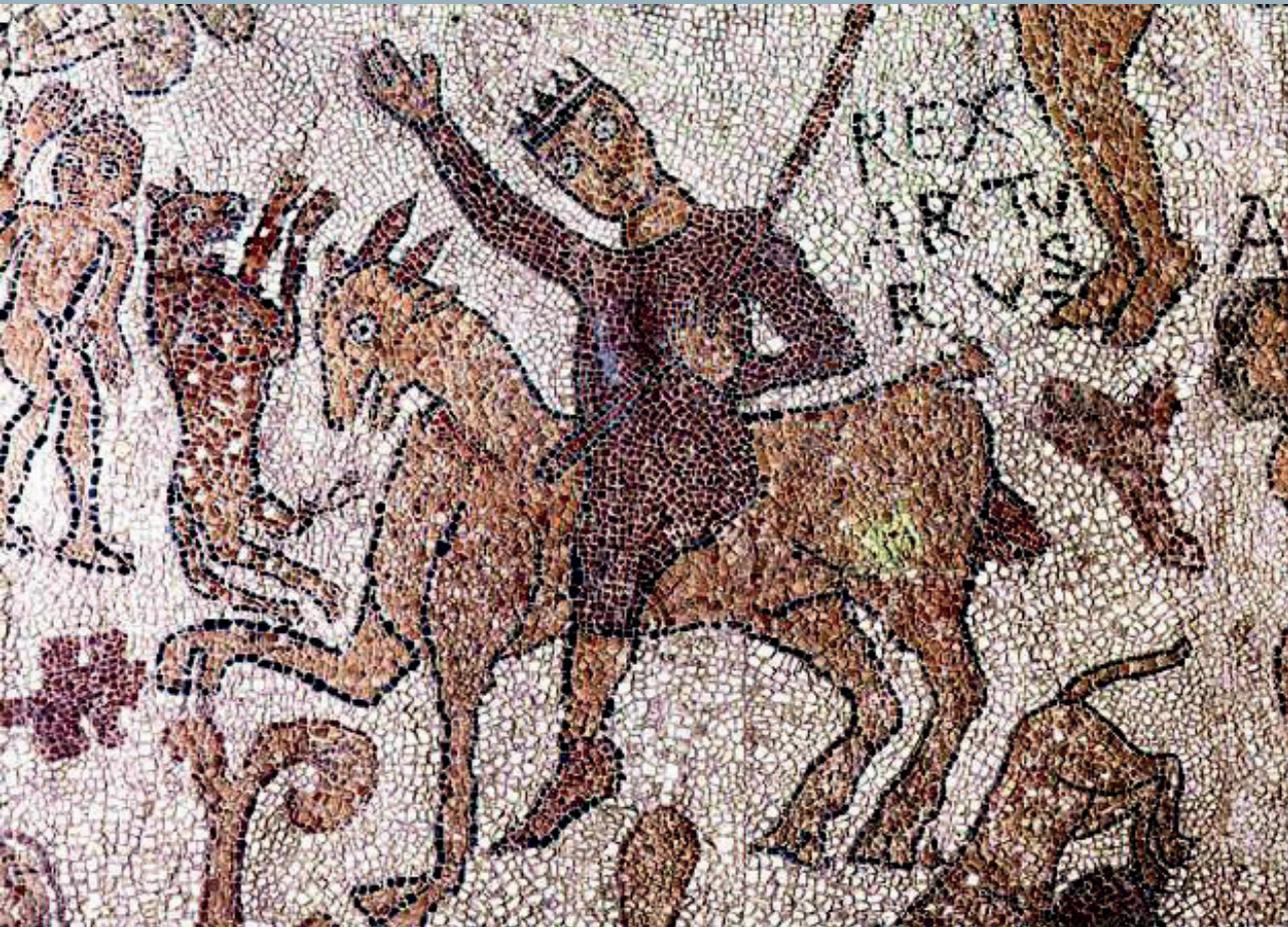


«Babariol babariol barbarian»

Studi in ricordo di Costanzo Di Girolamo

a cura di Francesco Carapezza, Paolo Di Luca,
Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati



«Babariol babariol barbarian»

Studi in ricordo di Costanzo Di Girolamo

a cura di Francesco Carapezza, Paolo Di Luca,
Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati

Federico II University Press



fedOA Press

«Babariol babariol barbarian» : studi in ricordo di Costanzo Di Girolamo / a cura di Francesco Carapezza, Paolo Di Luca, Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati. – Napoli : FedOAPress, 2025.
– 304 p. ; 24 cm.

Accesso alla versione elettronica:
<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-318-9

DOI: 10.6093/978-88-6887-318-9

In copertina: cattedrale di Otranto, particolare del pavimento musivo (1163-65).

© 2025 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

<i>L'eredità di Costanzo Di Girolamo per le nuove generazioni: una premessa</i>	7
I. POESIA OCCITANA	
Pietro G. Beltrami, <i>Peire Rogier, Tan no plou ni venta (ricordando Di Girolamo provenzalista)</i>	15
Saverio Guida, <i>Bertran de Born e Rassa</i>	31
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Struttura e tempo. Jaufre Rudel e l'amor de lonh</i>	47
Eleonora Pochettino, <i>La dezirada companha di Quan lo rius de la fontana e un possibile caso di participio passato a valore attivo</i>	61
Flavia Garlini, <i>Lonc temps a q'ieu no chantei mai: Bernart de Ventadorn tra aequivocatio, equivoci e copisti</i>	77
Carolina Borrelli, <i>Il canzoniere trobadorico T: ipotesi di lavoro e nuove prospettive</i>	93
Sonia Maura Barillari, <i>«Payre nostre quj es es cels»: un Pater provenzale dal ms. Firenze, BML, Ashburnham 105. Edizione e commento</i>	105
II. LE 'COLONIE'	
Miriam Cabré, Ivan Vera, <i>Cortesia militante nell'ambiente di Alfonso il Trovatore: onore, nobiltà e amore</i>	121
Ivo Elies Oliveras, <i>Ancora sulle citazioni di Raimon Vidal de Besalú</i>	141
Anna Alberni, <i>La poesia de Gilabert de Pròixida</i>	159
Giovanna Santini, <i>Federico II (?), Per la fera membranza</i>	177
III. METRICA	
Marcello Barbato, <i>Note sulla versificazione (e sul testo) dell'Eulalia</i>	193
Luciano De Santis, <i>Le forme della pastorella occitana</i>	207

Giorgia Laricchia, <i>La retrogradatio nella lirica trobadorica</i>	225
Giuseppina Orobello, <i>(An)isosillabismo nelle laude di Iacopone da Todi: rapporto tra metro, lingua e prosodia</i>	243
IV. TEORIA E FILOLOGIA	
Marco Grimaldi, <i>Filologia e interpretazione</i>	259
Simone Marcenaro, <i>I trovatori e la teoria</i>	267
Sadurní Martí, <i>Costanzo Di Girolamo, pioniere delle Digital Humanities</i>	281
Giuseppe Noto, <i>Una certa idea di letteratura: una proposta di Dino per la scuola e per la filologia nella scuola</i>	293
<i>Indice dei manoscritti e delle stampe citati in sigla</i>	301
<i>Indice delle opere citate in sigla</i>	303

L'eredità di Costanzo Di Girolamo per le nuove generazioni: una premessa

Chiunque abbia partecipato a un corso di Filologia romanza di Costanzo Di Girolamo sa che l'impostazione delle lezioni di letteratura occitana era sempre la stessa: si partiva dalla *vida* del 'primo trovatore' Guglielmo IX d'Aquitania per poi procedere con la lettura di due canzoni cortesi (*Pos vezem de novel florir* e *Ab la dolchor del temps novel*) e approdare quindi al *vers* del gatto rosso, la cui analisi si poteva dilungare fino a quattro o sei ore. Era in quel punto del corso che ci conquistava: quando leggeva e spiegava i versi incomprensibili che l'io-personaggio, vale a dire il cavaliere che si finge muto per ingannare le due mogli dei suoi vassalli, racconta di aver pronunciato: «Babariol, babariol, babarian...». E *Babariol* era anche la password di varie sue caselle di posta o degli accessi ai siti internet che gestiva personalmente, lui che era stato un pioniere delle *Digital Humanities* in anni in cui questa definizione non era ancora in uso. Ci è sembrato perciò che, in ossequio alla prassi di scegliere un titolo che si apra con una citazione emblematica o rappresentativa della persona che si omaggia, gli strani versi di Guglielmo IX fossero quelli più appropriati per rappresentare il nostro maestro (oltre al fatto che essi evocano, con la loro indecifrabilità, i problemi interpretativi a cui sempre ha dedicato la massima attenzione).

Quando, il 13 ottobre 2022, Costanzo Di Girolamo – per tutti Dino – ci ha lasciati, noi allievi ci siamo messi subito al lavoro affinché i suoi insegnamenti e i progetti ancora in corso non andassero perduti e potessero continuare a vivere nel solco da lui tracciato. La prima iniziativa è stata quella di organizzare delle giornate di studi aperte a quante e quanti, allievi esclusi, si riconoscessero nel suo magistero o che sentissero di aver maturato un debito, in termini di metodo, d'interpretazione, di attenzione a generi e forme, di interesse per aspetti teorici, metrici, storico-letterari direttamente dipendenti dalla sua produzione scientifica, che si è dipanata lungo un arco di oltre cinquant'anni e che era confluita, un anno dopo il suo pensionamento, nel ponderoso

volume *Filologia interpretativa* (Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2019), che raccoglie larga parte dei suoi contributi più significativi, organizzati per nodi tematici. L'adesione a queste giornate anche da parte di giovani studiose e studiosi che non hanno conosciuto direttamente Di Girolamo è stata la dimostrazione di come il suo insegnamento e il suo approccio critico siano stati in grado di influenzare e orientare gli studi romanzi (in Italia e non solo) nelle generazioni successive. Scorrendo l'indice di questo volume, si può vedere come i contributi proposti da amici, colleghi e giovani studiosi, appunto, seguano naturalmente gli stessi nodi tematici delle sue ricerche.

La prima e più ampia sezione del libro è dedicata alla lirica occitana, l'ambito a cui Costanzo Di Girolamo ha dedicato buona parte della sua vita di studioso e con cui l'ha formalmente conclusa, con la pubblicazione postuma del suo ultimo libro, *Primera lliçó sobre els trobadors* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2024), che non ha potuto vedere nella sua traduzione catalana ma la cui composizione ha accompagnato i suoi ultimi giorni. La sezione si apre con un contributo di Pietro G. Beltrami che è anche un omaggio esplicito a Di Girolamo provenzalista. Si tratta di una fine e puntuale rilettura di *Tan no plou* (BdT 356.8) di Peire Rogier, un trovatore che secondo Beltrami andrebbe rivalutato in quanto fautore, accanto al più famoso Bernart de Ventadorn e ad altri contemporanei, di quella evoluzione ideologica e formale che portò all'assestamento nella lirica provenzale di un «sistema poetico e culturale dominante».

Il saggio di Saverio Guida propone invece una diversa spiegazione dell'appellativo *Rassa* con cui Bertran de Born si rivolge a Goffredo di Bretagna: si tratterebbe del termine occ. affine all'it. *razza* di discussa origine, e, per metonimia, 'individuo di razza' (cioè «discendente di buona famiglia... aristocratico d'indole eccellente... campione purosangue», ecc.), forse suggerito al trovatore dal legame dei signori d'Altaforte con la famiglia saintongese Rasa. In questo modo l'articolo di Guida va nella direzione auspicata da Dino nei suoi ultimi anni di ricerca, ovvero quella di mettere in discussione luoghi del testo che sembravano acquisiti ma che, esaminati con diversa documentazione o secondo una diversa prospettiva, aprono scenari più convincenti.

In questa prima sezione, accanto agli studi di Beatrice Barbiellini Amidei su una possibile interpretazione del sintagma rudelliano *amor de lonh*, di Flavia Garlini sulla tradizione manoscritta della canzone di Bernart de Ventadorn *Lonc temps a qu'eu no chantei mai* (BdT 70.27) e di Sonia Maura Barillari sul *Pater* provenzale tràdito dal ms. Ashburnham 105 della Laurenziana (che Di Girolamo avrebbe di sicuro accolto nella sezione del *Rialto* dedicata ai Testi religiosi), ricorrono le testimonianze più lampanti del lascito di Dino per le

nuove generazioni, sia dal punto di vista tematico che metodologico. Eleonora Pochettino, ad esempio, applica una delle sue lezioni scorgendo nella locuzione *desirada companha* di Jaufre Rudel (in *Quan lo rius de la fontana*) un possibile caso di participio passato con valore attivo, così come Di Girolamo aveva fatto col *son dezirat* dell'ultimo verso della celebre sestina di Arnaut Daniel, dandone una delle interpretazioni finora più convincenti. Anche lo studio di Carolina Borrelli s'inscrive all'interno di questa eredità: partendo dall'interesse di Di Girolamo verso il canzoniere provenzale T, che negli studi sull'alba di Giraut de Borneil egli tendeva a localizzare in area ligure-piemontese, Borrelli raccoglie questa ipotesi per condurre una minuziosa disamina della sua stratigrafia linguistica che fornisce nuovi indizi sull'ambiente di circolazione di un manoscritto fondamentale per lo studio della penetrazione della poesia trobadorica in Italia.

I quattro contributi raccolti nella seconda sezione, che abbiamo un po' abusivamente intitolato *Le 'colonie'* (etichetta mutuata da Contini e usata da Dino nella postuma *Primera lliçó sobre els trobadors*), hanno a che fare con la proiezione della lirica occitana in Catalogna e nel Regno di Sicilia di Federico II, temi anche questi ampiamente praticati da Di Girolamo in qualità sia di critico che di direttore di edizioni collettive (*Rialc e Poeti della Scuola siciliana*). È infatti al capitolo su «Onore e nobiltà» del libro sui trovatori del 1989, in cui viene spiegata la tenzone tra Giraut de Borneil e il re Alfonso d'Aragona, che si riallacciano Miriam Cabré e Ivan Vera per proporre una stimolante pista di ricerca dove al binomio *onore e nobiltà* si aggiunge la parola *amore*. A partire da una serie di testi poetici riconducibili alla rivolta baronale contro il conte di Urgell sostenuto dal re Alfonso il Casto durante gli anni '90 del XII secolo, i due studiosi mostrano come lo stesso discorso amoroso sia talvolta interpretabile in funzione dell'attualità stringente e della posizione assunta dal trovatore, garante dei valori cortesi, nei confronti delle azioni belliche in corso e del comportamento del sovrano. Gli autori coinvolti in questo più o meno velato «uso politico della cortesia» sono di massimo rilievo – Peire Vidal e Giraut de Borneil insieme a Bertran de Born, Guillem de Berguedà e Giraut del Luc – e il contributo si configura a ben vedere come un'*Aufhebung*, dove la 'filologia interpretativa' s'invera nella ricostruzione anche minuta del contesto storico dei suoi oggetti di studio.

Ivo Elies Oliveras si occupa delle citazioni trobadoriche nel corpus di Raimon Vidal de Besalù, importante divulgatore della poesia e della lingua dei trovatori nella Catalogna d'inizio XIII secolo, che fonde idealmente lirica grammatica e narrativa in un'opera che sembra scaturire per intero dall'estetica della citazione

in quanto esaltazione degli autori e dei valori del passato. Oliveras mostra, numeri alla mano, la predilezione di Raimon Vidal per Raimon de Miraval, Bernart de Ventadorn e Folchetto di Marsiglia per poi concentrarsi sulle 'citazioni dubbie', quelle cioè che si sospettano interpolate dalla tradizione.

Anna Alberni si confronta sapientemente col testimone unico (Vega Aguiló) e con l'unica edizione (Martí de Riquer 1954) delle ventuno liriche di Gilabert de Pròixida, poeta valenzano attivo negli ultimi anni del Trecento e legato ancestralmente a Napoli, per argomentare a favore dell'ordine delle poesie nel manoscritto che rifletterebbe, per temi, forme e struttura narrativa, quello di un canzoniere d'autore. Infine, Giovanna Santini torna sui problemi interpretativi della canzone 'federiciana' *Per la fera membranza* (PSs 14.4), tramandata anonima dal Palatino, adducendo riscontri tematici e linguistici sia dalla lirica d'oïl (*chansons de départie*) e d'oc che da altri componimenti di scuola siciliana: la possibile attribuzione a Federico II ne riesce in conclusione rafforzata.

Nella terza sezione sono raccolti quattro studi di metrica, uno dei primi ambiti di ricerca coltivati da Dino nel corso della sua attività scientifica. Marcello Barbato suggerisce una nuova, interessante interpretazione della versificazione della sequenza di santa Eulalia, uno dei più antichi testi in volgare oitanico, la cui struttura presenta diverse anomalie che in passato si è proposto di regolarizzare in vario modo. Secondo Barbato, il componimento antico-francese rappresenta un'imitazione 'sintagmatica' della sequenza latina dedicata alla medesima santa e conservata dallo stesso manoscritto: come i *rhythmi* latini sono tripartiti, lo sono pure i versi volgari, «con la differenza che i singoli versicoli non prevedono l'isosillabismo puro del latino, ma l'equivalenza propria della metrica romanza tra uscita maschile e femminile».

Luciano De Santis analizza le forme della pastorella occitana, un genere che all'apparenza non si distingue dagli altri da un punto di vista metrico-musicale, ma che su questo aspetto sembra interessato da un'evoluzione diacronica: se infatti in una prima fase le pastorelle esibiscono una forma tipicamente cortese, successivamente, anche per l'influenza dell'omologo genere oitanico, assumerebbero una fisionomia modulare, composta da partizioni rimico-metriche isomorfe. Da un confronto con la produzione settentrionale, che evidenzia interessanti punti di contatto tematico-formale con quella meridionale, si conclude che tale assunto non è applicabile a tutti gli esemplari più tardi del corpus, che mostrano una grande varietà strutturale.

Giorgia Laricchia effettua una prima disamina dei componimenti trobadorici interessati dalla retrogradazione delle rime. Partendo da una solida base teorica, il suo contributo definisce un corpus di riferimento e offre un'esausti-

va descrizione della fisionomia formale dei singoli esemplari: se ne ricava una complessa tassonomia interna, le cui partizioni principali sono gli schemi palindromi e quelli non palindromi. Restano da appurare, e l'autrice si propone di farlo nelle sue ricerche future, la possibile aderenza fra forma e contenuto e l'eventuale evoluzione in diacronia dell'artificio nella poesia trobadorica.

Giuseppina Orobello riapre la questione dell'anisosillabismo nelle laude di Iacopone da Todi, proponendo di interpretare il fenomeno alla luce di due parametri non sempre considerati dalla critica: il rapporto tra l'escursione sillabica e l'andamento ritmico-prosodico del verso; il peso linguistico delle variazioni sillabiche che determinano l'anisosillabismo, e in particolare il ruolo giocato dall'«esplicitazione linguistica» nel determinare l'ipermetria di alcuni versi. L'auspicio è che in questo modo si possano rintracciare delle costanti nella versificazione del poeta che a loro volta tornino utili nel discernere ciò che è accettabile da ciò che, al contrario, è doveroso regolarizzare.

La quarta sezione si presenta come la più eclettica, giacché si compone di quattro contributi che spaziano dalla critica letteraria fino alla filologia digitale. Nel primo di questi, intitolato *Filologia e interpretazione*, Marco Grimaldi ricorda l'interesse di Dino, vivo e nitido già a partire dal periodo americano, per la teoria letteraria. L'analisi di Grimaldi prende avvio dalla *Critica della letterarietà* (1978) fino a toccare le numerose riflessioni sparse in molteplici studi all'interno dell'ampia produzione scientifica di Costanzo Di Girolamo. Come infatti evidenzia Grimaldi, si tratta di un aspetto della sua produzione che non può essere ricondotto a una precisa stagione o a una tendenza particolare e di cui egli cerca di mettere in rilievo le caratteristiche essenziali, rivolgendo lo sguardo al recente volume *Filologia interpretativa* del 2019, dal quale il titolo dell'intervento trae ispirazione.

Anche il contributo di Simone Marcenaro si riallaccia agli studi e alle posizioni di Di Girolamo sulla teoria della letteratura e si apre con una citazione dal saggio *Tendenze attuali delle teorie della letteratura* (1996), in cui Dino, rifacendosi a *Notizie dalla crisi* di Cesare Segre, conclude annunciando che «se per teorie letterarie si intendono solo i metodi forti, allora è vero che questi sono in crisi e, per quanto mi riguarda, è una fortuna che lo siano». Marcenaro annovera tra questi 'metodi forti' di cui parla Dino anche la critica letteraria di orientamento marxista che, a metà del secolo scorso, avrebbe indirizzato il proprio interesse ai meccanismi sociali soggiacenti alla poesia dei trovatori, sviluppando così la tesi sociologica elaborata da Erich Köhler. La riflessione di Di Girolamo diviene per Marcenaro un valido spunto per sintetizzare e sottoporre a riesame i punti più problematici della teoria kohleriana.

Con Sadurní Martí viene invece ricordata una delle più grandi passioni di Dino, quella per la filologia digitale, alla quale Di Girolamo si è dedicato soprattutto negli ultimi vent'anni, nello specifico attraverso il *Rialc* e il *Rialto* nonché la rivista online *Lecturae tropatorum*. Martí evidenzia il ruolo fattivo di pioniere che Dino ha avuto nell'ambito delle *Digital Humanities* e l'impatto di lunga durata che le sue iniziative hanno avuto sulla ricerca filologica romanza e ripercorre le tappe che hanno portato alla genesi e all'allestimento dei due importanti repertori informatizzati, ponendo l'attenzione soprattutto sul *Rialc*.

Ad alcune riflessioni sparse nei saggi ripubblicati nella sezione del volume *Filologia interpretativa* intitolata *Teoria della letteratura e ritorno alla filologia* si rifà, infine, Giuseppe Noto, per poi passare ad esporre una proposta di scambio reciproco tra Università e Scuola, a partire da una conversazione privata avvenuta con Dino nel settembre 2021, in occasione del XIII Congresso della Società Italiana di Filologia romanza (Napoli, 22-25 settembre 2021). Tale proposta consisterebbe nella realizzazione ad uso dei docenti e degli studenti della Scuola secondaria di secondo grado di uno strumento 'dinamico' alla maniera del *Rialto*, ma costruito in una forma più mirata a un impiego scolastico.

Questi studi in ricordo di Costanzo Di Girolamo, toccando i temi principali di cui si è occupato nella sua lunga carriera, dalla teoria della letteratura alla metrica e ai generi letterari, dalla lirica dei trovatori ai poeti della Scuola siciliana fino all'interpretazione dei testi medievali e alla filologia digitale, vogliono essere, oltre che l'omaggio a un Maestro, un invito ad approfondire le molteplici linee di ricerca percorse da Dino al fine di mantenere vivi i suoi insegnamenti.

Un ringraziamento da parte dei curatori va proprio ai più giovani, Carolina Borrelli, Ilaria Coniglio, Luciano De Santis, Giorgia Laricchia e Eleonora Pochettino, molti dei quali sono stati suoi studenti nei corsi di Filologia romanza che ha tenuto a Napoli, che hanno collaborato con entusiasmo e rigore alla sistemazione redazionale dei contributi. In ultimo, un sentito grazie va a Laura Minervini, che ha partecipato attivamente all'organizzazione delle due giornate di studi del 16 e 17 ottobre 2023 e che ha seguito e supportato con preziosi consigli i curatori nella realizzazione di questo volume.

Francesco Carapezza
Paolo Di Luca
Francesca Sanguineti
Oriana Scarpati

I.
POESIA OCCITANA

Peire Rogier, *Tan no plou ni venta* (ricordando Di Girolamo provenzalista)

Pietro G. Beltrami

Recentemente ho concluso un piccolo saggio su Peire Rogier, nella miscelanea per Saverio Guida (2022),¹ affermando che almeno *Tan no plou ni venta* (*BdT* 356.8) può stare accanto alle canzoni di Bernart de Ventadorn, alla media di esse almeno, senza sfigurare. L'invito a contribuire a un omaggio postumo a Costanzo Di Girolamo (Dino, per chi l'ha conosciuto), doveroso per noi che gli siamo stati amici per le sue qualità umane e lo abbiamo ammirato per le sue qualità scientifiche, mi ha fatto ricordare che sono rimasto in

¹ Pietro G. Beltrami, «Appunti su Peire Rogier», in *Miscellanea di studi trobadorici e provenzali in onore di Saverio Guida*, a cura di Gerardo Larghi, Walter Meliga e Sergio Vatteroni, Modena 2022, pp. 49-60. Cfr. ora Luciano Rossi, «Il trobar provenzale alla ribalta nel 1170. A proposito degli *Amori cortesi* di Pietro G. Beltrami», *Cultura neolatina*, 83, 2023, pp. 165-198, dove, con il libro (*Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, a cura di Gian Paolo Codebò, Elisa Guadagnini, Antonella Martorano, Paolo Squillacioti e Sergio Vatteroni, Firenze 2020), è ampiamente commentato e criticato il saggio cit. Prendo atto che Saverio Guida ha formulato nuove ipotesi sull'occasione e il luogo di *Chantarai d'aquestz trobadors* in un articolo che non avevo visto (Saverio Guida, «Il quinto bersaglio di Peire d'Alverne nella satira *Chantarai d'aquestz trobadors*», *Revista de Literatura Medieval*, 31, 2019, pp. 97-140), ma per il mio discorso resta pertinente solo che si tratti di una festa cortese intorno al 1170. Dove dico del numero «altamente simbolico e perciò un po' sospetto di dodici (tredicesimo l'autore, come Carlo Magno tra i suoi paladini, per non scomodare esempi più elevati)» (p. 49), intendo riferirmi proprio solo al valore simbolico del numero, Carlo Magno coi paladini, senza alcun riferimento ai «gabs pronunciati da alcuni dei paladini e dallo stesso Turpino nel *Voyage de Charlemagne*», che per Rossi «non possono rappresentare l'unica fonte» (p. 172), ma che non c'entrano nulla; per gli esempi più elevati, mi riferisco del tutto ovviamente a Gesù Cristo con gli apostoli. Quanto per capire un testo si debba ricorrere a intertestualità più o meno dimostrabili (i *pastors* di *Chantarai* e quelli di Jaufre Rudel, *Pro ai del chan essenhadors*, cit. a p. 171, hanno in comune solo la parola) è materia opinabile, così come se Peire d'Alverne canzoni i suoi personaggi con riferimenti a loro testi o meno (rimango scettico, ma non è cosa su cui si possa forzare un accordo in un senso o nell'altro): certo che vari testi di Giraut de Borneil hanno elementi in comune con la strofa che gli è dedicata, ma i problemi di datazione sono tutti aperti, e soprattutto può essere, e secondo me è, un pregiudizio tutto da dimostrare che lo spirito della satira sia di farvi allusione. Però non vedo perché attribuirmi una sciochezza che non ho detto: «Un'altra *crux*, secondo Beltrami, è costituita dal fatto che non compaiono, nel piccolo 'canzoniere' di Rogiers, testi in cui appaia la faticida rima in *-iers*» (p. 176). Ho detto invece: «Difficile anche dire se *Peire Rogiers* sia il primo della serie "anche per motivi di anzianità" [Guida] o perché il caso vuole che il suo nome rimi con *premiers* [Fratta]» (p. 51); ho poi anche detto, ma è tutt'altra cosa, che qualche problema testuale o interpretativo del v. 11 può dipendere dalla necessità della rima *-iers* (sottinteso: non *-ier*; non si poteva dire *sautier*). Parrebbe facile, ma non è la prima volta che Rossi mi fa dire ciò che non ho detto; per un precedente, rimando per brevità a *Amori cortesi*, p. 102 e nota 24.

debito di dire qualcosa di più di questo *vers*, e al tempo stesso mi ha portato a soffermarmi sul contributo di Di Girolamo alla provenzalistica, tutt'altro che l'unico dei suoi interessi, ma tra i più rilevanti per quanto ha dato alla ricerca, alla didattica e alla divulgazione di alto profilo.

Penso naturalmente a *I trovatori*,² un libro del 1989 che dopo più di un trentennio Paolo Di Luca e Laura Minervini hanno ben potuto definire, in un ricordo di Di Girolamo, un «raffinatissimo esperimento che coniuga divulgazione e specialismo e costituisce ancora oggi la più completa e riuscita introduzione alla lirica trobadorica a disposizione di studiosi e studenti».³ Il libro, in effetti, nel «compromesso ... tra intenzioni saggistiche e la soluzione rassicurante di rivolgersi agli addetti alla ricerca» modestamente dichiarato nella *Premessa*,⁴ è uno strumento didattico ancora senza uguali nel suo campo, a cui si può affiancare forse solo l'introduzione dei *Trovadores* di Martí de Riquer, riproposta in edizione italiana da Massimo Bonafin,⁵ ma più invecchiata; e continua, *I trovatori*, a suscitare riflessioni non banali ad ogni rilettura.

Precedono *I trovatori* alcuni saggi importanti, che vi sono rifusi, di cui Dino e io avevamo già avuto occasione di discutere negli anni precedenti, perché la nostra amicizia risaliva ai secondi anni Settanta. Cito solo «Trobar clus e trobar leu», del 1983,⁶ che, nella forma definitiva del capitolo 4 del libro, merita di essere riconsiderato con maggiore attenzione di quanto forse non si faccia, perché ancora l'opposizione dei due stili a un preciso contesto storico, situabile sostanzialmente entro la morte di Raimbaut d'Aurenga, e ne fa una questione di ideologia e di contenuti ancor più che di stile (quello di Arnaut Daniel, in particolare, non sarà più *trobar clus*, ma semmai *trobar ric* o *trobar prim*, culto dello stile svincolato da problemi ideologici).

Non mi fermerò ora su quanto Di Girolamo ha prodotto nell'ambito della provenzalistica, dagli *Elementi di versificazione provenzale* del 1979, ancora l'unico, sintetico avviamento alle forme trobadoriche disponibile,⁷ all'*Avvia-*

² Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989; dopo numerose ristampe, Id., *I trovatori. Nuova edizione*, Torino 2021, con in più un *Excursus. I trovatori nella modernità* e una sezione di *Note ai margini*.

³ Paolo Di Luca e Laura Minervini, «Ricordo di Costanzo Di Girolamo», *Medioevo romanzo*, 46, 2022, pp. 446-449, a p. 446.

⁴ Di Girolamo, *I trovatori. Nuova edizione*, p. xiv.

⁵ Martí de Riquer, *Leggere i trovatori*, edizione italiana a cura di Massimo Bonafin, Macerata 2010 (da Martí de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975).

⁶ Costanzo Di Girolamo, «Trobar clus e trobar leu», *Medioevo romanzo*, 8, 1981-1983, pp. 11-35.

⁷ Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979; Di Luca e Minervini, «Ricordo», p. 447: «ancora oggi l'unico valido inquadramento formale della poesia trobadorica di cui disponiamo».

mento alla filologia provenzale, con Charmaine Lee, del 1996,⁸ ai numerosi saggi, come la bella lettura di *Molt jauzions mi prenc amar* di Guglielmo IX,⁹ e la serie di contributi sull'alba di Giraut de Borneil,¹⁰ importanti non solo per l'interpretazione del testo, ma anche per aspetti di metodo, sulle tradizioni stravaganti, segnate da passaggi informali e forse anche dall'oralità, al di fuori della via maestra dei grandi canzonieri. Tengo di più a ricordare, in questa occasione, che Di Girolamo, non solo studioso di primo piano, ma anche organizzatore di cultura e di studi, ha inciso profondamente sulla provenzalistica con *Rialto*¹¹ e con le *Lecturae tropatorum*, opere aperte, cresciute con la convergenza di collaboratori sempre più numerosi, delle quali è vivamente auspicabile la continuità nel futuro.

In più di un'occasione Di Girolamo ha collegato lo spirito delle due iniziative al progetto, per ora al sogno, di un'edizione di tutte le poesie dei trovatori, filologica, ma di una filologia presentata in forma accessibile a un pubblico non incolto, ma nemmeno specialistico. Nell'*Excursus* della nuova edizione dei *Trovatori*, indica la prima apparizione di questa idea in una lettera di Pietro Bembo ad Antonio Tebaldeo del 1530, dove Bembo scriveva: «... io fo pensiero di fare imprimere un dì tutte le rime de' poeti provenzali insieme con le lor vite».¹² Certo con il moderno *Corpus des troubadours*, dal primo progetto ideato nel 1961 da Ramon Aramon i Serra all'Unione Accademica Internazionale, attraverso le edizioni specialistiche dei *Subsidia* diretti da Aurelio Roncaglia, fino all'attuale implementazione in rete, da parte dell'Institut d'Estudis Catalans, di una raccolta di edizioni fuori diritto d'autore, con a fianco una nuova collana specialistica, si è ben lontani, ha ragione Di Girolamo, dal raggiungere lo scopo fondamentale. *Rialto* e le *Lecturae tropatorum* sono due forme di approssimazione all'ideale del *Corpus*, che non è certo necessario

⁸ Costanzo Di Girolamo e Charmaine Lee, *Avviamento alla filologia provenzale*, Roma 1996 (poi Roma 2002, Roma 2004).

