme delle largizioni che i signori feudali erano soliti accordare ai loro intrattenitori cortesi. Il rifiuto della mula, quindi, sta a simboleggiare il comportamento poco prodigo di Ferdinando III nei confronti di Sordello.

21. *dond* assume in questo contesto valore causale. Sull'utilizzo dell'avverbio come congiunzione causale si vedano le considerazioni di Jensen 1994, § 326.

22. *francamen*, che alla lettera sta per 'sinceramente, francamente' (*PD*), andrebbe meglio inteso come 'sfacciatamente', come hanno fatto Bertoni e Jeanroy. — *prezic* significa 'sermone', 'esortazione' (*PD*). È probabile che in questo contesto venga ad assumere l'accezione di 'preghiera ripetuta' da parte di Sordello, volta ad ottenere una maggiore benevolenza da parte di Ferdinando III. Si preferisce tradurre *prezic* con l'infinito sostantivato 'il predicare'.

23. Il verso testimonia che, oltre a soggiornare presso Ferdinando III, Sordello peregrinò in altre corti spagnole. Sull'identità di questi altri protettori si possono fare delle ipotesi: nel novero, Boni inserisce con sicurezza Giacomo I d'Aragona, mentre reputa improbabile che Sordello sia giunto alla corte di Sancio VII, re di Navarra, o addirittura in Portogallo (Boni 1970, pp. xxxii-v).

24. I mss. AD leggono *dava en savarics*, rendendo il verso ipermetro, mentre R legge erroneamente *davon*: si mette a testo la lezione di M, *daven*, come già fatto da Bertoni e Jeanroy — Il Savaric cui fa riferimento Ricas Novas è Savaric de Mauléon, siniscalco del Poitou, generoso protettore di trovatori e trovatore egli stesso, presso il quale Sordello soggiornò negli anni attorno al 1230-31, visto che il mecenate morì nel novembre del 1231 (si veda Boni 1954, p. lii). — *dar* sta letteralmente per 'elargire' (*PD*). L'utilizzo dell'imperfetto marca la natura abituale dell'azione, ed enfatizza maggiormente la prodigalità di Savaric de Mauléon, definito da Jeanroy «la providence des troubadours» (Jeanroy 1934, vol. I, p. 154).

25. Già in *Tant fort m'agrat* Ricas Novas aveva paragonato indirettamente Sordello ad un lupo (XX, 34). In questo sirventese ricorre nuovamente all'universo simbolico del mondo animale per screditare l'avversario, comparandolo ad una volpe. L'animale

in epoca medioevale incarna, assieme al lupo, la cifra mimica di un'umanità avida e astuta, sovente votata all'inganno e al latrocinio.

26-27. Il giullare Joanet d'Albusson viene chiamato in causa in riferimento alla tenzone che scambiò alla corte estense con Sordello fra il 1226 e il 1230, *Digatz mi s'es vers* (*BdT* 265.1a = 437.10a), nella quale egli accusa il mantovano di non essere un vero cavaliere e di essersi votato alla *joglaria* essenzialmente per un bisogno materiale. Sull'argomento, già ampiamente trattato da Ricas Novas nei due sirventesi precedenti, si rimanda alle note 19-20 e 61-64 di *Lo bels terminis* (XIX), e alla nota 19-20 di *Tant fort m'agrat* (XX).

26. *ad una part* è locuzione che assume il significato di 'a parte' (*PD*, s.v. *part*). Felice la chiosa di Bertoni e Jeanroy, «entre quatre yeux».

27. L'espressione *se gardar* significa 'guardarsi' nel senso di 'fare attenzione', 'temere' (*PD*, s.v. *gardar*). Il senso del secondo emistichio del verso sarà, dunque, 'che Sordello se ne guardi, se Joanet ha detto la verità'. Come già avevano fatto Bertoni e Jeanroy, si preferisce mettere a testo la lezione di M, *s'el ditz ver el s'o gart*, che appare più congrua rispetto a quelle degli altri testimoni.

28-29. I versi enucleano un'allusione oscura alla vita di Sordello. Bertoni e Jeanroy mettono a testo *Cananillas*, forma ricostruita dallo Schultz-Gora a partire dai differenti esiti traditi dai singoli codici (*canalignas* A, *calanaligna* D, *canarillas* M, *cananilhas* R): lo studioso vi identifica uno dei tre castelli donati da Alfonso d'Aragona nel 1193 al conte di Forcalquier per siglare una pace (Schultz-Gora 1894, p. 173 n. 2). La località sarebbe, secondo De Lollis (De Lollis 1896, p. 25, cui si rimanda per tutte le serie delle ipotesi proposte anteriormente alla sua), identificabile con Chérenilles, città provenzale vicino a Digne. In mancanza di ulteriori argomenti che provino che si tratti proprio di questo possedimento terriero, noi scegliamo di mettere a testo la lezione del ms. base. La locuzione *far issart*, inoltre, non è altrove attestata: sembra essere derivata da *eisartar*, 'dissodare', 'rendere coltivabile una terra incolta' (*PD*). Levy registra anche *eissart* col significato di 'dissodamento', 'disboscamento' (*PD*). BtBorn, *Un sirventes*, utilizza una locuzione simile a quella di Ricas Novas: «Tot jorn resoli e re-taill / los barons e-lz refon e-lz caill / q'ie-ls cujava metre a issart / per q'ieu sui fols car m'i regart» (*BdT* 80.44, 29-32). Thomas, uno degli editori di Bertran de Born, commenta che la locuzione *metre a issart* sia utilizzata in senso metaforico e stia per 'pousser à la bataille, mettre aux prises' (Thomas 1888, p. 7). Gouiran, uno degli editori più recenti di Bertran de Born, chiosa il passaggio in questo modo: «pour transformer les barons en guerriers, il est nécessaire de les ressemeler et tailler comme le cordonnier, de les refondre et les faire durcir comme le forgeron, de faire un essart afin de les cultiver comme le paysan» (Gouiran 1985, p. 314 n. 31). Anche Ricas Novas utilizza *far issart* in senso metaforico, ma tuttavia, non avendo noi alcun genere di notizia riguardante gli avvenimenti che gli occorsero a *Canalignas*, appare arduo decifrare l'espressione in modo definitivo. De Lollis avanza l'ipotesi che Ricas Novas faccia allusione al «diritto di disboscamento esercitato da Sordello in un castello che gli fu dato in feudo» (De Lollis 1896, p. 25), il fantomatico *Cananillas*. Bertoni e Jeanroy, d'accordo con De Lollis, intendono *far issart* come locuzione che designerebbe per metonimia l'esercizio dei diritti signorili. L'interpretazione, in sé, non è azzardata, e l'utilizzo dell'espressione va ricondotto al registro ironico di cui si serve Ricas Novas

per diffamare l'avversario. Nell'ambito delle accuse ricorrenti rivolte a Sordello di essere un astuto approfittatore, *far issart* potrebbe, tuttavia, voler dire sfruttare o beneficiare di una situazione, di un luogo o di una persona. La traduciamo, ad ogni modo, con 'signoreggiare'. È sempre ipotesi di De Lollis che le lezioni del toponimo trädite da AD sarebbero causate dalla confusione con *lignas* e *ligna*, «che sono forse in qualche modo in rapporto ideologico con *eissart*, diritto di far legna» (De Lollis 1896, p. 26).

29. Alla lezione fornita da AD, *feira*, si preferisce quella di MR, *vengra*, che sembra più appropriata.

32. Luogo del testo estremamente problematico per la diffrazione di quello che verosimilmente si configura come un *senhal*. Eccone gli esiti: *mon rainier* A, *mon rainart* D, *mon ramand* M, *sa molher* R. La lezione di R pare essere frutto di una banalizzazione del copista, mentre quella di M è priva di senso. Rispetto a *rainart* di D, maggior credito sembra debba essere tributato ad A, giacché *Rainier* è *senhal* utilizzato svariate volte da Peire Vidal per designare il suo protettore Raimon Jaufre del Baux, visconte di Marsiglia dal 1178 e morto nel 1192 (si vedano *BdT* 364.37, 55; *BdT* 364.42, 19; *BdT* 364.49, 4; *BdT* 364.40, 55; *BdT* 364.48, 44). Il visconte è altrimenti noto come En Barral, padre di Barrala di Marsiglia e nonno materno di Barral del Baux, ultimo protettore di Ricas Novas, alla cui corte il nostro trovatore soggiornava al momento dello scambio di sirventesi con Sordello. Si potrebbe cautamente avanzare l'ipotesi che Ricas Novas si stia riferendo proprio alla casata del Baux tramite quell'appellativo di matrice vidaliana che sicuramente era rimasto nella memoria dei Marsigliesi. Non già dunque un *senhal* riferito a una dama, come vogliono Bertoni e Jeanroy, che tra l'altro mettono a testo congetturalmente *que mos Rainiers m'en part*, ignorando la piena concordia di tutti i codici nel leggere *per mon*. Tramite l'evocazione di un antenato dalla fama acclarata di Barral del Baux, Ricas Novas tributa la sua devozione e la sua gratitudine al suo nuovo protettore, che lo ha accolto presso di sé dopo i dissidi con Raimondo Berengario e il suo *entourage*, di cui Sordello è un esponente principale. Tutto ciò appare ancora più evidente da quel *per* che introduce un'invocazione, ma ben si presta ad enucleare un complemento di strumento ('grazie a'), e al verbo *s'en partir*, da intendere non come 'protéger', bensì come 'andarsene', separarsi' (PD): è grazie all'accoglienza ricevuta nella corte dei Baux che Ricas Novas può allontanarsi definitivamente sia dalla per lui funesta corte di Aix, sia dall'odiato rivale mantovano.

34-36. *entaulatz* significa 'intavolato', 'disposto', 'cominciato', ed è sovente riferito ad un gioco (PD), in questo caso quello degli scacchi. Nella traduzione l'espressione viene resa con 'iniziato al gioco dell'amore'. Nel corso di tutta la *cobla* il gioco amoroso viene paragonato da Ricas Novas al gioco degli scacchi, secondo un topos abbastanza utilizzato dai trovatori. Si confrontino i versi di Ricas Novas con GlPeit, *Ben vueill*: «Pero no m'auzes tan gaber / qu'ieu no fos rahuzatz l'autrer, / que jogav' a un joc grosser / que-m fo trop bos al cap primer / tro fo entaulatz» (*BdT* 183.2, 43-7). La popolarità del gioco degli scacchi in epoca medioevale è un fatto assodato, e non è a caso che nelle opere letterarie del tempo vengano spesso menzionati gli scacchi, sia in descrizioni di natura aneddotica che riflettono le preferenze ludiche dell'epoca, sia nella costruzione di metafore più o meno stratificate. Il rapporto fra gli

scacchi e l'amore cortese, inoltre, è ben testimoniato dalle molte occorrenze che si ritrovano nella produzione lirica e narrativa medioevale, laddove il momento del gioco è spesso il pretesto per fugaci incontri amorosi. Su tutto questo si veda il contributo di Eales 1986, pp. 12-34. La simbologia legata al gioco degli scacchi nel corpus trobadorico è stata studiata, invece, da Blakeslee, che, grazie alle occorrenze esaminate, ha evidenziato un esplicito contrasto fra il gioco degli scacchi, metafora dell'iter di un'amore coltivato all'interno delle restrittive ed elaborate convenzioni cortesi, e quello dei dadi, che rappresenterebbe, invece, un approccio più immediato volto a un riscontro di natura sessuale (Blakeslee 1989, pp. 13-24).

35. Il solo ms. A legge *gazaigar*, laddove DM hanno *gen jogar (jugar M)* ed R *jogar gen*. L'accordo di D, solitamente concorde con A, con i mss. MR lascia pensare che la lezione isolata di A sia il frutto di un'innovazione del copista. Si mette dunque a testo la lezione di DM.

37-38. Dopo aver tessuto la propria lode come giocatore-amante perfetto, in questi versi Ricas Novas, continuando a percorrere il parallelo fra il gioco degli scacchi e quello amoroso, descrive, per contrasto, la pessima prestazione di Sordello nello stesso campo, definendolo un *badoc* ('stupido'; PD), e proclamando di essere stato capace soltanto di portare alla rovina la *fersa* ('regina, nel gioco degli scacchi'; PD). Si potrebbe ipotizzare, come hanno già fatto Bertoni e Jeanroy, dietro la figura ludica della *fersa* possa nascondersi Cunizza da Romano, e che il riferimento al *deroc* ('rovina'; PD) sia l'ennesima allusione ai fatti che seguirono l'oltraggioso rapimento della dama.

39. AD leggono *joguet tant (tan D) mal*, lezione corretta, alla quale si deve tuttavia preferire la versione di R, *fon del joc matz*, cui si avvicina, con un palese errore, quella di M, *fon del tot matz*. *Mat*, infatti, letteralmente 'matto' (PD), assume un significato metaforico qualora riferito, come in questo caso, al gioco degli scacchi: può significare sia che il gioco amoroso è vinto, con palese allusione alla mossa dello scacco matto, sia che il poeta-amante è stato messo in scacco dalla dama, e, dunque, ha perduto la partita. Si citano due occorrenze significative che evidenziano la polivalenza semantica di *mat*: Mbru, *Estornel*: «m'ai pensat / ses cujat / si-m ditz 'Mat' / qu'el'amors enbria» (BdT 293.25, 74-8); BnAuriac, *S'ieu agues*: «e qu'ieu-l disses un escac sotilmen. / en descubert, quar plus belhs juecx seria, / pero volgra, quar sa honor volria, / que quan fora nostre juecx afinatz, / qu'ieu remazes del juec vencutz e matz» (BdT 57.4, 23-7). La locuzione *esser matz* utilizzata da Ricas Novas, può essere resa, in base al contesto in cui si trova, come 'subire uno scacco matto'. — *floc*: 'saio' (PD). Spesso nel corpus trobadorico l'indumento viene menzionato in relazione al clero, e ne diviene uno stigma di natura metonimica. Si veda GIMagr, *Magret*: «Per nos laissez vostre floc, / et avetz el suc maynt loc, / Guillem, don a meyns maynt floc, / cara de boc de biterna!» (BdT 231.3=223.5, 41-44); Mbru, *Bel m'es*: «D'aquest segle si desluia / qan se part lo fruitz del branqeill; / si fant l'aiust e-il despareill / e vai s'en l'arma e laissa-l floc» (BdT 293.12, 57-60); GISt-Greg, *Razos e dreyt*: «Si-m breu non em, fe que deg saynt Gregori, / on fom, / en vestirai floc bru e scapolari» (BdT 233.4, 46-8). Il riferimento di Ricas Novas a una supposta appartenenza di Sordello alle fila del clero è volto essenzialmente a screditare le qualità di amante di Sordello. Il nostro trovatore, infatti, si rifà agli argomenti della contrapposizione fra chierici e cavalieri, tanto in voga fra i trovatori.

40. *tener toc* è locuzione non altrove utilizzata dai trovatori che, in base al contesto in cui Ricas Novas la utilizza, pare assumere il significato di ‘vincere’ al gioco d’amore: *toc*, in effetti, è registrato da Levy come ‘termine di gioco’ (*PD*). Raynouard taduce l’espressione come ‘soutenir toc’ (*LR*, V:368); Bertoni e Jeanroy la rendono con «frapper au but».

41-42. Ritorna in chiusura del sirventese la figura del *seignor de Leon*, identificato con Ferdinando III, re di León e Castiglia, il quale, stando alle allusioni di Ricas Novas, si dimostrò poco prodigo nei confronti di Sordello, ospite alla sua corte negli ultimi anni della seconda decade del 1200: per questo motivo sarebbe stato sprezzantemente deriso dal mantovano.

XXII

Ab marrimen doloiros et ab plor

(BdT 330.1a)

MSS.: I 198v (*n aimerics de piguillam*); K 184v (*N aimerics de piguillan*); a², p. 255 (*Ricas nouas*).

EDIZIONI: Zingarelli 1899, p. 41; Bertoni 1912, p. 247.

METRICA: a10 b10' a10 b10' b10' a10 a10 b10'; Frank 295:3. *Planh* composto da quattro *coblas doblas* di otto decenari, più due *tornadas* di quattro decenari ciascuna. Lo schema metrico del compianto è derivato dalla canzone di Peirol, *Be-m cuyava que no chantes ogan* (BdT 366.4).

Rime: a: -or, b: -ire (*coblas* I e II); a: -ort, b: -anza (*coblas* III e IV).

Rime identiche: 17 : 38 (*fort*); 19 : 39 (*tort*).

Rime derivative: 19 : 31 (*tort : estort*); 22 : 27 (*port : deport*).

ATTRIBUZIONE: Il *planh* viene attribuito da IK a Aimeric de Peguilhan e da a² a Ricas Novas. Già Zingarelli e Bertoni (Zingarelli 1899, pp. 39-40; Bertoni 1912, p. 252), gli editori che si sono occupati precedentemente del compianto, hanno messo in luce come l'attribuzione ad Aimeric sia scarsamente probabile per questioni di natura stilistica. Il *planh*, infatti, si presenta come un prodotto poetico di media fattura che si avvicina molto all'*usus scribendi* di Ricas Novas per la ricorrente ripetizione delle parole in rima, l'utilizzo di parole rare o mai occorse altrove, la presenza di rime derivative. La forma metrica, *coblas doblas* di decenari con schema a b a b b a a b, non si ritrova, del resto, in nessuno dei componimenti traditi di Aimeric. Bisogna ricordare, inoltre, che la testimonianza di IK non è delle più affidabili, dal momento che il *planh* nei due codici si trova subito prima di un altro *planh* erroneamente attribuito ad Aimeric de Peguilhan, *Totas honors e tug fag benestan* (BdT 461.234).

Ma l'elemento fondamentale per cui si deve propendere necessariamente ad attribuire il *planh* a Ricas Novas è di natura cronologica: l'attività poetica di Aimeric si dipana nel primo quarantennio del tredicesimo secolo, senza oltrepassare il 1240 (per tutto questo si rimanda alla sintesi di Bertoni 1912, pp. 252-5, nonché all'introduzione dell'edizione critica della sua opera realizzata da Shepard - Chambers 1950).

Stupisce come Boutière non abbia preso in considerazione nemmeno la possibilità che il *planh* potesse essere opera di Ricas Novas, e l'abbia escluso dall'edizione critica dei componimenti del trovatore. Il *planh*, al di là di ogni evidenza stilistica, ben si confà al vissuto personale e poetico di Ricas Novas: Raimondo Berengario era stato per lungo tempo suo protettore, e nonostante i rapporti fra i due si fossero bruscamente interrotti attorno al 1237, non suscita meraviglia che egli abbia deciso di cantarne la morte in un componimento che profetizza la fine dell'indipendenza della Provenza.

DATAZIONE: Il *planh* è stato composto dopo il 19 agosto 1245, data della morte di Raimondo Berengario V.

NOTA AL TESTO: Archetipo visibile al v. 24, dove i codici leggono erroneamente *l'en portet*; al v. 39, in cui concordemente si legge *est*, da emendare con *etz*.

La tradizione manoscritta oppone a² a IK per la presenza in questi ultimi due codici di una *cobla* spuria intercalata fra la prima e la seconda strofa:

Oimais uiuran proensals a dolor
car de ualen seigner tornen en sire
.
uida non li er en queus mire
deus que deingnet per nos soffrir martire
sutz (sus K) en la crotz ab penas et ab dolor
uos bels seingners per uostra gran dousor (dosor K)
larm del comt ab nos deingnes asire

La versione di K di questa *cobla* differisce sensibilmente: dove in I c'è un verso mancante, K legge *uida non li er anz moram mal en a clar*, e, al verso seguente, *per chascuns deu nesser en queus mire*. Si tratta senza ombra di dubbio di una *cobla* non genuina, poiché inficia lo schema metrico complessivo del *planh*, basato sull'accoppiamento rimico delle strofe a due a due, secondo i dettami delle *coblas doblas*. La *cobla* di IK, inoltre, presenta numerosi luoghi poco comprensibili, quando non completamente guasti, e i suoi vv. 5-8 ripetono, servendosi per lo più degli stessi vocaboli, i medesimi concetti enucleati ai vv. 13-15 del *planh*.

Altri errori separativi di IK si riscontrano al v. 6 (*tal*), al v. 7 (*perda auas*), al v. 11 (*amor*), al v. 36 (*desconornordanza I, desconordanza K*), al v. 38 (*villa*). Un'errore separativo di a² è altresì evidente al v. 9 (*dolor*).

Varianti sostanziali si riscontrano al v. 1, dove a² legge *doloiros* e IK *angoissos*; al v. 2, dove a² legge *qe mortz* rispetto a *puis mort* di IK; al v. 14, ove a² legge *per nos salvar* contro *sutz en la crotz* di IK.

IK, come di consuetudine, mostrano un accordo quasi totale. Bisogna evidenziare, ad ogni modo il gallicismo *seingnel* di I al v. 37 (*seingner K, segner a²*); il poligenetico *val* di I (*vai Ka²*); le scorrettezze morfologiche e gli errori di copia di K ai vv. 1 e 38. Si ricorda, inoltre, la lezione differente tramandata da K del verso mancante in I della *cobla* spuria, nonché di quello successivo: i due versi incomprensibili di K sono frutto di un maldestro rimaneggiamento del copista che ha cercato di porre rimedio a un luogo già guasto.

IK presentano scorrettezze morfologiche ai vv. 1, 2, 8, 18, 21, 23, 25, 26, 27, 33, 35, 37; errori di copia ai vv. 16, 19, 20, 22, 23, 25, 27; ipermetria al v. 14, ipometria al v. 18. Ai vv. 8 e 40, *viurai* e *auserez* sono italianismi.

a² tramanda una versione del *planh* nettamente più corretta. Si evince, ad ogni modo, la presenza di una lacuna di due parole al v. 3, ove il codice legge *tan mi uai mals sai paor*. Si riscontrano errori morfologici ai vv. 3, 17, 21, 24, 29, 39; errori di copia ai vv. 2, 24; ipometria al v. 18.

a² viene scelto come base per il testo critico.

I	Ab marrimen doloiros et ab plor viu mal mon grat, qe mortz no-m degn'aucire: tan mi vai mal que vida-m fai paor, e de mort son tuit mei maior dezire, pos l'onratz comz, ai can grieu m'es a dire, de Proenza es mortz. Ai cal dolor, ai qal perd'e ai las! Tam bon segnor ai perdut, mais non viurai senz cossire.	4 8
II	Anc negunz homs non ac tan gran valor, qe son poder, son sen e son albire avia mes tot en far sa honor retenen Dieu, de cui era servire. E Dieus, qi volc per nos suffrir martire, sus en la crotz ab pen'et ab tristor, degne l'arma, per sa sainta douzor, del pro comte ab sos angels assire.	12 16
III	Anc negus hom non vi frevol ni fort miels degues aver ferma esperanza, qe-l si 'ab Dieu, car anc no mantenc tort ni frais sa fe; anz tenc dreitz la balanza de leutat, on totz bos pretz s'enanza, de perdonar, don ve l'arm'a bon port. Dels autres aibs no-m cal que los recort, car sobre totz el portet Deu onranza.	20 24
IV	Ai, Proensal, en can grieu desconort es remazut et en cal desonranza! Perdut avetz solatz, iuec e deport, e gaug e ris, onor et alegranza; et es vengut en man de cel de Franza. Meils vos vengra qe fossetz del tot mort! E cel per cui pogratz esser estort no trob'en vos leutat ni fianza.	28 32
V	Mortz es lo comz, et ai ferm'esperanza qe-l si'ab Deu a gaug et a deport, e Proenzal viuran a piegz de mort ab marrimen et ab desacordanza.	36

VI Ai, malastruc de seingnal e d'onranza!
 Qe-us faran mais rocas ni castel fort
 s'etz dels Frances? Qe per dreig ni per tort
 non auzaretz portar escut ni lanza!

40

I. 1 marrimen doloiros] marrimenz angoissos **IK**; plor] plors **K** — 2 qe mortz] puis mort **IK**; non **IKa**² — 3 vai] val **I**; mal] mals **a**²; sai paor **a**² — 6 cal] tal **IK** — 7 ai las qal perda auas ta bon segnor **IK** — 8 perdut] perdutoz **IK**; viurai] viuro **IK**

II. 9 valor] dolor **a**² — 11 honor] amor **IK** — 14 per nos salvar **a**²; ab penas et ab tristor **IK** — 16 angels] angles **IK**

III.17 negun] negus **a**² — 18 degues homs aver **IK**; ferma] ferm **IKa**² — 19 anc] onc **IK** — 20 balanza] belanza **IK** — 21 totz] tot **a**²; bos] bon **IK** — 22 don] dun **IK** — 23 no-m] non **IK**; los] lo **IK** — 24 el] len **IKa**²; deu] deus **a**²; onranza] oranza **a**²

IV. 25 proensal] proensals **IK**; en can] eran **IK** — 26 remazut] remangut **IK** — 27 perdut] perdutoz **IK**; iuec] jeux **IK** — 29 cel] cels **a**²

V. 33 mortz] mort **IK** — 35 piegz] pieg **IK** — 36 desacordanza] desconornordanza **I**, desconordanza **K**

VI. 37 malastruc] mals astrucs **IK**; seingnal] seingnel **I**, seigner **K**, segner **a**² — 38 qe-us] quens **K**; mais rocas] mai villa **IK** — 39 etz] est **IKa**²; dels] de **a**² — 40 auzaretz] auserez **IK**

TRADUZIONE

I. Con dolorosa tristezza e pianto vivo mio malgrado, perché la morte non si degna di uccidermi: sto tanto male che la vita mi fa paura, e di morte sono tutti i miei più grandi desideri, adesso che l'onorato conte di Provenza, ah, quanto mi spiace dirlo, è morto. Ah, che dolore, che perdita, e misero me! Ho perso un così buon signore, ma non vivrò senza rimpianto.