⁹ Costanzo Di Girolamo, «Guglielmo di Poitiers, *Molt jauzions mi prenc amar* (BdT 183.8)», *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, pp. 32.

¹⁰ Costanzo Di Girolamo, «L'angelo dell'alba. Una rilettura di *Reis glorios*», *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 59-90; Id., «Un testimone siciliano di *Reis glorios* e una riflessione sulla tradizione stravagante», *Cultura neolatina*, 70, 2010, pp. 7-44; Id., «L'alba ambrosiana», *Medioevo romanzo*, 39, 2015, pp. 404-418; Id., «L'alba di Giraut de Borneil in Italia», *Lecturae tropatorum*, 9, 2016, pp. 24.

¹¹ Su *Rialto* (*Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*) cfr. Costanzo Di Girolamo e Oriana Scarpati, «Le projet *Rialto* et l'édition des textes occitans médiévaux», in *Manuel de la philologie de l'édition*, édité par David Trotter, Berlin-Boston 2015, pp. 177-193.

¹² Di Girolamo, *I trovatori. Nuova edizione*, p. 238; la citazione è tratta da Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino 1960, p. 91.

che io mi attardi ora a descrivere. Noto solo, sulle *Lecturae*, che in un rapido cenno in un contributo a un convegno di Béziers, del 2018, si sorprende da parte di Di Girolamo un moto d'impazienza: rispetto a *Rialto*, dice, la rivista «segue ancora più da vicino, almeno nelle intenzioni, il modello delineato per il *Corpus*: diciamo 'almeno nelle intenzioni' perché spesso il raptus erudito ha preso la mano ai collaboratori». ¹³ Dev'essere successo anche a me, quando ho allestito per le *Lecturae* un paio di canzoni di Giraut de Borneil; ora cercherò di stare più in guardia.

Al di là dell'aspetto divulgativo, *I trovatori* esprime limpidamente, «per spaccati sincronici e per nuclei problematici», ¹⁴ un'interpretazione personale, che costeggia l'impostazione sociologica dominante in quegli anni Ottanta, ma non ne è dominata, cosicché non si può dire superata come quella. Un punto chiave è che «la storia della *fin'amor* è in realtà la storia della continua metamorfosi di un oggetto che non si è mai stabilizzato, se non nel periodo della decadenza o in aree periferiche, in uno standard o in una vulgata, ed è del tutto legittimo pensare che fin dagli inizi esso presentasse non una doppia anima, bensì un'anima plurima». ¹⁵ Qui condivido pienamente. Ciò non toglie, neanche per Di Girolamo, che esista nella poesia trobadorica una linea maestra di idee e di luoghi comuni, un sistema poetico e culturale dominante, pur nella molteplicità delle sue forme; ed è una mia convinzione, che ho argomentato in un paio di contributi, ¹⁶ che questo sistema non esista come tale prima di Bernart de Ventadorn e dei suoi contemporanei, e che sia il risultato di un'evoluzione, condotta da costoro, con la spinta fondamentale di Marcabruno, della poesia cortese delle origini, detto più chiaramente della poesia delle corti com'era all'epoca di Guglielmo IX; e qui mi separo da Di Girolamo, la cui linea resta però, mi pare, quella più condivisa.

Come ho scritto nel mio piccolo saggio su Peire Rogier, non posso perciò considerare costui un rielaboratore, sia pur raffinato, di luoghi comuni trobadorici, perché egli è invece, a mio parere, uno di coloro che hanno contribuito, con prove che avranno un futuro e altre che non l'avranno, all'instaurazione

¹³ Costanzo Di Girolamo, «Prospettive del *Rialto*, Workshop AcTo», Béziers, 15-16 novembre 2018, testo in rete: https://filcat.uab.cat/wp-content/uploads/2022/10/prospettive-rialto_DiGirolamo_2018.pdf; la citazione a p. 9, la storia del progettato *Corpus* alle pp. 5-8.

¹⁴ Di Girolamo, *I trovatori. Nuova edizione*, p. xiv.

¹⁵ Ivi, p. 68.

¹⁶ In «Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi» (1990), ora in *Amori cortesi*, pp. 29-60, e in «Remarques sur les premiers troubadours», *Lecturae tropatorum*, 11, 2018, pp. 44.

dei tratti più ricorrenti della nuova poesia, certo non il più importante, ma nemmeno un poeta trascurabile. E così, ripeto da quel saggio, non posso considerare *Al pareissen de las flors* (BdT 356.1), con Martí de Riquer,¹⁷ un 'adattamento della teoria amorosa di Ovidio all'amore cortese', che, con parole di Verlato, «porta all'estremo l'etica dell'amante devoto»,¹⁸ perché *Al pareissen* sperimenta, ispirandosi molto da vicino a Ovidio, una fra le possibilità del discorso amoroso, quella della totale sottomissione a una donna infedele, in un contesto ancora in via di definizione. Se *Al pareissen* porta all'estremo qualcosa, è la linea ovidiana inaugurata da Guglielmo IX (*Obediensa deu portar / a maintas gens, qui vol amar*).¹⁹ E la possibilità del discorso amoroso che sperimenta non avrà sostanzialmente futuro nella poesia trobadorica: ci si può accostare davvero solo *Era-m cosselhatz senhor* di Bernart de Ventadorn, suo contemporaneo, appunto, un testo che potrebbe essere precedente, in assenza di datazioni proponibili, ma potrebbe anche essere posteriore, per il modo più leggero di trattare il tema, e per come lo innesta su motivi che avranno invece largo seguito, tra *paor*, richiesta di remunerazione, ragioni e torti della donna.²⁰

Proprio con *Al pareissen de las flors*, come hanno osservato i due editori di Peire Rogier, prima Appel nel 1882 e poi Nicholson nel 1976,²¹ *Tan no plou ni venta* condivide alcune caratteristiche che distinguono i due *vers* dagli altri sei autentici di Peire:²² solo questi due cominciano con un riferimento ambientale (stagionale o meteorologico), solo in questi due l'autore dice il proprio nome nella *tornada*, e solo in questi due non è nominato, o nominata, *Tort-n'avetz*, 'Siete-in-torto',²³ *senhal*, a quanto pare, di Ermengarda di Narbona. Si può

¹⁷ Riquer, *Los trovadores*, p. 264.

¹⁸ *Poesie d'amore dei trovatori*, a cura di Dan O. Cepraga e Zeno Verlato, Roma 2007 (Peire Rogier a cura di Z. Verlato), pp. 174-175.

¹⁹ Cfr. Beltrami, «Ancora su Guglielmo IX», in *Amori cortesi*, pp. 56-58; la cit. è da Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973, VII, 31-32 (questa di Pasero è la prima delle edizioni della collana *Subsidia* di cui sopra).

²⁰ Beltrami, «Appunti», pp. 56-57.

²¹ *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, bearbeitet von Carl Appel, Berlin 1882, p. 7; Derek E.T. Nicholson, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester 1976, p. 29.

²² Fra i nove testi attribuiti dai mss. a Peire Rogier, *Dous'amiga, no-n puec mais* (BdT 356.2, ms. unico c), già di attribuzione dubbia o da rigettare secondo la maggior parte degli studiosi, è stato infine attribuito a Peire Rogier de Mirapeis da Saverio Guida, «Un signore-trovatore cataro: Peire Rogier de Mirapeis», *Cultura neolatina*, 67, 2007, pp. 19-77, alle pp. 58-76.

²³ 'Ne avete torto, avete torto in ciò' è traduzione letterale o calco stilisticamente inutilizzabile; mi ispiro a 'Sei-in-torto' di Verlato, *Poesie d'amore*, p. 188, in *Ges non puec en bon vers fallir* (BdT 356.4), 57, riportandolo al 'voi' che di regola i trovatori danno alla donna, contro un 'tu' troppo moderno. – A dire il vero in *Entr'ir'è joi m'an si devis* (BdT 356.3) il *senhal*, se c'è, è nascosto dentro un *Tort n'a? Qu'ai dig!* ecc. al v. 11.

aggiungere, ma in condivisione con *Per far esbaudir mos vezis* (BdT 356.6), l'assenza del dialogo interno, che è una delle figure più ricordate di Peire Rogier. Appel deduceva da tutto ciò che i due *vers* dovrebbero appartenere ad uno stesso periodo,²⁴ ma una certa somiglianza d'ispirazione, di tematica o di forme è ben possibile in un poeta anche a distanza di tempo, e con l'intervallo di altre esperienze, se non lo escludono dati più concreti.

In ogni caso, esclusa ogni considerazione cronologica, *Tan no plou ni venta* ha in comune con *Al pareissen* il tema dell'infedeltà della donna, reale o sospettabile. In *Al pareissen* esso è dominante, quasi esclusivo: un buon amante non deve credere che la sua donna lo tradisca né per quanto gli si dice né per quanto vede coi suoi occhi (II); non deve fare come chi per sostenere i propri diritti provoca lo sdegno²⁵ della donna e il proprio male (III); deve sopportare la superbia della donna accontentandosi di modesti accordi, perché lei potrebbe trovare un altro (IV); lui è disposto a sopportare tutto, nonostante il proprio dolore, fino a quando lei gli dia sollievo con qualche piacere, come vuole (V), e preferisce trenta disonori a un onore che gli faccia perdere la sua donna, temendo sempre che un altro gliela tolga (VI); infine, vuole l'amore della sua donna, e vorrebbe che lei gli venisse in soccorso facendolo entrare di notte là dove ella si spoglia (VII). I luoghi paralleli citati da Scheludko,²⁶ che si spinge, esagerando, fino a dire che l'intera poesia è propriamente solo una riproduzione dei consigli di Ovidio, non sono letterali né lo devono essere, perché quello che conta è che Peire ha composto ispirandosi con una certa libertà alle sue letture ovidiane. In *Tan no plou*, il tema della timorata accettazione dei rivali in amore entra alla quarta strofa («Se fan mostra d'amarla in trenta, non per questo me ne contristo», 28-29), ritorna alla sesta («Se si fa avanti uno che lei si degni di far sedere accanto a sé, non mi spaventa affatto di doverlo vedere con me», 46-49), e infine nella settima e ultima: «E se dà a vedere di far segno e di rivolgere loro lo sguardo, non per questo si lamenta il mio cuore né inclina ad uccidersi, perché una signora fa molte cose per piacere a tutti ugualmente, e deve accogliere nella sua casa ciascuno secondo come le è conveniente, se vuole vivere con grande virtù» (55-63). È verosimile che que-

²⁴ Appel, *Das Leben und die Lieder*, p. 7, osserva anche che l'assenza del *senhal* non basta a negare che i due *vers* siano stati composti per Ermengarda, e questo è vero, ma niente consente nemmeno di affermarlo.

²⁵ Per 'sdegno' (18 *tro que lur dompna-s n'irays*) mi ispirò ancora a Verlato, *Poesie d'amore*, p. 181: «fin che la propria donna fan sdegnare».

²⁶ Dimitri Scheludko, «Ovids und die Trobadors», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 54, 1934, pp. 129-174, alle pp. 171-172; «Sie [Ovid'sche Züge] spielen hier aber eine ziemlich bedeutende Rolle, weil das ganze Gedicht eigentlich nur aus Wiedergabe von Ratschlägen Ovids besteht».

sti versi siano ispirati, più liberamente di quanto farebbe credere Scheludko, che affianca seccamente il riscontro, alla XVII delle *Heroides*, Elena a Paride, dove Elena dice dei segni d'intesa con i quali Paride l'ha corteggiata a tavola in assenza del marito Menelao: «Ah, quante volte ho notato che mi venivano fatti segni nascosti con le dita, quante volte con il sopracciglio quasi parlante! E spesso temetti che li vedesse mio marito...».²⁷ L'io poetico di *Tan no plou* non è un marito, ovviamente, ma quella di Peire Rogier appare come una riscrittura di questa situazione, con le parti ridistribuite (la donna lancia segnali ai rivali, l'amante assiste pazientemente), e anche in questo caso l'ispirazione è ovidiana, come in *Al pareissen*.

Vengo più direttamente al testo. *Tan no plou* ha uno schema metrico raffinato, rimasto unico fra quanto è tramandato, con un gioco di misure, pentasillabo e esasillabo femminili con eptasillabo e ottosillabo maschili, che, a conferma del carattere non usuale, sembra aver messo un poco in difficoltà alcuni copisti, col risultato di infrazioni sillabiche forse più numerose della media dei mss. trobadorici (dico forse non avendo statistiche), certo non poche.²⁸ È una costruzione metrica che, insieme con una sintassi volutamente di corto respiro, produce un discorso che suona continuamente frenato, in versi che salgono e scendono di una sillaba e in *coblas* che si spengono con un verso più corto del penultimo di due sillabe, e con la parola-rima.

L'uso della parola-rima (o *mot refrain*) è un tratto rilevante. Peire Rogier vi ricorre in tre dei suoi *vers*, di otto conservati, cioè con una frequenza notevole, come già notava Appel,²⁹ almeno fra i trovatori delle prime due generazioni classificate dalla *BEdT* di Stefano Asperti.³⁰ Peire si segnala però anche perché due volte su tre, in *Ges non puesc en bon vers fallir* e nella nostra *Tan no plou*

²⁷ Ovidio, *Heroides*, XVII, 81-83: *A, quotiens digitis, quotiens ego tecta notavi / signa supercilio paene loquente dari / et saepe extimui ne vir meus illa videret...*

²⁸ In sintesi, trascurando qualcosa che può avere un'altra spiegazione, C ha tre versi ipermetri e tre ipometri, R due ipometri, M cinque ipometri, N un ipermetro e due ipometri, una ipometria è condivisa da **D I K M**, una da **D I K**, una da **D M ω**, una da **I K N**.

²⁹ Appel, *Das Leben und die Lieder*, pp. 24-25.

³⁰ Fra i trovatori che la *BEdT* classifica nelle prime due generazioni, trovo la parola-rima in un testo di Guglielmo IX (perché ritengo sua la *chansoneta nueva*), in uno di Jaufrè Rudel (la canzone dell'*amor de lonh*), in sei di Marcabruno (su una quarantina), in uno di Alegret, in due di Peire d'Alvernhe (dandogli con qualche dubbio residuo *Abans qe-il blanc puoi sion vert* [*BdT* 323.1]), in otto di Raimbaut d'Aurenga (su una quarantina, e considero non pertinenti altri tre testi che presentano alternanze complesse di parole-rima, che è un grado ulteriore di questa figura), in tre di Bernart de Ventadorn; Bernart Marti compare per un solo testo apocrifio, da lasciare da parte; gli esempi che si potrebbero citare da Giraut de Borneil o non sono databili o appartengono a un periodo posteriore.

ni venta, la parola-rima è in punta all'ultimo verso della *cobla*; in questo l'unico parallelo è con Raimbaut d'Aurenga, *Car vei qe clars*, dove però si tratta di due parole-rima che alternano fra terzultimo e ultimo verso.³¹ Nel corpo della *cobla*, la parola-rima segna un rintocco, un'articolazione ritmica del discorso, che la riprende dov'è attesa e da lì procede verso la fine (si pensi, con funzioni diverse, alla *vilana* di *L'autr'ier jost'una sebissa*, al *lavador*, alla duplice esclamazione *ai!*, poi *hoc!* di *L'iverns vai e-l temps s'aizina*, di Marcabruno, o al movimento duplice dell'*amor de lonh* di Jaufre Rudel). Alla fine della *cobla*, invece, dalla seconda *cobla* in poi, quando si percepisce la ripetizione, la parola rima dà il senso del precipitare del discorso ogni volta verso lo stesso punto di caduta.

Come reiterato punto d'arrivo, la parola-rima, diversamente contestualizzata, può (ma solo può) diventare qualcosa di più di un elemento ritmico particolarmente marcato, e caricarsi di senso nella relazione fra una occorrenza e l'altra. Nient'altro lo fa *vivere*, dice l'amante alla fine della prima *cobla*, di tono euforico, perché Amore mantiene il suo cuore in un *fin joy natural*. Ma, alla fine della seconda, a malapena può *vivere*, perché dalla donna non ha mai avuto gioia, e il gioco in amore non è pari, lei pensa poco a lui, lui soffre un male mortale (*mortal*, in rima al penultimo verso, a contatto di rima con *viure*). Invece un altro potrebbe ben *vivere* senza la donna che ha, per quanto eccellente, se al suo posto ne avesse una come quella che il poeta sta lodando: così alla fine della quarta *cobla*, con una costruzione un po' lambiccata, che traduco «so bene e credo che nessuno abbia una signora tanto eccellente quanto ognuno la loda per sé, perché se ne avesse una tale (come la mia) potrebbe bene vivere senza di lei (senza la sua attuale)». Prima, seconda e quarta *cobla* valorizzano dunque, sulla parola-rima, una relazione fra discorso euforico e disforico dell'amante (prima e seconda: niente altro lo fa vivere, ma a malapena può vivere), e fra l'amante e gli altri (quarta contro prima e seconda: se avessero una donna simile alla sua, potrebbero ben vivere senza quella che hanno).

³¹ *Car vei qe clars / Chanz s'abriva* (BdT 389.38), in Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952, n. 38 (*Car vei qe clars chanz s'abriva*, con rima interna, in Carl Appel, «Drei Lieder von Raïmbaut von Orange», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 49, 1929, pp. 473-493, p. 487). Al primo verso, o mezzo verso, è parola-rima *clars*; al terzultimo e al penultimo verso alternano *viva* e *gaia* (in quest'ordine nella prima *cobla*). – Non ritengo allegabili alcune poesie di Giraut de Borneil per le ragioni di cronologia accennate alla nota precedente, e per altre ancora: *Be vei e conosc e sai* (BdT 242.26) perché di attribuzione dubbia; *Totztems me sol Plus jois plazer* (BdT 242.78), in cui *senhor* alterna fra l'ultimo e il penultimo verso; *De chantar ab deport* (BdT 242.30), in *doblas*, con due parole-rima che perciò cambiano di due in due *coblas*; *Reis glorios, verais lums e clartatz* (BdT 242.64), perché *alba* in chiusura di *cobla* dipende dal genere poetico (a prescindere dall'interpretazione del testo).

Nelle altre *coblas* è prevalente il valore ritmico, con un certo senso di blocco e ripresa, ogni volta, nella *cobla* successiva, e con modi di dire, costruzioni e perifrasi che appaiono più direttamente motivati dall'esigenza di finire con la parola-rima. La terza *cobla*, che è di lode (non ne esiste al mondo una più nobilmente bella; di ogni altra si può dire soltanto che non vale niente, perché tanto bene parla e agisce questa signora, che ogni altra al confronto *no sap sal*, è insipida), termina con *tal domna fai a viure. Faire a* regge di regola un infinito che vale un passivo: se avesse detto *tal domna fai a lauzar*, avrebbe voluto dire 'è degna di essere lodata'. Appel, che a parte questo cita esempi col transitivo, traduce «una tale donna fa sì che si viva volentieri, fa amare la vita»,³² ma questa è una traduzione di *fai viure*, che è da escludersi senz'altro, non solo perché *fai a viure* è attestato da nove mss. su nove, ma perché il verso sarebbe ipometro. Credo dunque che il verso riassume la lode della donna dicendo 'è degna di vivere', 'è ben giusto che viva', cioè è un bene che esista, con un costrutto insolito pensato per la parola-rima. Non problematici gli altri finali di *cobla*: nella quinta, chi mostra *erguelh*, superbia, è 'colui che vuol vivere con superbia'; nella sesta, non si creda che la donna si comporti male verso chi l'ama di cuore, 'per i giorni che abbia a vivere', cioè mai; nella settima, una signora ha il dovere di piacere ugualmente a tutti, e accogliere ognuno nella sua dimora in modo conveniente, se vuole vivere 'con grande virtù', *ab gran bon-tat*; e nelle *tornadas* Peire Rogier invia il *vers* prima di Natale alla sua signora 'che lo fa vivere', e si raccomanda che prima di Natale ne prenda conoscenza, se vuole vivere 'con gioia di lui', dandogli gioia. Costei, a cui il *vers* è inviato prima di un Natale che non sappiamo quale sia (ma è un'informazione di fatto), non sarà la *domna* di cui si canta nelle sette *coblas*, ma più probabilmente la committente, non identificabile, che con la *domna* amata è galantemente identificata (sono possibili interpretazioni diverse, ma non mi convincono).

Riprendo a leggere dall'inizio, ripetendo qualcosa. Le intemperie (la *frej'aura*, l'aria fredda, sarà *dolenta* non in quanto si duole, ma in quanto 'fa male') non impediscono al poeta-amante di cantare con gioia (*chantar ni rire*), perché Amore mantiene il suo cuore in un *fin joy natural*, una pura gioia naturale, dove *natural* si presta a varie interpretazioni. Bernart de Ventadorn,

³² Appel, *Das Leben und die Lieder*, p. 73: «solche Fraue bewirkt dass man gern lebt». Nemmeno si può accettare la traduzione di Lavaud, «telle dame elle est pour vivre», dove *fai a varrebbe 'è'* (Duc de la Salle de Rocheaure e René Lavaud, *Les troubadours cantaliens*, 2 voll., Aurillac 1910, vol. II, p. 419).

in *Lo gens tems de pascor* (BdT 70.28), lamenta di non avere il suo *fi joi natural* ‘a letto, sotto la finestra corpo bianco come la neve a natale’ (Appel traduce «wahrhaft», ‘pura gioia vera’).³³ Peire non è alieno da qualche audacia; come si è visto, alla fine di *Al pareissen* vorrebbe entrare ‘dove ella si spoglia’ (desiderio condiviso con Cercamon, e di nuovo con Bernart de Ventadorn),³⁴ ma in questo contesto si tratterà piuttosto di una gioia conforme alla natura dell’amante, come l’amore di cui dice Bernart de Ventadorn in *Can par la flors josta·l vert folh*, ‘le porto un amore *tan fin’e natural* che i più leali al mio confronto sono falsi’.³⁵ Nient’altro che la signoria d’Amore, con la gioia che comporta, rende allegro l’amante, né altro, abbiamo visto, lo tiene in vita. La seconda *cobla* è il rovesciamento disforico della prima: la donna possiede tutto ciò che l’amante desidera, ma è restia a donarlo; il *fin joy natural* in cui Amore tiene l’amante è contraddetto dal fatto che dalla donna egli non ha mai avuto gioia. Poco importa alla donna, che non dà le parti equamente nel gioco d’amore: lei pensa poco a lui, lui soffre fin quasi a morire (è chiaro che il *joc partit*, il genere poetico, è un falso amico). Su queste contraddizioni si innalza, nella terza *cobla*, la lode della donna, su cui mi sono già fermato prima. Di fronte a tale creatura, che *fai a viure*, la cui esistenza è un bene, come dicevo, l’amante non teme i rivali (quarta *cobla*): mostrino d’amarla in trenta, lui non se ne contrista; che menta a chi vuole, dicendo che a lui si nega; che lodino le loro donne, ne farebbero bene a meno se ne avessero una pari a lei. Fin qui il discorso, anche in quanto ha di generale e di vagamente didascalico, è stato orientato a partire dalla prima persona dell’amante; la quinta *cobla*, prima che si torni a parlare dei rivali, passa invece a un discorso didascalico in terza persona, all’inverso di quanto avviene in *Al pareissen*, dove le prime quattro *coblas* sono in terza persona e la prima persona interviene alla quinta *cobla*. Dunque, dice l’autore, un amante che sa sopportare difficilmente lamenta il suo dolore, perché Amore è un valido soccorso per chi guarda a lui (*n’es chausire*); Amore non vuole superbia, non bada a chi gliene fa mostra, che

³³ Bernart de Ventadorn, (*Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle a.S. 1915), *Lo gens tems de pascor* (BdT 70.28), 33-40: *Las! e viure que-m val, / s’eu no vei a jornal / mo fi joi natural / en leih, sotz fenestral / cors blanc tot atretal / com la neus a nadal...*

³⁴ Cercamon (*Euvre poétique*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par Luciano Rossi, Paris 2009), *Ab lo temps qe-s fai refreschar* (BdT 112.1b), 45-47: *q’eu non puesc lonjamen estar / [de] sai vius ni de lai guerir, / si josta mi despoliada / non la puesc baizar e tenir...*; Bernart de Ventadorn, *Lancan vei per mei la landa* (BdT 70.26), 29-30: *Mal o fara, si no-m manda / venir lai on se despolha...*

³⁵ Bernart de Ventadorn, *Can par la flors josta·l vert folh* (BdT 70.41), 15-16: *li port amor tan fin’e natural / que tuih son faus vas me li plus leyal.*

otterrebbe di più in un giorno chiedendo mercé che in due anni con un cattivo comportamento. Sulla sopportazione di cui dice la quinta *cobla* si aprono la sesta e la settima, che passano entrambe al discorso didascalico nelle rispettive seconde parti. L'amante (sesta *cobla*) non si spaventa di dover vedere con sé anche un altro che lei si degni di farsi sedere accanto, perché una donna che ha acquistato valore deve avere cuore puro e leale, e non si comporterà mai male con chi l'ama di cuore; né l'amante si smarrisce se lei scambia segni o sguardi con i rivali, perché da signora della casa è giusto che sia accogliente e cortese con tutti gli ospiti. Come si vede, e si è già visto prima a proposito dell'ispirazione ovidiana, dalla quarta *cobla* in poi *Tan no plou* tende ad avvicinarsi alla tematica di *Al pareissen*, e sia detto di nuovo, senza pregiudizio della consecuzione cronologica.

Dipanare il senso di un testo non serve a dimostrarne la qualità poetica, che è un segreto che si presta male all'analisi. Si può almeno dire che difficilmente si può trovare, fra i contemporanei e non solo, un testo veramente analogo a *Tan no plou ni venta*, e nemmeno nella restante produzione di Peire Rogier. Per evidenziarne il tono proprio, lo si può collocare sullo sfondo della poesia del già più volte citato Bernart de Ventadorn, con la quale quella di Peire s'intreccia, ho detto più volte, in vario modo. A fronte della passionalità estroversa, abilmente manifestata come fresca spontaneità, di Bernart, quello di Peire in *Tan no plou* suona come un discorso, diciamo così, introverso, come ripiegato su se stesso, per la forma, di cui ho detto, che marca fortemente gli arresti, di *cobla* in *cobla*, e fa apparire più faticose le riprese, e per lo svolgimento dei contenuti, che ruotano senza risolversi tra discorso euforico e disfórico, tra manifestazione dell'io amante e precettistica cortese. Il prodotto non è tale da sollecitare immediatamente l'adesione, ma se ci se ne lascia catturare diventa coinvolgente, a più letture, in modo più sottile (e qui cado nel più soggettivo dei giudizi).

Non so che cosa avrebbe pensato Di Girolamo delle mie idee su Peire Rogier; probabilmente su qualcosa avrebbe avuto da ridire. So però che amava discutere, ma purtroppo non mi resta ormai che dedicargli questo piccolo saggio con affettuoso rimpianto.

* * *

Per comodità del lettore allego il testo, con una scheda essenziale e una traduzione italiana. Non propongo una nuova edizione critica, che è certamente

auspicabile per tutto Peire Rogier, ma richiederebbe un lavoro a più ampio raggio sull'insieme della tradizione. Il testo che presento dopo avere ricollazionato i mss. è nella sostanza lo stesso di Nicholson, con qualche differenza d'interpunzione, salvo al v. 40, dove ricupero una scelta di Appel. Traducendo ci si rende conto che il testo è a tratti difficile, non per scelta stilistica, ma per il modo in cui esprime i suoi concetti, se non per i concetti stessi, e richiederà in futuro (non necessariamente da parte mia) un serio approfondimento anche per il 'solo' senso letterale.

BdT 356.8.

Mss. **A C D I K M N R ω** (**A N** con attribuzione a Giraut de Borneil, **C** con attribuzione a Peire Rogier de Mirapeis).

Edizioni: Appel, *Das Leben und die Lieder*, p. 41; Salle de Rochemaure e Lavaud, *Les troubadours cantaliens*, vol. II, pp. 414-423 (testo Appel con traduzione francese); Nicholson, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, p. 50.

Schema metrico: a5' b6' a5' b6' c7 d8 c7 d8 e6' (Frank 411:2, unico; Gavaudan *BdT* 174.11 condivide solo lo schema delle rime).

Sette *coblas unissonans*, rime a = *enta*, b = *ire*, c = *é*, d = *al*, e = *viure* (parolarima), due *tornadas* di tre versi.

Dopo *-ia* (bisillabo) sinalefe al v. 43 e dialefe al v. 35, garantite dai versi corrispondenti nelle altre *coblas*.

Forma grafico-fonetica di **C**. Non elido, se l'elisione non è del ms., dove è possibile la sinalefe.

Al v. 40 *jauzire* **D I K C R** è *mot tornat* (da 13); probabilmente, come ovviamente ha già notato Appel a p. 41, per la convergenza di **C R** con **D I K** è lezione d'archetipo («Lesung der ersten Vorlage»), e *chausire* / *chauzire* **A N** è una congettura, da mettere però a testo (**M** ha un isolato *servire*, ω qui non si legge). Concordando sul punto (che Nicholson, n. ad l., non capisce), si può però anche osservare che nella tradizione gli scambi *chauzir* / *jauzir*, *chauzimen* / *jauzimen* non sono infrequenti, e che la concordanza di **C R** con **D I K** potrebbe anche essere poligenetica.

Tan no plou ni venta	I
qu'ieu de chan non cossire;	
frej'aura dolenta	
no-m tolh chantar ni rire,	4
qu'Amors me capdelh'e-m te	
mon cor en fin joy natural,	

e-m pais e-m guida e-m soste,
qu'ieu non suy alegres per al,
ni alres no-m fai viure.

9

I. Non piove e non fa vento tanto che io non pensi al canto; un'aria fredda da far male non m'impedisce di cantare e ridere, perché Amore mi comanda e mi tiene il cuore in una pura gioia naturale, e mi pasce e mi guida e mi sostiene, cosicché non sono allegro per altro, né altro mi fa vivere.

Ma dompna es manenta
de so qu'ieu plus dezire;
del donar m'es lenta,
qu'anc no-n fuy may jauzire.
Ben sai que pauc l'en sove,
e ges no-m part joc cominal,
qu'ilh pensa petit de me,
et ieu trac per lieys mal mortal,
tal qu'apenas puesc viure.

II

13

18

II. La mia signora è ricca di ciò che io più desidero; è lenta per me a donare, e non ne ho mai potuto godere. So bene che poco se ne cura, e non mi fa le parti a un gioco alla pari, perché lei pensa poco a me, e io per lei soffro un male mortale, tale che a mala pena posso vivere.

No trop qui-m guirenta,
ni qui m'o auze dire,
q'un'otra tan genta
el mon se li ni-s mire,
ni d'otra non s'esdeve
mas qu'om digua que re no val,
qu'elha ditz e fai tan be
q'una contra lieys no sap sal:
tal domna fai a viure.

III

22

27

III. Non trovo chi mi assicuri, né chi mi osi dire che un'altra al mondo tanto nobile s'allacci la veste né si contempi allo specchio, e d'un'altra non è giusto dire se non che non vale niente, perché lei parla e agisce tanto bene che non ce n'è una che di fronte a lei non sappia di nulla; una signora così è un bene che viva.

Si se-n fenhon trenta,
ges per so no-m n'ahire;
cuy que-s vol si-s menta,
qu'a mi-s denh escondire,
qu'adonc sai ieu ben e cre
q'us non a dompna tan cabal
quan quecx la lauza per se,
que s'el n'avia un'aital
ben pogra ses lieys viure.

IV

31

36

IV. Se fan mostra d'amarla in trenta, non per questo me ne contristo; menta a chi vuole, dicendo che a me si degni di dire di no, perché allora so bene e credo che nessuno abbia una

signora tanto eccellente quanto ognuno la loda per sé, perché se ne avesse una tale (come la mia signora) potrebbe bene vivere senza di lei (senza la sua signora).