II. Mai nessun'altro uomo ebbe così tanto valore, perché aveva impiegato tutto il suo potere, la sua intelligenza e il suo giudizio nell'accrescimento del suo onore, rispettando Dio, di cui era servitore. E Dio, che volle sopportare per noi il martirio sulla croce con pena e con tristezza, voglia con la sua santa dolcezza permettere all'anima del prode conte di sedere coi suoi angeli.

III. Non conobbi mai nessun uomo, debole o forte, che avesse una fede più solida di lui in Dio, perché mai gli fece torto o infranse la sua fede; anzi, mantenne equilibrata la bilancia della lealtà, dove ogni buon merito si eleva, e del perdono, per cui vedo la sua anima (giungere) in un buon porto. Le altre qualità non mi interessa ricordarle, perché egli arrecò soprattutto onore a Dio.

IV. Ah, Provenzali, in quanto grave sconforto siete rimasti, e in quale disonore! Avete perduto il piacere, il gioco e il divertimento, così come la gioia e il sorriso, l'onore e l'allegria; e siete finiti nelle mani di quello di Francia. Meglio sarebbe stato se voi foste tutti morti! E quello da cui potreste essere salvati non trovi in voi fedeltà e lealtà.

V. Morto è il conte, ma spero fermamente che egli sia con Dio nella gioia e nel piacere, mentre i Provenzali vivranno in uno stato di dolore e di discordia peggiore della morte.

VI. Ah, che sfortuna per la bandiera e per l'onore! Cosa potranno mai per voi castelli fortificati e rocche, se appartenete ai Francesi? Poiché non oserete, né a torto né a ragione, impugnare scudo o lancia!

NOTE

1. L'esordio del *planh* è dei più convenzionali, con l'esternazione del cordoglio espressa attraverso formule stereotipate. Se Cercamon aveva inaugurato la triade *ira-dolor-marrimen* per esprimere il dolore causato dalla dipartita di Guglielmo X d'Aquitania, la quale veniva a coincidere simbolicamente con la perdita delle più alte virtù cortesi (Cerc, *Lo plaing comenz*: «ir'e dolor e marrimen / ai, car vei abaissar Joven» [BdT 112.2a, 3-4]), e pure questa triade ebbe una solida fortuna estetica ed ideologica (se ne vedano gli esiti di BtBorn, *Si tuit li dol* [BdT 80.41], FqMars, *Si com sel* [BdT 155.20]; GrBorn, *Planc e sospir* [BdT 242.56]), si assiste a partire dalla metà del tredicesimo secolo a una banalizzazione di alcune di queste espressioni più antiche, che perdono la loro allusività preguata di significato. Altri termini vengono aggiunti alla grammatica del dolore, come *dan*, *plor*, *dol*; si tratta di parole neutre, spesse volte in rapporto di sinonimia fra di loro, atte a dar voce a un generico senso di sconforto. Un esempio di questo svuotamento retorico delle formule di compianto ce lo rende l'utilizzo che di *marrimen* fa Ricas Novas: l'espressione, che nei suoi impieghi più alti veniva a sintetizzare lo stato di incertezza causato dalla privazione della possibilità di materializzare quell'ideale cortese incarnato dal defunto, nel *planh* del nostro trovatore diviene opaca espressione di un sentimento di cordoglio accostabile semanticamente a *tristor* o *dolor*. Un'ulteriore prova di questa neutralità semantica è data dalla tendenza a rafforzare il sostantivo con degli aggettivi (in questo caso *doloiros*), o a giustapporlo ad altri dal significato simile (*plor*): «si tende così a ricreare quella tensione emotiva parzialmente allentata dal perdersi del significato originale delle parole» (Opocher Cevese 1975-76, p. 629-30, a cui si rimanda per una sintesi sull'evoluzione formale del *planh* occitanico).

2. a², come IK, legge *non degn'aucire*. Si emenda, come già Bertoni, con *no-m*. — Alla proemiale dichiarazione di dolore, segue l'evocazione dell'idea della morte, at-

torno alla quale si agglutinano le angosce del trovatore, interprete collettivo del lutto da cui è stata colpita l'intera corte provenzale. Ricas Novas rafforza la rappresentazione della morte posponendole il verbo *aucire*, come fanno anche Gavaud, *Crezens, fis*: «Mortz, cum pogues midons aussir, / que totz lo mons degra jauzir / sas beutatz e-l joys remirar? (BdT 173.3, 14-15); An, *Totas honors*: «Ai, mortz crudels, cum lo volguist aucir, / quar en sa mort ve hom totz bes morir?» (BdT 461.234, 8-9).

3. Questo verso è corrotto in a², poiché il codice legge *tan mi vai mals sai paor*, con evidente lacuna di un paio di parole. Bisogna, inoltre, ricordare che nel ms. si legge *fai*, con *f* espunta e mutata impropriamente dal copista in *s*. Alla lacuna di a² suppliscono IK, che leggono *qe vida-m fai paor*.

5. Dopo aver introdotto il motivo del dolore ai vv. 4-5 tramite due proposizioni paratattiche indipendenti, il nome del defunto viene introdotto dal connettivo *pos* di natura causale-temporale. L'*onratz comz* ispiratore del compianto di Ricas Novas è Raimondo Berengario V, conte di Provenza dal 1216 al 1245, ultimo esponente della casata di Barcellona a regnare alla corte di Aix. Uomo politico di grande carisma, Raimondo volse la sua attività politica al rafforzamento del potere centrale del contado di Provenza a detrimento dell'indipendenza delle piccole corti e di quelle città che avevano raggiunto un'emancipazione in senso comunale dopo anni di lotte. Durante il suo regno, la corte di Aix ospitò un nutrito manipolo di trovatori, divenendo un acclarato cenacolo letterario (per tutto ciò si rimanda a Aurell 1989, pp. 97-100). Fu mecenate di Ricas Novas almeno fino al 1237. Dopo questa data approssimativa, infatti, il nostro trovatore si allontanò dalla corte di Aix per approdare a quella marsigliese di Barral del Baux. I motivi che portarono Ricas Novas ad abbandonare la corte provenzale restano oscuri, nonostante nel sirventese *Be-m meraveil* (XVIII) siano presenti indistinte allusioni ad un eventuale litigio occorso fra i due. È bene sottolineare che in *Be-m meraveil* non traspaiono sentimenti di ostilità nei confronti di Raimondo Berengario, e l'onta che Ricas Novas dichiara a più riprese di aver subito resta priva di un attore ben definito. Di un abbandono da parte di Ricas Novas del suo protettore testimonia Sordello in *Lo reproviers*: «per que laisset son seignor e sa fe» (BdT 437.20, 44). In *Sol que m'afi*, il mantovano dà qualche particolare in più: «Mout se fenh prims e savis; pero sos sens es tals, / qu'a son tort l'a partit de si-l coms proensals, / e l'autre coms no-l vol, quar sap qui es ni quals» (BdT 437.34, 9-11). Vuoi che si tratti di un allontanamento volontario, o di un vero e proprio esilio imposto al trovatore da Raimondo Berengario, i rapporti fra i due non dovevano essersi completamente deteriorati se, una volta giunto alla corte di Barral, Ricas Novas non mancò di evocare nuovamente il suo antico protettore in termini amichevoli. L'allusione, di difficile decifrazione, è contenuta nel secondo sirventese contro Sordello, *Tant fort m'agrat*: «be-m saup gardar, a l'issir, del clavel / que sobre-l pe non remasses mepres; / ni mos seigner no-m cuich que m'en reprenda, / que conseil n'ac de lui anz sai vengues» (XX, 35-8). Se a *l'issir* e *sai* delimitano temporalmente e geograficamente il momento in cui Ricas Novas partì dalla corte di Raimondo Berengario e quello in cui si insediò alla corte di Barral del Baux, sembra evidente che *mos seigner* si riferisca proprio al suo primo protettore, il quale, stando alle parole del trovatore, non avrebbe nulla da biasimargli. In questo turbolento contesto sembra inserirsi congruamente l'accorato *planh* composto in occasione della morte di Raimondo Berengario, avvenuta il 19 agosto 1245. La scomparsa

prematura del conte diede verosimilmente luogo alla composizione di molti *planhs*, ma soltanto quello di Ricas Novas e un altro anonimo, *En chantan* (BdT 421.5a), attribuito erroneamente a Rigaut de Berbezilh, sono giunti fino a noi.

6. L'enunciato laconico *es mortz* pone fine alla protasi enucleata nei primi versi della *cobla* I, atta proprio a fissare l'attenzione dell'ascoltatore sull'annuncio della morte del conte, ed introduce, tramite interiezioni elegiache, che si ripetono anche al verso successivo, il motivo del dolore, oggettivato grazie alla menzione del morto.

9. a² legge erroneamente *dolor*. Si preferisce mettere a testo la lezione di IK, *valor*, sicuramente più congrua rispetto al contesto.

10. *albire*, 'giudizio' (PD), assieme a *sen* e a *poder*, viene indicato da Ricas Novas come lo strumento principe grazie al quale Raimondo Berengario ha onorato la sua posizione di conte e di uomo cortese. Nella schematizzazione fatta da Aston della struttura dei *planhs* occitani, la seconda *cobla* è di solito dedicata all'elogio del defunto, con la messa in rilievo delle principali virtù di questi: «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» (si veda Aston 1971, p. 26). Ricas Novas non si sottrae alla formularità imposta dal genere; tuttavia, accenna primariamente a valori molto più concreti che cortesi, come *sen* e *poder*, cui accosterà, nel corso della *cobla*, l'elogio della religiosità del defunto, altro topos estremamente ricorrente in questo genere di composizioni.

12. Il verbo *retener* assume qui il significato di 'rispettare' (PD), ed è sovente utilizzato in locuzioni simili a quella di Ricas Novas, volte ad esprimere l'ossequio alla divinità o a qualche esponente della feudalità. Il trovatore introduce in questo verso il motivo della religiosità di Raimondo Berengario, che sarà ripreso più diffusamente nella *cobla* III.

13-16. Nella seconda parte della *cobla* trova luogo la preghiera a Dio affinché accolga in paradiso l'anima del defunto. Si tratta di un altro momento convenzionale del genere *planh*, condotto da Ricas Novas senza particolare originalità. A proposito di quest'altro elemento centrale del genere, Stäblein commenta: «just as the prayer for Divine transformation maps the Christian's way out of the suffering of death and sorrow, it is also the poet's structural solution to the maximal tension he has created between absence and presence» (Stäblein 1981-82, p. 230). La studiosa continua mettendo in risalto la costante identificazione, spesse volte esplicitata, altre, come nel caso di Ricas Novas, soltanto allusa, dell'eroe terreno del *planh* con la divinità, secondo procedimenti retorici simili a quelli dell'epica e dell'agiografia. Nel nostro caso specifico, l'evocazione delle sofferenze patite da Cristo per la salvezza dell'umanità vuole richiamare alla mente dell'ascoltatore le intercessioni per il bene di una comunità cortese di cui Raimondo Berengario si è reso protagonista.

14. Il ms. a² legge *per nos salvar*, lezione di per sé corretta, ma tuttavia deteriore rispetto a *sus en la crotz* di IK, poiché ripete maldestramente un concetto simile espresso al verso precedente. Si mette a testo la lezione di IK, che connota in maniera più logica il *martire* del v. 13. Bertoni mette a testo la lezione di a².

17. a² legge *negus* da correggere con *negun*. — *frevol*, 'debole' (PD), viene costantemente giustapposto nel corpus trobadorico a *fort* per sortire opposizione semantica oltre che richiamo fonico tramite allitterazione.

18-19. Ritorna in questi versi l'esaltazione iperbolica di Raimondo Berengario descritto come un cristiano esemplare prediletto da Dio. Quest'operazione retorica, condotta di frequente nei compianti occitanici, è atta a equiparare i valori clericali a quelli cortesi nel delineamento di un nuovo tipo di perfezione, non più laica ma fortemente mistica: «sono le basi della concezione teocratica e taumaturgica dell'autorità che verrà sempre più configurandosi come uno degli elementi-chiave della monarchia francese» (Opocher Cevese 1975-76, p. 616).

18. *miels* assume qui valore di avverbio di comparazione, mentre la perifrasi *dever* seguito da infinito pare esprimere in questo contesto una nozione di obbligo morale (per cui si rimanda a Jensen 1994, § 470-75).

20. *balansa* è un termine ricorrente nell'economia ideologica dei *planhs*. Il *planh*, infatti, diviene una sorta di specchio in cui il trovatore contempla il riflesso perduto del proprio ideale cortese, così come l'equilibrio sociale compromesso a causa del decesso che viene a cantare. Spesse volte questo contrasto fra presenza e assenza, fra l'idealità del passato impersonata dal defunto e impossibilità di realizzare quello stesso ideale in futuro, viene espresso tramite termini come *balansa*. Come chiosa la Stäblein, «the mirroring function is joined with the balancing function to emphasize the active force which the subject-persona embodied: his reflection of the ideal held the dialectic universe in harmonious equipoise» (Stäblein 1981-82, p. 229). Si confronti il passaggio di Ricas Novas con GrBorn, *Planc e sospir*: «e-lh franc e-lh cortes e-lh valen, / que fan tirar vas bo pretz la balansa, / moron aissi leugeramen» (*BdT* 242.56, 16-8).