Greu planh mal que-n senta	V
druz quant es bos sufrire,	
qu'Amors es valenta	
seluy qui n'es chausire:	40
erguel no vol ni mante,	
anz qui lo-lh mostra lieys non cal,	
que mais n'auria ab merce	
en un jorn qu'en dos ans ab mal	
cel que ab erguelh vol viure.	45

V. Difficilmente piange qualunque male che ne senta un amante, quando è uno che sa ben soffrire, perché Amore è di valido aiuto a chi guarda a lui; non vuole superbia e non la sostiene, anzi se gli se ne fa mostra non gliene importa niente, cosicché otterrebbe di più in un giorno chiedendo mercé che in due anni con un cattivo comportamento chi vuole vivere con superbia.

Si uns s'i presenta	VI
que-l denh lonc se assure,	
ges no-m espaventa	
qu'ab mi l'ai'a devire,	49
que dona quant en prez ve	
deu aver fin cor e leyal,	
e non crezatz que-s malme	
contra son bon amic coral	
als dias qu'ay' a viure.	54

VI. Se si fa avanti uno che lei si degni di far sedere accanto a sé, non mi spaventa affatto di doverlo vedere con me, perché una signora, quando ottiene valore, deve avere cuore puro e onesto, e non crediate che si comporti male nei confronti del suo buon amico sincero nel tempo in cui abbia a vivere.

E s'il fai parventa	VII
que-l guinh ni-l huel lor vire,	
per so no-s guaimenta	
mos cors ni-s mand'aucire,	58
que dompna fai manta re	
per que plass'a totz per engual,	
e quasqun cum li cove	
deu aculhir dins son ostal	
si ab gran bontat vol viure.	63

VII. E se dà a vedere di far segno e di rivolgere loro lo sguardo, non per questo si lamenta il mio cuore né inclina ad uccidersi, perché una signora fa molte cose per piacere a tutti ugualmente, e deve accogliere nella sua casa ciascuno secondo come le è conveniente, se vuole vivere con grande virtù.

Peir Rogier per bona fe	VIII
tramet lo vers denant nadal	
a sidons que-l fai viure.	66

Peire Rogier, *Tan no plou ni venta* (ricordando Di Girolamo provenzalista)

VIII. Peire Rogier per sincera fedeltà trasmette il vers prima di Natale alla sua signora che lo fa vivere.

Clama li per gran merce	IX
qu'aprenda·l vers denant nadal	
s'ab joy de lui vol viure.	69

IX. Per pietà l'implora che apprenda il vers prima di Natale, se vuole vivere dandogli gioia.

Università di Pisa

Bertran de Born e *Rassa*

Saverio Guida

È noto che Bertran de Born fu legato da speciali rapporti di simpatia, stima, rispetto, a Goffredo, terzogenito di Enrico II Plantageneto e di Eleonora di Aquitania, e che questi occupò un posto importante nella produzione poetica del trovatore limosino, il quale a lui indirizzò ben sei dei suoi componimenti rimasti, una quantità superiore al numero di dediche complessive riservate agli altri membri della famiglia reale. Ed è pure risaputo che il castellano-poeta di Altaforte era solito rivolgersi al giovane principe proclamato duca di Bretagna il 25 dicembre 1169 e deceduto a Parigi il 19 agosto 1186 in seguito alle ferite riportate in un torneo, chiamandolo *Rassa*.

Tutti gli studiosi che hanno concentrato la loro attenzione sull'appellativo adoperato dal Nostro hanno concluso che esso, il più delle volte ricorrente come vocativo nella posizione 'forte' e privilegiata dell'incipit o comunque in uno spazio testuale altamente codificato e solidamente strutturato, debba essere considerato un *senhal*, uno pseudonimo letterario, un *signum* onomastico inventato ed oggi giorno per molti versi astruso, ancorché trasparente e immediatamente referenziale in una primordiale, ristretta ed elitaria, comunità di 'vicini', abituata all'ambigua allusività, alla dimensione ludica delle creazioni artistiche e al *déguisement*.

Nel canto intonato all'interno della cornice cortese e nello sfondo dei dipor- ti e dei contatti umani favoriti dall'atmosfera festiva l'impiego di un soprannome, di un allocutivo o epiteto «allegorico»¹ sostituente il nome reale, implicava «un investimento semantico assolutamente marcato dei personaggi»²

¹ Non va dimenticato che i padri fondatori del commento esegetico trobadoresco traducevano la parola *senhal* con *nomen allegoricum* (così, ad esempio, Friedrich Diez, *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau 1826, p. 149, e Alfred Kallischer, *Observationes in Poësim Romanensem provincialibus in primis respectis*, Berolini 1866, pp. 25-26 e *passim*).

² Anatole Pierre Fuksas, «La pragmatica del *senhal* trobadorico e la *sémiotique des passions*», *Critica del testo*, 8, 2005, pp. 253-279, a p. 264.

designati, rivelava le inclinazioni emotive e le disposizioni affettive dell'io-locutore, traeva ragione da intenti non di segretezza o dissimulazione, bensì di intesa e condivisione con gente che aveva dimestichezza con la scienza dei simboli e della loro rappresentazione.

In un'epoca percorsa dall'«ansia di nominare e ... passare al setaccio l'interpretazione di ogni nome»,³ la scelta del designativo-emblema, del corrispettivo dell'andronimo o del ginonimo autentico, rispondeva a precise strategie ed esigenze fizonali, si poneva al centro dell'albero concettuale impiantato, tematizzando, senza bisogno di ulteriori amplificazioni, il motivo ed il senso dell'apostrofe, dell'espressione-chiave adottata, aiutava a riconoscere le istanze a fondamento dell'articolazione rimico-musicale, sinteticamente racchiudendo, condensando quasi, nella maschera di comodo il programma argomentativo che l'elaboratore dell'artificio onomastico avrebbe voluto/dovuto portare avanti, valeva da fattore determinante tra i mezzi di iscrizione di un autore nel quadro delle pratiche e delle relazioni sociali e feudali descritte o adombrate.

Sulla scia di E. Levy, che aveva attribuito al lessema antico occitanico *rassa* il valore di «Vereinigung, Bund, Komplott»,⁴ e di W. von Wartburg, il quale aveva intravisto nei derivati mediolatini e provenzali della voce latina *RATIO* l'accezione di «bande d'individus qui se sont concertés dans un certain but», di «complot, conjuration, convention secrète»,⁵ i più recenti editori-chiosatori del canzoniere di Bertran de Born hanno tradotto il nomignolo applicato a Goffredo di Bretagna con «bande»⁶ e con «plot or scheme».⁷ Le significazioni e le esplicazioni moderne prospettate si attagliano, tuttavia, e vanno certamente bene se riferite ad un'entità collettiva, ad una composita brigata (di ribaldi), ad un più o meno consistente gruppo di cospiratori, ma lasciano con tutt'evidenza insoddisfatti se rapportate, come nella fattispecie che si discute, ad un

³ Luigi Sasso, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del medioevo*, Genova 1990, p. 25, ripreso da Edoardo Vallet, «Il *senhal* nella lirica trobadorica (con alcune note su *Bel/Bon Esper* in Gaucelm Faidit) (2a parte)», *Rivista di studi testuali*, 6-7, 2004-2005, pp. 281-325, a p. 282.

⁴ Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924, vol. VII, p. 36.

⁵ Wolfgang von Wartburg, *Fränzosisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Bonn ecc., 1922-2002, vol. X, pp. 111 e 117, nota 38.

⁶ Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985, p. LXIX, il quale si preoccupava di spiegare che «le sens de "complot, conjuration" conviendrait tout aussi bien au caractère du comte» (p. LXX).

⁷ William D. Paden e Tilde Sankovitch e Patricia H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley - Los Angeles - London 1986, p. 197, precisando nelle note di commento che tali erano le «characteristic preoccupations of Geoffrey's».

singolo ed unico amico-sodale, giacché i meccanismi logici e grammaticali di connessione tra *verbum* e *res* risultano disposti su piani non pienamente allineati e consequenziari.

A mio avviso, nell'utilizzo da parte di Bertran del vocabolo *rassa* è da scorgere il proposito di ricorrere non tanto ad un *senhal*, quanto ad un allotropo designativo investito del compito di esprimere *in absentia* un contenuto 'contiguo' solitamente ad esso legato, d'estendere il limite e d'accrescere lo spessore del campo concettuale comunemente denotato, con uno spostamento ed arricchimento noemico speciale del sostantivo catalizzatore di funzioni icausticamente associative e comprensive, di sollecitare la 'memoria semantica' e procurare il piacere decifradorio di riceventi socialmente e intellettualmente ritenuti all'altezza del recitante e capaci di godere delle non troppo velate invenzioni figurative ammannite. Ci troveremmo, insomma, di fronte ad un tropo di dislocazione «tra il significato *proprie* della parola sostituita»⁸ e quello dei termini concatenati, ad una ricercata e vistosa metonimia (= scambio di nome, che Du Marsais efficacemente definiva una «des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot»)⁹ giocante un ruolo apparentemente enigmatico, ma di fatto chiaro e naturale per chi aveva familiarità con la carica sintetica, argomentativa e simbolica dei lessemi incontrati, o, forse più giustamente, ad una sineddoche abbracciante e combinante in un elemento linguistico più complesso «due oggetti sotto il nome di uno solo», evocante un ente «in luogo di un altro che, trovandosi con esso nel rapporto del tutto con la parte o della parte col tutto ..., vi si tiene con un'intima connessione fisica o metafisica».¹⁰ Jakobson osservava che lo scambio ottimale d'informazione si ottiene quando «il soggetto parlante e l'ascoltatore hanno a loro disposizione pressappoco lo stesso "schedario di rappresentazioni *prefabbricate*"» e che «l'atto di parola esige da coloro che vi partecipano l'uso di un codice comune», aggiungendo: «la proprietà privata nel campo del linguaggio non esiste:

⁸ Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969, p. 127.

⁹ César Chesneau Du Marsais, *Des tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue. Ouvrage utile pour l'intelligence des Auteurs, & qui peut servir d'introduction à la Rhétorique & à la Logique*, Paris 1730, p. 14, che aveva cominciato il suo pionieristico saggio limpidamente sostenendo che «les figures sont de manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires» (p. 1) e precisando più avanti che «[la métonymie] comprend tous les autres tropes» (p. 63).

¹⁰ Olivier Reboul, *Introduzione alla retorica*, Bologna 1996, p. 300. Evidente l'eco della definizione fornita due secoli fa da Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, nuova edizione con introduzione di Gérard Genette, Paris 1977, p. 87: «un trope par lequel on dit le plus pour le moins, ou le moins pour le plus».

tutto è socializzato».¹¹ Ebbene, il transfert espressivo operato da Bertran de Born *ornandi et delectandi causa*, la soppressione e la sostituzione, per via della tendenza a compiere il minore sforzo e grazie all'interrelazione normale delle parti, di un insieme lessicale con un segno più conciso, nozionalmente conferente e conglobante voci convenzionalizzate dall'uso, di consueto aggan-ciate nell'asse sintagmatico e perifrastico corrente nell'enciclopedia cognitiva ed empirica tradizionale, poterono concretizzarsi perché non esistevano frontiere mentali, culturali o epistemiche fra il trovatore e i destinatari dei suoi messaggi, si registrava una contiguità ideologica, dossologica ed estetica fra attanti e spettatori dell'*happening* lirico, vivevano fra enunciatore e allocutari identiche modalità instauratrici di procedure di trasmissione e accettazione delle parole-chiave, di parallelismi ed equivalenze delle componenti discorsive, di *glissement* referenziale, di implicazione e di assimilazione del patrimonio etico-dottrinario, retorico, letterario ed immaginifico che una viva ed attiva tradizione scolastica rendeva accessibile non solo ai membri della classe signorile, ma pure ai *mediocres* e ai *minores* desiderosi di elevarsi socialmente mediante un'adeguata alfabetizzazione e un'idonea competenza libresca.¹²

L'ammettere che il nostro trovatore, propenso ed esercitato agli artifici retorici, dopo aver stabilito una gerarchia fra gli elementi della struttura logica ed espressiva figurata nella propria mente, abbia voluto servirsi del compendioso epiteto *Rassa* al fine di «brûler les étapes de chemins trop connus et raccourcir les distances pour faciliter la rapide intuition de choses déjà connues»,¹³ avvalendosi non come un *senhal* concettuale, bensì come un dispositivo metonimico dotato di *surcharge* concettuale e semantica, capace di esaltare le implicazioni gnoseologiche, di focalizzare il nervo motore del discorso lirico, d'orientare l'udienza «sur un endroit du champ inférentiel autre que celui qui, normalement, serait visé»,¹⁴ produce l'effetto subitaneo di

¹¹ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano 1970, pp. 25 e 33.

¹² Sulla necessità di una stretta connessione tra la tecnica argomentativa e l'uditorio, sull'opportunità di una sintonia intellettuale e culturale, nonché sulla qualità dei mezzi discorsivi atti ad ottenere l'adesione delle menti e sulla funzione 'tendenziosa' degli epiteti è d'obbligo il rinvio a Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino 1966.

¹³ Gaston Esnault, *L'imagination populaire. Métaphores occidentales*, Paris 1925, p. 36.

¹⁴ Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Paris 1971, p. 26. Non si può, poi, non essere d'accordo con Ubaldo Ceccoli e Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi quando osservano che «il processo del trasferimento del senso suppone che la parola sia capace di acquisire nuove dimensioni di significato, senza perdere per questo le precedenti, attraverso processi di espansione all'interno dei quali la parola tende a caricarsi di nuovi valori d'impiego» («Sulla "nave" della metafora. Analisi di alcuni processi metaforici nell'italiano delle origini», *Quaderni del Dipartimento di Linguistica. Università degli studi di Firenze*, 12, 2002, pp. 1-25, a p. 6).

riconoscere negli item lessicali incontrati un'accezione e una pregnanza noematica che le precedenti applicazioni ermeneutiche non hanno congetturato e nemmeno sospettato.

Se per l'appellativo retoricamente marcato ed ellittico *Rassa* si accetta, sul solco della maggioranza degli etimologisti e malgrado le forti riserve di G. Contini¹⁵ che propendeva per un prestito dal francone HARAS 'mandria di giumente, allevamento di cavalli', con continuità seriale diventato *race*, la traballante base latina RATIO, -ONIS, bisogna puntare, per una valida motivazione della scelta operata da Bertran, non sul valore primario del termine ('ragione, argomento, spiegazione, impulso, intelligenza') e neppure su quello secondario ('diritto, giustificazione, pretesa, titolo legale, possedimento') o residuale ('razione, parte, dose, prebenda'), bensì su quello generalmente ritenuto accessorio, quantunque assai speso nella prassi, sottoposto a probabile incidenza della forma semicolta e volgare **ratia*, di 'razza, sorta, specie, schiatta, lignaggio, insieme (di persone o animali) contraddistinto da proprietà, tratti e comportamenti pressoché omogenei trasmessi e trasmissibili di generazione in generazione, gruppo avente in comune caratteristiche positive o negative, famiglia o stirpe considerata nel suo peculiare e inconfondibile modo d'essere'. Per quest'ultima 'plastica' accezione panromanza capitava non di rado di incorrere in impieghi figurati, tanto cumulativi/integrativi che espansivi/estensivi delle realtà fenomeniche evocate (o meglio trasposte) per metonimia o per sineddoche, ma molte volte i rapporti di concatenamento, di reciproca dipendenza, di causa ed effetto sussistenti tra le entità comprese nell'asse tropologico risultavano poco perspicui perché superanti la barriera dell'algoritmo, la penombra denotativa della parola, le competenze decifраторie dei riceventi, al punto che si rendeva difficile percepire nella dinamica linguistica la direttrice dello spostamento realizzato sul piano del contenuto concettuale e ciò che si celava sotto la corteccia.

Nel distintivo antroponimico adoperato dal Limosino, senz'altro riportabile nell'ambito delle conoscenze e del patrimonio lessicale comune al trovatore e ai destinatari delle sue estemporanee 'invenzioni', è secondo me da cogliere un traslato implicativo, un uso allargato da mettere al centro del sistema poetico e 'teatrale' bertrandiano, uno scarto implicante virtù dianoetiche, una deviazione dalla normalità, della parola, piegata verso nozioni semanticamente vicine, verso *loci* simili, grazie a evidenti e tangibili convenzioni

¹⁵ Gianfranco Contini, «I più antichi esempi di 'razza'», *Studi di Filologia Italiana*, 17, 1959, pp. 319-327.

idiomatiche e presupposizioni culturali permettenti nella sequenza discorsiva ipercodificata l'ellissi di alcuni elementi e la «designazione di un oggetto col nome di un altro oggetto formante col primo un complesso, un tutto».¹⁶

L'espressione della relazione solidale, della parentela esistente fra due realtà extralinguistiche, l'una delle quali prestante all'altra il vocabolo conveniente a denotarla, era del resto nella quotidianità operante e si rivelava manifesta già in età medievale in alcune occorrenze di *rassa* investite, attraverso l'ellissi dei meccanismi combinatori e referenziali ordinari e la concentrazione/polarizzazione su elementi speciali della catena locutiva, del significato particolare (ma comunque patente e diffuso) di «“individuo di razza, di nobile origine, di sangue puro, persona di valore, eminentemente provvista di qualità positive, dotata di grandi capacità e carisma, di rampollo rivelante nell'aspetto e nei tratti la sua distinzione ed elevatezza”, di “petit garçon, enfant”».¹⁷ Donde breve e naturale era il passaggio (forse anche per risonanza e contaminazione dell'arabo *ra's* che designava non solo il 'capo', la parte alta e dominante del corpo, la 'testa', «la seu anatòmica de la intelligència, sinó també el 'capital, riquesa adquirida'»)»¹⁸ all'accezione 'discendente da buona famiglia, talentoso esponente di speciale e pregiata progenie in possesso dei caratteri biologici (rari) del proprio ceppo, giovanotto egregio e fuori del comune, aristocratico (nel fiore degli anni) d'indole eccellente in base a criteri universalmente stabiliti e riconosciuti, campione purosangue diverso dagli altri per bravura, asso insuperabile, standard e incarnazione di requisiti e virtù', che è mia convinzione corrisponda esattamente al valore attribuito da Bertran de Born all'epiteto *Rassa* e che risulta sempre confacente al contesto in cui si rinviene l'appellativo.¹⁹

¹⁶ Così Fontanier, *Les figures*, nella traduzione procurata da Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 1989, p. 153.

¹⁷ Wartburg, *Fränzosisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. X, p. 112.

¹⁸ Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 voll., Barcelona 1988-2001, vol. VII, p. 115, il quale non si astenne dall'osservare, occupandosi proprio del sostantivo medievale *rassa*, «potser també tingué més part l'arabisme que no s'ha admès fins ara».

¹⁹ Tenendo conto del carattere quasi familiare dei vincoli vassallatici, della confusione, consueta nel medioevo (e non solo), tra parenti carnali e parenti spirituali, tra consanguineità e vicinanza affettiva, tra legami genealogici e alleanze clientelari, del fatto che, secondo l'insegnamento di sant'Agostino «pour les hommes du moyen âge l'humanité constituait une vaste parentèle» (Anita Guerreau-Jalabert, «Saint Augustin et le système de parenté médiéval», *Guarecer. Revista Electrónica de Estudios Medievais*, 5, 2020, pp. 11-29, a p. 18) in cui era d'obbligo la solidarietà, della necessità assoluta delle imbricazioni dinastiche, «de la cohésion pratique des dominants dans un système social tel que celui de l'Europe féodale» (Alain Guerreau, «Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen», in *L'État ou le roi. Les fondements de la modernité monarchique en France: XIV^e-XVI^e siècles*, a cura di Neithard Bulst e Robert Descimon e Alain Guerreau, Paris 1996, pp. 85-101, a p. 91), non escluderei del tutto l'ipotesi che il signore-trovatore abbia potuto investire, per estensione, il sostantivo *Rassa*, usato per designare Goffredo di Bretagna, di un senso assai prossimo all'italiano 'compare', titolo di rispetto nell'ambito di relazioni

G. Duby ha dimostrato a più riprese²⁰ l'importanza che in epoca premoderna – e soprattutto ai livelli sociali più elevati – avevano la coscienza familiare e il sentimento del lignaggio, ponendo in rilievo il valore rivestito dall'*onor*, dall'appartenenza ad una stirpe illustre e potente, dai vincoli di consanguineità, dalle aggregazioni dinastiche, all'interno delle strutture istituzionali, politiche, economiche, amministrative, e J. Heers ha a lungo insistito²¹ sul peso dell'idea e dell'immagine della *domus* d'origine nella psicologia e nella mentalità collettiva dinanzi ad un qualsiasi protagonista della vita relazionale, sottolineando la funzione essenziale svolta nel sistema di 'attrazioni' subite e vagliate in ogni sfera del variegato cosmo dei rapporti intersoggettivi dal richiamo del *Geschlecht*, della *Sippe*, della razza²² intesa come complesso di persone discendenti da un antenato comune.

Presso una società, come quella medievale, imperniata sul prestigio (e sull'orgoglio) dei *maiores*, in cui esercitavano un fascino speciale e condizionante il ruolo apicale, o, comunque, egemone e di comando ricoperto, il vivere 'nobilmente', l'essere al centro degli incontri e degli scontri da cui dipendevano le decisioni degli apparati governativi e le sorti dei satelliti e dei sudditi dei grandi principi territoriali, non doveva sembrare per niente strano, eccentrico o inopportuno che un intellettuale esperto nell'arte versificatoria, per di più proveniente da classe equestre e componente non secondario della clientela feudale e vassallatica orbitante attorno ai regionali detentori del potere politico, economico e militare, si mostrasse sensibile alla ragguardevolezza, alla dignità sovrana, alla fama, al carisma della schiatta plantageneta e ne cantasse poeticamente la grandezza complessiva, pur rivolgendosi tropologicamente ad un membro particolare dell'insigne progenie, a quel Goffredo «dont réclame l'amitié».²³

sociali strette, appellativo familiare diretto a persona ben nota, ad un intrinseco, ad un amico col quale si intrattiene un rapporto di utile collaborazione, al membro di un partnerariato, ad un compagno di allegra brigata, ad un affine, ad un socio o complice. L'ipotesi acquista credito se si presta fede all'informazione fornita dal redattore della *razo* premessa al sirventese-canzone *Rassa, tan creis e mont' e poja* (*BdT* 80.37) secondo cui anche il duca si rivolgeva a Bertran con l'epiteto *Rassa*.

²⁰ Basti qui ricordare il saggio «Structures de parenté et noblesse. France du Nord, XI^e-XII^e siècles», in *Miscellanea mediaevalia in memoriam Jan Frederick Niermeyer*, Groningen 1967, pp. 149-165 (tradotto in italiano da Mario Sanfilippo nel volume *Terra e nobiltà nel medio evo*, Torino 1974, pp. 163-181).

²¹ Vedi in particolare Jacques Heers, *Le clan familial au Moyen Age*, Paris 1974.

²² Proprio questo sostantivo si trova più volte adoperato nelle loro ricostruzioni di storia sociale dai due eminenti studiosi sopra citati.

²³ Rolf Ehnert, «Les amours politiques de Bertran de Born», *Neuphilologische Mitteilungen*, 77, 1976, pp. 128-143, a p. 130. Vale la pena rammentare che da più parti negli ultimi decenni si è insistito sul fatto che la forza principale, la risorsa più costante e stabile nel sistema di relazioni interpersonali dei secoli XII-XIII era rappresentata

A conclusione del suo stimolante saggio sulla metonimia e sulla metafora, A. Henry raccomandava a proposito delle due figure: «au delà de leur expressivité propre, il faut analyser leur rôle sur le plan local et leur fonction au niveau général de l'oeuvre. Le commandement majeur reste celui de percer le mystère d'une synthèse heureuse, faite d'un message conceptuel et affectif et du système d'expression qui l'a traduit linguistiquement et structurellement».²⁴ Nel nostro caso è forse raggiungibile l'obiettivo di dismagare il 'velame', di scoprire, con un'adeguata ricognizione storico-ambientale, accanto alle motivazioni prime quelle seconde sottese alla ricerca e all'adozione da parte di Bertran de Born dell'enzima onomastico più conveniente a dare un *sensus plenior* al 'colore' prescelto e alla costruzione verbale, riduttiva, integrativa, condensante, realizzata.

A partire dagli ultimi decenni dell'XI secolo e per i primi tre quarti del centennio successivo il ramo dinastico cui apparteneva il castellano-trovatore d'Altaforte risulta dalla documentazione archivistica pervenuta strettamente e continuativamente relato alla famiglia signorile, d'origine saintongese, designata nelle carte del tempo col distintivo cognominale *Rasa*. Itiero de Born, nonno del nostro Bertran, primo esponente del casato ad uscire dalle brume della ricostruzione parentale e in base a quanto è lecito supporre iniziatore dell'arborescenza *lignagère*, compare fra i testimoni dell'atto solenne di fondazione dell'abbazia di Dalon nel 1114 all'interno di una qualificatissima compagine baronale del circondario, comprendente nell'ordine i fratelli Geraldo e Golfiero di Lastours (proprietari, *jure hereditario*, del fondo su cui doveva essere eretto l'eremo),²⁵ Elia d'Ayen, Pietro di Campagna, Sicardo Rasa (che si trova menzionato immediatamente dopo Itiero), Goffredo e Geraldo di Teillots.²⁶ Lo stesso Itiero s'incontra, accanto a Guglielmo Rasa, come teste, in un

dall'*esprit de famille*, dai legami parentali prima ancora che feudali, dalla coscienza e dalla vitalità del lignaggio d'appartenenza (basti il rinvio al saggio, con ricca bibliografia pregressa, di Robert Hajdu, «Family and Feudal Ties in Poitou, 1100-1300», *The Journal of Interdisciplinary History*, 8, 1977, pp. 117-139).

²⁴ Henry, *Métonymie et métaphore*, p. 156.

²⁵ Fondatore del loro lignaggio fu quel Guido di Lastours, detto il Nero, morto intorno al 1030 durante un combattimento contro il visconte di Limoges. Secondo la testimonianza di Goffredo di Vigeois egli possedeva il *dominium*, cioè la signoria eminente, di quattro fortezze, Lastours e Pompadour nella diocesi di Limoges, Terrasson e Altaforte in quella di Périgueux, ma non risiedeva in permanenza in esse. A parere di William D. Paden, all'epoca in cui ci visse il trovatore «les Lastours n'avaient plus rien à voir» con la proprietà del *castrum* («De l'identité historique de Bertran de Born», *Romania*, 101, 1980, pp. 192-224, a p. 198) un tempo detenuto dal loro avo. Sulla dispersione nel corso del XII secolo del patrimonio dei Lastours vedi Jean-Pierre Thuillat, «La transmission de Hautefort des Lastours aux Born: une révision», in *Bertran de Born, seigneur et troubadour*, Trobada tenue à Hautefort les 26 et 27 juin 2009, Moustier-Ventadour 2010, pp. 33-44.

²⁶ Edizione integrale del documento d'apertura del *liber fundationis* in Louis Grillon, *Le cartulaire de l'abbaye*

precedente atto di concessione in uso di tutte le sue foreste da parte di Guglielmo Tagliaferro, conte d'Angoulême, a favore del convento di Santo Stefano di Baigne,²⁷ riportabile agli anni 1098-1109 per via della segnalazione come abate

Notre-Dame de Dalon, Périgueux 2004, pp. 27-28, che fa seguire (pp. 29-30) i correlati atti di liberalità dei signori della zona che diedero nell'occasione «in perpetuum elemosynam» quanto per diritto avevano nella foresta di Dalon. Sotto la penna dello scriba si svolge una scena quasi da teatro, indubbiamente organizzata con cura, nella quale ad ognuno dei presenti è attribuito un ruolo, riflesso del posto sociale occupato e dell'importanza dei rapporti di *amicitia*, di sostegno e di beneficenza instaurati con la fondazione monastica. Il documento-monumento rimasto è di grande interesse offrendoci la possibilità di comprendere non soltanto l'*appeal* esercitato sui patrizi della regione dal clero regolare, ma, soprattutto, il sistema di pensare e d'atteggiarsi sotteso al (tutt'altro che inanimato) *memorandum*.

²⁷ La pezza giustificativa si legge in Paul-François-Étienne Cholet, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Étienne de Baigne*, Niort 1868, pp. 52-53. Baigne non lontana da Barbezieux, nell'odierno dipartimento della Charente, rientrava nella diocesi di Saintes ed era sede di un'abbazia benedettina fondata, secondo la tradizione, da Carlo Magno, e successivamente soggiacente, sul piano delle competenze e delle prerogative temporali, all'autorità e al potere preminente dei baroni di Montausier e dei conti d'Angoulême. Il cartulario del XII secolo, che ne raccoglie le 'notizie' trascritte da più mani, consta di 106 fogli pergamenei, comprendenti la copia di 549 atti, per la maggior parte privi di data precisa (ma ricavabile per approssimazione grazie all'evocazione dell'abate in carica al momento della redazione), quasi tutti manifestanti la generosità delle famiglie patrizie della Saintonge e dell'Angoumois. In più di trenta dei documenti ricopiati nel cartulario (basta confrontare il registro dei distintivi onomastici nell'edizione di Cholet) s'incontra il nome dell'appena citato Guglielmo Rasa, sodale di Itiero de Born, nell'esercizio di vari ruoli: teste, fideiussore, donatore, assentore e ratificatore di elargizioni, arbitro di controversie possessorie, nell'insieme indicanti che doveva essere un magnate provvisto di cospicue risorse personali, una figura non secondaria nella scena sociale, culturale, relazionale della zona, a cavallo dell'XI e del XII secolo. Fra i tanti reperti memoriali in cui si rinvencono i suoi contrassegni denominativi ci si limita in questa sede a ricordare, per le facili inferenze che se ne possono derivare, la *carta de Born*, assegnabile agli anni 1075-1080, che ci informa dell'ascendenza dal lato materno e della consistenza del suo nucleo domestico (nel testo edito da Cholet, alle pagine 79-80 si legge: «*Ego Arsendis Rase... de alodio quod est in villa que vocatur Born... dedi filiis meis quartam partem, et totam aliam quartam partem quam retinui in manu mea dedi sine ullo retinaculo sancto prothomartyri Stephano. Hoc donum audiverunt et auctorizaverunt filii mei, Willelmus Rase, et Petrus, et Mainardus*»), l'atto di donazione della cappella di Montausier, stilato il 24 giugno di un arco temporale compreso tra il 1075 ed il 1083, nel quale si scopre Guglielmo Rasa quale teste al primo posto – circostanza di non poco conto – di una lunga lista di *milites* (Cholet, *Cartulaire*, p. 8), la licenza rilasciata, intorno al 1075-1080, ai monaci dell'abbazia di Baigne a vendere «*in foro venalium rerum, de omnibus rebus quecumque empta vel vendita fuerint in dominio, sine ullo retinaculo*» da Arnaldo, «*filius Gaufridi Engolisme comitis*» (Cholet, *Cartulaire*, p. 201), che non solo registra la presenza come testimone, ancora una volta, in posizione di rispetto, di Guglielmo Rasa, ma, unita alla conferma, avvenuta tra il 1101 ed il 1109, di Guglielmo Tagliaferro, «*Engolismensem regens comitatum*», dei doni in precedenza fatti dai suoi congiunti (Cholet, *Cartulaire*, pp. 127-128), cui fu chiamato ad assistere il medesimo Guglielmo Rasa, sta a dimostrare uno stabile e persistente rapporto di amicizia e collaborazione del Nostro con i *domini maiores* della casa comitale di Angoulême. Segnalazione a parte e speciale merita l'accordo intervenuto il 2 settembre 1084 a conclusione di una disputa tra Andro de Ciresio e i benedettini di Baigne (Cholet, *Cartulaire*, pp. 131-132), da cui si apprende che la *convenientia* raggiunta «*viderunt et similiter firmaverunt... Willelmus Rase et frater ejus Mainardus*». Vale la pena sottolineare che il verbo adoperato risulta non *signaverunt*, il cui semantismo corrispondeva a 'lasciarono il loro segno, apposero il loro sigillo', bensì *firmaverunt*, che esprimeva l'idea della ratifica, della validazione della scrittura realizzata a futura memoria, del coinvolgimento diretto e responsabile di chi era chiamato a tracciare personalmente sulla pergamena le lettere designanti il proprio nome e cognome. La firma autografa era prerogativa di specialisti, di eletti, di individui che è chiaro ed inoppugnabile sapessero leggere e scrivere. Si è quindi autorizzati a dedurre che i membri della famiglia Rasa fossero provvisti di buone basi culturali ed in grado di capire ed apprezzare i più evoluti modelli di *curialitas* che andavano diffondendosi tra le *emotional*

di Ademaro d'Alviniac, in carica in quel periodo, e figura ancora in compagnia di altri componenti – Elia Faidit, Guido e Sicardo – della medesima nidiata familiare dei Rasa nel 1109, quando venne chiamato ad assistere (segno incontrovertibile dei legami d'intimità e di stima esistenti) alla stesura della cedola con cui i citati personaggi disposero la donazione di un manso e della metà della chiesa con la cappella di Altaforte al priore del monastero di Aureil e ai suoi successori.²⁸

Servono a tratteggiare in maniera meno vaga il profilo che è possibile schizzare del nonno di Bertran altri tasselli documentari risalenti ai primi decenni del XII secolo nei quali egli costantemente appare nell'orbita dei *principes* di territori più o meno prossimi a Dalon e ad Altaforte²⁹ e invariabilmente congiunto da intesa e sintonia con Guido Rasa: così, nell'arco di tempo compreso tra il 1114 e il 1120 quest'ultimo e il Nostro procedettero assieme

communities di un'Aquitania che all'epoca s'era già affermata come terra di progredita alfabetizzazione, popolata da persone che – almeno nei livelli più alti dell'edificio sociale – volevano accordare *fortitudo* e *sapientia*, sensibili alle recite dei *rithmici versus* e alle *performances* 'ricreative'.