21. *s'enanza*: 'si eleva, aumenta' (*PD*, s.v. *enansar*).

24. Il verso, così come testimoniato dai mss., risulta grammaticalmente contorto e semanticamente oscuro. Si rileva innanzitutto l'errore flessionale di a^2 , che legge *deus*. Da emendare, con ogni probabilità, la lezione *len*, presente in tutti e tre i codici, con *ben* o con *el*. Si opta per la seconda soluzione.

25-32. La *cobla* IV si configura come un'accorata arringa antifrancese, in cui si evince un cambio radicale di tono rispetto al resto del *planh*. Ricas Novas evoca il disordine sociale e politico che la morte di Raimondo Berengario ha lasciato in eredità ai Provenzali, così come la molesta presenza dei Francesi, insediatisi nel contado al seguito di Carlo d'Angiò, fratello del re di Francia, e pretendente alla mano di Beatrice, erede di Raimondo Berengario, che avrebbe spostato l'anno dopo. Grazie a questi versi di natura profetica, Bertoni ha definito il *planh* di Ricas Novas come «un'elegia per la fine della Provenza» (Bertoni 1912, p. 256). Il trovatore delinea quel sofferto momento di passaggio per la Provenza, fatta oggetto delle mire rapaci di Carlo, che l'avrebbe portata ben presto ad essere dominata dagli Angioini. Da un punto di vista ideologico, il suo *planh* si oppone fortemente a quell'altro, composto da un anonimo, per la morte di Raimondo Berengario. Lì, infatti, la lode delle virtù religiose di Raimondo delinea un'immagine del conte come campione della chiesa e partigiano della pace. L'anonimo trovatore arriva ad auspicare che Cristo doni alla Provenza «signor leial, franc e de paz amaire / e qi am Dieu e gleiza, ses cor vaire» (*BdT* 421.5a, 47-8), prendendo dunque posizione a fianco di Roma nella contesa che all'epoca opponeva il papato all'impero, e, traslatamente, a favore degli stessi Francesi, la cui politica era fortemente appoggiata dal Papa (si veda Aurell 1989, pp. 142-45).

31-32. I due versi fanno riferimento alla figura di Raimondo VII di Tolosa che, assieme a Barral del Baux, fu a capo delle ostilità nei confronti di Carlo d'Angiò che si concentrarono nelle città ribelli di Arles, Avignone e Marsiglia. Ricas Novas allude all'aiuto politico e militare che Raimondo avrebbe offerto ai Provenzali, e biasima in filigrana questi ultimi perché sicuro che non sarebbero stati capaci di avvalersene. Altri oppositori possibili coi quali si potrebbe identificare il rivale di Carlo d'Angiò sono, secondo Aurell, Giacomo I d'Aragona o Federico II (Aurell 1989, p. 317 n. 58).

33-36. Nella prima *tornada* Ricas Novas delinea un netto contrasto fra la condizione del conte defunto, ormai ascenso al cielo, e quella dei Provenzali, rimasti in uno stato di infelicità, caos sociale e politico *piegz de mort*. L'espressione, naturalmente, è topica, e ricorre con frequenza nei *planhs* occitani, ove l'opposizione fra una primitiva condizione felice e il presente stato di dolore e incertezza politica è sancito proprio da questa comparazione. Si rimanda al repertorio di luoghi ove si riscontrano immagini simili a quelle proposte da Ricas Novas redatto da Maria Ida Opocher Cevese 1975-76, p. 628 n. 20.

36. IK leggono *desconordanza* (*desconornordanza* I) che si oppone a *desacordanza* di a². Salta subito agli occhi l'erroneità della lezione di IK: *desconordanza*, infatti, sarebbe un *hapax* in occitano derivato da *desconortar*, 'lamentarsi', 'scoraggiarsi' (PD). Più congrua appare la lezione di a², *desacordanza*, che pure occorre raramente nel corpus trobadorico: significherà 'discordia, disaccordo' (PD). Si confronti con BtCarb, *Per espassar*: «mais que-m plagra fezessan acordansa / dels reys que an guerr'e desacordansa» (BdT 82.12, 35-6); RbVaq, *Engles*: «mas bos comjatz m'a estort / de sa mal'acordansa, / que parti m'en al seu tort / en desacordansa» (BdT 392.16, 11-4).

37. La lezione da accogliere qui sembra quella di I, *seingnel*, che Zingarelli postula essere un gallicismo per *seingnal*, 'bandiera, insegna' (PD, s.v. *senhal*), rispetto agli esiti di K (*seigner*) e a² (*segner*), frutto di rimaneggiamenti dei copisti. Si emenda *seingnel* in *seingnal*. Bertoni mette a testo *segnor*.

40. Le locuzioni *portar escut* e *portar lansa* si riscontrano con frequenza nei *planhs*. Secondo Opocher Cevese, il loro significato ultimo è quello di «vivere, esistere, parallelamente al dileguarsi del senso epico della vita» (Opocher Cevese 1975-76, p. 625). Si confronti con BtBorn, *Mon chan fenis*: «Seingner, qu'en vos non era res a faire, / qe totz lo mons vos avi'elegut / pel meillor rei que anc portet escut» (BdT 80.26, 43-5); GrBorn, *Planc e sospir*: «C'anc plus pros bars de lui no portet lansa / ni non ac totz comunalmen / los aips ab que-s fassa lauzars / ni per que pretz s'enansa» (BdT 242.55, 77-80). Nell'occorrenza di Ricas Novas, l'espressione viene a stigmatizzare sdegnosamente la pavida resa della popolazione provenzale alle grinfie della dinastia angioina.

BIBLIOGRAFIA

I. SIGLE E ABBREVIAZIONI

Manoscritti

A	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.
B	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.
C	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D	Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.4.
E	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749
F	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L.IV. 106
H	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3207.
I	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
M	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
N	New York, Pierpont Morgan Library, 819.
N ²	Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preussische Kulturbesitz, Phillips 1910.
P	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI, 42.
Q	Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.
R	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
S ^g	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146
T	Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.
T ^o	Torino, collezione privata.
V	Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, 278.
a ¹	Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.
a ²	Modena, Biblioteca Estense, Càmpori γ.N.8.4.
c	Firenze, Biblioteca Laurenziana, 90 inf. 26.

Periodici

AAL	Atti della Reale Accademia dei Lincei (poi Accademia Nazionale dei Lincei), Rendiconti. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche
ASNSL	Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen
ASL	Archivio storico lombardo
AIV	Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti
AR	Archivium Romanicum
CCM	Cahiers de civilisation médiévale
CN	Cultura neolatina
GSLI	Giornale storico della Letteratura italiana

MA	Medium Aevum
MPh	Modern Philology
MaR	Marche Romane
Mar	Marseille
MLN	Modern Language Notes
MR	Medioevo romanzo
NRPH	Nueva revista de philologia hispanica
QFR	Quaderni di filologia romanza
QLN	Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature neolatine di Bergamo
RF	Romanische Forschungen
RoS	Romanische Studien
RLaR	Revue des langues romanes
RN	Romance Notes
Rom	Romania
RPh	Romance Philology
RFR	Rivista di filologia romanza
SFR	Studi di filologia romanza
SK	Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe
SM	Studi medievali
SMV	Studi mediolatini e volgari
Spec	Speculum
SPF	Studi provenzali e francesi
SR	Studj romanzi
SWG	Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft in Strassburg
TLL	Travaux de linguistique et de littérature
VR	Vox Romanica
ZRPh	Zeitschrift für romanische Philologie

Opere di consultazione

<i>BdT</i>	Alfred Pillet, <i>Bibliographie der Troubadours</i> , ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Niemeyer, Halle 1933.
<i>BEdT</i>	<i>Bibliografia elettronica dei trovatori</i> , a cura di Stefano Asperti, www.bedt.it.
<i>COM</i>	<i>Concordance de l'Occitan Médiéval</i> , Brepols, Turnhout 2001, CD-Rom.
<i>DCELC</i>	Joan Corominas, <i>Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana</i> , 4 voll., Franke, Berna, 1954.
<i>DCVB</i>	Antoni M. Alcover i Francesc de B. Moll Casanovas, <i>Diccionari català-valencià-balear</i> , 10 voll., Editorial Moll, Palma de Mallorca 1930-1962.
<i>DECLC</i>	Joan Corominas, <i>Diccionari etimologic i complementari de la llengua catalana</i> , 10 voll., 1988-2001.

- DELI* Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1979-88, 5 voll.
- Du Cange *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, conditum a Carolo du Fresne domino Du Cange, auctum a monachis ordinis S. Benedicti cum supplementis integris D. P. Carpenterii, Adelungii, aliorum suisque digessit G. A. L. Henschel, L. Favre, Niort 1883-87, 10 voll.
- FEW* Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Schroeder ecc., Bonn ecc. 1922-89, 14 voll.
- GDLI* *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia e Giorgio Bàrberi Squarotti, Utet, Torino 1961-2002, 21 voll. + supplemento 2004.
- Godefroy Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle, composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe*, publié par les soins de J. Bonnard et A. Salmon, Vieweg, Paris 1881-1902, 10 voll.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Silvestre, Paris 1836-44, 6 voll.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Winter, Heidelberg 1909.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, www.rialto.unina.it.
- RS* *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, par Gaston Raynaud, Vieweg, Paris 1884, 2 voll. [cf. Spanke 1955].
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Winter, Heidelberg 1911-20 (Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher); 6. unveränderte Auflage 1992.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Reisland, Leipzig 1894-1924, 8 voll.
- TB* *Dizionario della lingua italiana*, nuovamente compilato dai Signori Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, Utet, Torino 1865-79, 4 voll.
- TdF* Frederic Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, J. Remondet-Aubin libraire-ed., Aix-en-Provence 1878-1886.
- TL* *Altfranzösisches Wörterbuch*, Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von E. Lommatzsch, weitergeführt von H. H. Christmann, vollendet von R. Baum und W. Hirdt unter Mitwirkung von B. Rey, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, poi Steiner, Wiesbaden, 1925-2002, 11 voll.
- TPMA* *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, begründet von Samuel Singer, herausgegeben vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, de Gruyter, Berlin ecc. 1995-2002, 13 voll.

Autori

AdNegre	Ademar lo Negre
AicFoss	Aicart del Fossar
AimBel	Aimeric de Belenoi
AimPeg	Aimeric de Peguilhan
AimSarl	Aimeric de Sarlat
AlbSest	Albertet de Sisteron
AmLuc	Amoros dau Luc
AmSesc	Amanieu de Sescas
An	Anonimo
ArnCat	Arnaut Catalan
ArnDan	Arnaut Daniel
ArnMar	Arnaut de Maruelh
ArnPlag	Arnaut Plagues
ArnTint	Arnaut de Tintignac
BgPal	Berenguer de Palol
Bern	Bernart
Blac	Blacatz
Blacst	Blacasset
BnAur	Bernart d'Auriac
BnBart	Bernart de la Barta
BnMarti	Bernart Marti
BnPrad	Bernart de Pradas
BnVent	Bernart de Ventadorn
BonCalvo	Bonifaci Calvo
BonCast	Bonifaci de Castellana
BtAlam	Bertran d'Alamanon
BtBorn	Bertran de Born
BtCarb	Bertran Carbonel
BtPug	Bertran del Pojet
Caden	Cadenet
Cercam	Cercamon
Domna H	Domna H
DPrad	Daude de Pradas
DurSartre	Duran sartor de Paernas
ElBarj	Elias de Barjols
ElUss	Elias d'Ussel
FqMars	Folquet de Marselha
FqRom	Falquet de Romans
GarApch	Garin d'Apchier

Gausb	Gausbert
Gavaud	Gavaudan
GcFaid	Gaucelm Faidit
GIAug	Guillem Augier Novella
GIBaux	Guillem del Baus
GIBerg	Guillem de Berguedan
GICab	Guillem de Cabestanh
GIDurf	Guillem de Durfort
GIFabre	Guillem Fabre
GIFig	Guillem Figueira
GIMont	Guillem de Montaignagol
GIOliv	Guillem de l'Olivier d'Arle
GIPCaz	Guillem Peire de Cazals
GIRainol	Guillem Rainol d'At
GIPeit	Guillem de Peitieu = Guglielmo IX d'Aquitania
GISTdid	Guillem de Saint-Didier (o Saint Leidier)
GISTGreg	Guillem de Saint Gregori
GITor	Guillem de la Tor
Gran	Granet
GrBorn	Giraut de Bornelh
GrCal	Guiraut de Calanson
GrEsp	Guiraut d'Espanha
GrRiq	Guiraut Riquier
GrSal	Giraut de Salignac
GsbPuic	Gausbert de Poicibot
GuiCav	Gui de Cavaillon
GuiUss	Gui d'Ussel
JfrFoixà	Jaufre de Foixà
JfrRud	Jaufre Rudel
JoAlb	Joan d'Albuzo
JoTolosa	Joiós de Tolosa
LanfrCig	Lanfranc Cigala
MatfrErm	Matfre Ermengaud
Mbru	Marcabru
MoMont	Monge de Montaudon
PaMars	Paulet de Marselha
PAlv	Peire d'Alvernhe
PBremTort	Peire Bremon lo Tort
PCard	Peire Cardenal
PCarav	Peire de la Caravana
PERmen	Peire Ermengau
Peirol	Peirol
PGILus	Peire Guillem de Luserna
Pist	Pistoleta
PoCapd	Pons de Capdoill

PRmTol	Peire Raimon de Toloza
PRog	Peire Rogier
PVid	Peire Vidal
PVilar	Peire del Vilar
RambBuv	Rambertino Buvalelli
RbAur	Raimbaut d'Aurenga
RbVaq	Raimbaut de Vaqueiras
RefTrets	Reforzat de Trets
RicBarb	Rigaut de Berbezilh
RmGauc	Raimon Gaucelm de Béziers
RmJord	Raimon Jordan
RmMirav	Raimon de Miraval
RmTors	Raimon de Tors
Sord	Sordello
UcStC	Uc de Saint-Circ

II. EDIZIONI DI TROVATORI

Ademar lo Negre [AdNegre]

Azemar lo Negre: troubadour albigeois du XIII^e siècle, éd. Jacques Gourc, Editions du C.N.R.S., Paris 1991.

Aicart del Fossat [AicFoss]

Vincenzo de Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Tipografia del Senato, Roma 1931.

Aimeric de Belenoi [AimBel]

Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, edizione critica a cura di Andrea Poli, Positivamail, Firenze 1997.

Aimeric de Sarlat [AimSar]

Marina Fumagalli, *Le canzoni di Aimeric de Sarlat*, TLL, 17 (1979), pp. 121-69.

Aimeric de Peguilhan [AimPeg]

The Poems of Aimeric de Peguilhan, edited and translated with introduction and commentary by William P. Shepard and Frank M. Chambers, Northwestern University Press, Evanston 1950 (Northwestern University Studies. Humanities Series).

Albertet de Sisteron [AlbSist]

Jean Boutière, *Les poésies du troubadour Albertet*, SM, 10 (1937), pp. 1-129.

Amanieu de Sescas [AmSesc]

Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland 1895.

Amoros dau Luc [AmLuc]

Alfred Jeanroy, *Un sirventés politique de 1230*, Rom, 51 (1925), pp.111-116.

Anonimi occitani

BdT 461.32

Adolf Kolsen, *25 bisher unedierte provenzalische Anonyma*, ZRPh, 38 (1917), pp. 281-310.

BdT 461.76

René Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, Toulouse, Privat 1957 (Bibliothèque Méridionale).

BdT 461.144

Léopold Constans, *Les Manuscrits provençaux de Cheltenham*, RLaR, 19 (1881-1882), pp. 261-287.

BdT 461.230

Anna Radaelli, “*Dansas*” *provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Alinea, Firenze 2004.

BdT 461.234

Giulio Bertoni, *Il ‘pianto’ provenzale in morte di re Manfredi*, Rom, 43 (1914), pp. 167-176.

Arnaut Catalan [ArnCat]

Ferruccio Blasi, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, Olschki, Firenze 1937 (Biblioteca dell'AR).

Arnaut Daniel [ArnDan]

Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Scheiwiller, Milano 1984 (All'insegna del pesce d'oro); ristampa Pratiche, Parma 1995.

Arnaut de Marueilh [ArnMar]

Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil, publiées avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire par Ronald C. Johnston, Droz, Paris 1935; ristampa Slatkine, Genève 1973.

Arnaut Plagues [ArnPlag]

Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer 1991 (Beihefte zur ZRPh).

Arnaut de Tintinhac [ArnTint]

Jean Mouzat, «*Cel de Tintinhac: introduction à Arnaut de Tintinhac, troubadour limousin*», *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, Tulle 1954-1956, pp. 687-720.

Berenguer de Palol [BgPal]

Berenguer de Palol, edizione critica a cura di Margherita Beretta Spampinato, Mucchi, Modena 1978 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Bernart [Bern]

Peter T. Ricketts, *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, AIEO, Birmingham 2000.

Bernart d'Auriac [BnAur]

Amos Parducci, *Bernart d'Auriac*, SM, 6 (1933), pp. 82-98.

Bernart de la Barta [BnBart]

Adolf Kolsen, *Drei provenzalische Dichtungen (B. Gr. 24,1 = 58,1; 58,3; 416,2)*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Droz, Paris 1928, pp. 375-385.

Bernart de Pradas [BnPrad]

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

Bernart de Ventadorn [BnVent]

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

Bernart Marti [BnMarti]

Il trovatore Bernart Marti, a cura di Fabrizio Beggiato, Mucchi, Modena 1984 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Bertran Carbonel [BtCarb]

Alfred Jeanroy, *Les "coblas" de Bertran Carbonel, publiées d'après tous les manuscrits connus*, ADM, 25 (1913), pp. 137-188.

Bertran d'Alamanon [BtAlam]

Le troubadour Bertran d'Alamanon, par Jean-Jacques Salverda de Grave, Privat, Toulouse 1902 (Bibliothèque méridionale).

Bertran de Born [BtBorn]

Gerard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1985.

Bertran del Pujet [BtPug]

Cesare De Lollis, *Di Bertran del Pojet trovatore dell'età angioina*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Ist. Ital. di Arti Grafiche, Bergamo 1903, pp. 691-710.

Blacasset [Blacst]

Otto Klein, *Der Troubadour Blacassetz*, Ritter, Wiesbaden 1887 (Städtische Realschule zu Wiesbaden. Jahrbuch über das Schuljahr 1886-1887).

Blacatz [Blac]

Otto Soltau, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, ZRPh, 23 (1898), pp. 201-48.

Bonifaci Calvo [BonCalvo]

Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di Francesco Branciforti, Università di Catania, Catania 1955 (Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia).

Bonifaci de Castellana [BonCast]

Amos Parducci, *Bonifazio di Castellana*, Rom, 46 (1920), pp. 478-511.

Cadenet [Caden]

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

Cercamon [Cercam]

Il trovatore Cercamon, edizione critica a cura di Valeria Tortoreto, Mucchi, Modena 1981 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Cerveri de Girona [Cerv]

Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, texto, traducción y comentarios, Instituto español de estudios mediterráneos, Barcelona 1947.

Daude de Pradas [DPrad]

Poésies de Daude de Pradas, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par Alexander H. Schutz, Privat-Didier, Toulouse-Paris 1933 (Bibliothèque méridionale).

Domna H [Domna H]

Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer 1991 (Beihefte zur ZRPh).

Duran sartor de Paernas [DurSart]

Alfred Jeanroy, *Le soulèvement de 1242 dans la poésie des troubadours*, ADM, 16 (1904), pp. 311-329.

Elias de Barjols [ElBar]

Le troubadour Elias de Barjols, édition critique publiée avec introduction, notes et glossaire par Stanislaw Stroński, Privat, Toulouse 1906 (Bibliothèque méridionale).

Falquet de Romans [FqRom]

Raymond Arveiller et Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans troubadour*, Cierma, Aix-en-Provence 1987 (Sénéfiance).

Folquet de Marselha (Folchetto di Marsiglia) [FqMars]

Le troubadour Folquet de Marseille, édition critique par Stanislaw Stroński, Académie des Sciences - Éditions du Fonds Oslawski, Cracovie 1910 ; *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di Paolo Squillacioti, Pacini, Pisa 1999 (Biblioteca degli SMV, n.s.).

Garin d'Apchier [GarApch]

I sirventesi di Garin d'Apchier e Torcafol, edizione critica a cura di Fortunata Latella, Mucchi, Modena 1994 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Gaucelm Faidit [GcFaid]

Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle, édition critique par Jean Mouzat, Nizet, Paris 1965 (Les classiques d'oc).

Gausbert [Gausb]

Les poésies de Jausbert de Puycibot, troubadour du XIII^e siècle, éditées par William P. Shepard, Champion, Paris 1924 (Classiques français du moyen âge).

Gausbert de Poicibot [GsbPuic]

Les poésies de Jausbert de Puycibot, troubadour du XIII^e siècle, éditées par William P. Shepard, Champion, Paris 1924 (Classiques français du moyen âge).

Gavaudan [Gavaud]

Saverio Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Mucchi, Modena 1979 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Giraut de Bornelh [GrBorn]

Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Niemeyer, Halle 1910-35, 2 voll; Ruth Verity Sharman, *The 'cansos' and 'sirventes' of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1989.

Giraut de Salignac [GrSal]

Giraut de Salignac, ein provenzalischer Trobador, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock i.M., vorgelegt von Alexander Stempel, Hoffmann, Leipzig 1916; ristampa Slatkine, Genève 1977.

Granet [Gran]

Amos Parducci, *Granet, Trovatore Provenzale*, Società Filologica Romana, Roma 1929 (Società Filologica Romana - Miscellanea di letteratura del medioevo).

Gui de Cavaillon

Saverio Guida, *L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese*, CN, 33 (1973), pp. 235-271.

Gui d'Ussel [GuiUiss]

Les poésies des quatre troubadours d'Ussel, publiées d'après les manuscrits par Jean Audiau, Delagrave, Paris 1922; ristampa Slatkine, Genève 1973.

Guillem Augier Novella [GIAug]

Il trovatore Guillem Augier Novella, edizione critica a cura di Monica Calzolari, Mucchi, Modena 1986 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Guillem de Cabestanh [GICab]

Les chansons de Guilhem de Cabestanh, éditées par Arthur Långfors, Champion, Paris 1924 (Classiques français du moyen âge).

Guillem del Baux [GIBaus]

Saverio Guida, *L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese*, CN, 33 (1973), pp. 235-271.

Guillem de Berguedan [GIBerg]

Les poesies del trobador Guillem de Berguedà, text, traducció i notes per Martí de Riquer, Quaderns Crema, Barcelona 1996.

Guillem de Durfort [GIDurf]

Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften, herausgegeben von Carl Appel, Fues's Verlag, Leipzig 1890.

Guillem de la Tor [GITor]

Ferruccio Blasi, *Le poesie di Guilhem de la Tor*, Olschki, Firenze 1934 (Biblioteca dell'AR).

Guillem de l'Olivier d'Arle [GIOliv]

Oskar Schultz-Gora, *Provenzalische Studien*, Trubner, Strasbourg 1919, fasc. I, pp. 24-82.

Guillem de Montanhagol [GIMont]

Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle, éditées par Peter T. Ricketts, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1964.

Guillem de Peitieu = Guglielmo IX d'Aquitania [GIPeit]

Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Mucchi, Modena 1973 (*Subsidia al Corpus des troubadours*).

Guillem de Saint-Didier [GISTdid]

Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire par Aimo Sakari, Société néophilologique, Helsinki 1956 (MSNH).

Guillem de Saint Gregori [GIStGreg]

Michele Loporcaro, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT 233.2 e 233.3)*, MR, 15 (1990), pp. 17-60.

Guillem Fabre [GIFab]

Joseph Anglade, *Deux troubadours narbonnais: Guillem Fabre, Bernard Alanhan*, Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne, 4 (1905), pp. 1-35.

Guillen Figueira [GIFig]

Emil Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin 1880.

Guillem Peire de Cazals [GIPCaz]

Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII^e siècle, édition critique et traduction par Jean Mouzat, Les belles lettres, Paris 1954.

Guiraut de Calanson [GrCal]

Willy Ernst, *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanson*, RF, 44 (1930), pp. 255-406.

Guiraut d'Espaigna [GrEsp]

Otto Hoby, *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Espaigna*, Thèse, Fribourg 1915.

Guiraut Riquier [GrRiq]

Guiraut Riquier, *Las Cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Winter, Heidelberg 1962 (*Studia Romanica*); Monica Longobardi, *I "vers" del trovatore Guiraut Riquier*, SMV, 29 (1982-83), pp. 17-163.

Jaufre de Foixà [JfrFoixà]

Ettore Li Gotti, *Jofre de Foixà, Vers e regles de trobar*, STEM-Mucchi, Modena 1952 (*Studi, testi e manuali*).

Jaufre Rudel [JfrRud]

Giorgio Chiarini, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, edizione critica, con introduzione, note e glossario, Japadre, L'Aquila 1985 (Romanica Vulgaria).

Joanet d'Albuzo

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

Joios de Tolosa

Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften, herausgegeben von Carl Appel, Fues's Verlag, Leipzig 1890.

Lanfranc Cigala [LanfrCig]

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Olschki, Firenze 1954 (Biblioteca dell'AR).

Marcabru [Mbru]

Marcabru: A Critical Edition, by Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, with John Marshall as philological adviser, and with the assistance of Melanie Florence, Brewer, Cambridge 2000.