²⁸ Vedi Gaston de Senneville, «Cartulaires des prieurés d'Aureil et de l'Artige en Limousin», *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 48, 1900, pp. 1-500, alle pp. 89-90. Invero, nell'edizione francese, passivamente fedele alla fonte documentaria utilizzata, i nomi dei donatori si presentano sotto la forma di «*filias Faidich et Wido Rasa et Sicardus frater Helie*», ma è parsa senz'altro accettabile la proposta emendatoria di *filias* in *Helias* avanzata da Paden («De l'identité», p. 197), tanto più che, come rilevato dallo studioso statunitense, «les mêmes trois hommes» appaiono nella qualità di testimoni nello stesso ordine di citazione in un atto di regalia all'abbazia di Dalon (cfr. Grillon, *Le cartulaire*, p. 63). La donazione a favore dello stabilimento monastico perigordino, pur priva di data precisa ma certamente posteriore dal momento che la fondazione del cenobio avvenne nel 1114, è dal nostro punto di vista importante perché sta a provare che al centro degli interessi della stirpe dei Rasa sempre più si pose col passare degli anni l'area attorno alla *fortericia de Alto Forti*. Verosimilmente fu il medesimo Elia Faidit (il secondo appellativo potrebbe essere derivato, a giudizio di Jean-Pierre Thuillat, *Bertran de Born. Histoire et légende*, Périgueux 2009, p. 58, dal ramo familiare materno) a disporre in non specificata data la donazione di alcuni suoi beni a favore della congrega di Dalon «pour le salut de son âme et de celle de ses parents ainsi que pour l'âme de Gui de Lastours» (Grillon, *Le cartulaire*, p. 106). Grande significato riveste per il processo sillogistico che mette in moto un documento del 1193 nel quale un sicuramente diverso (per quanto credibilmente discendente dal primo per linea retta) personaggio autoqualificantesi come Elia Faidit, nipote di Bertran di Born (cioè del signore-trovatore), stabilì la cessione a beneficio dell'abbazia di Dalon di parecchi suoi diritti dominicali (Grillon, *Le cartulaire*, p. 150); lo stesso individuo risulta chiamato in causa in altre scritture memoriali di cui serba traccia il mentovato cartulario e che sono da Grillon registrate sotto i numeri 398, 401, 438, 446, 818, 969.

Il fratello del primo Elia Faidit, Sicardo, emerge come capofila dei testimoni in un ennesimo atto di oblazione (Grillon, *Le cartulaire*, p. 276) a favore dei monaci di Dalon agli inizi del priorato di Ruggero (1120-1159), mentre del loro cugino Guido Rasa si trova menzione nei documenti concernenti Itiero de Born più sotto indicati, nonché in altre deposizioni scritte a vantaggio dell'abbazia di Dalon assegnabili agli anni 1114-1130 e che nel complesso lo fanno conoscere come generoso benefattore (cfr. in Grillon, *Le cartulaire*, gli atti registrati sotto i numeri 28, 31, 280, 417, 1205).

²⁹ Depone in tal senso, ad esempio, l'elargizione ai monaci di Vigeois accordata intorno al 1101, prima di partire in soccorso delle armate cristiane in Terrasanta, da Guido, signore di Bré, che volle fosse presente alla sottoscrizione dell'opera caritatevole Itiero de Born (vedi Henri de Montégut, «Cartulaire de l'abbaye de Vigeois», *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 39, 1890, pp. 1-303, a p. 68, nota 113).

al conferimento di alcuni loro fondi silvestri detenuti in comproprietà a beneficio dell'eremo di Dalon³⁰ e appena qualche anno più tardi Itiero, «apud castrum Autafort multis praesentibus», attribuì all'abate Ruggero e ai suoi adepti il pieno possesso dei terreni boschivi situati presso il Poggio Auriol (a sud-est di Périgueux) che il prelado aveva acquisito da Guido Rasa e dal nipote Stefano Bellet.³¹

Non si può non essere d'accordo con J.P. Thuillat quando osserva: «Ce qui semble prévaloir à l'époque, c'est une gestion plus ou moins communautaire des terres et de leurs revenus, un enchevêtrement des droits et des patrimoines, résultat de partages et d'indivisions accumulés sur plusieurs générations de propriétaires».³² La verità è che agli inizi del XII secolo nel Limosino insistevano vaste, profonde e multifunzionali foreste sottoposte a una disciplina giuridica non unitaria, con destinazioni e regimi di appartenenza e di godimento vari e coinvolgenti in genere più soggetti che se ne spartivano le utilità in base soprattutto al diritto comune. Nel caso di un bosco era il più delle volte problematico distinguere se si trattasse di una *arborum congeries* o di un insieme di piante e di suolo e si rivelava di palpitante attualità pragmatica l'accertare se la proprietà – e quindi il *commodum* – era della collettività, dell'*universitas*, o privata, dei singoli che se ne proclamavano titolari. Comunque, pur nella diversità delle situazioni, le controversie dominicali venivano quasi sempre risolte con il riconoscimento del potere signorile sul complesso dei terreni e della massa legnosa che li ricopriva, sulle riserve e sulle risorse forestali delle aree spesso incolte che caratterizzavano il paesaggio e che generavano comportamenti personali e sociali dissimili nello spazio e nel tempo. La paura dell'Aldilà era diffusissima e fortissima presso tutti i ceti e risultava naturale e consueto che specialmente gli appartenenti alla classe gentilizia e feudale mostrassero ad un certo punto della loro esistenza un progressivamente accentuato distacco dal mondo terreno, cominciando a devolvere, a vantaggio di chi soleva promettere, di contro alla cessione di beni materiali, la recita di preghiere propiziatrici di un soggiorno migliore nella casa celeste, il proprio patrimonio silvicolo che rivestiva, malgrado il corredo vitale, alimentare e nu-

³⁰ Grillon, *Le cartulaire*, p. 35. Secondo J.P. Thuillat «les droits attachés au bois en question, conservés en indivision, avaient fait l'objet de partages au moment des successions et les copropriétaires de ce début du XII^e siècle descendaient d'un ancêtre commun; ils étaient tous plus ou moins apparentés» (*Bertran de Born*, p. 54).

³¹ Grillon, *Le cartulaire*, p. 102.

³² Jean-Pierre Thuillat, «Le sentiment d'appartenance au Limousin chez le troubadour périgourdin Bertran de Born», in *Le Limousin, pays et identités. Enquêtes d'histoire (de l'Antiquité au XXI^e siècle)*, a cura di Jean Tricard e Philippe Grandcoing e Robert Chanaud, Limoges 2006, pp. 437-450, a p. 444.

tritivo che lo contrassegnava ed il prestigio che conferiva la detenzione di una 'riserva' forestale ove esercitare l'onorevole attività della caccia, un ruolo normalmente secondario e marginale nell'economia di un casato aristocratico.

I due ceppi del medio patriziato dei Born e dei Rasa costituiscono un esempio significativo della «complexité du système des ayants droit»³³ che si intravede nello sfondo: la documentazione pervenuta consente di congetturare fondatamente che essi disponessero di propri e considerevoli beni immobili e godessero non di rado in comunione fra loro delle rendite provenienti da centinaia di ettari di superficie boschiva dall'incerto statuto dominicale che amministravano non in competizione, bensì in piena concordia e consonanza di intenti e di cui decisero in simultanea di sbarazzarsi parzialmente a beneficio di svariati stabilimenti monastici gravitanti nelle zone in cui si estendeva la loro commista autorità prediale, secondo «un modèle anthropologique dans lequel aucune grandeur, aucun honneur ne pouvait exister indépendamment d'une action en direction des hommes, sous forme de distribution ou de services»³⁴ e giusta una *leadership* che quasi imponeva ai membri della casta elitaria di esibire dei parametri comportamentali da imitare.

Aveva probabilmente ragione W.D. Paden a cogliere nella sopra evocata donazione dei terreni boschivi attorno al Poggio Auriol la «preuve d'un transfert de biens des Rasa aux Born»³⁵ e a supporre l'esistenza tra loro di stretti nessi, in parte di alleanza, in parte di consanguineità, avallanti l'ipotesi dell'appartenenza ad una stessa famiglia «larga». I contatti e i collegamenti, del resto, fra i de Born e i Rasa non si allentarono con la scomparsa di Itiero: il figlio primogenito di questi, Bertran, e Guido Rasa (che a parere di J.P. Thuillat «devoit avoir largement dépassé la soixantaine»),³⁶ con iniziativa palesemente vagliata in precedenza ed insieme e di concerto posta in atto, cedettero contemporaneamente, attraverso due distinte ma coordinate e susseguenti l'una all'altra scritture, le decime rispettivamente percepite dall'allodio, con tutt'evidenza

³³ André Debord, *La société laïque dans les pays de la Charente (X^e-XII^e siècle)*, Paris 1984, p. 264. Da tenere presente che proprio a partire dalla fine dell'XI secolo le *cognationes* plurinucleari, larghe e segmentate, riconoscibili attraverso atti di *parenté vécue* (sulla cui nozione vedi Florence Weber, *Le sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, Paris 2005), attraverso documentate manifestazioni di coesione, di solidarietà, di cooperazione, cedono progressivamente, nell'area centromeridionale della Gallia, spazio e potere al lignaggio patrilineare caratterizzato da pratiche successoriali favorevoli alla primogenitura maschile, dal radicamento identitario attorno ad un *castrum*, dal restringimento verticale dei legami di consanguineità.

³⁴ François Bougard e Geneviève Büher-Thierry e Régine Le Jan, «Les élites du haut Moyen Âge. Identités, stratégies, mobilité», *Annales*, 68, 2013, pp. 1079-1112, a p. 1091.

³⁵ Paden, «De l'identité», p. 197.

³⁶ Thuillat, *Bertran de Born*, p. 60.

detenuto in condominio, di Génis (odierno dipartimento della Dordogne, cantone di Excideuil) a beneficio dell'abbazia di Dalon, in data compresa tra il 1120 e il 1159 (secondo Thuillat riportabile «aux alentours de 1150»),³⁷ quando a capo dell'istituzione religiosa c'era Ruggero.³⁸ I documenti, tuttavia, che testimoniano in maniera più significativa e al di là di ogni dubbio la perduranza d'un rapporto speciale, presumibilmente di parentela, fra i lignaggi de Born e Rasa sono rappresentati da due separate, ma correlate, richieste, accompagnate da donativi, dei fratelli Costantino e Bertran de Born (il signore-trovatore) nell'estate del 1180 ai monaci di Dalon, tese ad ottenere le loro preghiere per la salvezza delle anime proprie, dei loro ascendenti e per quella di Guido Rasa.³⁹ L'iterata annessione di quest'ultimo ai componenti autentici e naturali della schiatta de Born nella domanda di intercessione e *orationes* avanzata dai due germani si giustifica solo con l'attinenza alla stirpe familiare del defunto nominalmente allotrio rispetto allo stipite principale della *domus* e legittima la supposizione che egli appartenesse ad un ramo collaterale dell'asse dinastico, fosse, come sospettato da Thuillat, «un aïeul maternel»⁴⁰ che si era acquistato particolari benemeranze presso i congiunti devolvendo loro, in mancanza di eredi diretti e per evitare la dispersione del patrimonio in un'epoca in cui l'instabilità e l'incertezza del domani costituivano la regola, gran parte dei suoi averi, includendo forse i diritti potestativi vantati sul castello di Altaforte, che in effetti non si sa ancora per quali vie sia entrato nel corso del XII secolo nella piena padronanza dei Born.

Dopo questo *excursus* microstoricogenealogico non mi sentirei d'escludere la possibilità che la scelta dell'appellativo riferito a Goffredo di Bretagna dal rimatore limosino sia stata in qualche modo influenzata dalla volontà di rendere indirettamente affettuoso omaggio al collaterale in linea obliqua da poco venuto meno, di richiamarne quasi *ad litteram* l'impasto alfabetico e la sostanza onomastica, di riproporne il ricordo ad un pubblico di corte ristretto che certamente lo conosceva bene e probabilmente ne apprezzava le qualità e che in ogni caso comprendeva le ragioni della sottile *avunculi evocatio*, dell'*inventio* idiomatica realizzata, dell'intenzionale e figurata allusione-com-

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ In proposito: Grillon, *Le cartulaire*, p. 276.

³⁹ *Ivi*, p. 85.

⁴⁰ Thuillat, *Bertran de Born*, p. 60. È il caso di ricordare quanto di recente osservato da Cédric Jeanneau, *Le Bas-Poitou du XI^e au milieu du XIII^e siècle. Une société au miroir de ses écrits*, Turnhout 2023, p. 142: «L'association aux prières est une occasion pour se remémorer la parenté».

memorazione da parte del trovatore-nipote, esperto nel selezionare materiali contigui e coesistenti nel sistema linguistico comune, nel creare nuovi e ‘deviati’ sensi per entità lessicali in apparenza costitutivamente corrispondenti, nell’instaurare inedite giustapposizioni, implicazioni e dislocazioni nel contenuto concettuale e nella forma concatenativa abituale della sequenza discorsiva, nello stabilire, grazie al suo ‘meraviglioso’ e ludico talento, parallelismi tropologici e originali relazioni di solidarietà tra *le mot* e *la chose*, tra oggetti per natura differenti del mondo esterno a quello della trama lirico-letteraria.

Ad avviso di G. Gouiran «on ne trouve dans aucun manuscrit de forme *Rasa* ou *Raza*, avec une sifflante sonore»,⁴¹ ma, a parte il fatto che l’asserzione non è del tutto corretta dal momento che per il v. 12 del sirventese *Cortz e guerras e joi d’amor* (BdT 80.11) il ms. A porge la lettura *E mos rasa* (f. 191), è da tenere presente che nelle carte occitane e catalane dei secoli XII e XIII «no es distingia encora gràficament -ss- de -s-, de manera que hi hem d’entendre la grafica *rasa* com a *rassa*». ⁴² Di fronte alla rispondenza (e alla spesso involontaria permutazione) fonetica e grafica delle forme *Rasa* e *Rassa*, quel che secondo me va considerato inoppugnabile e alla base del gioco verbale e inferenziale imbastito dal trovatore limosino è che l’epiteto da lui non casualmente prescelto e assunto per alludere a Goffredo di Bretagna costituiva una prova attiva di intelligenza e abilità artistica, conteneva palesi indizi evocatori ed immediati richiami ecoici, aveva le proprietà e le funzioni di un «nome a chiave, intendendosi per chiave la competenza specifica del gruppo in ordine alle condizioni di insorgenza e adozione»,⁴³ era un *signum* onomastico ritenuto trasparente, ‘parlante’ e idoneo all’identificazione di una determinata persona all’interno di una comunità di *milites litterati et ludentes* composta soprattutto di *familiares*, agiva da suggello di un rapporto di amicizia/vicinanza/protettorato/intimità/solidarietà che si immaginava noto a tutti e stava a fondamento della parola poetica.

Non si può separare la creazione testuale dalla pratica sociale, dai ‘riti’ mondani collettivi, dal quadro festivo, dai destinatari-fruitori (non indefiniti, ma in partenza individuati), dai consorzi umani (soprattutto locali e regionali) cui era rivolta, da coloro che condividevano lo spazio propositivo e l’universo valorativo curiale,⁴⁴ che, muovendosi entro la medesima cornice corti-

⁴¹ Gouiran, *L’amour et la guerre*, p. 285.

⁴² Coromines, *Diccionari etimològic i complementari*, vol. VII, p. 115.

⁴³ Ignazio Putzu, *Il soprannome. Per uno studio multidisciplinare della nominazione*, Cagliari 2000, p. 27.

⁴⁴ Conviene non dimenticare quanto scriveva più di cinquant’anni fa Stephen G. Nichols, «The Medieval Lyric

giana, ideologica, mentale, culturale, afferravano perfettamente i meccanismi produttori del senso e percepivano distintamente la scaturigine e il perché di certe scelte (personali e/o onomastiche). Nell'ambito e nel clima della *factio* lirica anche l'appellativo cifrato, l'allotropo designativo, veniva impiegato come indicatore di speciali rapporti e legami, serviva a rappresentare una relazione, reale o presunta, gerarchica o paritaria, intellettuale, affettiva, estetica, era sfruttato come strumento-espedito per manifestare rispetto (o amore) e tributare omaggio, rispondeva al desiderio/bisogno di una compagine privilegiata e raffinata di marcare i confini del proprio mondo, dei propri stili di vita, delle proprie messe in scena, del proprio immaginario, dei propri codici espressivi e comportamentali, delle proprie vocazioni gioiose-giocose.

Università di Messina

and Its Public», *Medievalia et Humanistica. Studies in Medieval and Renaissance Culture*, n.s., 3, 1972, pp. 133-153, a p. 147: «it is beneficial to keep in mind that Old French and Provençal lyric were not only in the court, but of the court».

Struttura e tempo. Jaufre Rudel e l'*amor de lonh*

Beatrice Barbiellini Amidei

L'intervento è dedicato al tema dell'*amor de lonh* in *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BdT 262.2)¹ con considerazioni linguistiche e strutturali e spunti tratti da testi letterari in cui ricorre il sintagma *amore lontano*. Se nella formula *amor de lonh* si è ipostatizzato il *servitium amoris* trobadorico,² ed è stata considerata un'allusione alla lontananza come cifra dell'umano, è possibile tornare a riflettere sul concetto delineato nella lirica. È indubbia, nella fortuna critica, l'identificazione del principe di Blaya col cantore dell'*amor de lonh*, individuato con varie declinazioni nella tematica del desiderio e nella tendenza al superamento dell'io tipica dell'amore umano o mistico.³ Conosciamo

¹ Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003.

² Per Leo Spitzer, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill 1944, poi in *Romanische Literaturstudien: 1936-1956*, Tübingen 1959, pp. 363-417, l'*amor de lonh* è espressione del paradosso amoroso su cui si basa la concezione erotica dei trovatori, amore cristiano trasposto sul piano secolare. Come scrive Luminița Diaconu, «De Jaufre Rudel à la littérature en langue d'oil: échos du topos de l'*amor de lonh* et poétique de la mémoire affective», *Revue des langues romanes*, 125, 2021, pp. 39-60, a p. 44: «Si l'éloignement que suppose l'amour lointain est d'ordre géographique ou sociologique, moral ou psycho-affectif ... voire s'il est une représentation imaginaire de la tension vers un idéal trop élevé, l'absence de la dame est toujours ressentie comme une douloureuse désunion des amants et, en même temps, comme une incomplétude de l'amant».

³ Per l'identificazione dell'*amor de lonh* con la Vergine, Carl Appel, «Wiederum zu Jaufre Rudel», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 107, 1901, pp. 338-349, con la Terrasanta Grace Frank, «The Distant Love of Jaufré Rudel», *Modern Language Notes*, 57, 1942, pp. 528-534, con la Gerusalemme celeste Durant Waite Robertson Jr., «*Amors de terra lonhdana*», *Studies in Philology*, 49, 1952, pp. 566-582, con l'amore divino Diego Zorzi, «*L'amor de lonh* di Jaufré Rudel», *Aevum*, 39, 1955, pp. 124-144, con l'amore per la Sapienza Biblica Lucia Lazzerini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 153-205 e 313-369, e in '*Silva portentosa*'. *Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena 2010, con la *regio longinquitatis* della tradizione agostiniana e il motivo della *peregrinatio* dell'anima, temi mistici utilizzati per celebrare un amore profano Gaia Gubbini, «*Amor de lonh*: Jaufre Rudel, Agostino e la tradizione monastica», in *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 voll., Roma 2014, vol. I, pp. 885-892. Ulrich Mölk, '*Trobar clus*' - '*trobar leu*'. *Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München 1968, pp. 35-36 pensa a una trasposizione della distanza sociale tra amante e dama nell'ostacolo della distanza geografica.

l'influsso della *vida* sulle letture della produzione rudelliana e la tradizione manoscritta.⁴ Per l'analisi dell'*amor de lonh* va considerato che l'allusione alla lontananza, legata al desiderio amoroso, appare in altre liriche di Jaufre, e occorre distinguere tra l'innamoramento inteso come «enamoramens ses vezer» della biografia e l'amore per una donna reale con «la séparation de l'objet aimé, déjà vu et susceptible d'être revu».⁵ In una rassegna di luoghi del canzoniere, appaiono temi e espressioni tradizionalmente accostati all'*amor de lonh* o che potenzialmente confliggono con esso. *Non sap chantar*, la cui interpretazione si presenta come programmaticamente problematica, pare da sciogliere seguendo il paradosso a cui si richiama, da assimilare al *devinalh* e a *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183.6) di Guglielmo IX,⁶ e presenta il tema amoroso accostato al desiderio e al sogno, che portano inscritta in sé la lontananza. In *Pro ai del chan essenhadors* (BdT 262.4) abbiamo il riferimento alla lontananza spaziale dalla donna («Luenh es lo castelhs e la tors», v. 17) e il tema del sogno («Lai es mos cors si tot c'alhors / non a sima ni raitz, / et en dormen sotz cobertors / es lai ab lieis mos esperitz», vv. 33-36). In *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262.5) il protendersi del desiderio e il dolore che guarisce con la gioia («la dolors que ab joi sana», v. 27) con tratti concreti e per cui Rudel s'infiama⁷ culmina nella metafora «Amors de terra lonhdana» («Amors de terra lonhdana, / per vos totz lo cors mi dol», vv. 8-9). In *Belhs m'es l'estius e-l temps floritz* (BdT 262.1) non troviamo propriamente il tema della lontananza, ma in un canto gioioso per il ritorno all'amore dopo un periodo di insuccesso, in cui l'amante è *restauratz* nel suo *valor* e si riconosce il pregio dell'amore vero («qu'anc fin'amors home non trais», v. 35) compaiono alcuni riferimenti in senso metaforico alla posizione dell'amante rispetto ad amore («qu'anc no fui tan lunhatz d'amor, / qu'er no-n sia sals e gueritz», vv. 31-32) e gli avverbi *lai* e *alhors* per riferirsi al luogo della donna e al suo amore o all'allontana-

⁴ Cfr. Walter Meliga, «Posizioni e diffusione dei primi trovatori», in «*Que ben devetz conoisser la plus fina*». Per Margherita Spampinato, Studi promossi da Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Mario Pagano, Stefano Rapisarda, a cura di Mario Pagano, Avellino 2018, pp. 567-582, a p. 578: «La diffusione della 'leggenda' di Jaufre ha prodotto una distorsione nell'interpretazione del nostro trovatore che continua nella critica moderna», e Luca Barbieri, «*Vida, amors, mortz*: Jaufre Rudel tra copisti, lettori e interpreti», in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève 2000, pp. 55-70.

⁵ François Zufferey, «Nouvelle approche de l'amour de loin», *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 7-58, a p. 7, che tuttavia ritiene che la donna di Jaufre in *Lanquan li jorn* sia una donna mai vista.

⁶ Cfr. Beatrice Barbiellini Amidei, «Guglielmo IX, *Farai un vers de dreit nien* e l'immaginazione melanconica», *Studi mediolatini e volgari*, 56, 2010, pp. 27-54.

⁷ Interpretazione mistica della ferita amorosa in Gaia Gubbini, «La *ponha d'amor* e la *cadena*: ferite e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga e Bertran de Born», *Critica del testo*, 8/3, 2005, pp. 781-801.

mento da lei («E que qu'ieu m'en anes dizen, / lai mi remanh e lai m'apais», vv. 10-11; «e non irai jamais alhor / ni non querrai autrui conquitz», vv. 27-28). In *Quan lo rossinhols el folhos* (BdT 262.6) secondo la versione dei canzonieri CER⁸ l'avverbio di luogo *lai*⁹ è riferito ai temi dell'immaginazione desiderante e del sogno costantemente collegati alla donna («D'aquest'amor sui cossiros / vellan e pueis sompnhan dormen: / quar lai ai joi meravelhos, / per qu'ieu la jau jauzitz jauzen», vv. 15-18). È importante osservare la struttura di *Lanquan li jorn*:¹⁰ sette *coblas unissonans* di sette versi *octosyllabes* con rime maschili, fronte ABAB e *cauda* CCD in cui a un distico a rima baciata segue un *rims estramps* (a8 b8 a8 b8 c8 c8 d8; Frank 376:8), *tornada* di tre versi. In tutte le *coblas*, ai vv. 2 e 4 si nota la ricorrenza fissa della rima *lonh* come *mot-refrain*¹¹ o del sintagma *amor de lonh*. La considerazione strutturale è fondamentale per le ricadute sintattiche¹² ma soprattutto perché il ritorno della parola-rima *lonh* e del sintagma *amor de lonh* può portare a ipotizzare un gioco di ricerca *aequivocatio-variatio* su *lonh*. Si tratterebbe di alternare i diversi significati del significante *lonh*, come spesso avviene col ritorno fisso delle parole-rima (si veda l'uso fattone in seguito nella celebre sestina arnaldiana). Jaufré alternerebbe il più comune rinvio del termine alla *lontananza spaziale* con quello alla *lontananza temporale*, presente nell'aggettivo e nell'avverbio in latino come nel francese medievale. Rudel parrebbe concentrarsi sull'accezione temporale dell'avverbio e dell'aggettivo, attestata in Properzio, come aveva

⁸ Testo b dell'edizione Chiarini, *L'amore di lontano*, pp. 124-127.

⁹ Sullo spazio metaforico del desiderio rappresentato nei deittici *sai-lai* Michel Zink, «Ici et là», in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di Luciano Rossi, Alessandria 1995, pp. 235-241, Federico Saviotti, «*Sai et lai*. Pour une géographie du désir chez les troubadours», *Atlante. Revue d'études romanes*, 12, 2020, pp. 1-18.

¹⁰ Rita Lejeune, «La chanson de l'amour de loin de Jaufré Rudel», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 2 voll., Modena 1959, vol. I, pp. 403-442, e Zufferey, «Nouvelle approche», p. 34.

¹¹ Paolo Di Luca, «La rima assente nella lirica occitana e catalana: dal *rim derivatiu* agli *estramps*», *eHumanista/IVITRA*, 23, 2023, pp. 368-381, ricorda diverse tecniche con cui i trovatori sostituiscono alla rima il rimante (anche irrelato) o la parola-rima o la parola pura e semplice, che talora intensificherà il proprio valore segnico o semantico, e che la funzione della parola-rima «è quella di esprimere diverse sfumature di significato mediante la ripetizione del medesimo significante» (p. 377). Come scrive a p. 379 Di Luca che cita Costanzo Di Girolamo (*Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979, p. 46) «già agli albori della lirica romanza, i trovatori hanno affiancato al richiamo fonico per omoteleuto cui la rima è deputata altri collegamenti retorici fra le parole in fine di verso, come "il gioco [di derivazione] verbale, l'equivoco semantico o grafico, la ripetizione pura e semplice". Queste tecniche, applicate in maniera sistematica e complessa a interi componimenti, hanno attenuato gradualmente l'importanza della rima e valorizzato quella del rimante».

¹² Zufferey, «Nouvelle approche», p. 34 indica una separazione forte con punto fermo o punto esclamativo tra le due parti della *cobla* e una punteggiatura leggera con la virgola nella prima parte della strofa o fronte. Una congiunzione collegherebbe i piedi della fronte tranne alla *cobla* VI.

osservato Roncaglia in riferimento a *Lanquan li jorn*,¹³ privilegiandola nella lirica forse perché semanticamente ricercata e rara, in modo da realizzare il gioco dell'*aequivocatio* e del traslato metaforico, tra i mezzi espressivi prediletti dell'*elocutio* trobadorica.¹⁴ Una sottolineatura in direzione dell'interpretazione temporale è preannunciata sin dall'incipit della canzone, in cui *lonc* compare all'interno del verso:

Lanquan li jorn son *lonc* en mai

'Quando i giorni sono *lung*hi in maggio'

L'apertura stagionale, consueta nel trovatore, con l'allusione al tempo primaverile e all'allungarsi delle giornate utilizza l'aggettivo in funzione della *durata temporale*. Quando le giornate si allungano in maggio, durano più a lungo a causa della luce del sole, «*m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh*» 'mi piace il dolce canto degli uccelli (che vengono) di lontano' (v. 2): l'occorrenza della parola-rima, nel sintagma *auzelhs de lonh*, ci dà l'immagine esotica degli *uccelli migratori*, che giungono da lontano in primavera, col ritorno della bella stagione.¹⁵ Al v. 3 il poeta sfrutta il significato metaforico del verbo *partir* («*quan me sui partitz de lai*»), da intendersi 'e quando mi sono distolto dal fare quello (che stavo facendo)', quando ho cessato di udire il dolce canto degli uccelli migratori, in cui il verbo e l'avverbio di luogo non vanno intesi nel senso comune 'quando mi sono allontanato di là', ma in senso traslato.¹⁶ Una volta distoltosi dal dolce canto degli uccelli, dopo aver sentito quel canto evocativo, dice il principe di Blaya, «*remembra-m d'un'amor de lonh*» 'mi sovviene di un amore di lunga durata, costante, fedele' (v. 4), se questa, come si ipotizza, è l'interpretazione da dare al sintagma, in funzione di una ricercata *variatio* rispetto al termine *lonh*. Il gioco retorico del testo sembra costruito tanto sulla *variazione* quanto sulla *repetitio*.¹⁷ L'aggettivo o l'avverbio *lonh*, così come i sin-

¹³ Aurelio Roncaglia, *Le più belle pagine delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano 1961, p. 277.

¹⁴ Sarah Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney 1990.

¹⁵ Come osserva Gaia Gubbini, «*Auzelhs de lonh*», *Critica del testo*, 12/2-3, 2009, pp. 39-47 Chiarini nelle note all'edizione ricorda che *de lonh* riferito agli uccelli può «significare provenienza, "(che vengono) da lontano"; oppure "in lontananza", notazione impressionistica che sfuma nel trasognamento di qualcosa di lontano». Per Manuela Allegretto, *Il luogo dell'amore. Studio su Jaufrè Rudel*, Firenze 1979, p. 36 è «più ovvio pensare che la lontananza degli uccelli sia piuttosto una lontananza vissuta nella memoria, conclusione cui del resto giunge anche Rita Lejeune. Dunque è piuttosto nella "mente" che risuona il canto degli uccelli di lontano».

¹⁶ Per Zufferey, «*Nouvelle approche*», p. 40 tale è il senso dell'espressione anche in Jeanroy e Chiarini.

¹⁷ Roberto Antonelli, «*Equivocatio e repetitio nella lirica trobadorica*», in *Seminario romanzo*, Roma 1979, pp. 113-153.

tagmi che essi vengono a formare, possono proporre alcune argute variazioni di significato, ma tale gioco di alternanza-ripetizione approda nelle stanze VI e VII a impiegare la sola figura dell'epifora,¹⁸ col sintagma *amor de lonh* ripetuto in entrambe le rime b della fronte e con significato invariato, probabilmente allo scopo di creare una sottolineatura retorica, la quale pare privilegiare in queste *coblas* la sola accezione temporale del termine. Nelle stanze da I a V, al contrario, il meccanismo testuale parrebbe prevedere nella prima o nella seconda occorrenza della rima b della fronte un'alternanza costante tra la più comune declinazione semantica in senso spaziale di *lonh* e il sintagma *amor de lonh* che lo declinerebbe in senso temporale. Relativamente alla *cobla* IV, come ritengono Lejeune e Zufferey, per motivi strutturali anche avallati dalla tradizione sembra da rifiutare al quarto verso della fronte il sintagma *alberc de lonh* (v. 23) messo a testo da Chiarini: lezione che eliminerebbe dalla sola *cobla* IV il ritorno del sintagma *amor de lonh*; si consideri che *amor* è attestato nei canzonieri **B** ed **E**¹⁹ e la lezione *alberc* pare geminata per trivializzazione dal verbo *alberguarai* che segue immediatamente nella stanza IV al v. 24.²⁰

Nelle due *coblas* finali VI e VII della canzone Jaufré passerebbe da una voluta *variatio* sul termine *lonh* alla ripetizione o epistrafe del sintagma *amor de lonh* accolto sempre in accezione temporale, abbandonando l'alternanza dei significati di *lonh* a favore di una sottolineatura retorica della piena valenza simbolica del tema dell'*amor de lonh*, amore costante e di lunga durata al centro del desiderio amoroso.

Se esaminiamo il termine *longinquus*, attestato in Properzio,²¹ constatiamo

¹⁸ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 1988, pp. 204-206.

¹⁹ Zufferey, «Nouvelle approche», p. 9, nota 4, «C'est une erreur de lecture qui fait attribuer à E la leçon *l'amar* au lieu de *l'amor* par R. T. Pickens, *The songs of Jaufré Rudel*, Toronto (Pontifical Institute of Mediaeval Studies), 1978, p. 172 et G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufré Rudel*, L'Aquila (Japadre), 1985, pp. 86 et 90», e connota la lezione *l'amor* di **B** e **E** come *difficilior* (p. 8). Trascrizione diplomatica del canzoniere **E** in *C.A.O. Corpus dell'Antico Occitano* in *GATTOWEB*, *JfRud 262.2 (E 288)*, 149b, 25 *l'amor de lonh*.

²⁰ Zufferey, «Nouvelle approche», p. 9, nota 4; come ricordato da Chiarini nelle note la lezione *amor de lonh* v. 23 era preferita da Lejeune, «La chanson de l'amour de loin», pp. 403-442 nel testo restaurato della canzone anche per motivi strutturali.

²¹ Patrizia Onesta, «L'amor de lonh di Jaufré Rudel e il *longinquus amor* di Properzio», *Quaderni di filologia e lingue romanze*, 12, 1997, pp. 89-110, a p. 96: «L'aggettivo *longinquus* deriva dall'avverbio *longe* (così come l'aggettivo *propinquus* deriva dall'avverbio *prope*) e mantiene i due significati, quello riferito al tempo e quello – che in seguito si è imposto decisamente – riferito allo spazio, entrambi già posseduti dall'avverbio stesso. Le attestazioni del significato spaziale (lontano, distante, remoto) superano di gran lunga quelle del significato temporale (lungo, durevole, di lunga durata). Inoltre, «prima di Properzio, *longinquus* con valenza temporale è ben attestato, e nel significato di *diuturnus* sia in relazione ad espressioni di tempo (Plauto, Ennio, Cicerone, Lucrezio) sia come attributo di vocaboli attinenti alla sfera della malattia e del dolore (Lucilio, Cicerone), e in nessi nei quali è in primo piano più la distanza che la durata (Catone, Cicerone). Anzi, l'uso dell'aggettivo *longinquus* con valore temporale nel senso di *diuturnus*

mo che esso ha il significato di ‘lontano nello spazio’ o di ‘lontano nel tempo’ nell’accezione di ‘costante, di lunga durata, fedele’. Come osservato da Roncaglia e Patrizia Onesta in riferimento al testo di *Lanquan li jorn* e al tema dell’*amor de lonh*, in Properzio troviamo l’*hapax* dell’aggettivo *longinquus* unito al sostantivo *amor*²² (e notiamo che ritornano nel poeta i sintagmi di significato analogo *longus amor*, *assuetus amor*, *assuetum servitium*, *consuetus amor*, *certus amor*, *longa letitia*, *verus amor*, *magnus amor*).

Nell’elegia 6 del I libro l’autore augusteo, votato all’amore fedele, costante e totalizzante per una sola donna, Cinzia, alla quale dà l’appellativo di *domina* e nei confronti della quale ci descrive il proprio *servitium amoris*, concetto che egli contribuisce a creare,²³ si rivolge all’amico Tullio illustrando la propria natura non adatta alla gloria e alle armi, affermando di preferire il morire consumato da un lungo amore:

multi *longinquo* periere in amore libenter,
in quorum numero me quoque terra tegat.
Non ego sum laudi, non natus idoneus armis:
hanc me militiam fata subire volunt.
(I, 6, vv. 27-30)²⁴

‘Molti per loro scelta perirono consumati da un *lungo amore*, nel novero d’essi anche me la terra ricopra. Non sono adatto alla gloria, né per natura idoneo alle armi: i fati vogliono che eserciti la milizia d’amore’.

Il tema della costanza e fedeltà a un unico amore, della dedizione assoluta a esso, nel grande elegiaco è centrale nella descrizione del proprio sentimento per la donna, inizio e fine dell’amore.

L’amore prediletto da Properzio è sempre delineato come un amore consueto, di lunga data, avvalorato dalla scelta immutabile dell’amante, che rende l’amore insostituibile. È caratteristica del poeta latino «la topica dell’amore

e riferito a vocaboli di natura temporale sembra essere stato tipico della poesia latina, almeno di quella anteriore a Properzio e si ritrova in Plauto, in Ennio, nella traduzione in esametri dei *Phaenomena* di Arato fatta da Cicerone e in Lucrezio. Questo deve essere stato anche il significato più antico dell’aggettivo, dal momento che il suo uso con valenza spaziale si trova solo a partire da Cicerone, *De lege agraria*, III, 14, se si esclude Plauto, *Mercator*, 608, dove, però, *longinquum* è aggettivo sostantivato con valore avverbiale» (p. 98). Cfr. REW. *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, von Wilhelm Meyer-Lübke, Heidelberg 1911-1920, p. 369 *longe* (5116) e **longitanus* (5118).

²² Roncaglia, *Le più belle pagine*, p. 277: «Le contraddittorie interpretazioni che di questo tema sono state date ... non tengono conto del fatto che si tratta anzitutto d’un topos letterario, per il quale basterà citare Properzio I, 6, 27: “multi longinquo periere in amore libenter”, Onesta, «*Lamor de lonh*», pp. 89-110.

²³ Richard Oliver Allen Marcus Lyne, «*Servitium amoris*» (1979), in *Collected Papers on Latin Poetry*, ed. by Richard Oliver Allen Marcus Lyne e Stephen J. Harrison, Oxford 2007, pp. 85-100.

²⁴ Properzio, *Elegie*, introd. di Paolo Fedeli, trad. di Luca Canali, Milano 2022.

che vince la morte, della 'fides' come valore morale ed eroico dono di un unico amore non ricambiato». ²⁵ Innumerevoli i contesti in cui l'autore si sofferma sulle caratteristiche di tale amore durevole:

I, 1, vv. 35-36:

hoc, moneo, vitate malum: sua quemque moretur
cura, neque *assueto* mutet *amore* locum.

'Vi ammonisco, evitate questo male: ognuno indugi nella propria passione, né si stacchi da un *amore consueto*.'

I, 4, vv. 1-4:

Quid mihi tam multus laudando, Basse, puellas
mutatum domina cogis abire mea?
quid me non pateris vitae quodcumque sequetur
hoc magis *assueto* ducere *servitio*?

'Perché, o Basso, lodando tante fanciulle, vorresti costringermi a mutare, e ad allontanarmi da colei che mi domina? Perché non permetti che il tempo che mi resta da vivere, lo trascorra protraendo questa *schiavitù* a me più *consueta*?'

I, 7, v. 5:

nos, *ut consuemus*, *nostros agitamus amores*

'io come al solito mi dedico ai miei amori'

I, 12, v. 5:

nec mihi *consuetos* amplexu nutrit *amores*

'non nutre con i suoi amplessi il mio *consueto amore*'

E a proposito dell'amore tenace di Calipso per Ulisse I, 15, vv. 13-14:

... dolebat

illa tamen, *longae* conscia *letitiae*.

'ella tuttavia soffriva al consapevole ricordo della *lunga felicità*.'

I, 19, vv. 11-12:

illic quidquid ero, semper tua dicar imago:
traicit et fati litora magnus amor.

'Laggiù, comunque sarò, sia pure soltanto fantasma, sarò detto tuo: *un grande amore varca anche le rive fatali*.'

²⁵ Claudia Fanti, «L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 14, 1985, pp. 23-44, a p. 25.

I, 19, vv. 25-26:

quare, dum licet, inter nos laetemur amantes:
non satis est ullo tempore longus amor.

‘Perciò noi amanti, finché si può, godiamo: *mai nessun tempo l’amore è lungo abbastanza.*’

II, 20, vv. 34-36:

ultima talis erit, quae mea prima fides.
hoc mihi perpetuo ius est, quod *solus amator*
nec cito desisto nec temere incipio.

‘l’ultima fede sarà quale fu la prima. Questa è la mia norma costante: *unico fra gli amanti, non desisto anzitempo, né incomincio a caso.*’²⁶

Riguardo alla diffusione dell’elegiaco nel medioevo gli studi illustrano come dopo un periodo in cui non appare nei programmi scolastici e nel canone né negli inventari delle biblioteche, la sua fortuna cominciò a rifiorire gradualmente nel XII secolo nel centro e nel nord della Francia:

Propertius started spreading again gradually in northern France around the twelfth century, in a culturally strategic area where the precious monastic libraries of Corbie and St. Riquier were still active. The verbal revival of the Umbrian poet can be witnessed in *De septem septenis* and *Pamphilus* by John of Salisbury († 1180), who received his background education in France, between Chartres and Paris, in the same area where soon before the year 1200 Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Gud. Lat., 224, the oldest manuscript and first example of a specific branch of the transmission revealed to be particularly correct was written. Approximately fifty years later, from an independent text, but probably belonging to a common archetype, the Leiden, Bibl. der Rijksuniv., Voss. Lat. O. 38 was transcribed near Orléans for Richard de Fournival, chancellor of the cathedral in Amiens. Propertius’ consistent literary use is confirmed by the drafting of *Biblionomia*,²⁷ a systematic bibliography composed by Richard de Fournival.²⁸

²⁶ L’autore dichiara la perennità del suo amore in I, 12, vv. 19-20; I, 15, vv. 29-31; II, 1, vv. 47-48; II, 1, vv. 57-58; I, 13B, vv. 34-35; II, 15, vv. 36-38; II, 20, vv. 17-18; parla di *certos amores* in I, 8, vv. 44-46 e di eterno e *verus amor* in II, 15, vv. 23-30. Ancora sul tema della fedeltà e della durata dell’amore I, 4, vv. 15-16; I, 11, vv. 23-24; I, 18, vv. 17-18; II, 6, vv. 41-42; II, 7, vv. 19-20.

²⁷ David Butterfield e Stephen Heyworth, «Fournival and Propertius: a note on the early history of Leiden Voss. Lat. O 38», *Revue d’histoire des textes*, 6, 2011, pp. 367-376.

²⁸ Simona Gavinelli, «The reception of Propertius in Late Antiquity and Neolatin and Renaissance Literature», in *Brill’s Companion to Propertius*, ed. by Hans-Christian Günther, Leiden-Boston 2006, pp. 399-415, alle pp. 400-401. Cfr. James L. Butrica, *The Manuscript Tradition of Propertius*, Toronto-Buffalo-London 1984, e «The Transmission of the Text of Propertius», in *Brill’s Companion to Propertius*, pp. 25-43; Silverio Franzoni, «Una nuova traccia di conoscenza del testo di Propertio nel XII secolo (con un riesame del *Fortleben* nel XII e XIII secolo)», *Aevum*, 94, 2020, pp. 297-315; Birger Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico alto medievale*, Spoleto 1991, pp. 24-55; Marco Bernardi, «L’Orazio Par. lat. 7979 e la formazione dei trovatori», *Critica del testo*, 13/2, 2010, pp. 25-65. Helen Waddell, *The Wandering Scholars*, Boston-New York 1927, pp. XXI-XXII nota che se il canone scolastico degli autori classici proposti agli studenti nel medioevo ha talora delle mancanze questi silenzi

In ambito romanzo troviamo la stessa accezione per l'aggettivo *lontano* legato a *amore* nel *Lai d'Aristotele*²⁹ prodotto forse nella corte di Fiandra nel terzo decennio del XIII secolo. L'apologo di Aristotele cavalcato è legato al tema di Alessandro innamorato: Aristotele lo rimprovera ma verrà punito dalla donna che lo seduce, mostrandogli l'onnipotenza di Amore.

Ai vv. 314-317 Henri anticipa l'epilogo al pubblico affermando che quel giorno stesso il maestro di Alessandro dovrà riconoscere la propria sconfitta:

Encui se porra bien vanter
son maistre Aristote d'Ateines
qu'amors bones, loiax, loingtaines
se desirent a aprochier

'Oggi il suo maestro Aristotele d'Atene dovrà riconoscere che è sacrosanto anelare ad *amori* buoni, sinceri, *costanti*'³⁰

La possibile influenza dell'elegiaco sulla creazione del tema dell'*amor de lonh* si iscrive nel capitolo sostanzioso dell'influenza dei classici nel medioevo e nei trovatori³¹ (con un capitolo a parte di grande fascino quale quello dell'emergere della soggettività nella letteratura medievale romanza).³² Com'è noto in una prospettiva diacronica e storico-culturale la scrittura del medioevo volgare sin dai suoi inizi è dominata dalla confluenza delle due tradizioni classica e cristiana.³³ Indiscussa è l'influenza ovidiana nel

non andrebbero intesi in modo troppo drastico: «There are gaps, notably Catullus, Propertius, Tibullus, and the great name of Lucretius, though the Byronic glamour about the first three was well known, for to a Love's Assize ... Catullus comes with Lesbia, Propertius with Cynthia, Tibullus with Delia». Per il poema anonimo scritto forse dopo il 1142, cfr. Winthrop Wetherbee, «The *Metamorphosis Goliae Episcopi*: A revised Edition, Translation, and Notes», *The Journal of Medieval Latin*, 27, 2017, pp. 41-67, a p. 57, vv. 177-180, 45.

²⁹ Henri d'Andeli, *Il 'Lai' di Aristotele*, a cura di Marco Infurna, Roma 2005.

³⁰ Così traduce Infurna, *Il 'Lai' di Aristotele*, e vedi nota a p. 81 in cui dichiara che l'aggettivo ha qui «valore temporale».

³¹ Andrea Balbo e Giuseppe Noto, «I nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori», in *Tanti affetti in tal momento*. Studi in onore di Giovanna Garbarino, a cura di Andrea Balbo, Federica Bessone ed Ermanno Malaspina, Alessandria 2011, pp. 11-40; François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona 1972; Claudia Villa, «I classici», in *Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il Medioevo latino*, vol. I, *La produzione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi ed Enrico Menestò, Roma 1992, pp. 479-522; Olsen, *I classici nel canone scolastico*.

³² Colin Morris, *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, Toronto 1972, pp. 158 e 160; Erich Köhler, *L'avventura cavalleresca*, Bologna 1985 (ed. or. 1970); Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris 1985; Roberto Antonelli, «La questione dell'io, dal romanzo antico-francese alla lirica italiana», in *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*, a cura di Federico Saviotti e Giuseppe Mascherpa, Pavia 2016, pp. 69-80; Eduard Vilella, «El Trobar envers secondo Luigi Milone. Io lirico e performatività», in *Bels amics ben enshatz*. Studi in onore di Luigi Milone, a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Modena 2022, pp. 31-45.

³³ Piero Boitani, «Cristianesimo e tradizione pagana», in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*,

medioevo,³⁴ e la fortuna generale degli elegiaci latini, testimoniata da Jean de Meun nel *Roman de la Rose*, che ricorda tali *auctores* al centro dell'opera.³⁵

Quel che sappiamo della diffusione di Properzio nel medioevo ci rimanda al rifiorire della sua presenza nella Francia centrale e settentrionale e in Germania sin dalla prima metà del XII secolo, e può darsi che Jaufrè abbia avuto contatto con i testi e la melanconica concezione dell'amore di Properzio, che fa ampio uso della metafora, anche brachilogicamente, ed è connotato da una raffinata ricerca espressiva.³⁶

Ai fini dell'interpretazione della formula dell'*amore lontano* in *Lanquan li jorn* come riferita all'amore costante e duraturo si è visto che il sintagma *longinquus amor* era stato trascritto da Properzio per attribuire solennità all'amore per Cinzia,³⁷ e forse perché fosse equivalente ad 'amore di valore, grande amore', e in seguito la cifra *amors loingtaines* nel *Lai d'Aristote* al concetto della *fin'amors*. Un'attestazione dell'influsso diretto di Properzio o mediato attraverso florilegi o altro³⁸ non apparirebbe neppure indispensabile. Come dimostra in area francese il *Lai d'Aristote* il sintagma in senso temporale con

vol. I, *La produzione del testo*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, t. I, Roma 1999, pp. 181-204, a p. 182. Come sottolinea lo studioso a p. 181, «lo scrittore del Medioevo volgare si trova, come e forse più del suo predecessore o contemporaneo in lingua latina, stretto fra due paradigmi ideologici, immaginari e stilistici: quello offerto dall'antichità classica e quello presentato dagli autori cristiani». Jan M. Ziolkowski, «La poesia d'amore», in *Lo spazio letterario del Medioevo, 1. Il Medioevo latino*, vol. I, *La produzione del testo*, t. II, pp. 43-71, a p. 47 ricorda che nel medioevo «la poesia d'amore in volgare fu di rado totalmente indipendente dalle tradizioni classica e cristiana».

³⁴ Per l'influsso ovidiano in Jaufrè si veda quella che è stata interpretata come polemica antiovidiana in *Pro ai del chan essenhadors* (BdT 262.4), vv. 9-12: «Las pimpas sian als pastors / et als enfans burdens petitz, / e mias sion tals amors / don ieu sia jauzens jauzitz». Come afferma Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, p. 64, «al poeta dei *Remedia Amoris*, che consigliava di smorzare le pene amorose nella serenità agreste (v. 169: «Rura quoque oblectant animos studiumque colendi», 'Anche i campi e l'amore per l'agricoltura ricreano lo spirito'), con un rilassante sottofondo musicale (v. 181: «pastor inaequali modulator harundine carmen», 'il pastore suona una melodia con la zampogna a canne disuguali'), Jaufrè replica con tagliente ironia, opponendo la *sua* ricetta: la scelta d'un amore che non avrà mai bisogno di 'rimedi', e che pertanto elimina alla radice la necessità di ricorrere a palliativi rozzi e puerili».

³⁵ *Le roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois, 5 voll., Paris 1914-1924, ripreso in Guillaume de Lorris e Jean de Meun, *Il Romanzo della Rosa*, a cura di Roberta Manetti e Silvio Melani, 2 voll., Alessandria 2015, vol. II, vv. 10526-10534.

³⁶ Eduard Norden, *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo a. C. all'età della Rinascenza*, ed. it. a cura di Benedetta Heinemann Campana, 2 voll., Roma 1986 (ed. or. 1898), vol. II, p. 727 scrive che «anche per la poesia latina si può notare in Francia, in autori appartenenti alla cerchia dei classicisti, dal XII sec. in poi, una indubbia trasformazione, che ci ricorda i tempi di Carlo Magno ... I vecchi poeti, soprattutto Stazio, Lucano ed Ovidio, ma anche Tibullo e Properzio, furono studiati sia per il loro contenuto che per la loro forma: si vedano ad es. le poesie di Matteo di Vendôme, vescovo di Le Mans, arcivescovo di Tours, † 1134».

³⁷ Onesta, «*L'amor de lonh*», p. 99.

³⁸ Ziolkowski, *La poesia d'amore*, p. 45.

l'aggettivo o avverbio unito al sostantivo *amore* era utilizzato e diffuso.³⁹ Se Henri ci dice che si desiderano gli *amors loingtaines* 'gli amori di lungo corso, fedeli, che durano da tanto tempo' da lui accostati a 'buoni' e 'leali', sta facendo riferimento allo stesso concetto del *longinquus amor* dell'elegiaco, che desidera un amore duraturo e che può portare alla morte. Un analogo percorso può aver seguito Jaufre⁴⁰ nella selezione della dimensione temporale del termine *lonh*, più rara, per creare la formula nota *amor de lonh*, cristallizzatasi e di grande successo nell'ambito occitanico e letterario, ancor oggi connotata da un fascino ineguagliato.

Come accennato da Roncaglia Jaufre sfrutterebbe il *topos* properziano dell'amore di lungo corso verso il quale anela (c. I) e che definisce il più nobile e migliore («que gensor ni melhor non sai / ves nulha part, ni pres ni lonh», c. II), un *amor valen* («Pro ai del chan», v. 8). Di qui le affermazioni iperboliche, pur di ottenere tale amore e dato il suo pregio e la sua perfezione («Tant es sos pretz verais e fis», c. II) di esser fatto schiavo nel regno dei saraceni (c. II). Se ottenesse dalla donna 'l'amore duraturo' si allontanerebbe triste e gioioso («Iratz e jauzens», c. III) secondo i consueti movimenti contrastanti

³⁹ Per *amors lointainne*, cfr. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, par Frédéric Godefroy, 10 voll., Paris 1826-1897, *lointain* «long, qui dure longtemps»: «Grant dolour et grant poene / Trait on d'amors lointainne» (*Chanz.*, ms. Berne 389, f° 95 v^o). Per *lontano* in accezione temporale in ambito italo-romanzo: Protonotaro canz. 2, v. 8 «meo *lontano* servire» (*Stefano Protonotaro*, a cura di Mario Pagano, in *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008, vol. II, pp. 328-330, 339-342); Mazzeo di Ricco canz. I, v. 55 «un *lontano* benseruire» (*Mazzeo di Ricco*, a cura di Fortunata Latella, in *I poeti della Scuola siciliana*, vol. II, pp. 663-665, 672-674, 680-682, 687-688, 694-696, 702-704, 713); Davanzati canz. 6, v. 32 «del mio *lontano* ateso» 'attesa' e canz. 20, v. 10 «D'un si *lontano* ateso» (Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna 1965, pp. 28 e 75); Monte Andrea tenz. 109, v. 11 «nel quale son, *lontano* tempo, stato!» (Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze 1979); Ciuccio, *Rime* canz. 2, v. 1 «Lo [meo] *lontano* e periglioso afanno» (Mahmoud Salem Els Sheikh, «Il caso Ciuccio», *Studi di filologia italiana*, 38, 1980, pp. 11-32, alle pp. 20-27); Brunetto, *Orazioni*, 1 «Questo presente giorno, signori sanatori, àe posto fine al mio *lontano* tacere» – traduce *diuturni* silenti – (Cristiano Lorenzi, «Le orazioni 'Pro Marcello' e 'Pro rege Deiotaro' volgarizzate da Brunetto Latini», *Studi di filologia italiana*, 71, 2013, pp. 19-77, 50-61, a p. 50); Alighieri, *Par.*, XV, v. 49 «E seguì: "Grato e *lontano* digiuno"» (Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Milano 1966-1967); *Libro d'Amore*, par. 64 «E dunque se conosci che di nobiltà son adornato, la tua prodezza inchina ver di me, e almen dammi la speranza de l'amor tuo desiderato si *lontano*» (*Libro d'Amore, attribuibile a Giovanni Boccaccio. Volgarizzamento del 'De Amore' di Andrea Cappellano. Testi in prosa e in versi*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze 2013; Andreas Capellanus, *De Amore libri tres*, recensuit Emil Trojel, Hauniae 1892, p. 25: «Si ergo cognoscas, me morum nobilitate gaudere, tuam me versus probitatem inclina et dona mihi spem saltem tui tam diu desiderati amoris»).

⁴⁰ Roncaglia e Onesta citano Properzio a proposito della formula e del tema dell'*amor de lonh* ma Jaufre avrebbe tramutato la durata nel tempo in spazialità, diversamente da quanto qui si propone.

della melanconia amorosa, anche se non sa quando lo potrà ottenere poiché le loro terre sono distanti (c. III) e tuttavia si affida a Dio immaginando la richiesta dell'amore costante e di esser ammesso accanto a lei nel colloquio (c. IV). Sempre nei modi dell'iperbole afferma di ritenere veritiero Dio grazie al quale potrà vedere l'amore costante, che tuttavia è lontano, e auspica di poter esser pellegrino presso la donna (c. V). Dio che fece ogni cosa e quest'amore costante, mi doni il potere che io possa veder ricambiato quest'amore costante, poiché è la mia volontà (c. VI). Dice certamente il vero chi lo chiama avido e desideroso della gioia che più gli piace, l'amore costante, e tuttavia quel che vuole gli è differito, poiché il padrino lo incantò in modo che egli amasse e non fosse amato (c. VII). Sia dunque maledetto il padrino che lo incantò affinché egli non fosse amato! (*tornada*).

Per concludere, quello che era in origine il significato primario dell'aggettivo *longinquus*, utilizzato da Properzio nella formula *longinquus amor*, e che rinvia alla distanza temporale, e non spaziale, equivalente a *diuturnus*, eterno e longevo, diventò in seguito secondario e più raro, un arcaismo. Per quanto *longinquus* in senso temporale abbia una prestigiosa e ricca tradizione, il sintagma *longinquus amor* appare un *hapax* del grande elegiaco.

Come sembra confermare la *struttura* del *vers*, nel testo di Jaufre l'accezione temporale, più ricercata, di *amor de lonh* appare al centro dell'attenzione, e la distanza spaziale a cui si fa cenno pare introdotta dal gioco dell'*aequivocatio* sui significati dell'avverbio e dell'aggettivo *lonh* e dalle dichiarazioni iperboliche e ottative utilizzate alle *coblas* II e V sui motivi metaforici della cattività in Oriente e del pellegrinaggio amoroso. Se in quest'ipotesi la cifra sfuggente dell'*amor de lonh* riconquista leggibilità e giustificazione strutturale, rimane attiva la dialettica tra realizzazione e inattuabilità del desiderio, tra intimità e lontananza: l'ostacolo è la distanza spaziale e la maledizione del padrino. Spitzer ricorda che la lontananza è consustanziale col desiderio dell'unione,⁴¹ il che non vale solo per l'epoca medievale, la quale valorizza soprattutto l'elemento fantasmatico dell'immaginazione.⁴²

In *Lanquan li jorn* per dare solennità al suo amore Jaufre, come aveva fatto Properzio, selezionerebbe l'*amor valen e fis*, l'*amor de lonh* caratterizzato dalla *lunga durata*, ma è viva la dicotomia tra vicinanza e distanza dalla realizzazione del desiderio, e l'amante esercita la sua volontà a discapito della male-

⁴¹ Spitzer, *L'Amour lointain*, p. 93.

⁴² *L'immoderata cogitatio* di Cappellano nel *De Amore*.

dizione del *pairis*. Il testo condivide con la letteratura medievale alcune delle strategie che paiono ossessionarla, si tratti di frapporre ostacoli spaziali (i *pas e camis*), dell'elemento del viaggio-pellegrinaggio, del collegamento attraverso gli uccelli intermediari che mettono in comunicazione sfere remote, tutti componenti di una semantica teleiopoietica che crea significato e prossimità attraverso la distanza.⁴³

L'incanto di *Lanquan li jorn*, intessuto di *paubres motz*, le parole semplici ricordate dalla *vida*, con una sintassi lineare, dotato di una struttura limpida, sembra risiedere nella dimensione evocativa, che concretizza immagini indelebili, accompagnate dal ritorno arcaizzante e dalla forza allucinatoria della parola-rima, e dall'eco più nascosta del *rims dissolutz, sine rithimo* all'interno della stanza, ma posto in rilievo in posizione finale.

Università degli Studi di Milano

⁴³ Per Bent Gebert, «The Greater the Distance, the Closer You Get. On Teleiopoetry», in *Spatial practice: medieval, modern*, herausgegeben von Markus Stock e Nicola Vöhringer, Göttingen 2014, pp. 63-88, a p. 88, «medieval literature seems obsessed with teleiopoietic strategies, semantics and figures such as letter-writing, vision through spatial obstacles, messengers and angels, travelling, spatial hinges like birds which connect remote spheres and many other phenomena of spatial inclusion and exclusion that produce proximity through distance».

La *dezirada companha* di *Quan lo rius de la fontana* e un possibile caso di participio passato a valore attivo

Eleonora Pochettino

La seconda *cobla* di *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262.5) di Jaufre Rudel è testimoniata in diciassette manoscritti (ABCDEIKMRSS^gUXa¹b¹b³ζ)¹ e mette gli interpreti di fronte a un quesito: nella strofa si parla di due amori differenti o di uno solamente? Questo il testo del passo (vv. 8-14):

Amors de terra lonhdana,
per vos totz lo cors mi dol.
E no-n puosc trobar meizina
si non vau al sieu reclam
ab atraich d'amor doussana
dinz vergier o sotz cortina
ab dezirada companha.²

10

La domanda è al centro di un dibattito che negli anni '40 del Novecento coinvolge Grace Frank e Leo Spitzer: mentre per Frank l'*amor de terra lonhdana* del v. 8 e l'*amor doussana* del v. 12 non coincidono e sono due amori differenti, per Spitzer l'amore di *Quan lo rius* non può che essere uno e uno solamente, benché intrinsecamente duale. Ancor di più, Frank ipotizza che l'affascinante vocativo posto in apertura di *cobla* non si riferisca a una donna reale, bensì alla Terrasanta, mentre l'*atraich* dell'*amor doussana* del v. 12 secondo la studiosa è una passione tutta umana «for a woman of flesh and blood» che con le sue promesse tanto allettanti quanto effimere è capace di distrarre l'amante dal *reclam* salvifico dell'amore per il luogo santo.³ Al contra-

¹ Ma si noti che il codice **b¹** attesta esclusivamente i vv. 8-11 del testo d'autore (presenti anche in Giammaria Barbieri, *Dell'Origine della poesia rimata*, Modena 1790, p. 72), nonché i vv. 1-2 di una delle sei *coblas* apocrife presenti nella tradizione di *Quan lo rius*, la *cobla* n. 4 in *Jaufre Rudel. L'amore di lontano*, edizione critica, con introduzione, note e glossario, a cura di Giorgio Chiarini, Roma 2003 [1^a ed. 1985], p. 90, a cui si rimanda anche per una visione d'insieme della tradizione manoscritta, a p. 77.

² Testo critico dell'ed. Chiarini, *Jaufre Rudel*, p. 80.

³ Grace Frank, «The Distant Love of Jaufré Rudel», *Modern Language Notes*, 57, 1942, pp. 528-534, a p. 529.

rio, per Spitzer l'unico amore del testo è per una «femme vraiment "femme"» e il *reclam* del v. 11 e l'*atraich* del v. 12 non sono opposti come vuole Frank, ma strettamente correlati.⁴ L'*atraich* per lo studioso specifica le caratteristiche del *reclam* e in quest'ottica è dunque l'amore di terra lontana a chiamare a sé l'io attraverso l'attrazione che può esercitare sull'amante la promessa di un amore dolce con una compagna desiderata. Si tratta, dice Spitzer, della presa di coscienza da parte del soggetto amante della componente di cupidigia insita in qualsiasi amore. Ciononostante, il buon amante è chiamato a dominare tale componente e a sublimarla in un amore superiore e che paradossalmente non mira al possesso, ma al godimento di un desiderio ossimorico, doloroso e gioioso e provato per un oggetto del desiderio sempre impossibile da possedere realmente.

Le due letture convivono per decenni,⁵ almeno fino a quando, negli anni '90, la tesi dei due amori è rivalutata da più interpreti, anche se alla luce di posizioni diverse rispetto a quella di Grace Frank. Nel 1990 infatti Pietro Beltrami parte dal testo critico di Chiarini, inserisce il v. 11 in un inciso a valore restrittivo e collega così il *trobar meizina* del v. 10 con l'*ab atraich* del v. 12; la *cobla* è tradotta come segue: «Amore di terra lontana, per voi tutto il cuore [/tutta la mia persona] mi duole. E, se non vado al suo richiamo, non ne posso trovare medicina con l'attrattiva di un amore dolce in giardino o sotto cortina con una compagna desiderata».⁶ L'intervento è poco oneroso e dai versi così

⁴ Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, University of North Carolina 1944, poi in Id., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen 1959, pp. 363-417, ora in Id., *Études de style*, précédé de «Leo Spitzer et la lecture stylistique» de Jean Starobinski, Paris 1970, pp. 81-133, alle pp. 82-90 (da cui si cita).