Monge de Montaudon [MoMont]

Les poésies du Moine de Montaudon, édition critique par Michael T. Routledge, Centre d'études occitanes de l'Université Paul-Valéry, Montpellier 1977.

Pauet de Marselha [JfrFoixà]

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

Peire Bremon lo Tort [PbremTort]

Jean Boutière, *Peire Bremon lo Tort*, Rom, 54 (1928), pp. 427-452.

Peire Cardenal [PCard]

Sergio Vatteroni, *Le poesie di Peire Cardenal*, SMV, XXXVI (1990), pp. 73-259; XXXIX (1993), pp. 105-218; XL (1994), pp. 119-202; XLI (1995), pp. 165-212; XLII (1996), pp. 169-251; XLV (1999), pp. 89-187.

Peire d'Alvernhe [PAIv]

Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 1996 (Filologia).

Peire de la Caravana [PCarav]

Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Orlandini, Modena 1915.

Peire del Vilar [PVilar]

Laura Kendrick, 'Sendatz vermeills, endis e ros'. *Another Sirventes from 1285*, RN, 24 (1984-5), pp. 277-284.

Peire Ermengau [PERmen]

Reinhilt Richter, *Die Troubadourzitate im Breviari d'Amor: kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, STEM-Mucchi, Modena 1976 (Subsidia al *Corpus des Troubadours*).

Peire Guillem de Luserna [PGILus]

Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Orlandini, Modena 1915; ristampa SOMU, Roma 1967.

Peire Raimon de Tolosa [PRmTol]

Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, Olschki, Firenze 1935 (Biblioteca dell'AR).

Peire Rogier [PRog]

The Poems of the Troubadour Peire Rogier, edited by Derek E. T. Nicholson, Manchester University Press, Manchester 1976.

Peire Vidal [PVid]

Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960. (Documenti di filologia).

Peirol [Peirol]

Stanley C. Aston, *Peirol: Troubadour of Auvergne*, Cambridge University Press, Cambridge 1953.

Pistoleta [Pist]

Der Trobador Pistoleta, herausgegeben von Erich Niestroy, *Der Trobador Guillem Magret*, herausgegeben von Fritz Naudieth, Niemeyer, Halle 1914 (Beihefte zur ZRPh).

Pons de Capdoill [PoCapd]

Max von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Niemeyer, Halle 1879.

Raimbaut d'Aurenga [RbAur]

The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange, edited by Walter T. Pattison, University of Minnesota Press, Minneapolis 1952.

Raimbaut de Vaqueiras [RbVaq]

The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras, edited by Joseph Linskill, Mouton, The Hague 1964.

Raimon de Miraval [RmMirav]

Les poésies du troubadour Raimon de Miraval, éditées par Leslie T. Topsfield, Nizet, Paris 1971 (Les classiques d'oc).

Raimon de Tors [RmTors]

Amos Parducci, *Raimon de Tors, trovatore marsigliese del sec. XIII*, SR, 7 (1911), pp. 5-59.

Raimon Gaucelm de Béziers [RmGauc]

Raimon Gaucelm de Béziers, *Poesie*, edizione critica a cura di Anna Radaelli, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Raimon Jordan [RmJord]

Il trovatore Raimon Jordan, edizione critica a cura di Stefano Asperti, Mucchi, Modena 1990 (Subsidia al *Corpus des troubadours*).

Rambertino Buvalelli [RambBuv]

Rambertino Buvalelli, *Le poesie*, edizione critica con introduzione, traduzione, note e glossario a cura di Elio Melli, Pàtron, Bologna 1978 (Testi e saggi di letterature moderne).

Reforzat de Trets [RefTrets]

Giulio Bertoni, *Sordello e Reforzat*, SR, 12 (1915), pp. 187-209.

Rigaut de Berbezilh [RicBarb]

Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Adriatica, Bari 1960 (Biblioteca di filologia romanza).

Sordello [Sord]

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

Uc de Saint-Circ [UcStC]

Poésies de Uc de Saint-Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par Alfred Jeanroy et Jean-Jacques Salverda de Grave, Privat, Toulouse 1913 (Bibliothèque méridionale).

III. EDIZIONI DI ALTRI TESTI ROMANZI

Canso d'Antioca

Carol Sweetenham and Linda M. Paterson, *The Canso d'Antioca: an Occitan Epic Chronicle of the First Crusade*, Aldershot, Ashgate 2003.

Cantigas d'escarnho e de mal dizer

Mercedes Brea, *Lirica profana galego-portuguesa*, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Pineiro, Santiago de Compostela 1996.

Chretien de Troyes

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éditeur scientifique Daniel Poirion, Gallimard, Paris 1994 (Bibliothèque de la Pléiade).

Dante Alighieri

Dante Alighieri, *Opere minori*, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1979 (La letteratura italiana. Storia e testi).

Ensenhamen al giullare Fadet

François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles*, R. Academia de Buenas Letras, Barcelona, 1972 (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona).

Flamenca

Le Roman de Flamenca, nouvelle occitane du 13^e siècle, texte établi et commenté par Ulrich Gschwind, 2 voll., Editions Francke, Berne 1976.

Fierabras

Ivan Bekker, *Der Roman von Fierabras*, Berlin 1929.

Girart de Roussillon

La Chanson de Girart de Roussillon, traduction, présentation et notes de Micheline de Combarieu du Grès et Gérard Gouiran, Librairie Générale Française, Paris 1993 (Lettres Gothiques).

Guerra de Navarra

Guilhem Anelier de Tolosa, *La Guerra de Navarra – Nafarroako Gudua*, 2 voll.: I: Edición facsímil del manuscrito de la Real Academia de la Historia; II: Estudio y edición del texto original occitano y de las traducciones al castellano y al euskera, a cargo de Maurice Berthe, Ricardo Cierbide, Xabier Kintana y Julián Santalo, Gobierno de Navarra, Pamplona 1995.

Guilhem de la Barra

Gérard Gouiran, Arnaut Vidal de Castelnudry, *Les Livre des aventures des Monseigneur Guilhem de la Barra*, Librairie Générale Française, Paris 1997 (Lettres Gothiques).

Jaufre

Charmaine Lee, *Jaufre*, Carocci, Roma 2006 (Biblioteca medievale).

Lettere di Guiraut Riquier

Les Epîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle, A.I.E.O., Liège 1985.

Leys d'Amors

Joseph Anglade, *Las Leys d'Amors*, Privat-Didier, Toulouse-Paris 1919-20.

Romans de mondana vida

Peter T. Ricketts, *Le Romans de mondana vida de Folquet de Lunel: édition critique et traduction*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, 3 voll., Mucchi, Modena 1989.

Vangelo d'infanzia occitano

J. Huber, *L'Evangile de l'enfance en provençal (Ms. Bibl. Nat. nouv. acqu. fr.10453)*, RF, 22 (1908), pp. 883-989.

Vida de Sant Honorat

Ingegård Suwe, *La Vida de sant Honorat, poème provençal de Raimond Feraud*, Lundequistka Bokhandeln, Uppsala 1943.

Vidas dei trovatori

Biographies des Troubadours. Textes Provençaux des XIII^e et XIV^e siècles, publiés avec une introduction et des notes par Jean Boutière et Alexander H. Schutz, Privat, Toulouse 1950.

IV. CHIAVI BIBLIOGRAFICHE

Anglade 1918-20

Edizione di Peire Raimon de Tolosa.

Anglade 1929

Joseph Anglade, *Notes sur le manuscrit Palat. 586 de la Bibliothèque Nationale de Florence*, Rom, 55 (1929), pp. 321-331.

Allegretti 1999

Paola Allegretti, *Il sonetto dialogato due-trecentesco. L'“intercizio” e le sue origini gallo-romanze*, in M. Pedroni - A. Stäuble, *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini (Atti del convegno internazionale, Losanna 13-15 novembre 1997)*, Longo, Ravenna 1999, pp. 73-109.

Alvar 1977

Carlos Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Planeta - R. Academia de Buenas Letras, Barcelona 1977.

Asperti 1985

Stefano Asperti, *“Flamenca” e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, CN, 45 (1985), pp. 59-103.

Asperti 1990

Stefano Asperti, *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, SPF, 86/87 (1989), pp. 137-169.

Asperti 1994

Asperti Stefano, *Le chansonnier provençal T et l'Ecole poétique sicilienne*, RLaR, 98 (1994), pp. 40-78.

Asperti 1995

Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta dei trovatori*, Longo, Ravenna 1995.

Asperti 1995b

Asperti Stefano, *Sul sirventese “Qi qe s'esmai ni-s desconort” di Bertran d'Alamanon e su altri testi lirici ispirati dalle guerre di Provenza*, in Luciano Rossi, *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995, pp. 169-234.

Asperti 2000

Stefano Asperti, *Sordello tra Raimondo Berengario V e Carlo I d'Angiò*, CN, 60 (2000) [Atti del Convegno Internazionale su Sordello da Goito, Mantova-Goito 13-15 nov. 1997], pp. 141-159.

Appel 1890

Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften, herausgegeben von Carl Appel, Fues's Verlag, Leipzig 1890.

Appel 1895

Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Reisland, Leipzig 1895.

Appel 1930

Carl Appel, recensione a Boutière 1930, ASNSL, 160 (1930), pp. 139-145.

Aston 1971

Stanley C. Aston, *The Provençal Planh: I The Lament for a Prince*, in *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 2 voll., Soledì, Liège 1971, vol. I, pp. 23-30.

Avalle-Casamassima 1979-1982

Il canzoniere provenzale estense riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni, con introduzione di D'Arco Silvio Avalle e Emanuele Casamassima, 2 voll., Mucchi, Modena 1979-1982.

Avalle 1960

Edizione di Peire Vidal.

Avalle 1993

D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Einaudi, Torino 1993.

Aurell 1989

Martin Aurell, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, Aubier, Paris 1989.

Bergert 1913

Fritz Bergert, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Niemeyer, Halle 1913.

Bertolucci Pizzorusso 1957

Valeria Bertolucci Pizzorusso, *L'iterazione sinonimica in testi prosastici mediolatini*, SMV, 5 (1957), pp. 7-29.

Bertoni 1899

Giulio Bertoni, *Il complemento del canzoniere provenzale di Bernart Amoros*, GSLI, 17 (1899), pp. 117-139.

Bertoni 1901

Giulio Bertoni, *Rime provenzali inedite*, SFR, 8 (1901), pp. 421-484.

Bertoni 1905

Giulio Bertoni, *Il Canzoniere provenzale della Riccardiana n° 2909*, Gesellschaft für romanische Literatur, Dresden 1905 (Gesellschaft für romanische Literatur).

Bertoni 1907

Giulio Bertoni, *Le manuscrit provençal D et son histoire*, ADM, 19 (1907), pp. 238-243.

Bertoni 1907b

Giulio Bertoni, *Per la storia del codice H (Vat. 3207)*, RLaR, 50 (1907), pp. 45-48 e p. 272.

Bertoni 1911

Giulio Bertoni, *Il Canzoniere provenzale di Bernart Amoros (Complemento Càmpori)*, Univ. de Fribourg, Fribourg 1911.

Bertoni 1911b

Giulio Bertoni, *Il Canzoniere provenzale di Bernart Amoros (Sezione Riccardiana)*, Univ. de Fribourg, Fribourg 1911.

Bertoni 1912,

Giulio Bertoni, *Il "piano" in morte di Raimondo Berengario IV conte di Provenza (1245)*, in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Bocca, Torino 1912, pp. 249-258.

Bertoni 1915

Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia*, Orlandini, Modena 1915.

Bertoni 1917

Giulio Bertoni, *La sezione francese del manoscritto provenzale estense*, AR, 1 (1917), pp. 307-316.

Bertoni - Jeanroy 1916

Giulio Bertoni - Alfred Jeanroy, *Un duel poétique au XIIIe siècle: les sirventés échangés entre Sordel et P. Brémon*, ADM, 28 (1916), pp. 269-305.

Billy 1994

Billy, Dominique, *L'héritage formel des troubadours dans la poésie occitane des XIVe et XVe siècles*, in *Actes du IV Congrès International de l'AIEO (Vitoria-Gasteiz 22-28 agosto 1993)*, 2 voll., AIEO, Vitoria-Gasteiz 1994, vol. I, pp. 19-35.

Blakeslee 1989

Merrit Blakeslee, *Lo Dous Jock Sotils: la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours*, CMM, 45 (1989), pp. 345-360.

Blasi 1937

Edizione di Arnaut Catalan.

Bologna 1989

Corrado Bologna, *Giulio Camillo, il canzoniere provenzale N2 e un inedito commento al Petrarca*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 3 voll., Mucchi, Modena 1989, vol. I, pp. 187-213.

Boni 1954

Edizione di Sordello.

Boni 1970
Marco Boni, *Sordello. Con una scelta di liriche tradotte e commentate*, Pàtron, Bologna 1970.