⁵ Per una sintesi del dibattito Frank-Spitzer, cfr. la recensione di Jeanne Lods, *Romania*, 71, 1950, pp. 117-118 (in cui è inclusa anche la replica a Spitzer di Grace Frank, «Jaufré Rudel, Casella and Spitzer», *Modern Language Notes*, 59, 1944, pp. 526-532). Per una sintesi delle interpretazioni precedenti dell'*amor de terra lonhdana* si vedano invece le pagine introduttive dell'ed. Chiarini, *Jaufré Rudel*, pp. 9-30, e Walter Meliga, «Brève récapitulation de l'*amor de lonh*», in *Jaufré Rudel. Prince, amant et poète. Trobada tenue à Blaye les 24 et 25 juin 2011*, Egletons 2012, pp. 172-185. La lettura di Spitzer è accettata in sede di commento da Chiarini, *Jaufré Rudel*, pp. 87-88, nonché da Manuela Allegretto, *Il luogo dell'amore. Studio su Jaufré Rudel*, Firenze 1979, pp. 44-46, mentre quella di Frank è accolta con favore da Yves Lefèvre, «*L'amors de terra lonhdana* dans les chansons de Jaufré Rudel», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, 2 voll., Gembloux 1969, vol. I, pp. 185-196, ora in Id., *Mélanges de littérature du Moyen Âge*, Bordeaux 1991, pp. 183-194 (da cui si cita), e da Durant W. Robertson Jr., «*Amors de terra lonhdana*», *Studies in Philology*, 49, 1959, pp. 566-582. Inoltre, Lucia Lazzarini, *Les troubadours et la Sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'Écriture*, Egletons 2013, pp. 50-53, esprime posizioni critiche in merito agli argomenti impiegati da Spitzer per confutare la lettura di Frank; al contrario, si veda anche la posizione opposta di Mario Mancini, *Il punto su: i trovatori*, Roma-Bari 1991, pp. 92 e 98.

⁶ Pietro G. Beltrami, «Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi», *Messana*, 4, 1990, pp. 5-45, ora in Id., *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze 2020, pp. 29-60, alle pp. 46-48 (da cui si cita).

intesi emergono due amori chiaramente contrapposti: l'amore di terra lontana, causa di un dolore totalizzante ma al contempo unica vera cura ai mali che esso stesso genera, e dall'altro lato un amore sì dolce e con una compagna desiderata, ma vano perché inadatto a lenire le sofferenze dell'io.

La lettura di Beltrami e la tesi dei due amori sono recepite con favore da Lucia Lazzerini tre anni dopo, ma la studiosa, in aggiunta, approfondisce l'articolata questione ecdotica che coinvolge il v. 11 della *cobla* e arriva a proporre una diversa messa a testo del passo e una sua nuova interpretazione.⁷ Conviene riportare la *varia lectio* del v. 11 per giustificare la scelta del testo critico su cui in questa sede si ragionerà:⁸

ABS^sb³	si non uau (uau c b³) al sieu (siu S^s) reclam
DIKS	sieu (seu S) non uau c (uau g S) al sieu (seu S) reclam
U	seu non aual seu reclam
CR	si non al uostre reclam
E	si nom ual uostre reclam
M	tro uengal uostre reclam
a¹	se noi ual uostre reclam

I codici divergono soprattutto nell'attestare due diversi possessivi: *sieu* (*seu SU*, *siu S^s*) in **ABDIKSS^sUb³** e *uostre* in **CEMRa¹**. Inoltre, i testimoni di *uostre* sono in diffrazione: **CR** *si non al* dimostrano identità di fonte, mentre recano una lezione singolare **E** *nom ual* (vb. *valer*), comunque vicino ad **a¹** *se noi ual* (ancora vb. *valer*), **M** *tro uengal* (vb. *venir*), laddove **ABDIKSS^sb³** attestano concordemente il vb. *anar*, con *non uau* (*uau**c** DIK**b³***, *uau**g** S*). È poi in lezione singolare anche **U** *non aual* (vb. *avalari*), però testimone, come detto, dell'agg.

⁷ Lucia Lazzerini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 153-205 e 313-369, alle pp. 182-186.

⁸ Nel prospetto non è inclusa la testimonianza di **b¹** («Tro uengal uostre reclam»), perché in questo caso discende da una tradizione che fa capo al codice noto **M**. È escluso dalla trattazione anche **e**, ancora impiegato nel 1985 da Chiarini, ma oggi accertato *descriptus* della fonte **b³** (discendente dal perduto *Libro di Michele*) e della fonte **g³** (discendente da **M**), entrambe confluite in **Mh²**, il codice rinvenuto nel 1989 da Maria Careri. Per le fonti e la fisionomia di **b¹**, **e** e **Mh²**, cfr. Maria Careri, «Per la ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti», *Cultura neolatina*, 56, 1996, pp. 251-408. È assente dal prospetto anche la lezione di **Xζ**, poiché i due codici attestano una versione oitanizzata di *Quan lo rius*. Si riporta qui di seguito il testo della seconda *cobla* secondo la lezione dei due codici in edizione interpretativa: **X**, f. 149v: «Amors de terre lontanine, / por vos toz toz li cors mi dol / et non po trobar mesine / ki non vee a son reclam / et non bra damor sodainne, / el vergier o so gordainne / o desirair de compagne»; **ζ**, f. 115r: «Amors de terre lontanine, / por vos tous li cors me dolt / et non peux troveir messine / son ne lait per vo confort / et retrait damor altaigne / en vergier ou sor gaudainne, / tail desir ai de compaigne». Per il testo di **Xζ**, cfr. inoltre Luciano Formisano, «Un legs français de Jaufre Rudel», *Revue des langues romanes*, 37, 1983, pp. 29-50, p. 35 (testo di **ζ**, varianti di **X**), e Madeleine Tyssens, *Le chansonnier français U*, publié d'après le manuscrit Paris, BnF, fr. 20050, 2 voll., Paris 2015-2020, vol. II (2020), pp. 611-612 (testo di **X**, varianti di **ζ**).

poss. *seu*. Infine, **DIKSU** nella prima parte del verso recano il pronome *eu* invece assente negli altri codici e **DIK** con *si eu* sono in ipermetria; il pronome sarà da ritenere un'aggiunta impropria e facilmente poligenetica.

La complessità del passo porta gli editori ad adottare soluzioni differenti; si riportano qui di seguito le principali (vv. 10-14):⁹

- Stimming: *e non puosc trobar meizina, / si non vau al sieu reclam / ab atraich d'amour doussana / dinz vergier o soztz cortina / ab desirada companha*; «und nicht kann ich Arznei finden, wenn ich nicht auf ihren Ruf gehe mit dem Reize süsser Liebe in einen Garten oder unter eine Decke mit der ersehnten Genossin».
- Jeanroy: *E no-n puesc trobar mezina / Si non au vostre reclam / Ab atraich d'amor doussana / Dinz vergier o soztz cortina / Ab dezirada companha*; «je n'y puis trouver de remède si je n'écoute votre appel, par attrait de douce amour, en verger ou sous tentures, avec une compagne désirée».
- Lachin: *e no-n puosc trobar mezina / si non au vostre reclam / ab atraich d'amor doussana, / dinz vergier o soztz cortina, / ab dezirada companha*; «e non vi posso trovare rimedio / se non odo il vostro richiamo / per attrazione di dolce amore / in giardino o sotto coltre, / con una desiderata compagna».
- Wolf e Rosenstein: *e non puosc trobar meizina / si non vau al sieu reclam, / ab atraich d'amor doussana, / dinz vergier o soztz cortina / ab desirada companha*; «And I can find no remedy / Unless I go at her call, / With the lure of sweet love, / In a garden or beneath a curtain / With a desired companion».
- Chiarini: per il testo, cfr. *supra*; «E non posso trovarci rimedio se non accorro al suo richiamo, per la lusinga di un dolce amore dentro un verziere o sotto il baldacchino con una compagnia desiderata».¹⁰

Mentre Jeanroy e Lachin portano a testo **CEMRA**¹ *uostre* – considerato superiore perché coerente con il *vos* del v. 9, a differenza di *sieu* – e ricostrui-

⁹ Rispettivamente Albert Stimming, *Der Troubadour Jaufré Rudel, sein Leben und seine Werke*, Kiel 1873, pp. 45 e 61; *Les chansons de Jaufré Rudel*, éditées par Alfred Jeanroy, deuxième édition revue, Paris 1924 [1^a ed. 1915], p. 4; Giosuè Lachin, «Restauro rudelliano», *Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, lettere ed arti*, 95, 1982-1983, pp. 277-309, alle pp. 296 e 300; *The Poetry of Cercamon and Jaufré Rudel*, edited and translated by George Wolf and Roy Rosenstein, New York - London 1983, pp. 138-139; Chiarini, *Jaufré Rudel*, p. 81. Cfr. anche Rupert T. Pickens, *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto 1978, pp. 88-135, in cui il testo di *Quan lo rius* è edito secondo la lezione di raggruppamenti di codici o di codici singoli.

¹⁰ Chiarini in sede di commento giustifica la resa dell'*ab* introduttore del v. 12 con «per» attribuendo un «valore comitativo-causale» alla congiunzione, ma il senso complessivo del passo così inteso non è limpido, come sottolinea anche Anatole Pierre Fuksas, «Il *reclam* del *Bon Guiren* e la scelta avventurosa di Jaufré Rudel», *Studj romanzi*, n.s., 9, 2013, pp. 21-52, a p. 22.

come possibilità ‘virtuale’ di messa a testo che la *varia lectio* permette di scorgere, ma non di sostenere con argomenti sufficientemente forti. La congettura infatti giustifica bene il passaggio *autre* → **CEMRa**¹ *uostre*, ma si fa meno stringente nel motivare il presunto passaggio in **ABDIKSS**^s**Ub**³ *sieu*. D'altra parte la compresenza dell'agg. *sieu* al v. 11 con il *vos* del v. 9 non è necessariamente irricevibile, perché essa trova una sua giustificazione nella possibile indipendenza di dettato del distico iniziale della *cobla*, occupato dall'allocuzione all'*amor de terra lonhdana* e perciò isolato rispetto al resto del passo.¹³ Si noti il punto fermo posto da Chiarini tra i vv. 9-10. Al contempo, la validità di **CEMRa**¹ *uostre* (e anche del suo ipotetico antecedente *autre*) è messa in dubbio da due aspetti: *vostre* anzitutto è tradito in alcuni dei codici che anche altrove nella tradizione rudelliana dimostrano una certa propensione all'intervento normalizzante e quindi all'ipercorrezione,¹⁴ un dato a sostegno dell'ipotesi che giustifica l'innovazione *sieu* → *vostre* come livellamento sulla base del *vos* del v. 9. E *vostre*, ancor di più e come anticipato, convive con una situazione di diffrazione, una probabile spia della ristrutturazione del verso avvenuta nella tradizione per non incorrere in ipermetria a fronte del passaggio dal monosillabo *sieu* al bisillabo *vostre*. Certo, a questo punto stupisce che tra i testimoni di *vostre* nessuno mantenga un'eccedenza sillabica, se si ritiene che i codici risalgano «a un subarchetipo ipermetro ... variamente ortopedizzato».¹⁵ Ma non è detto che il passaggio *sieu* → *vostre* abbia comportato, almeno non in prima battuta e non in tutti i casi, uno stadio *si non vau al vostre reclam* (+1) con un'effettiva perdita della lezione antecedente *sieu*; è ipotizzabile anche una correzione *vostre* ini-

¹³ Per una diversa motivazione dell'oscillazione *vos/sieu*, cfr. Fuksas, «Il *reclam* del *Bon Guiren*», che identifica l'autore del *reclam* di *Quan lo rius* con il *Bon Guiren* (= Dio) di *Quan lo rossinhols el foillos* (BdT 262.6).

¹⁴ Si veda, ad esempio, la *varia lectio* del v. 12 di *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BdT 262.2), in cui qui si ipotizza che **CMMh** innovino con *sobris* (+ **R sobriers**) a causa del rimante equivoco – o anche ripetuto – *fis*, ritenuto un *mot tornat* e perciò mal tollerato. François Zufferey, «Nouvelle approche de l'amour de loin», *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 7-58, a p. 18, identifica invece il fattore dinamico dell'innovazione nell'avv. intensivo *per*, ma per le possibili reazioni dei copisti a dei *motz tornatz* veri o presunti, cfr. Roberto Antonelli, «*Equivocatio* e *repetitio* nella lirica trobadorica», in Id., *Seminario romanzo*, Roma 1979, pp. 113-153, nonché Caterina Menichetti, «Aimeric de Belenoi, *Nuils hom en re no faill* (BEdT 392,26 = BEdT 9,13a)», *Romania*, 129, 2011, pp. 271-302, alle pp. 291-293. Per la propensione all'ipercorrezione nei codici menzionati, si veda anche la *varia lectio* del v. 35 di *Non sap chantar qui so non di* (BdT 262.3), con **b**³ *lauia* (*l'auja*, vb. *auzir*, 3^a p. sing.) contro **CMR** *lauzon* (grafia di **C**, *l'auzon*, 3^a p. pl.), lacuna in **E** e **a**¹ in lezione singolare *il an un*. Si ritiene che in tal caso la lezione superiore sia in **b**³ e l'innovazione *l'auja* → **CMR** *l'auzon* si motiva come rettifica impropria di una concordanza a senso percepita come erronea. Seguendo **b**³, i vv. 35-36 possono essere messi a testo come segue: «e vueil l'auja en Caersi / en Bertrans e-l comps en Tolza», mentre Chiarini, *Jaufre Rudel*, p. 58, propone «Car si l'auzon en Caersi / en Bertrans e-l coms en Tolza, a a», seguendo soprattutto **C**. Segnala la presenza del cong. pr. *auja* in **b**³ anche Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», p. 342, e il v. 34 è messo a testo come «Car si l'auja en Caersi» da Calabrese, *I versi di Jaufre Rudel*, p. 137.

¹⁵ Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», p. 184.

zialmente posta a margine o nell'interlinea e a cui i vari trascrittori avrebbero reagito diversamente, ripensando il verso senza alterarne la misura.

Alla luce di ciò, l'ipotesi di messa a testo che giustifica in maniera più economica e persuasiva le dinamiche dell'intera tradizione risulta ancora quella adottata da ultimo da Chiarini. Rimane però il problema interpretativo, che ha ricadute sulle scelte interpuntive, come visto. Entrambe le vie, sia quella dei due amori sia quella dell'amore unico ma duale, paiono percorribili, eppure nessuna delle due soddisfa a pieno. La tesi dei due amori ha dalla sua il fatto di adattarsi bene al contesto, e non solo al contesto del componimento, ma anche al contesto storico-letterario in cui *Quan lo rius* si inserisce. Si ricordi che due amori contrapposti sono presenti in *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183.7) di Guglielmo IX, in *Bel m'es lai latz la fontana* (BdT 63.3) di Bernart Marti e in *Lanquan fuelhon li boscatge* (BdT 293.28) di Marcabru, tutti testi di trovatori antichi come Jaufre; su alcuni di questi si tornerà.¹⁶ Ma almeno una delle critiche mosse da Spitzer alla tesi dei due amori mantiene ancora oggi una sua validità. È pur vero che non è un argomento stringente la difficoltà individuata da Spitzer nell'accettare che un amore diverso dall'amore di terra lontana sia caratterizzato da un tratto positivo come la dolcezza e sia situato *dinz vergier* o *sotz cortina*, i luoghi che lo studioso indica come lo scenario prediletto per l'amore nobile dei trovatori. D'altronde all'altezza cronologica di Jaufre Rudel il linguaggio e i luoghi dell'erotismo cortese sono ancora mobili e in via di strutturazione. Inoltre, stando sul dettato specifico di *Quan lo rius*, le caratteristiche evidenziate da Spitzer in realtà sono utili anche a rimarcare la natura speculare dei due amori ipoteticamente presenti nel passo. La dolcezza dell'amore del v. 12 è un perfetto contraltare rispetto alla *dolor* provocata dall'amore di terra lontana, un amore, questo, per l'appunto situato in un'alterità spaziale indefinita, remota e irraggiungibile, laddove l'amore dolce ha come suoi luoghi d'elezione il giardino e la *chambra*, spazi vicini e almeno potenzialmente accessibili nella visione di una poesia che ha la corte come suo orizzonte performativo.¹⁷

¹⁶ Per una visione d'insieme dei tre testi menzionati, cfr. *Canzoni occitane di disamore*, a cura di Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati, Roma 2013, pp. 14-15. Per *Lanquan fuelhon li boscatge*, proto-*chanson de change* costruita sul medesimo schema rimico del rudelliano *Lanquan li jorn* (ma su eptasillabi femminili, quando Jaufre impiega ottosillabi maschili, comunque con parità sillabica 8:7'), cfr. inoltre le considerazioni di Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992, pp. 76-78, insieme a quelle di Beltrami, «Remarques sur les premiers troubadours», pp. 26-28.

¹⁷ Cfr. anche la coppia equivalente *cambra* e *jardis* di *Lanquan li jorn*, vv. 42-43, in tal caso con la speranza da parte dell'io che il *joi* scaturito dalla visione dell'*amor de lonh* possa trasfigurare i due luoghi in un *palatz*, per cui cfr. Michelangelo Picone, «Vita Nuova» e tradizione romanza, Padova 1979, pp. 162-163.

Il problema interno alla tesi dei due amori che mantiene ancora un certo mordente riguarda invece la *dezirada companha* del v. 14, e questo perché Spitzer ritiene inverosimile che un amore diverso dall'*amor de terra lonhdana* abbia come fulcro una compagna desiderata, un oggetto del desiderio che convive con l'amore di terra lontana e che ad esso si sovrappone come possibilità alternativa senza che tra i due amori vi sia però un'esplicita distinzione a livello temporale (prima/dopo) o sulla base di una gerarchia di valore (peggiore/migliore). L'argomentazione di Spitzer fa leva anche sul dettato della IV *cobla* di *Quan lo rius*. In tale strofa Jaufre si sofferma sulla descrizione dei moti dell'animo dell'io (*dezir, voler e cobezeza*) e identifica nel *dezir* il moto che fa tendere l'amante verso *selha ren*, la creatura che egli sommamente e più di ogni altra ama e che sarà l'amore di terra lontana del v. 8:

De dezir mos cors no fina
 vas selha ren qu'ieu plus am,
 e cre que volers m'enguana
 si cobezeza la-m tol; 25
 que plus es ponhens qu'espina
 la dolors que ab joi sana:
 don ja non vuolh qu'om m'en planha.¹⁸

Non cesso di desiderare quella creatura che più amo, e credo che la volontà mi inganni se la cupidigia me la toglie; punge più di una spina il dolore che con gioia risana, quindi non voglio affatto che mi si compiangano.

Se però vale l'equivalenza *selha ren = amor de terra lonhdana* e se il *dezir* è ciò che fa tendere l'io verso tale amore, è possibile che la *dezirada companha* del v. 14 – secondo la tesi dei due amori parte di un amore altro – sia desiderata dall'io al pari e insieme a *selha ren* del v. 23? È possibile dunque che il medesimo moto, il *dezir*, del medesimo soggetto, l'io, sia scisso tra due oggetti antitetici eppure entrambi desiderati all'unisono? La risposta più verosimile per Spitzer è negativa e il rilievo, come anticipato, è difficile da smentire e riesce a reggere contro la tesi dei due amori.¹⁹ Come possibile contro-argomento si potrebbe vedere nel «plus» del v. 23 una gerarchizzazione dei due amori e quindi una subordinazione della *dezirada companha* alla *ren*, ma il dato in realtà è debole, soprattutto se si considerano i toni iperboliche impiegati già nella *cobla* precedente, la III, vv. 17-19, per la descrizione dell'amata.

¹⁸ Testo critico dell'ed. Chiarini, *Jaufre Rudel*, p. 80, con nuova traduzione.

¹⁹ Cfr. Spitzer, *L'amour lointain*, pp. 83-84.

Quale interpretazione scegliere dunque, la tesi dei due amori o quella dell'amore unico e duale? Pur nella consapevolezza che «il caso di Jaufre Rudel, con la sua complessa vicenda critica, è praticamente unico nella provenzalistica»²⁰ e che sondare l'enigma dei versi rudelliani equivale a muoversi tra Scilla e Cariddi,²¹ l'ipotesi che qui si proverà a sostenere, seguendo la tesi dei due amori ma tenendo presente al contempo il problema fatto emergere da Spitzer, prevede la possibilità di un participio passato a valore attivo nel sintagma *dezirada companha* del v. 14, con un *dezirada* che quindi non starebbe per 'desiderata', ma per 'desiderosa', 'che mi desidera'. Si tratta di spostare, almeno per ipotesi, la direzione del desiderio e di identificare nell'io non il desiderante, bensì il desiderato. È a Costanzo Di Girolamo che si devono le principali ipotesi di participi passati a valore attivo di verbi transitivi nella lirica trobadorica, ipotesi formulate anche sulla scia di alcune proposte di d'Arco Silvio Avalle per dei casi interni alla lirica italiana delle Origini.²² Questo è il testo della *cobla* rudelliana e l'interpretazione su cui si ragionerà:

Amors de terra lonhdana,
per vos totz lo cors mi dol;
e no-n puosc trobar meizina,
si non vau al sieu reclam,
ab atraich d'amor doussana
dinz vergier o sotz cortina
ab dezirada companha.²³

10

Amore di terra lontana, per voi ogni parte di me soffre; e non posso guarire, se non accorro al suo richiamo, con l'attrattiva di un dolce amore nel giardino o sotto al velo del letto con una compagna che mi desidera.

Ora, una tale proposta diventa accettabile, come d'altra parte sottolinea Di Girolamo stesso, a patto che permetta un'effettiva acquisizione di senso, una migliore comprensione del passo in questione; e la verifica dell'ipotesi è partita da questo.

²⁰ Costanzo Di Girolamo, *I trovatori. Nuova edizione*, Torino 2021, p. 63.

²¹ L'immagine è di Spitzer, *L'amour lointain*, p. 82.

²² Costanzo Di Girolamo, «Past Participles with Active Meaning. An Interpretation of Two Troubadour Passages (*BdT* 29.14, 39 and 293.25, 67)», *Romance Philology*, 61, 2007, pp. 235-242, ora in Id., *Filologia interpretativa*, a cura di Paolo Di Luca e Oriana Scarpati, Roma 2019, pp. 167-174 (da cui si cita), e *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, vol. I, a cura di d'Arco Silvio Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli 1992, p. CLXXIV^b. Per i participi, cfr. inoltre Franca Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli 1964, pp. 289-294.

²³ Testo critico dell'ed. Chiarini, *Jaufre Rudel*, p. 80, con modifiche all'interpunzione, tra cui anche quella proposta da Beltrami, «Ancora su Guglielmo IX», p. 47, e nuova traduzione.

Si è già detto che, alla luce della tesi dei due amori, alcuni aspetti dell'*amor de terra lonhdana* trovano il loro doppio speculare nelle caratteristiche dell'*amor doussana*: il dolore annichilente ma al contempo salvifico del primo si oppone alla dolcezza del secondo e l'elemento di lontananza del primo si oppone alla collocazione in luoghi almeno in potenza raggiungibili del secondo. L'ultimo tratto che caratterizza l'amore di terra lontana è il richiamo che esso tende all'amante. L'io è chiamato a sforzarsi di seguire tale richiamo, perché solo la tensione verso l'amore di terra lontana potrà permettergli di guarire dal dolore che il desiderio genera in lui. Ed è per l'appunto questo aspetto di 'tensione a' del primo amore che avrebbe la possibilità di trovare un ribaltamento nella *dezirada companha* se la compagna venisse intesa non come oggetto del desiderio, ma come soggetto, ovvero come compagna che desidera l'io e che non chiede all'io di tendere verso di lei, ma che tende in prima persona verso l'amante.

Sulla base di tale lettura Jaufre nella seconda *cobla* di *Quan lo rius* prospetterebbe dunque due diverse possibilità amorose e due amori opposti perché a opposto gradiente di realizzabilità. Da un lato l'amore dolce della *companha*, caratterizzato da una forte sensualità (si ricordi il *sotz cortina*, con l'implicazione per sineddoche della *chambra* e del letto),²⁴ realizzabile in luoghi vicini e soprattutto – come qui si ipotizza, aumentando la forbice che separa i due amori – con una compagna che desidera l'io e che perciò è pronta ad accogliere l'amante. L'*amor doussana* sarebbe insomma una possibilità di amore corrisposto nonché tra pari; l'impiego del sost. *companha* per descrivere il fulcro di tale amore veicola infatti un'idea di eguaglianza della donna rispetto all'io. All'estremo opposto si collocherebbe invece l'amore di lontano, un amore che soggioga l'amante e lo pone in uno stato paradossale di dolore gioioso, richiedendogli sforzo e obbedienza. La lontananza che caratterizza tale amore lede le sue possibilità di realizzazione fino ad annullarle, acuendo però al contempo il *dezir*, un desiderio che, si dirà, non pare configurarsi come un moto esclusivamente dello spirito opposto all'amore sensuale della compagna. Il *reclam* dell'amore di lontano e la metafora venatoria che esso implica lasciano presumere, infatti, un aspetto di carnalità comunque insito anche nell'amore di lontano, sebbene in tal caso evocato solo virtualmente tramite l'immagine del logoro, il pezzo di carne con cui il falconiere chiama a sé l'uccello da preda.²⁵

²⁴ Il rilievo è già in Lachin, «Restauro rudelliano», p. 303, nota 13.

²⁵ La metafora venatoria è riconosciuta fin da Spitzer, *L'amour lointain*, p. 83, e sottolineata da Aurelio Roncaglia, *Venticinque poesie dei primi trovatori*, Modena 1949, glossario, s.v. *reclam*, con rimando al *Donatz proensals*, 42, 8: «reclam .i. caro ad revocandum accipitrem» (come ricorda anche Chiarini, *Jaufre Rudel*, p. 87). Sull'immagi-

Due possibilità d'amore dunque, tra cui però Jaufre ha già scelto: l'amore dolce della compagna vicina e disponibile, per quanto allettante, è vano e non può curare l'io dal male che sente; anzi, essendo pura *cobezeza*, mette a rischio la guarigione stessa, invece prerogativa dell'amore di terra lontana e della «dolors que ab joi sana» (v. 26).

Avendo in mente questa opposizione di amore realizzabile e irrealizzabile e la scelta che Jaufre compie, viene in mente il già menzionato *vers de dreit nien* di Guglielmo IX e in particolare le *coblas* IV-VI del componimento. Il testo è noto: l'io è soggetto a una malattia tanto acuta da essere forse mortifera (vv. 19-20: «Malautz soi e cre mi morir»), nonché a un immenso amore per un'amigua irraggiungibile perché del tutto ignota e mai vista (vv. 25-26 e 31: «Amigu'ai ieu, non sai qui s'es: / c'anc no la vi, si m'aiut fes; / ... Anc non la vi et am la fort»). Ma per Guglielmo le condizioni di amore *ses vezer* e di malanno amoroso alla fine si risolvono con la schietta preferenza per un altro amore e per un'altra donna invece nota e tangibile, che l'io conosce e che vale di più (vv. 35-36: «qu'ie-n sai gensor e belazor, / e que mais vau»).²⁶ Tra le due possibilità d'amore, la scelta dell'irriverente Guglielmo è opposta rispetto a quella che presenterebbe Jaufre. I punti di contatto (e di scontro) nella produzione dei due trovatori sono fuor di dubbio e la presenza di due amori nel testo di Guglielmo aiuta così a sostenerne l'ipotesi anche nel rudelliano *Quan lo rius*,²⁷ ma comunque bisogna sottolineare che nel *vers de dreit nien* manca l'idea di una 'donna che desidera': la focalizzazione è sempre sull'io.

Tuttavia, come si è cercato di dimostrare, l'immagine della 'compagna desiderosa' sostiene e al contempo è sostenuta dalla tesi dei due amori, alla quale si lega, ma non si può dire che essa sia immediatamente perspicua, almeno

ne, cfr. anche gli attenti rilievi di Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», pp. 173-178 e 188-191, nonché Ead., «Zoonimi e *cruces* interpretative nella lirica dei trovatori: i casi di Marcabru e Peire de Cols», *Cultura neolatina*, 66, 2006, pp. 7-44, alle pp. 43-44, e Ead., *Letteratura medievale*, pp. 30-32. Per una diversa posizione, cfr. Fuksas, «Il *reclam* del *Bon Guiren*», p. 40, nota 38, il quale intende «*reclam* nella sua accezione primaria, piuttosto che metaforica».

²⁶ Per il testo si veda *Guglielmo IX. Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973, p. 85.

²⁷ La bibliografia in merito ai rapporti tra Guglielmo e Jaufre è vasta; si vedano almeno Corrado Bologna e Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia. Prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina 1991 (in cui si presta particolare attenzione al motivo della malattia d'amore, comune ai due trovatori), e Paolo Canettieri, «Politica e gioco alle origini della lirica romanza: il conte di Poitiers, il principe di Blaia e altri cortesi», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 voll., Roma 2014, vol. I, pp. 377-438, in cui si riflette anche sulla direzione del rapporto. Per il *vers de dreit nien*, cfr. inoltre Francesco Zambon, «L'amante onirica di Guglielmo IX», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 15, 1991, pp. 247-261.

non per il lettore moderno. L'ambiguità che il passo assume a causa dell'accezione proposta è, infatti, il limite principale dell'ipotesi. Ed è anche vero che la maggioranza (ma non la totalità) delle ipotesi di participi passati a valore attivo accolte con favore dalla critica riguarda participi in posizione di rima, anche perché in tali casi se ne giustifica la presenza come necessità imposta dalla catena rimica; ma il *dezirada* di *Quan lo rius* è interno al verso.²⁸ È dunque possibile che Jaufre abbia impiegato – al di là di qualsiasi sospetto di scelta forzata dal metro – tale significato del participio? L'interpretazione può diventare verosimile a patto che si presuma la consapevolezza da parte di Jaufre del fatto che almeno qualcuno all'interno del suo pubblico, con ogni probabilità ristretto,²⁹ fosse in grado di cogliere il senso ultimo nonché in parte enigmatico dei suoi versi. A tal proposito si ricordi che, soprattutto nella fase del trobadorismo antico, vige l'idea di un *trobar* che è «gioco dialettico tutto da decifrare», nutrito di un «sentore di complicità esoterica, di aristocratico *divertissement* dialettico-enigmistico, di gioco sofisticato – tra velare e ri-velare – tutto interno a una cerchia di raffinati intellettuali».³⁰ Per provare a sostenere la lettura qui proposta si proverà quindi a fare leva sulla ricezione di *Quan lo rius* e a sondare la reazione dei certi o presumibili lettori antichi del testo rudelliano, dunque di coloro che condivisero la stessa competenza semantica dell'autore.

Degli indizi interessanti in tal senso si trovano nel già menzionato *Bel m'es lai latz la fontana* di Bernart Marti, i cui debiti nei confronti di *Quan lo rius* sono profondi: partono dal rimante incipitario *fontana* (con la conseguente serie rimica in *-ana*) e si estendono lungo tutto il componimento, come dimostrato da Lucia Lazzerini e da Anatole Pierre Fuksas.³¹ Ma Bernart non acquisisce passivamente il modello rudelliano e opera invece un abile ripensamento degli elementi che desume da *Quan lo rius*, in parte rimescolati fra loro e in parte filtrati dal probabile modello secondario di Cercamon, *Ab lo*

²⁸ Sono comunque fuori rima «lo 'namorato dardo» di un anonimo siculo-toscano in *Come per diletanza* (PSs III, 49.21), v. 14, e il «son desirat» di Arnaut Daniel, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29.14), v. 39, ipotizzati da Di Girolamo, «Past Participles», pp. 168-169, nonché il «disiato riso» di Dante Alighieri, *Inferno* V, v. 133, proposto da Avalor in *CLPIO*, p. CLXXIV^b. Inoltre, una buona parte dei casi indicati da Ageno, *Il verbo nell'italiano antico*, pp. 289-294, arriva da contesti in prosa.

²⁹ Cfr. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, pp. 37-45.

³⁰ Lucia Lazzerini, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena 2010, pp. 11-12.

³¹ Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», pp. 173-178 e 188-191, e Anatole Pierre Fuksas, «Serie rimiche e intertestualità. La "donna del desiderio" dei primi trovatori», *Anticomoderno*, 2, 1996, pp. 133-144. Per il testo si veda *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a cura di Fabrizio Beggato, Modena 1984, p. 81.

temps qe fai refreschar (BdT 112.1b).³² Gli amori presenti in *Bel m'es* sono due: una passata *amistat propdana* e *dolsana* (come *doussana* è la seconda *amor* di *Quan lo rius*), però fonte di svilimento per l'io e perciò rinnegata, e una donna *lunhada*, *Na Dezirada*, il vero oggetto d'amore che l'io desidera stringere *sotz cortin' obrada* (luogo comune alla *dezirada companha* di *Quan lo rius*, con l'elemento di lontananza invece ereditato dall'*amor de terra lonhdana*). Per inciso, Bernart coglie e sviluppa anche la metafora venatoria probabilmente insita nel *reclam* dell'amore di lontano, a testimonianza dell'acume della sua lettura.³³ E se i palesi due amori di *Bel m'es* sostengono l'ipotesi di due amori in *Quan lo rius*, qui è importante sottolineare anche il ruolo che Bernart attribuisce alla sua rilettura del *dezirada* rudelliano. *Dezirada* in *Bel m'es* assurge a rimante, definisce – probabilmente sulla scia di Cercamon – una sua serie rimica in assonanza con la rima in *-ana* acquisita da Jaufre e, ancor di più, arriva a dare nome all'amata stessa, *Na Dezirada*, donna *lunhada* che in *Bel m'es* è posta al centro di un desiderio «focalizzato a livello carnale»,³⁴ così come prettamente carnale è l'amore della *dezirada companha* di *Quan lo rius*. È quindi indubbio che l'attenzione di Bernart (e anche quella di Cercamon) sia stata attirata dal *dezirada* rudelliano. Eppure, come già nel *vers de dreit nien* guglielmino, anche in *Bel m'es* continua a mancare l'immagine di una 'donna del desiderio' intesa come soggetto attivo della passione.

L'ultimo testo su cui ci si soffermerà è invece il primo elemento del dittico dell'*Estornel* di Marcabru, *Estornel, cueill ta volada* (BdT 293.25). Complice anche una trasmissione un po' accidentata e limitata ai soli CE, nel componimento l'oscurità marcabruniana tocca uno dei suoi vertici. Più interpreti hanno affrontato i versi del dittico e soprattutto Lucia Lazzerini nel 2000 li ha sottoposti a una lettura serrata.³⁵ Solo in un caso la studiosa arriva a mettere un

³² Come ipotizza persuasivamente Fuksas, «Serie rimiche», sottolineando comunque la superiorità della ricodificazione di Bernart. Si segnala che nel testo di Cercamon non sono presenti due amori, ma una «sintesi di amore a distanza e desiderio carnale» in un'unica figura (p. 144). Per il testo si veda *Il trovatore Cercamon*, edizione critica a cura di Valeria Tortoreto, Modena 1981, p. 125.

³³ Il rilievo è di Lazzerini, «La trasmutazione insensibile», pp. 173-178 e 188-191.

³⁴ Fuksas, «Serie rimiche», p. 137.

³⁵ Lucia Lazzerini, «Un'ipotesi sul dittico dell'*Estornel* (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabru)», *Studi mediolatini e volgari*, 46, 2000, pp. 121-166, con nuova edizione e discussione delle interpretazioni precedenti, tra cui Maria Luisa Meneghetti, «Uno stornello nunziante. Fonti, significato e datazione dei due *vers* dell'*Estornel* di Marcabru», in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di Luciano Rossi, Alessandria 1995, pp. 47-63, e *Marcabru. A Critical Edition*, by Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, Cambridge 2000, pp. 343-364. Si segnala che Maurizio Perugi, «Il doppio *Estornel* di Marcabruno: analisi linguistica e riflessione sull'autenticità», *Medioevo romanzo*, 40, 2016, pp. 333-370, mette in dubbio l'autorialità marcabruniana del dittico, ma l'ipotesi ha ricadute limitate sul presente discorso, perché lo

punto interrogativo in sede di traduzione ed è esattamente su tale passo che nel 2007 si concentra l'attenzione di Di Girolamo per l'ipotesi di un participio passato a valore attivo. Questo il testo e le due letture a confronto (vv. 67-69):

— Lazzerini:

De fin'amor dezirada
az una flor picvairada
plus que d'austruna pazuada.

«D'un amore perfetto e desiderato ha un fiore variopinto più d'ogni altra prostituta (?)».

— Di Girolamo:

De fin'amor dezirada,
a una flor pic-vairada
plus qued austruna pazuada.

«Longing for perfect love, she has a more mottled flower than any other whore».³⁶

Al netto di ciò che resiste all'interpretazione, il testo è dominato dalla figura di una donna 'bifronte', ora fine donna di pregio, ora seduttrice menzognera e vile. Ma quello che soprattutto interessa ai fini del nostro discorso è che Lazzerini individua nel componimento marcabruniano alcuni probabili prestiti tratti sia dall'opera di Guglielmo IX sia da quella di Jaufre Rudel. Secondo la studiosa nel dittico dell'*Estornel* «alle due facce della donna corrispondono anche due diverse opzioni letterarie»,³⁷ vale a dire quelle notoriamente contrapposte del conte-duca e del signore di Blaia. In quest'ottica, anche il *dezirada* di *Estornel I* – participio passato a valore attivo per Di Girolamo – potrebbe far parte dei materiali che Marcabru desume dall'opera di Jaufre (o viceversa?), sostenendo quindi l'ipotesi di un possibile participio passato a valore attivo anche nell'occorrenza di *Quan lo rius*. Si noti inoltre la convivenza all'interno di un medesimo verso del *dezirada* marcabruniano e del sintagma *fin'amor*. Tale dato assume valore se si considera la possibilità che la *fin'amor* faccia una delle sue prime comparse note proprio nell'opera

studioso conferma la datazione alta del primo dei due testi, da collocare all'altezza del 1149 e dunque nelle fasi del trobadorismo antico (ma si tenga presente anche la datazione tra il 1130-1134, con una composizione del dittico avvenuta alla corte di Guglielmo X, proposta da Meneghetti, «Uno stornello», pp. 59-63).

³⁶ Lazzerini, «Un'ipotesi sul dittico», pp. 154-155, e Di Girolamo, «Past Participles», p. 173 (testo Gaunt, Harvey e Paterson, *Marcabru*, p. 348, con modifiche all'interpunzione). Lazzerini, inoltre, in sede di commento riflette sulla possibile correzione per congettura del v. 69 *C pazuada* (E omette) → *pautada* 'mazzo'. Perugi, «Il doppio *Estornel*», p. 336, propone invece *De fin'amor dezirada / a una flor pic-vairada / plus que dautru na pazuada*, «Porta addosso un fiore maculato di amor perfetto, desiderato più che quello di chiunque altra».

³⁷ Lazzerini, «Un'ipotesi sul dittico», pp. 150-151.

di Jaufre, in *Belhs m'es l'estius e-l temps floritz* (BdT 262.1), v. 35: «qu'anc fin'amors home non trais». ³⁸

Per concludere, la ricerca qui condotta è tutta indiziaria e la prova dirimente per sancire un'interpretazione univoca del passo rudelliano manca, ammesso che i versi di Jaufre, con la loro celata eppure profonda enigmaticità, si prestino a tale tipo di interpretazione. Ma anche grazie alla cosiddetta «dialettica del trobar», ³⁹ particolarmente vivace tra i trovatori delle prime generazioni, la risposta più probabile alla domanda da cui si è partiti prevede che gli amori presenti nella seconda *cobla* di *Quan lo rius* siano due. Due amori di diversa natura, ma anche, come qui si ipotizza, due diversi desideranti. Prima la tutta rudelliana *amor de lonh*, il desiderio inesausto per una *ren* sempre impossibile da possedere realmente e dai tratti spesso fumosi e sfuggenti, poi il suo doppio, la concreta *dezirada companha*, una 'donna del desiderio' però non da intendere, si ritiene, come un'ulteriore e speculare estremità verso cui il desiderio dell'io tende, scindendosi in due direzioni, bensì come soggetto attivo del desiderio e come donna in prima persona desiderante.

Università di Napoli Federico II

³⁸ Bologna e Fassò, *Prima giornata del pellegrinaggio*, p. 35, segnalano l'occorrenza rudelliana di *Belhs m'es* come «un *hapax* a quest'altezza cronologica (eccezion fatta per Marcabru, che andrà pensato di poco più tardo)», ma sulla direzione dei rapporti Jaufre-Marcabru, cfr. anche le annotazioni di Pietro G. Beltrami, «Per la storia dei trovatori: una discussione (a proposito di Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993)», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 108, 1998, pp. 27-50, a p. 48. Per le occorrenze del sintagma *fin'amor*, cfr. invece Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975, pp. 380-385.

³⁹ Cfr. Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983.

Lonc temps a q'ieu no chantei mai:
Bernart de Ventadorn tra *aequivocatio*, equivoci e copisti*

Flavia Garlini

Nel 1915 Carl Appel pubblicava l'intero corpus dei componimenti di Bernart de Ventadorn (= BnVent), composto da quarantacinque canzoni di sicura attribuzione, tre dubbie e ventitré pseudepigrafe.¹

Il monumentale lavoro di Appel necessita, a distanza di tanto tempo, di un riesame che, a partire dai nuovi contributi nell'ambito dell'ecdotica trovadorica,² si ponga come obiettivo una nuova edizione delle liriche del poeta limosino, con una rinnovata attenzione alle dinamiche della trasmissione manoscritta.

Il punto di partenza di questo lavoro è stato l'individuazione di alcune seriazioni all'interno della tradizione dei componimenti del trovatore:³ un gruppo di cinque canzoni (BdT 70.7; 70.8; 70.27; 70.36; 70.41) tende a ripetersi in diversi codici ma, in realtà, questo loro ricorrere si spiega, probabilmente, più per ragioni tematiche che per motivi più propriamente ecdotici. Non è infatti ravvisabile una volontà di trasmissione che li vedeva come un nucleo compatto e a sé stante, dotato di una fortuna autonoma, tanto che i codici in cui questi testi si presentano seriatamente non hanno sempre particolari affinità testuali, anzi, le loro lezioni talvolta si discostano notevolmente le une dalle altre.

Quest'indagine, però, ha portato ad alcune riflessioni riguardo alla trasmissione di una lirica in particolare, che non si può certo dire sia stata un

* Presento in questa sede alcuni dei risultati delle analisi della mia tesi magistrale, *Ricerche su un settore della tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn (con una nuova edizione di BdT 70,7; 70,41; 70,27; 70,36; 70,8)*, discussa in data 21 luglio 2017, presso l'Università degli Studi di Milano, sotto la direzione della prof.ssa Maria Luisa Meneghetti e del prof. Stefano Resconi (correlatore prof. Alfonso D'Agostino).

¹ Cfr. Carl Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar herausgegeben*, Halle 1915.

² Gli studi ecdotici riguardanti in modo specifico la tradizione di Bernart de Ventadorn sono, di fatto, rari. Tra i contributi più recenti si segnalano Fabrizio Costantini, «La tradizione manoscritta delle canzoni di Bernart de Ventadorn: appunti di critica esterna», *Carte romanze*, 2, 2014, pp. 325-340, e Id., «Dinamiche lessico-editoriali in Bernart de Ventadorn: *cor e cors*», *Critica del testo*, 16, 2013, pp. 231-247.

³ Alcune di queste seriazioni si trovano segnalate già in Costantini, «La tradizione manoscritta», pp. 338-340.

testo inerte, né al momento della sua fissazione per iscritto né nella sua ricezione, tanto antica quanto attuale. Si tratta della canzone *Lonc temps a q'ieu no chantei mai* (BdT 70.27), nei cui versi il poeta, sofferente per il mancato accesso alla camera privata della sua dama, luogo di forte fascinazione per l'amante perché è lì che la donna si spoglia, ci fa dono dell'evocativa immagine del braccio che si fa laccio al collo.

Questa lirica, una canzone di sette *coblas unissonas* di nove versi ottsillabici,⁴ presenta una tradizione piuttosto consistente: la si ritrova infatti correttamente attribuita in tredici codici, ossia **ACDFIKLMNQRVa**, anonima in **O** e viene poi citata, ma pur sempre attribuita, attraverso il suo solo incipit in **N**².

Già da un primo confronto tra i manoscritti si può notare come la situazione non sia delle più lineari, a cominciare dall'ordine strofico. Di per sé, è un fatto certamente non insolito per la tradizione trobadorica: sono moltissimi i componimenti con *coblas* in più o in meno, così come sono altrettanto frequenti situazioni di *coblas* diversamente organizzate al loro interno, ma qui la situazione è particolarmente complicata, al punto da restare comunque sfuggente anche di fronte ai più determinati – o ottimisti – tentativi di razionalizzazione: in particolare modo ci troviamo davanti a tre *coblas* diversamente costruite, si tratta della II, della IV e della VII, secondo l'ordine dei codici **DIKN**, qui seguito.

Assistiamo a una diversa organizzazione interna delle *coblas*.⁵ I codici **ADIKNO** trasmettono così i versi della seconda *cobla*:

II, vv. 10-18:

Tot me desconosc tan bem uai
 esom saubes en cui menten
 ni ausos far mon ioi paruen
 del mielz del mon soi iauzire
esieu sai chantar ni rire
tot mes per lei escarit
 madompna prec que macuoilla
 epuois tan ma en riquit
 non sia qui dona quitol

⁴ Schema metrico: a8 b8 b8 c7' c7' d7 e7' d7 f8 (Frank 728:1), *unicum*, sette *coblas unissonans* di nove versi.

⁵ Nelle *coblas* si è cercato di rendere nel modo più perspicuo possibile la varianza organizzativa all'interno delle singole strofe, sottolineando in modi differenti i medesimi versi nel loro ricorrere in diverse posizioni in base al manoscritto. Questo espediente grafico mira a mettere in evidenza gli spostamenti dei versi e segnalare che le *coblas* sono riportate secondo una trascrizione diplomatica di massima rappresentativa dei diversi gruppi che non tiene conto, per il momento, delle differenze che intercorrono tra codice e codice. Si segue, per ora, la sola numerazione di strofe e versi ricavabile dal codice **K**.

I codici **CLQRV** riportano, invece:

II, vv. 10-18:

Totz me desconosc tam bem uaj
e som saubes uas cuj maten
ni lauzes mon ioi far paruen
del miels del mon sui iauzire
e sieu anc fu bos sufrire
era men tenh per guerit
qua re non sent mal quem duelha
si ma pres iois e sazit
non sim suj aisselh que sol

Infine, **Ma** copiano:

II, vv. 10-18:

Totz mi desconois tan bem uai
e sauzes dir encui men ten
ni auzes far mon ioi paruen
pels mieils del mon sui iauzire
e sieu sai chantar ni rire
tot mes perleis escarit
ai qieu no sen mal qem dueilha
tan ma iois pres esazit
no sai si eu sui aqel qi sol

Nonostante le fisiologiche oscillazioni, i primi quattro versi della seconda *cobla* sono piuttosto coerenti nell'intera tradizione, ma i codici **CLQRV** presentano una lezione caratteristica al v. 14 e un'anticipazione, nel successivo, di quello che in **ADIKN**, per il momento il nostro ramo di riferimento, è invece il v. 60. **ADIKNO** concordano con **Ma** fino al v. 15 per poi differenziarsi nei tre versi conclusivi, dove **Ma** si trovano in accordo con **CLQRV**.

Per quel che riguarda la *cobla* IV, i codici **ADIKNO**, insieme a **L** organizzano la strofa in questo modo:

IV, vv. 28-36:

Cab sol lo bel semblan quemfai
can pot ni azes lol cossen
aitan de ioi que sol nosen
caisim torn emuol emuire
esai ben quan la remire
qanc hom bellaïor nonuit
e non pot far ren quem duoilla
amors qans nai lo chausit
de tans com lamars clau ni reuol

I codici **Ma**, in questo caso con **C**, tramandano:

IV, vv. 28-36:

Per sol lo bel semblan qem fai
 cant luecs ni aizes lio cossen
 ai tan de ioi qe sol nom sen
 souen sailh emvuolf emuuire
 esai ben can la remire
 cant hom pus bella non ui
 per merceil prec qe macueilha
 e pos tam ma enriquit
 nom sia qi dona qi tol

La quarta *cobla*, dunque, i cui versi sono del tutto omessi da **QRV**, si presta a due ipotesi di costruzione: da un lato troviamo il gruppo **ADIKNO**, accresciuto di **L**, che in questo caso, diversamente da prima, concorda con loro, dall'altro il gruppo rappresentato invece da **CMA**. **ADIKLNO** chiudono la strofa con tre versi propri, del tutto sconosciuti a **CMA** che, invece, impiegano qui quelli che per **A** e i suoi compagni erano i versi conclusivi della seconda *cobla*. Va poi detto che, in realtà, **L** e **O** ricorrono a una differente soluzione per il solo verso 34, dove i due copiano un non altrimenti attestato «silges ues mi no sorgoilla».

Nel caso della settima *cobla*, i codici **DIKN**, i soli a trascriverne i primi cinque versi costruiscono così la strofa:

VII, vv. 55-63:

Tan lam ren dir non len sai
 mas sil sen prendes gardamen
 que non soi dals en pensamen
 mas con li fos bons seruire
 esieu nai pene martire
 era men teing per guarit
 que ren non sen mal quem doilla
 simaiois pres esaizit
 no sai sim son aquel que sol

Come accennato, la *cobla* VII si trova in settima posizione solo nei codici **ADIKN** (**A** ha qui un suo proprio errore facilmente imputabile a un salto dell'occhio ma che non fa dubitare della sua appartenenza a questo gruppo). Questi codici presentano però ai vv. 61-63 il testo che in tutti gli altri codici si trovava a chiudere la *cobla* il cui incipit era invece «totz me».⁶

⁶ Fa eccezione il manoscritto **O**, in cui questa *cobla* è del tutto assente.

La soluzione adottata da Appel per la costruzione del suo testo critico è di stampo fortemente lachmanniano: l'editore interviene sull'ordine dei versi, ritenendolo probabilmente erroneo in diversi punti della tradizione, ricostruendo così un testo che non trova riscontro nella tradizione manoscritta.⁷

Ripartendo invece dal dato testuale, i macrorapporti tra i testimoni si delineano piuttosto chiaramente se si guarda alle loro scelte organizzative nel merito della costruzione di queste *coblas*. Da una parte operano scelte comparabili i copisti di **ADIKN**, a cui va in parte aggiunto l'anonimo **O**, che pur seguendo questo gruppo, manca dell'ultima strofa. Va detto che in questo gruppo **A**, pur presentando evidenti affinità con **D**, è portatore di errori propri lungo tutto il componimento, come il già citato salto dell'occhio.

Dall'altra parte, invece, si trovano alcuni dei testimoni del gruppo denominato *y* da Avalue, e cioè **CQRV**, che sembrano risentire molto più dei testimoni italiani di una situazione problematica a monte, dovuta alla struttura comune della II *cobla* e all'omissione delle stesse *coblas*.

Ci sono poi tre codici che sembrerebbero occupare posizioni per così dire 'intermedie' rispetto ai due gruppi precedentemente individuati: è il caso di **LM** e **a**. Il codice **L** propone una sorta di compromesso tra le due tradizioni principali, conflueno ora verso **CQRV** per la lezione della II *cobla* (con questo gruppo cui si accorda poi anche per l'omissione della *cobla* VII), e ora verso **ADIKNO** per quella della *cobla* IV. **Ma** sono invece un gruppo piuttosto stabile: i due codici costruiscono le strofe nel medesimo modo e, per quel che riguarda la II *cobla*, la trasmettono con versi attestati nelle due tradizioni *ε* ed *y*: al comune, al netto delle singole varianti, v. 13, «pels mieils del mon sui iauzire», i due codici fanno infatti seguire due versi caratteristici del ramo *ε*: «e sieu sai chantar ni rire / tot mes perleis per escarit», mentre gli ultimi tre sono quelli comuni a **CQRV**.

Cercando di capire come una tale situazione di instabilità possa essersi originata, credo sia opportuno valutare le singole testimonianze manoscritte per vedere come queste rispondano a una situazione evidentemente complessa che, forse, nasconde una doppia redazione.

A mio avviso, particolarmente utile potrebbe essere la testimonianza di **L**, codice da porre ai piani alti della tradizione, di cui è nota la tendenza del copista alla revisione editoriale del testo anche con la collazione di diversi testimoni a sua disposizione.

⁷ Cfr. Appel, *Bernart von Ventadorn*, pp. 155-164.

Indizi di un cambio di modello sembrerebbero venire dall'affinità del testo della *cobla* II con **CQRV** (= y), di contro all'affinità con **ADIKN** (= ϵ) per i vv. 35-36 della *cobla* IV, contraddetta, come accennavo, dal v. 34, che presenta una lezione particolare, confrontabile solo con quella del codice **O**. Tale lezione si presenta come un'innovazione causata dal fatto che in **L** un contenuto affine a quello del v. 34 secondo ϵ era stato già copiato all'interno della II *cobla* al v. 16. Di fatto **L** si sarebbe trovato a copiare a breve distanza due versi molto simili che in più condividono la medesima parola rima: soluzione che non poteva suonare corretta a un copista attento.

Per quanto non attendibile, **L** ci fa intravedere quanto problematica dovesse essere la tradizione già a monte e con quest'ultimo intervento di correzione del testo propone un interessante spunto di riflessione.

Il gruppo **DIK** presenta il testo più completo, ma non è esente da specifici problemi ecdotici. In particolare, infatti, si segnala per la diffusa presenza di parole rima identiche,⁸ della cui genuinità è lecito dubitare, a causa dell'eccedenza rispetto alle consuete norme trobadoriche, le quali, come confermano i trattati antichi, consentono la ripetizione formale di una parola, a patto che se ne muti la funzione morfologica e/o quella semantica. Norma che appare rispettata senz'altro ai vv. 40-41, dove «(sai) dire / (a) dire» (lezioni proprie a tutta la tradizione) costituisce un *mot equivoc* certo e attestato anche in Arnaut Daniel, nella sua *Sols soi qui sai lo sobrafan que·m sors* (*BdT* 29.18). Si noti che proprio l'esempio di Bernart de Ventadorn è citato da Perugi a sostegno della correttezza della ripetizione nella lirica di Arnaut, giustificandola, correttamente, come *aequivocatio*.⁹

Lo stesso pare potersi dire anche per la ripetizione delle parole rima «sen» e «dol», nelle loro funzioni di sostantivo e voce verbale, rispettivamente ai vv. 30-39 e ai vv. 27-54.

Diverso è, invece, il discorso per le ripetizioni di parole rima prive di *aequivocatio* come «duoilla» ai vv. 34 e 61, e «voilla» al v. 52 e al v. 64.

Il v. 64 è il primo verso della *tornada*: in questo caso è possibile invocare una ripresa a eco, pur notando che in tutti i codici in cui la parola «voilla» è ripetuta (**ADIKN**) si frappone tra il v. 52 e il v. 64 la *cobla* VII. Se è pur vero che nella trattatistica questo espediente metrico a distanza risulta tollerabile, va detto che nel caso di *BdT* 70.27 ci si trova davanti a un numero di parole

⁸ *Wiederholungen*, secondo la nomenclatura di Appel, *Bernart von Ventadorn*, pp. C-CI.

⁹ Cfr. Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll., Milano 1978, vol. II, pp. 507-509.

rima ripetute particolarmente elevato rispetto alla norma, fatto che impone una maggior cautela.

Considerando infatti la disistima corrente tra i trovatori verso l'uso di parole ripetute prive di variazione semantica o morfologica, è difficile credere che **ADIKN** rappresentino una *facies* genuina del componimento. È possibile ipotizzare, quindi, che le ripetizioni siano proprie del gruppo **ADIKN** e della sua famiglia o che siano ad essa pervenute come incrostazioni successive, e che il rifiuto per ragioni estetiche di tali interventi da parte di altri copisti sia una delle cause della variabilità delle lezioni in rima del componimento.

Se volgiamo lo sguardo alla soluzione offerta dal linguadociano **C** si può vedere come qui il problema della ripetitività di queste parole rima venga risolto: il diverso riassetto dei versi delle *coblas* e la vera e propria assenza di alcune di queste semplifica di fatto la situazione; i soli a tornare sono i *mot equivoc* diffusi e ampiamente attestati nella tradizione trobadorica, non vi sono strappi alle regole della composizione lirica, non si trova quella 'leggerezza' compositiva che Appel individuava in questa canzone proprio per l'ampio uso delle medesime parole rima.

Questo però non basta a fare di **C** un testimone affidabile, ma, anzi, si può pensare che risenta di una contaminazione interna al ramo stesso. Nel suo costruire le strofe, infatti, si è visto come sia ora vicino a **LQRV**, ora al solido duo rappresentato da **Ma**, che, forse, potrebbe farsi portatore di una redazione più antica, contraddistinta da una maggior brevità e dalla conservazione di alcune lezioni meno perspicue e certamente ben più insolite. Non si tratta di una redazione ineccepibile dal punto di vista metrico né esente da errori, ma vi si potrebbe, forse, intravedere il riflesso di una redazione più antica, che, se così fosse, con le dovute cautele, potrebbe essere quella più prossima all'autore. Se si segue il testo proposto da questi due codici si ha uno sviluppo tematico coerente e una realizzazione metrica che non pone i problemi rilevati poco fa in sede di rima. Se così fosse, i codici **ADIKN** sarebbero portatori di una redazione successiva, caratterizzata da un accumulo di materiali organizzati diversamente, materiali che difficilmente sono originari nella loro totalità, ma che comunque raccontano di una certa fruizione di questo testo in un dato modo. Va detto, però, che non è possibile escludere che l'autore stesso sia tornato sui suoi versi: non è insolito che i trovatori tornassero sulle loro liriche e questo è visibile nella presenza di differenti *tornadas* per lo stesso testo.

Quello che è certo è che ci si trova davanti a una situazione estremamente complessa, che complica ulteriormente la non sempre facile scelta del manoscritto da assumere come base.

La soluzione potrebbe essere, dunque, quella di proporre l'edizione sinottica delle due redazioni. La tradizione sembra, infatti, essere divisa nei due rami, che presentano in diversi luoghi lezioni adiafore, sulle quali occorre riflettere specificamente.

Il nucleo più antico sembra essere rappresentato da **Ma**, che oltre dalla medesima organizzazione strofica, sono accomunati da alcune irregolarità sillabiche: nello specifico, ad esempio, sono ipometri i versi 20 (v. 29 in **a**), per via della caduta della prima congiunzione negativa («*fraire cozin ni paren*», comune anche a **NR** vs «*fraire ni cosin ni paren*»), e 43 (v. 17 in **a**), dove l'ipometria è provocata dall'assenza del riflessivo.

È poi quanto meno insolito il verso 44 (v. 26, nel testimone **a**), «*true son talan n'aia complit*»,¹⁰ che caratterizza, oltre che **Ma** anche i codici **LV**: il significato è ben più esplicito di quanto di solito avvenga nella tradizione lirica di Bernart de Ventadorn e, infatti, a questo, il resto della tradizione contrappone un verso ben più pudico, quale «*madona al sen chausit*». Si può pensare che all'origine di questa variazione ci sia la volontà di evitare una ripetizione di «*chausit*»: il verso copiato da **LMVa** evita che il verbo si trovi ripetuto alla distanza di un solo verso, mentre il gruppo **CDIKN**, che copia invece al v. 42 «*faillit*», mantiene poi la reiterazione di «*chausit*» alla più consona distanza di otto versi.

Inoltre è possibile individuare alcune varianti significative, come ad esempio quella al v. 37 (v. 10 in **a**), dove **Ma**, con in più **C**, riportano la lezione «*labor*» (con il verbo alla 1ª persona singolare, *ai*) in luogo di *lo cors* (con il verbo alla 3ª persona singolare, *a*) attestato dal resto della tradizione. Nel contesto di questo passo, la lezione di **CMa** sembra preferibile poiché *difficilior*: anziché il più banale corpo femminile sarebbe il *servitium amoris*, faticoso e impegnativo, ad essere 'cortese, affinate e portatore di gioia' per il poeta stesso. Anche l'aggettivo «*sotil*» assumerebbe così un significato più profondo e pregnante se riferito al *labor*, piuttosto che alla donna. Va però detto che la lezione «*gent*», la prima della serie in **CMa**, viene recepita diversamente dai copisti che, in alcuni casi, trascrivono aggettivi che non possono che riferirsi al *cors* dell'amata: si tratta di **A** che copia «*fresc*», **D** con «*placent*» (poi barrato dal copista), **IKLN** che trascrivono «*blanc*» e **V** che riporta «*fresquet*».

Ancora, al v. 48 (v. 21 in **a**) **Ma**, unitamente a **LV**, presentano la lezione «*a cal obs*», diversamente dal gruppo **DIKNO** che reca «*donc per que*».

¹⁰ L'iperdittongazione presente in *true* non modifica l'andamento sillabico, in quanto i dittonghi sono da considerarsi, anche in questo caso, come una sillaba unica e indivisibile. Gli altri codici, **LMV**, riportano la lezione *tro*.

Oppure, al v. 46 (v. 19 in **a**) **Ma** scrivono «manda» mentre **IK** riportano «vau» e **ALNRC** copiano, con diverse grafie, «azis» creando un legame con la *cobla* precedente e con quella ancora sopra, in una sorta di gioco di *coblas capfinidas*, dato che, a due soli versi di distanza, si trova il verbo «aizit» in posizione di rima e, poi, al secondo verso della strofa IV, si può leggere «aizes». La lezione di **Ma**, come d'altra parte quella di **IK**, potrebbe sembrare una banalizzazione ma in realtà si sottrae al gioco interno di riprese che caratterizza il ramo della tradizione più articolato. La lezione di **D**, «si no ma iois», come quella di **V**, «car no sai», resta invece isolata.

Infine, vi sono alcune lezioni da considerarsi più probabilmente autentiche poiché, forse, più genericamente raffinate, per quanto quelle testimoniate dal resto della tradizione non si possano certo dire erronee. È il caso del v. 24 (v. 32 in **a**), dove **Ma** recano la lezione «fai» («fas» **M**) in luogo del più banale «voill» e del v. 41 (v. 14 in **a**): qui, davanti alla lezione ridondante di **D** «bes de be no es a dire», **Ma** recano «res non es de lieis a dire», dove il «res» è da intendersi come la particella negativa; tale interpretazione è corroborata dal resto della tradizione che presenta la lezione «res», inteso però come sostantivo e dunque soggetto di frase.

Il gruppo composto dai codici **ADIKN** è caratterizzato da un'analoga organizzazione interna delle *coblas* ed è accumulato dall'ipermetria del v. 40, dove l'aggiunta di «vos» interrompe la regolarità sillabica che caratterizza i versi adiacenti. All'interno del gruppo è poi possibile isolare **IKN** che infrangono al v. 42 lo schema rimico recando «ardimen» in luogo di «ardit», comune a tutto il resto della tradizione.

Rivolgendo poi l'attenzione al v. 6, ci troviamo di fronte ad una diffrazione che provoca reazioni che rimescolano i gruppi noti: da un lato, infatti, i codici **AIKMN** recano la lezione «apedit», a cui vanno connessi i codici **V** («apeditz») e **D** («apendit»), mentre dall'altro **CLOQa** recano «aperit», con **R**, «perit».

Secondo Appel, che rinuncia, in questo punto, a fissare un testo critico,¹¹ nel caso della lezione «apedit» potremmo trovarci davanti a un'insolita derivazione dal latino da *APPĒTĒRE*, sulla base di un'altra attestazione, stampata da Bartsch,¹² presente nella tradizione di Guiraut de Borneil in *Ben es dregz*,

¹¹ In Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, 8 voll., Leipzig 1894-1924, s.v. *aperir* si trova il solo rimando a Karl Stichel, *Beiträge zur Lexikographie des altprovenzalischen Verbuns*, Marburg 1890, p. 13. Si veda anche *FEW* XXV:25b.

¹² Cfr. Karl Bartsch, *Chrestomathie provençale, accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*, Elberfeld 1868, p. 106, e il glossario a p. 460, s.v. *apedir*. La lezione non è messa a testo da Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Tro-*

pos en aital port (BdT 242.54). «Apedit» potrebbe, più probabilmente, essere un tecnicismo proprio del lessico metrico, il cui etimo andrebbe rintracciato nell'espressione latina *in pedes*, con un riferimento all'andamento ritmico della canzone. Nella lezione «aperit», la cui attendibilità non è comunque del tutto improbabile, si potrebbe forse riconoscere un latinismo, anch'esso insolito, da *ĀPĒRĪRE*, 'trovare, comporre'. Queste lezioni e, con loro, le conseguenti interpretazioni, restano però piuttosto oscure e, in tutti i casi, manca un'adeguata documentazione che possa servire ora a sostenere ora a confutare le ipotesi avanzate.¹³

In conclusione, venendo al problema relativo alla costruzione dell'edizione e, più in particolare, alla scelta del testo base, come già detto, ritengo sia preferibile optare per un'edizione sinottica, che permetta di avere sottomano entrambe le redazioni. Non mi sembra infatti possibile affermare con certezza che la redazione recenziore sia a tutti gli effetti un rimaneggiamento di copista e non dell'autore stesso. Se, infatti, per alcune lezioni l'attività del copista è piuttosto evidente, per altri luoghi ciò non è così pacifico: ad esempio per la *tornada* che, come in altri componimenti trobadorici, è un luogo privilegiato di ripensamento o di rielaborazione autoriale noto.