Boutière 1930
Jean Boutière, *Les poésies du troubadour Peire Bremon de Ricas Novas*, Didier, Toulouse-Paris 1930.

Brea 1996
Edizione delle *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*.

Brunel 1954
Clovis Brunel, *Sur l'identité de quelques troubadours*, ADM, 66 (1954), pp. 243-254.

Brunetti 1990
Giuseppina Brunetti, *Sul canzoniere provenzale T* (Parigi, *Bibl. Nat., F. fr. 15211*), CN, 50 (1990), pp. 45-73.

Brunetti 1991
Giuseppina Brunetti, *Per la storia del manoscritto provenzale T*, CN, 51 (1991), pp. 27-41.

Brunetti 1993
Giuseppina Brunetti, *Il testo riflesso: appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali*, in *La Filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991)*, 2 voll., Sicania, Messina 1993, vol. II, pp. 609-628.

Caliaro 2000
Ivano Caliaro, *Sordello da Goito*, Mazziana, Verona 2000.

Careri 1991
Maria Careri, *Il canzoniere provenzale H. Struttura contenuto e fonti*, Mucchi, Modena 1991 (Subsidia al Corpus des Troubadours).

Carré 1992
Yarrick Carré, *Le baiser sur la bouche au moyen age: rites, symboles, mentalités, à travers les textes et les images, XI-XV siècles*, Le Léopard d'or, Paris 1992.

Ceron 1989
Sandra Ceron, *Un tentativo di classificazione del "gap"*, MR, 14 (1989), pp. 51-76.

Chambers 1964
Frank M. Chambers, *The Lady from Plazensa*, in *French and Provençal Lexicography: Essays Presented to Alexander Herman Schutz*, Columbus, Ohio State Univ. Press, Columbus 1964, pp. 196-209.

Chambers 1971
Frank M. Chambers, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, North-Carolina Univ. Press, Chapel Hill 1971.

Chabaneau 1900

Camille Chabaneau, *Le chansonnier provençal T (Bibliothèque Nationale, fonds fr., n.° 15211)*, ADM, 12 (1900), pp. 194-208.

Chabaneau – Anglade 1913

Jehan de Nostredame. Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux. Nouvelle édition préparée par Camille Chabaneau et publ. avec une introd. et commentaire par Joseph Anglade, Champion, Paris 1913.

Chaytor 1902

Henry J. Chaytor, *The Troubadours of Dante: being selections from the works of the Provençal poets quoted by Dante*, Clarendon Press, Oxford 1902.

Cnyrim 1888

Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den provenzalischen Lyrikern*, Elwert, Marburg 1888.

Coulet 1898

Jules Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, Privat, Toulouse 1898 (Bibliothèque Méridionale).

Crescimbeni 1731

Vincenzo Crescimbeni, *L'Istoria della volgar poesia*, 2 voll., Venezia 1731.

Crescini 1890

Vincenzo Crescini, *Del canzoniere provenzale V (Marc. App. XI)*, AAL, 6 (1890), pp. 39-49.

Crescini 1926

Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Hoepli, Milano 1926.

Crescini 1932

Vincenzo Crescini, *Románica fragmenta*, Chiantore, Torino 1932.

Cropp 1975

Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Droz, Genève 1975 (Publications romanes et françaises).

Debenedetti 1911

Santorre Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Loescher, Torino 1911.

Dejeanne 1909

Jean-Marie-Lucien Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Privat, Toulouse 1909 (Bibliothèque Méridionale).

De Lollis 1886-91

Cesare De Lollis, *Il canzoniere provenzale B (Codice Parigino 1592)*, SFR, 3 (1886-1891), pp. 671-720.

De Lollis 1896

Cesare De Lollis, *Vita e poesie di Sordello da Goito*, Niemeyer, Halle 1896 (Romanische Bibliothek).

Diez 1829

Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours: ein Beitrag zur nähern Kenntnis des Mittelalters*, Schumann, Zwickau 1829.

Diez 1883

Friedrich Diez, *Die Poesie der Troubadours. Nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt*, 2. ed. corr. Karl Bartsch, Barth, Leipzig 1883.

Di Luca 2005

Paolo Di Luca, *I trovatori e i colori*, MR, 29 (2005), pp. 321-403.

Di Luca 2007

Paolo Di Luca, *Epopée et poésie lyrique : de quelques contrafacta occitanes sur le son de chansons de geste*, RLaR 111 (2007): in stampa.

Dragonetti 1979

Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Droz, Geneve-Paris-Gex, 1979.

Eales 1986

Richard Eales, *The Game of Chess: An Aspect of Medieval Knightly Culture*, in Christopher Harper-Bill e Ruth Harvey, *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood. Papers from the first and second Strawberry Hill conferences*, The Boydell Press, Woodbridge 1986, pp. 12-34.

Elwert 1970

Wilhelm. Th. Elwert, *Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen*, Wiesbaden 1970.

Eusebi 1983

Mario Eusebi, *Singularità del canzoniere provenzale* R, RF, 95 (1983), pp. 111-116.

Fabre 1912

Césaire Antoine Fabre, *Guida de Rodez, baronne de Posquières, de Castries et de Montlaur, inspiratrice de la poésie provençale (1212-1266)*, ADM, 24 (1912), pp. 153-184 e 321-354.

Faral 1910

Edmond Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Champion, Paris 1910.

Folena 1976

Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, 6 voll., Neri Pozza, Vicenza 1976, vol. I, pp. 453-562.

Frank 1953-57

István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Champion, Paris 1953-57 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études).

Freedman 1993

Paul Freedman, *Baleful and Windsome Serranas*, in Alan Deyermond e Jeremy Lawrance, *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain. Studies presented to P.E. Russell on his eightieth birthday*, The Dolphin Book Co., Llangrannog 1993, pp. 17-27.

Fuksas 1996

Anatole P. Fuksas, *Etimologia, esempio e ambivalenza semantica nella geografia legendaria dei trovatori*, QFR, 11 (1996), pp. 31-41.

Fuksas 2001

Anatole P. Fuksas, *Il corpo di Blacatz e i quattro angoli della cristianità*, QFR, 14 (2001), pp. 187-206.

Fuksas 2002

Anatole P. Fuksas, *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Bagatto, Roma 2002 (Testi, studi, manuali).

Gasca Queirazza 1983

Giuliano Gasca Queirazza, *Un nouveau fragment de chansonnier provençal*, MaR, 33 (1983)[VIIIe Congrès international de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales (Liège 2-9 août 1981)], pp. 93-99.

Gasca Queirazza 1987

Giuliano Gasca Queirazza, *Exercices d'interprétation du texte d'un sirventes inédit*, in *Actes du premier Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes*, AIEO - Westfield College, London 1987, pp. 213-217.

Gauchat - Kehrli 1891

Louis Gauchat - Heinrich Kehrli, *Il canzoniere provenzale H (Cod. Vaticano 3207)*, SFR, 5 (1891), pp. 1-656.

Gaunt, Harvey and Paterson 2000

Edizione di Marcabru.

Gröber 1877

Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, RoS, 2 (1877), pp. 337-670.

Guida 1972

Saverio Guida, *Per la biografia di Gui de Cavaillon e di Bertran Folco d'Avignon*, CN, 32 (1972), pp. 189-210.

Guida 1973

Edizione di Gui de Cavaillon.

Guida 2001

Guida Saverio, *Canzoni di crociata*, Carocci, Roma 2001 (Biblioteca medievale).

Harvey 1993

Ruth Harvey, *"Joglers" and the professional status of the early troubadours*, MA, 62 (1993), pp. 221-241.

Jeanroy 1904

Alfred Jeanroy, *Le soulèvement de 1242 dans la poésie des troubadours*, ADM, 16 (1904), pp. 311-329.

Jeanroy 1913

Alfred 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.

Jeanroy 1934

Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Privat-Didier, Toulouse-Paris 1934.

Jensen 1976

Frede Jensen, *The Old Provençal Noun and Adjective Declension*, Odense University Press, Odense 1976.

Jensen 1990

Frede Jensen, *Old French and comparative Gallo-romance syntax*, Niemeyer, Tübingen 1990.

Jensen 1994

Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Niemeyer, Tübingen 1994 (Beihefte zur ZRPh)

Kay 1989

Sarah Kay, *Derivation, Derived Rhyme, and the trobairitz*, in William d. Paden, *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, Pennsylvania Univ. Press, Philadelphia 1989.

Kirby 1986

Steven D. Kirby, *Juan Ruiz's Serranas: The Archpriest-Pilgrim and Medieval Wild Women*, in *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, HSMS, Madison 1986, pp. 151-169.

Köhler 1976

Erich Köhler, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di Mario Mancini, Liviana, Padova 1976.

Kolsen 1917

Adolf Kolsen, *Altprovenzalisches (1)*, ZRPh, 38 (1917), p. 578.

Kolsen 1910-35

Edizione di Giraut de Bornelh.

Lachin 1993

Giosué Lachin, *La composizione materiale del codice provenzale N (New York, Pierpont Morgan Library, M 819)*, in *La Filologia romanza e i codici. Atti de Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991)*, 2 voll., Sicania, Messina 1993, vol. II, pp. 589-607.

Lachin 1995

Giosué 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)*, Esedra, Padova 1995, pp. 267-304 (Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano).

Lavis 1972

Georges Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XIIe-XIIIe siècle). Etude sémantique et stylistique du réseau lexical «joie-dolor»*, Les Belles Lettres, Paris 1972.

Lewent 1931

Kurt Lewent, *Textkritische Bemerkungen zu den Liedern des Peires Bremon Ricar Novas*, ZRPh, 51 (1931), pp. 568-591.

Lewent 1964

Kurt Lewent, *Old Provençal "lai", "lai on", and "on"*, MLN, 79 (1964), pp. 296-306.

Limentani 1977

Alberto Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977.

Lombardi - Careri 1998

Antonella Lombardi - Maria Careri, «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi / Tables de chansonniers romans. I. Canzonieri provenzali. 1: Biblioteca Apostolica Vaticana A (Vatt. lat. 5232), F (Chig. L.IV.106), L (Vat.lat. 3026), O (vat.lat. 3208), H (vat.lat. 3027)*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1998.

Luis 1988

Jenaro MacLennan Luis, *Sobre los orígenes folklóricos de la serrana Gadea de Riofrío (Libro de Buen Amor)*, VR, 47 (1988), pp. 180-183.

Mahn 1856-1873

Carl A. F. Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 voll., Dümmler, Berlin 1856-1873.

Mancini 1993

Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Il Mulino, Bologna 1993 (Ricerca).

Marshall 1978-79

John H. Marshall, *Imitation of Metrical Form in Peire Cardenal*, RPh, 32 (1978-79), pp. 18-48.

Marshall 1980

John H. Marshall, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, Rom, 101 (1980), pp. 289-335.

Maus 1882

Friedrich Maus, *Peire Cardenals Strophenbau in seinem Verhältniss zu dem anderer Trobadors*, Marburg 1882.

Meliga 1993

Walter Meliga, *I canzonieri trobadorici I e K*, in *La Filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991)*, 2 voll., Sicania, Messina 1993, vol. I, pp. 57-70.

Meliga 1999

Walter Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, RDS, 1 (1999), pp. 159-182.

Meliga 2001

Walter Meliga, «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 2. [Paris,] Bibliothèque nationale de France I (fr. 854) K (fr. 12473)*, Mucchi, Modena 2001.

Ménard 1989

Philippe 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., Mucchi, Modena 1989, vol. III, pp. 831-847.

Meneghetti 1984

Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi trobadorici fino al secolo XIV*, Mucchi, Modena 1984.

Meneghetti 1989

Maria Luisa Meneghetti, *Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 3 voll., Mucchi, Modena 1989, vol. III, pp. 853-871.

Meneghetti 1991

Maria Luisa Meneghetti, *Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours*, in Madeleine Tyssens, *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, Publ. de l'Université de Liège, Liège 1991 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège), pp. 43-59.

Merkel 1896

Carlo Merkel, recensione a De Lollis 1896, ASL, 4 (1896), pp. 215-217.

Meyer 1871

Paul Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud*, Paris 1871.

Meyer 1901

Paul Meyer, *Le Roman de Flamenca*, Paris 1901.

Monfrin 1955

Jacques Monfrin, *Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856)*, in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, 2 voll., Société de l'École des Chartes, Paris 1955, vol. II, pp. 292-312.

Monson 1994

Don A. Monson, *Les lauzengiers*, MR, 19 (1994), pp. 219-235.

Morgan 1953

Robert Morgan, *Old French joglear and kindred terms*, RF, 7 (1953), pp. 279-325.

Morichi 1976-77

Tiziana Morichi, *La deissi spaziale in Jaufre Rudel e in Bernart de Ventadorn*, AIV, 135 (1976-77), pp. 565-578.

Moroldo 1983

Arnaldo Moroldo, *Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, au XIIIe et XIIIe siècles*, CCM, 24 (1983), pp. 147-167 e pp. 239-250.

Mussafia 1867

Adolfo Mussafia, *Del codice Estense di rime provenzali*, in SK, 55 (1867), pp. 339-450.

Nicholson 1976

Edizione di Peire Rogier.

Nostredame 1614

César de Nostredame, *Histoire et chronique de Provence*, Lyon, 1614.

Noto 1998

Giuseppe Noto, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle "biografie" provenzali*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998 (Scrittura e scrittori).

Noto 2003

Giuseppe Noto, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 4. P* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 41. 42), Mucchi, Modena 2003.

Opocher Cevese 1975-76

Maria Ida Opocher Cevese, *Note sulla tipologia e l'evoluzione del "planh" occitanico*, AIV, 134 (1975-76), pp. 613-633.

Pelaez 1899

Mario Pelaez, *Il canzoniere provenzale c (Laurenziano Pl. 90 Inf. 26)*, SFR, 7 (1899), pp. 244-401.

Pakscher-De Lollis 1886-91

Arthur Pakscher - Cesare De Lollis, *Il canzoniere provenzale A (Cod. Vat. 5232)*, SFR, 3 (1886-1891), pp. 1-670.

Pasero 1973

Edizione di Guglielmo IX.

Paden 1984

William 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*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1984, pp. 90-111.

- Paden 1998
William Paden, *An Introduction to Old Occitan*, The Modern Language Association of America, New-York 1998.
- Pagès 1925
Amedée Pagès, *Commentaire des poésies d'Auzias March*, Nizet, Paris 1925.
- Panvini 1949
Bruno Panvini, *Girardo di Bornelh, trovatore del sec. XII*, Univ. di Catania, Catania 1949.
- Parducci 1929
Edizione di Granet.
- Paterson 1975
Linda M. Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Clarendon Press, Oxford 1975.
- Pellegrini 1953
Silvio Pellegrini, *Iterazioni sinonimiche nella canzone di Rolando*, SMV, 1 (1953), pp. 155-166.
- Perella 1969
Nicolas J. Perella, *The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes*, Univ. of California Press, Berkley-Los Angeles 1969.
- Perugi 1978
Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Ricciardi, Milano-Napoli 1978 (Documenti di filologia).
- Perugi 1985
Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Antenore, Padova 1985 (Studi sul Petrarca).
- Pfeffer 1997
Wendy Pfeffer, *Proverbs in Medieval Occitan Literature*, University Press of Florida, Gainesville (Fl) 1997.
- Pirot 1972
François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, R. Academia de Barcelona, Barcelona 1972 (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona).
- Poli 1997
Edizione di Aimeric de Belenoi.
- Pulega 1988-89
Andrea Pulega, *Un amoroso bisticco trobadorico: Sordello e "la mar" – "l'amar"*, QLN, 4 (1988-1989), pp. 21-32.

Richter 1976

Reinhilt Richter, *Die Troubadourzitate im Breviari d'Amor: kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, STEM-Mucchi, Modena 1976 (Subsidia al *Corpus des Troubadours*).

Radaelli 2000

Anna Radaelli, *La "danseta" di Uc de Saint Circ (BdT 457,41)*, CN, 60 (2000) [Atti del Convegno Internazionale su Sordello da Goito, Mantova-Goito 13-15 nov. 1997], pp. 59-88.

Radaelli 2005

Anna Radaelli, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 7. Il canzoniere provenzale C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856)*, Mucchi, Modena 2005.

Raynouard 1816-21

François Just-Marie Raynouard, *Choix de poésies originales des troubadours*, 6 voll., Didot, Paris 1816-1821.

Ricketts 1999

Peter T. Ricketts, *Peire Bremon Ricas Novas, problèmes lexicologiques*, in *La poesie de langue d'oc des troubadours a Mistral: actes du colloque (17-19 decembre 1998)*, textes présentés et édités par Suzanne Thiolier-Mejean, CEROC-Université de Paris-Sorbonne et CNRS-UPRESA, Paris 1999, pp. 161-169.

Riquer 1964

Martín de Riquer, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 3 voll., Planeta, Barcelona 1964.

Riquer 1975

Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Planeta, Barcelona 1975.

Riquer 1996

Edizione di Paulet de Marselha.

Roche gude 1819

Henri-Pascal Roche gude, *Le Parnasse occitanien*, Benichet cadet, Toulouse 1819; ristampa: Slatkine reprints, Gèneve 1977.

Romualdi 2006

Stefania Romualdi, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 8. Il canzoniere provenzale B (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856)*, Modena, Mucchi 2006.

Roncaglia 1951

Aurelio Roncaglia, *Marcabruno: "Lo vers comens quan vei del fau"* (BdT 293,33), CN, 11 (1951), pp. 25-48.

Roncaglia 1975

Aurelio Roncaglia, *Etnomusicologia e Filologia romanza*, in Diego Carpitella, *L'etnomusicologia e l'Italia. Primo convegno di studi etnomusicologici in Italia*, Flaccovio, Palermo 1975, pp. 53-67.

Rossell 2004

Antoni Rossell, *L'oralitat com argument per la recerca del context èpic medieval català*, in ACRINET. *Épica europea de frontera: el eco de la épica en las literaturas y el folclore hispánico*, Barcelona 2004, pp. 87-98.

Rossi 1983

Luciano Rossi, *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal "Lai Guirun" al "Decameron"*, SPF, 82 (1983), pp. 28-128.

Rostaing 1981

Charles Rostaing, *Les troubadours à Marseille*, Mar, 126 (1981), pp. 48-57.

Salverda de Grave 1902

Edizione di Bertran d'Alamanon.

Scarpati 2008

Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Viella, Roma: in stampa.

Schultz-Gora 1885

Oskar Schultz-Gora, *Zu den Lebensverhältnissen einiger Trobadors*, ZRPh, 9 (1885), pp. 116-135.

Schultz-Gora 1886

Recensione a Camille Cahabaneau, *Les Biographies des troubadours en langue provençale, publiées intégralement pour la première fois avec une introduction et des notes*, in *Histoire générale de Languedoc*, éditée par Dom Cl. Devic - Dom J.Vaissete, ZFRPh, 10 (1886), pp. 591-596.

Schultz-Gora 1894

Oskar Schultz-Gora, *Über den Liederstreit zwischen Sordel und Peire Bremon*, ANSL, 93 (1894), pp. 123-140.

Schultz-Gora 1897

Recensione a De Lollis 1896, ZFRPh, 21 (1897), pp. 237-259.

Schultz-Gora 1919

Oskar Schultz-Gora, *Provenzalische Studien. I*, SWGS, 37 (1919), pp. 34-56.

Schultz-Gora 1930

Oskar Schultz-Gora, *Vermischte Beiträge zum Altprovenzalischen*, ZRPh, 50 (1930), pp. 283-87.

Schulze-Busacker 1978

Elisabeth Schulze-Busacker, *En marge d'un lieu commun de la poésie des troubadours*, Rom, 99 (1978), pp. 230-38.

- Schulze-Busacker 1985
 Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du moyen âge français*, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1985.
- Schutz 1958
 Alexander H. Schutz, *Some provençal words indicative of knowledge*, Spec, 33 (1958), pp. 508-514.
- Sharman 1989
 Edizione di Giraut de Bornelh.
- Shepard 1926
 Edizione di Gausbert de Poicibot
- Shepard – Chambers 1950
 Edizione di Aimeric de Peguilhan.
- Siberry 1988
 Elizabeth Siberry, *Troubadours, Trouvères, Minnesängers and the Crusades*, SM, 29 (1988), pp. 19-43.
- Soltau 1900
 Edizione critica di Blacatz.
- Spitzer 1948
 Leo Spitzer, *Essays in historical semantics*, Russell & Russell, New-York 1948.
- Spitzer 1949
 Leo spitzer, 'Mesturar' y la semántica hispáno-arabe, NRPH, 3 (1949), pp. 142-49.
- Springer 1895
 Hermann Springer, *Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Literaturen. Eine literarhistorische Untesuchung*, Vogts, Berlin 1895 (Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie. Romanische Abteilung).
- Suchier 1875
 Hermann Suchier, *Il canzoniere provenzale di Cheltenham. A. Descrizione. B. Tavola*, RFR, 2 (1875), pp. 49-52 e pp. 144-172.
- Stäblein 1981-1982
 Patricia H. Stäblein, *New Views on an Old problem: Dynamics of Death in the Planh*, RPh, 35 (1981-82), pp. 223-234.
- Stengel 1872
 Edmund Stengel, *Studi sopra i canzonieri provenzali di Firenze e di Roma*, RFR, 1 (1872), pp. 20-45.
- Stengel 1872b
 Edmund Stengel, *Die provenzalische Liederhandschrift Cod.42 der Laurenzianische Bibliothek in Florenz*, ASNSL, 49/50 (1872), pp. 53-88 e 282-324.

Stengel 1878

Edmund Stengel, *Die provenzalische Blumenlese der Chigiana, erster und getreuer abdruck nach dem gegenwärtig verstümmelten Original und der vollständigen Copie der Riccardiana*, Elwert, Marburg 1878.

Stengel 1899-1900

Edmund Stengel, *Die altprovenzalische Liedersammlung c der Laurenziana in Floren, nach einer in seinem Besitz befindlichen alten Abschrift, Wissenschaftliche Beilage zum Vorlesungsverzeichniss der Universität Greifswald*, Winter, Greifswald 1899.

Stimming 1879

Albert Stimming, *Bertran von Born. Sein Leben und seine Werke*, Halle 1879.

Stempel 1916

Edizione di Giraut de Salignac.

Stroński 1906

Edizione di Elias de Barjols.

Stroński 1907

Stanislaw Stroński, *Recherches historiques sur quelques protecteurs des troubadours*, ADM, 19 (1907), pp. 40-56.

Stroński 1910

Edizione di Folquet de Marselha.

Stroński 1912

Stroński, *Sur la date de la mort de Blacatz*, ADM, 24 (1912), pp. 567-569.

Tavera 1978

Antoine Tavera, *Le Chansonnier d'Urfé et les problemes qu'il pose*, CN, 38 (1978), pp. 233-249.

Thiolier-Méjean 1980

Suzanne Thiolier-Méjean, *Croisade et registre courtois chez les troubadours*, in *Etudes de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offerts à Jules Horrent*, Gedit, Liège 1980, pp. 295-307.

Thomas 1888

Antoine Thomas, *Poésies complètes de Bertran de Born*, Privat, Toulouse 1888.

Torraca 1897

Francesco Torraca, *Sul "Sordello" di Cesare De Lollis*, GD, 4 (1897), pp. 1-43.

Torraca 1899

Francesco Torraca, *Sul "Pro Sordello" di Cesare De Lollis*, GD, 7 (1899), pp. 1-36.

Tortoreto 1981

Edizione di Cercamon.

Trotter 1988

David A. Trotter, *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Droz, Genève 1988.

Ugolini 1949

Francesco A. Ugolini, *La poesia provenzale e l'Italia*, STEM, Modena 1949.

Vatteroni 1990

Sergio Vatteroni, *Peire Cardenal e l'estribot nella poesia provenzale*, MR, 15 (1990), pp. 61-91.

Varvaro 1960

Edizione di Rigaut de Berbezilh.

Ventura 2001

Simone Ventura, *Le scelte d'autore operate dal compilatore del ms. Sg*, in *Canzonieri iberici (Atti del Convegno, Padova-Venezia, 25-27 maggio 2000)*, 2 voll., Univ. di Padova - Univ. da Coruña - Ed. Toxosoutos, Padova-A Coruña 2001, vol. I, pp. 271-282.

Wiacek 1968

Willemina M. Wiacek, *Lexique de noms géographiques et ethniques dans les poésies des troubadours des XIIe et XIIIe siècles*, Nizet, Paris 1968.

Wiacek 1974

Willemina M. Wiacek, *Geography in the Provençal Poetry of the Troubadours of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in *Mélanges d'Histoire littéraire, de Linguistique et de Philologie romanes offerts à Charles Rostaing...par ses collègues, ses élèves et ses amis*, 2 voll., Association des Romanistes de l'Univ. de Liège, Liège 1974, vol. II, pp. 1235-1243.

Wunderli 1991

Peter Wunderli, *Réflexions sur le système des genres lyriques en ancien occitan*, in *[Il miglior fabbro...] Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec, par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Univ. de Poitiers - CSECM, Poitiers 1991, pp. 599-615.

Zamuner 2003

Ilaria Zamuner, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 3: Venezia*, Biblioteca nazionale Marciana : V (Str. App. 11=278), Mucchi, Modena 2003.

Zingarelli 1899

Nicola Zingarelli, *Intorno a due trovatori in Italia*, Sansoni, Firenze 1899.

Zufferey 1987

François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Droz, Genève 1987.

Zufferey 1973

François Zufferey, *Autour du chansonnier provençal A*, CN, 33 (1973), pp. 147-160.

Zuffrey 1991

François Zufferey, *A propos du chansonnier provençal M*, in Madeleine Tyssens, *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, Publ. de l'Université de Liège, Liège 1991, pp. 221-243 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège).

Zumthor 1993

Paul Zumthor, *La mesure du monde*, Seuil, Paris 1993.