Dal punto di vista pratico, dunque, ritengo che siano da preferire il codice **a** per quello che riguarda la forma forse più antica della canzone e il codice **K** per quello che riguarda la versione ampliata e certamente rimaneggiata.¹⁴ Entrambi non sono esenti da errori, ma mentre nel codice **K** si rivelano spesso sanabili, poiché assenti nei suoi collaterali o perché dovuti ad elementi evidentemente superflui, come zeppe, il manoscritto **a** presenta invece errori e lezioni proprie, talvolta risolvibili, come l'ipermetria al v. 4, correggibile con l'espunzione dell'aggettivo «gran» non altrimenti attestato, talvolta invece di assai ardua risoluzione.

badors Giraut de Bornelh, Halle 1910, p. 424, ma viene poi riaccolta da Ruth Verity Sharman, *The 'Cansos' and 'Sirventes' of the Troubadour Giraut de Bornelh. A Critical Edition*, Cambridge 1989, alle pp. 436 e 439.

¹³ Vale la pena accennare a un'ulteriore ipotesi, che purtroppo manca, come le altre, di prove certe ma che guarda ancora al confronto con Guiraut de Bornelh. In GrBorn BdT 242.5 al v. 5 Sharman mette a testo la lezione maggioritaria «desemparatz» ma nell'apparato si vede come i codici **AB** copino «desapeditz» che potrebbe essere la medesima voce di BnVent BdT 70.27 volta al negativo, da intendersi dunque come 'privato di sostegni', al contrario dei saldi versi del nostro poeta.

¹⁴ Il codice **D**, altro testimone completo della famiglia, è da escludersi per la presenza di alcuni italianismi schietti, che avrebbero richiesto ulteriori interventi, come il «me veo» del v. 65, rispetto al ben più tradizionale e linguisticamente adeguato «m'aura» di **IK**.

Di seguito, dunque, la proposta di edizione di entrambe le redazioni del testo.¹⁵

a	K
<p>I Lonc temps a q'ieu non chantei mai ni saub[i] far captenemen. Mas ar non tem plueia ni ven, anz sui intratz en cossire 5 con pogues bons motz assire en un vers q'ai aperit. Si tot non pars flors ni fuelha, meils me vai q'el temps florit pos l'amors q'ieu tant vueil me voil.</p>	<p>I Lonc temps a qu'ieu non chantei mai ni saubi far contenemen. Era no tem ploia ni ven, tan son intratz en consire 5 com pogues bos motz aissire en est son c'ai apedit. Si tot non vei flor ni fuoilla, meilz me vai c'al temps florit, qar l'amors qu'ieu plus voill mi vol.</p>
<p>I Redazione a</p>	
2 saubi] saup a 4 en cossire] en gran cossire a	6 aperit] apedit M
2 saubi] saupi M; captenemen] chaptanemen M	3 plueia] ploia M 4 anz] tantz M; intratz]
entraz M 5 pogues] poges M; bons] bos M	7 fuelha] foilha M 8 meils] miells M 9
vueil] uueilh M; voil] uol M	
<p>I Redazione K</p>	
<p>1 Lonc] lo O 2 ni saubi] sinausex L; far] manca A; contenemen] contenem D 3 era] mas ai L; ven] uer L 4 tan] si CQRV 5 com] cora I; bos] uos L; motz] mot O 6 est] aquest CRV et cum L; son] uert L; apedit] aperit CLO apendit D perit R 7 intero verso] sol midons auzir lo uuelha C (aggiunto a lato) manca R; si] seu O; flor] flors L 8 meilz me vai] si tot no uei CR si tot no par V 9 l'amors] la rens A lamor DNOQV; plus] tan N; voill] mielh R</p>	
<p>1 temps] tems DV tenps N; qu'ieu] qieu A queu DIN queu O; chantei] chante O chantiei N; mai] mais O 2 saubi] saupi Q; contenemen] chaptanemen A captenemen CLQ contenemen I contenimen O 3 era] ara O eras R; no] non AO; ploia] plueia CRV plua O ploi Q 4 tan] tant A; son] sui C sos L; intratz] intraz D intraçen N entrat Q intrat RV; consire] cossire ACLQR cosire NO 5 com] cum AD; motz] moz D motç N moç Q; aissire] assire</p>	

¹⁵ Per quello che riguarda i criteri di edizione si è deciso di normalizzare la grafia e inserire la punteggiatura e maiuscole/minuscole secondo l'uso moderno. Le abbreviazioni sono sciolte in corsivo e i luoghi d'intervento dell'editrice, laddove non ho ritenuto di poter accettare le lezioni dei due testimoni base, sono segnalati tra quadre. L'apparato è in doppia fascia: in quella superiore vengono riportate le varianti sostanziali, mentre quelle grafiche sono segnalate nella fascia inferiore. Trattandosi di due redazioni distinte, si presentano qui due diversi apparati, uno per la redazione che segue il testo proposto da a, in cui vengono riportate le varianti del solo codice M, e uno per quella proposta dal codice K, in cui si trovano le lezioni presenti negli altri codici, cioè **ACDFILNOQRV**, così da mantenere, per quanto possibile, la distinzione tra il testo così come, forse, è circolato nella sua forma più antica e le versioni successive.

ACDLOQRV asire N 6 est] en O; c'ai] chai O 7 tot] tut Q; fuoilla] foilla DLQ fueilla N foila O 8 meilz] mieills A meillz DIL miels N mielz O meil Q; c'al] qal A; temps] tems D tenps N tep Q; florit] floritz V 9 qar] car ADN; qu'ieu] queu ADN; voill] uuoill A uull C uoil N uolc O uol Q uuill V

II

10 Labor ai gent, sotil e gai
c'anc hom non vi tan avinent;
pretz e beutatz, valor e sen,
a treup mais q'eu non sai dire.
Res non es de lieis a dire,
15 ab sol qu'il fezes tans d'ardit
c'una nueg lai o-[se] despuelha
me menes en luec aizit
e-m fezes del braz laz al col.

II

10 Tot me desconosc, tan be-m vai
e s'om saubes en cui m'enten
ni auses far mon ioi parven.
Del mielz del mon son iauzire
e s'ieu sai chantar ni rire,
15 tot m'es per lei escarit.
Madompna prec que m'acuolla,
e puois tan m'a en riquit
non sia qui dona qui tol.

II Redazione a

15 ab] cab M 16 nueg] ues M; o-[se]] o a os M 17 menes] meses M

11 c'anc] qanc M avinent] auinen M 13 treup] trop M; q'eu] qieu M 14 lieis] leis M 15 qu'il] qil M; tans] tan M 16 despuelha] despueilha M 18 braz] bratz M; laz] latz M

II Redazione K

10 desconosc] desconort DN 11 e s'om] et si A; en] uas CQR; cui] an L cu eu O; m'enten] maten CQRV 12 auses far mon ioi parven] lauzes mon ioi far paruen CQR 14 *intero verso*] e sieu anc fui bos sufrire CQV eqar anc fin bon soffrire L sieu anc fuy lossufrire R 15 *intero verso*] era men tenh per guerit CRV (garit)LQ; escarit] esclarit O 16 *intero verso*] qua re non sent mal quem duelha C (doilla)L (dolla)Q (dol)R (duella)V 17 *intero verso*] si ma pres iois e sazit C (iois pres)LQRV 18 *intero verso*] non sim sui aissleh que sol C no sai seu soi auquel qui eu sol L (aice)Q (sim [...] sueill)V no sai si soi auquel que soll R

10 tot] totz ACILR toz D tut Q; me] mi O; desconosc] desconosch L desconoc V; tan] tant A tam CV 11 s'om] sonz I shom L so N; saubes] sautes A sauues I sapes O saupes Q sauibes R; m'enten] minten O 12 ni] non O ne Q; mon] mo L 13 mielz] mieills A miels CRV miellz D mellz L mielç N miel Q; mon] mont Q; son] sui ACNQR sos L soi O sen V; iauzire] iaudire Q iausire V 14 s'ieu] seu DO; ni] ne O 15 lei] lieis A 16 m'acuolla] ma cueilla N macoilla O 17 puois] pois AIO pos DN; tan] tant A 18 qui] que A qi DQ

III

Si no-m manda lai on il iai,
20 on eu remir lo sieu cors gens,
a cal obs m'a fag de nien?
Ai las, co muer de desire!
Vol mi doncs midonz aucire,

III

Al mon tan bon amic non ai,
20 fraire ni cosin ni paren,
que si-m vai mon ioi enqueren,
qu'inz e mon cor no-l n'aïre.
E s'ieu m'en voill escondire,

	car l'am o qe-i ai chautit?		<i>non</i> se-in teingna per traït,
25	Ara-n faza se qe-s vueilha treu son talan n'aia complit, q'eu no m[e]n plaing si tot me dol.	25	<i>non</i> voill lausengiers me tuoilla s'amor ni-m torn en tal crit per qu'ieu me lais morir de dol.

III Redazione a

27 no m[e]n] non M

20 21 cal obs] qal ops M 22 co] con M; muer] mueur M 24 car] qar M; chautit] chausit M 25 faza] fasa M 26 treu] tro M 27 qu'eu] qieu M

III Redazione K

20 fraire ni cosin] fraire cosin NR 21 *intero verso*] si de mon ioi mi ua queren C (me)(qiren) QR; si-m] son I 22 qu'inz] qieu L; n'aïre] laire Q 23 *intero verso*] mi tuelhi samor R (*poi cassato*); m'en] lo L 25 me tuoilla] macuell V 26 s'amor ni-m torn en tal] mon ioi ni metal L nim moua tals V; ni-m torn] nin leuc AN nileu D nimleu O nen leuon QR 27 per qu'] don O

19 al] el ACDILNRV ie O; tan] tant A ai] hai L 20 cosin] cossin I 21 que] qe O; enqueren] enqeren O enquiren V 22 qu'inz] quins C quinç N qinç Q; n'aïre] nazire ACDOV narie L azire CR 23 m'en voill] mi uoill A men uuelh CR mi uolc O uuil V; escondire] escodire N 24 teingna] tenga A tenha CR tengna D tengua L teigna NO tegna Q teinatç V; traït] trazit AV trarit D 25 voill] uoill A uel C uoilla D uoill N uol O uuelh R; lausengiers] lauzengiers CR lausengers DL laussengiers I; me tuoilla] mi toilla ADLO mi tuelha C me tueilla N mi tolla Q me tuelha R 27 qu'ieu] qieu AL queu DN; me] mi AN; morir] murir DR

IV

El mon tan bon amic non ai,
fraire [ni] cozin ni paren,
30 que si-m va mon ioi enqueren,
q'[inz] en mon cor non l'azire.
E si m'en fai escondire,
non s'en tenga per traït,
non vueil lauzenia mi tuelha
35 midonz ni leu aital crit,
per qe mi lais murir de dol.

IV

C'ab sol lo bel semblan que-m fai
qan pot ni azes lo-l consen,
30 ai tan de ioi que sol no sen
c'aisi-m torn e-m vol e-m vire,
E sai ben quan la remire,
q'anc hom bellaïor *non* vit,
e *non* pot far ren que-m duoilla
35 Amors, q'ans n'ai lo chautit
de tans com la mars clau ni revol.

IV Redazione a

29 [ni] *manca* Ma 30 va] uai M 31 q'[inz] en] queu e mon a 34 lauzenia mi tuelha] lausengier macueilha M 35 leu aital] moua tal M 36 qe] qieu M

30 que] qe M; enqueren] enqeren M 31 non] no M 33 non] no M 34 vueil] uueilh M 36 murir] morir M

IV Redazione K

28 c'ab] per C ab LO 29 pot] luec C; ni] sol A; azes] sazo C ai iois O; lo-l] loil ADL sol N 30 *intero verso*] manca N 31 c'aisi-m torn] souen salh C aissim corr L 33 bellaio] pus belha C 34 *intero verso*] per mercelh prec quem acuelha C silges ues mi no sorgoilla L qe ies uer mino sorgoilla O 35 *intero verso*] e pus tan ma enriqueit C; amors] samors L 36 *intero verso*] no sia qui don qui tol C; de tans com] daitant qant L; la] manca ADLO; revol] uol N

28 bel] belh C; semblan] scemblan L 29 azes] aizes A aces D atzes L aiçes N; consen] cossen ADL cosen NO 30 ai] hai L; 31 c'aisi-m] caissimi AD; vol] vole O 32 quan] qan AL quanc C quan D can N 33 q'anc] canc ADNO; bellaio] bellazor AD bellacor L bellaçor N belezon O 34 far ren] ren far AD; que-m] qem A quim D; duoilla] doilla D dueilla N 35 q'ans] anz LO canç N; chauzit] chausit ANL causit D 36 de tans] daitan ANO; com] cum AD

V

Totz me desconois, tam ben vai.
e s'auzes dir en cui m'en ten
ni auzes far mon ioi parven.
40 Pels miels del mon son iauzire,
e s'ieu sai chantar ni rire,
totz m'es per leis escarit.
Ai, q'ieu no sen mal qe-m dueilha,
tant m'a iois prez e saizit
45 non sai s'ieu sui aqel qe sol.

V

Lo cors a blanc, sotil e guai
et anc non vi tan avinen;
prez, beutat e valor e sen
40 ha plus qu'eu non sai dire.
Res de ben non es a dire,
ab sol c'aia tan d'[ardit]
c'una nueg lai o-s despuoilla
me mezes en loc azi[t]
45 e-m fezes del bras las al col.

V Redazione a

38 s'auzes dir] som sabia M 42 per leis] delai per M 43 ai, q'ieu no sen] qen ren nom sen M

37 desconois] desconosc M; tam ben] tan bem M 39 auzes] auses M 40 pels miels] del mielh M 43 dueilha] doilha M 44 tant] tan M; prez] pres M 45 non] no M; s'ieu] siu M; qe] qi M

V Redazione K

37 Lo cors] labor C cors V; blanc] fresc A gen C plaçet (*poi cassato*) D fresquet V; sotil] manca D cuindet V 38 et anc non] quanc hom non C anc hom non L canç no hom non V 39 *intero verso*] oils amors boca rizen V 40 ha plus] mais C ha mais L gent V; non sai] non uos sai ADIKN 41 res de ben] bes de be AD de lieys C de lei L deleis V; non es a] non ai de V; es a] es res a CL 42 ab sol c'aia tan] quab sol quilh fezes tan C sos que hagues tant L mas que preses tan V; ardit] ardimen IKNV 43 nueg] uetz C; lai o-s] qant se L 44 me mezes en loc] mi tengues en leig L 45 e-m] com V; del bras las al col] de sos brasz lasol L

37 blanc] blanch L; guai] gai ADV 39 prez] presz L preç N; beutat] beltat D beltatz L 40 ha] a AD an N; qu'eu] qieu AB 42 tan] tant A 43 nueg] nuoich A noit D noig L nuit V; o-s] on se AD; despuoilla] despuelha C despoilla DLN despuella V 44 me] mi ADN; mezes] meçes N meses V; loc] luoc AV; azit] aizit ACL azzit D aiçit N 45 fezes] fese L; bras] bratz ACV braz DL; las] latz ACV laz D

VI

Per sol le bel semblan qe-m fai
cant luecs ni aizes li o cosen,
ai tant de ioi qe sol no-m sen.
Soven sail e-m volf e-m vire
50 e sai ben can la remire,
c'anc hom plus bella non vi.
Per merce-il prec qe m'acueilha
e pos tant m'a enrequit,
no-m sia qi dona qi tol.

VI Redazione a

47 luecs ni aizes li o] luec ma fazon M

47 cant] qan M 48 tant] tan M 49 sail] sailh M; volf] uolu M 50 can] qan M 51 c'anc]
qanc M 53 tant m'a] matan M; enrequit] enrequit M 54 qi] qim M

VI Redazione K

46 si non vau] a car no sai V; vau] aizis ACR aiois D aies L aiçis N aisis Q 47 *intero verso*]
manca A; son bel cors] lo sieu cors L; bel] gay R *manca* V; [g]lien] ien IKN 48 *intero verso*]
manca AC; donc per que] ha qal ops L a cals obs V 49 *intero verso*]*manca* A 50 *intero*
verso] *manca* A; madomn'] midonz D midon LQ midons CRV 51 *intero verso*]*manca* A;
qu'ieu l'ai] *manca* V 52 *intero verso*]*manca* A 53 *intero verso*]*manca* A tro son talan
nhaia complit L tro sos talens naia complitz V; sieu] sen D 54 *intero verso*]*manca* A; qu'eu
no-men planc] que ren no prez L; men] quam C *manca* N cam Q cuam R

47 son] so N; bel] belh C; gien] gent C gen DLQRV 48 donc] doncx R; fag] fait DQV fach
L 49 alas] ailas CNR hailass L halas Q; co] cum CD; muor] mor DQ muer CNRV; deziere]
desire DNQRV desziere L 50 mi] me DQ; auzire] aucire CLRV ausire NV; faillit] falhit CR
faillitz V 51 quar] car DN; l'ai] l'hai L 52 era] ara LV; fassa] faza DV facha L fasa N faça
Q; voilla] uelha CR uoilla L uoilla V 53 chazit] causit D chausit NQ 54 planc] planh
CR plaing DQ; tot] tut Q; dol] dull V

VII

55 Tan l'am ren dire non l'en sai,
mas sil s'en prend'esgardamen
que non soi d'als en pensamen
mas con li fos bons servire.
E s'ieu n'ai pen'e martire,
60 era m'en teing per guarit,
qu'e ren no sen mal que-m duoilla
si m'a iois pres e saizit,
non sai si-m son aquel que sol.

VII Redazione K

55 *intero verso*] *manca* A; ren dire non l'en] dire re noil D 56 prend'] pres D preç N 57
que non soi d'als en] qieu non ai dal re AD 61 qu'e ren] mentre AD; que-m] qil D 63 si·m
son] si soi AD

56 prend'] prenda A 57 soi] sin I sui N 58 con] cum AD; bons] bos ADI 59 pen] pena
A 60 teing] ten D; guarit] garit AN guerit D 61 duoilla] doilla AD dueilla N 62 saizit]
sazit AD saiçit N

VIII

De cor que cora·s voilla
65 m'aura del chantar garnit,
puois sa fin'amors m'o asol.

VIII Redazione K

64 que cora·s] ma coras A ma que coras DN 65 m'aura] ueus me A me ueo D men uenc
N 66 sa] *manca* A

64 voilla] uuoilla AD 66 puois] pos N

Università di Torino

Il canzoniere trobadorico T: ipotesi di lavoro e nuove prospettive*

Carolina Borrelli

L'attività scientifica di Costanzo Di Girolamo ha contribuito a definire il processo di circolazione della lirica trobadorica in Italia: da un lato, infatti, Di Girolamo è una voce significativa nel panorama degli studi sulla Scuola siciliana e sul dialogo che essa intrattiene con la poesia occitana;¹ dall'altro, lo studioso ha dedicato contributi specifici alla ricezione italiana dei testi trobadorici. Tra questi rientra l'esegesi di *Reis glorios, verays lums e clartatz* (BdT 242.64) di Giraut de Borneil, alba trasmessa da sei canzonieri occitani (CEPRS^gT) e in una versione connotata dal forte ibridismo linguistico, riportata sulla carta di guardia del ms. latino 759 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (Mⁱⁿ).² Inoltre, la traduzione del componimento in una varietà italiana nord-occidentale, verosimilmente piemontese, è attestata nel codice A^{mbr}.³

In questo quadro, risultano particolarmente innovative le intuizioni di Di Girolamo sul canzoniere trobadorico T. Considerato un testimone chiave per

* Il presente contributo illustra alcuni risultati della tesi di dottorato *Il canzoniere occitano T. Studio codicologico, linguistico, ecdotico*, diretta da Luca Barbieri e Fabio Zinelli, Università degli Studi di Siena, École Pratique des Hautes Études - PSL, ciclo XXXVI.

¹ Cfr. Costanzo Di Girolamo, «Introduzione», in *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008, vol. II, pp. xv-cxx.

² Cfr. Costanzo Di Girolamo, «L'angelo dell'alba. Una rilettura di *Reis glorios*», *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 59-90; Id., «Un testimone siciliano di *Reis glorios* e una riflessione sulla tradizione stravagante», *Cultura neolatina*, 70, 2010, pp. 7-44; Id., «L'alba di Giraut de Borneil in Italia», *Lecturae tropatorum*, 9, 2016, pp. 24; Id. «Il diavolo dell'alba: il geloso di *Reis glorios*», *Lecturae tropatorum*, 14, 2021, pp. 197-207. I primi tre contributi sono raccolti ora in Id., *Filologia interpretativa*, a cura di Paolo Di Luca e Oriana Scarpati, Roma 2019, alle pp. 45-73, 75-106 e 123-143 (da cui si cita). Sullo stesso argomento, cfr. anche Nello Bertoletti, «Sul testimone monacense di *Reis glorios*: note linguistiche e testuali», *Lecturae tropatorum*, 9, 2016, pp. 13.

³ Cfr. Costanzo Di Girolamo, «L'alba ambrosiana», *Medioevo romanzo*, 39, 2015, pp. 404-418, ora in Id., *Filologia interpretativa*, pp. 107-121 (da cui si cita), e Nello Bertoletti, *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil*, seconda edizione riveduta e aggiornata, con una nota paleografica di Antonio Ciaralli, Roma 2021.

il contatto dei *curiales* di Federico II con la poesia occitana, il canzoniere conservato a Parigi è di provenienza incerta. Dalle osservazioni di Carl Appel, il quale ha fornito la prima analisi fonetica, morfologica e lessicale del canzoniere, Giulio Bertoni ha associato l'origine del copista e il luogo di confezionamento del manoscritto al Veneto settentrionale.⁴ Giuseppina Brunetti, da parte sua, ha ripreso l'ipotesi della provenienza nord-orientale, avanzando una localizzazione friulana, che però non ha avuto seguito.⁵

Di particolare interesse per gli sviluppi recenti della questione si rivelano gli studi di Stefano Asperti, il quale ha individuato una componente ligure-piemontese nel materiale confluito nell'antologia trobadorica.⁶ Questo spostamento di prospettiva dall'Italia nord-orientale a quella nord-occidentale ha animato l'analisi del canzoniere T e del testo di Giraut de Borneil condotta da Costanzo Di Girolamo. Lo studioso ha infatti riconosciuto nella tradizione di *Reis glorios* un raggruppamento concorde comprendente T e i testimoni monacense e ambrosiano, tutti risalenti al collettore linguadociano y del canone di Avalor.⁷ Ciò ha consentito di ipotizzare che il testo abbia avuto particolare fortuna nel territorio del Monferrato, o, più genericamente, in una zona compresa tra il Piemonte e la Liguria. In definitiva, riconsiderando da una parte alcune caratteristiche della patina linguistica del codice, dall'altra il suo stretto legame con il testimone di Monaco e con quello ambrosiano nella trasmissione dell'alba di Giraut de Borneil, Di Girolamo ha avanzato una nuova «ipotesi di lavoro»: il luogo di confezionamento del manoscritto e di origine del copista si collocherebbero nella zona ligure-piemontese.

Alla luce della proposta di Costanzo Di Girolamo, il presente contributo intende esporre alcuni risultati ottenuti dal riesame del canzoniere T. In primo luogo, si analizza il contenuto dei testi connotati da una forte componente letteraria locale, i quali possono offrire elementi utili a precisare gli ambienti di circolazione dei materiali confluiti nell'antologia trobadorica. In secondo luogo, vengono fornite delle proposte interpretative sugli italianismi caratteristici del diasistema del codice. In sintesi, lo scopo di questo contributo è ri-

⁴ Cfr. Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig 1890, pp. VI-XIII, e Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Modena 1915, pp. 195-196.

⁵ Cfr. Giuseppina Brunetti, *Il frammento inedito «Resplendente stella de albur» di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen 2000, p. 219.

⁶ Cfr. Stefano Asperti, «Le chansonnier provençal T et l'École poétique sicilienne», *Revue des langues romanes*, 98, 1994, pp. 49-77.

⁷ Cfr. Di Girolamo, «L'alba ambrosiana», p. 112.

⁸ Di Girolamo, «L'alba di Giraut de Borneil», p. 143.

volto tanto alla discussione critica dell'ipotesi del filologo napoletano, quanto all'esposizione di alcuni dati significativi in vista di sviluppi successivi negli studi sul testimone.

Il manoscritto fr. 15211 è un codice miscelaneo pergameneo di 280 carte costituito da quattro sezioni: la prima contiene le *Prophecies de Merlin* (cc. 1r-68r); la seconda (T¹) riporta le raccolte trobadoriche di *tensos* e *coblas esparsas*, intervallate dall'alba di Giraut de Borneil (cc. 68v-88v); la terza sezione (T²) conserva il *Liederbuch* di Peire Cardenal (cc. 89r-110v); la quarta (T³), infine, comprende quarantasei sezioni autoriali di canzoni e sirventesi trobadorici, ed è chiusa da una raccolta di tre *coblas esparsas* (cc. 111r-280v).⁹ Le unità T¹ e T³ costituiscono il canzoniere noto con la sigla T e sono ascrivibili a un'unica mano, recenziore rispetto a quella dei copisti delle *Prophecies* e di T².

Analizzando le diverse sezioni dell'antologia trobadorica, i testi rapportabili all'ambiente storico-culturale italiano sono presenti sia nella raccolta di T¹, sia nei *corpora* autoriali di T³. In questa sede, però, è opportuno soffermarsi sulle meno studiate raccolte di tenzoni e di *coblas esparsas*. Tra i testi più tardi della sezione dialogica, si riscontra Raimon, *una dona pros e valenz* (BdT 283.2 = 393.2), trasmesso dai soli Ta¹. Lantelm, il primo interlocutore del *partimen*, è stato identificato con il giullare lombardo destinatario dei versi satirici del sirventese di Lanfranc Cigala, *Lantelm, qui-us onra ni-us acoill* (BdT 282.13), *unicum* del canzoniere H. Secondo Maria Grazia Capusso, questi componimenti trovano come punto di contatto «un certo numero di parole-rima (in *-enz, -enza*)».¹⁰ L'affinità tra i due testi potrebbe consentire di collocare il *partimen* di Lantelm contenuto in T nell'arco cronologico compreso tra il 1235 e il 1257-1258. Si tratta per Lanfranc Cigala di «un periodo di apprendistato poetico ... lievemente decentrato rispetto all'ambito cittadino (e, solo dubitativamente, transalpino)».¹¹ D'altra parte, a questa fase della produzione del trovatore genovese appartiene un'altra opera contenuta in T, *Tan franc cors de dompn'ai trobat* (BdT 282.24), trasmessa nella sezione delle *coblas esparsas*,

⁹ Per la descrizione del codice, cfr. Giuseppina Brunetti, «Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)», *Cultura neolatina*, 50, 1990, pp. 45-73.

¹⁰ Maria Grazia Capusso, «Un duello oitaneggiante: lo scambio di sirventesi Lanfranco Cigala - Lantelmo», in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale. Atti del Convegno per Genova capitale della Cultura Europea 2004*, a cura di Margherita Lecco, Alessandria 2006, pp. 9-42, a p. 18.

¹¹ Capusso, «Un duello oitaneggiante», p. 14.

nella quale Lanfranc Cigala tesse le lodi di una non ben identificata dama di Villafranca, toponimo che rimanda ai domini malaspiniani.¹²

In definitiva, i rapporti di Lantelm con Lanfranc Cigala, la presenza del trovatore genovese nella sezione delle *esparsas*, nonché il riferimento a una Selvaggia nelle *tornadas* dello scambio dialogico tra Lantelm e Raimon,¹³ sono indizi della presenza di componimenti provenienti dal contesto ligure-piemontese individuata da Asperti e riproposta da Di Girolamo all'interno della silloge trobadorica. Inoltre, questi testi godono di una circolazione limitata, circoscritta, nel caso di *Raimon, una dona pros e valenz*, ai soli **Ta**¹.

Nel complesso, sembra che uno spazio significativo di **T**¹ sia dedicato a Lanfranc Cigala e al suo ambiente di attività. Spostando l'attenzione alla sezione delle *coblas esparsas*, infatti, si riscontra la presenza di una strofe isolata da un sirventese dello stesso trovatore genovese, *Estier mon grat mi fan dir vilanatge* (*BdT* 282.6). Si tratta di «una sorta di centone di invettiva» contro Bonifacio di Monferrato: la *cobla* condivide con il componimento del trovatore genovese i vv. 1, 3, 10-13, 15 e 16, mentre nel distico finale richiama i vv. 39-40 di un sirventese di Elias Cairel, *Pois chai la fuoilla del garric* (*BdT* 133.9), destinato al vituperio del padre di Bonifacio, Guglielmo VI marchese di Monferrato.¹⁴ Il testo di Lanfranc Cigala è databile intorno al 1245, periodo in cui il marchese, dopo essere passato dalla parte guelfa nel 1243, era riuscito a ottenere il perdono della fazione imperiale. L'evento deve aver scatenato il disappunto del trovatore genovese, il quale aveva visto nell'alleanza guelfa una possibilità di rivalsa per la sua città. Si tratta quindi di un componimento di occasione, di cui **T** trasmette la versione rielaborata da un «anonimo centonatore». ¹⁵ Secondo Stefano Resconi, il testo rimonderebbe a una fonte marginale comune ai canzonieri **UT** originatasi tra il 1238 e il 1245 in un ambiente ostile a Bonifacio di Monferrato, probabilmente di area genovese. Questo e altro materiale deve aver seguito la direttrice Pianura Padana-Toscana «nella seconda metà del Duecento (e forse più probabilmente intorno all'ultimo quarto) grazie all'intermediazione delle corti liguri-piemontesi ... che costituivano di fat-

¹² Dietro la *domna* di Lanfranc Cigala si celerebbe Adelasia o Alaide di Malaspina. Cfr. Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954, pp. 112-113.

¹³ Per l'identificazione di *Na Selvagia* con Selvaggia Malaspina, cfr. Capusso, «Un duello oitaneggiante», pp. 18-19, e Ruth Harvey e Linda Paterson, *The Troubadour 'Tensos' and 'Partimens': A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. III, p. 920.

¹⁴ Sara Centili, «Lanfranc Cigala, *Estier mon grat mi ven dir vilanagie* (*BdT* 282.6), *cobla* di **T**», *Rialto. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, 15.iv.2003.

¹⁵ Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004, p. 201.

to un naturale collegamento geografico e politico-culturale tra i due versanti dell'Appennino». ¹⁶ Il passaggio di una parte del materiale confluito in T in questo itinerario potrebbe essere sostanziato dai fenomeni linguistici riconducibili alla stessa area.

A questo punto, risulta opportuno esporre alcuni rilievi sulla *scripta* del canzoniere. Partendo dagli italianismi generici, si riportano di seguito i fenomeni grafico-fonetici e lessicali deducibili dallo spoglio condotto su T. In particolare, si nota il frequente ricorso alle seguenti grafie:

- il digramma <ch> per l'occlusiva velare sorda: sono maggioritarie, ad esempio, le occorrenze di *che* per *que* / *qe*. Il digrafo è presente anche in fine di parola, come nel caso di *aamich* (c. 85r). Ad esso si associa, seppure sporadicamente, <gh> per la notazione dell'occlusiva velare sonora (mai in posizione finale), tanto per le forme verbali (NEGARE > *negha*, c. 163v), quanto per le forme nominali (*WERJAN > *ghisa*, c. 246v);¹⁷
- il digramma <gi> per l'affricata palatale sonora;¹⁸
- il digramma <cs>, il quale è ben rappresentato soprattutto in posizione finale.¹⁹ In un caso si verifica la grafia <csx>, probabilmente frutto di un accumulo grafico erroneo: *ricsx om* (c. 186v). Si nota inoltre il nesso <sç> per le forme *entendensç* (c. 239r) e *forsça* (c. 256r).²⁰ Per la resa grafica di /sc/ ed /ss/ si riscontrano <sc> in *iscient* (c. 71v), <si> per *esient* (c. 78v), <x> in *eixiamen* (cc. 83r, 84v, 168r), *engraixar* (c. 150v), *laixet* (c. 177v). L'impiego del grafema <x> in posizione intervocalica e, raramente, in fine di parola, rimanda alle *scriptae* nord-italiane;²¹

¹⁶ Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze 2014, p. 322.

¹⁷ Sebbene la resa della velare sorda con il digrafo <ch> sia riscontrata sporadicamente da François Zufferey anche nei canzonieri autoctoni, non può dirsi lo stesso per la resa della velare sonora con <gh>, interpretata dallo studioso come un chiaro italianismo. Cfr. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 256.

¹⁸ Come infatti già evidenzia Zufferey, «le copiste de T ... rend souvent le son [dʒ] devant vélaire par gi- ou g-». Cfr. Id., *Recherches linguistiques*, p. 14.

¹⁹ Questo tratto, insieme alla resa delle palatali con le grafie <ign> e <ill>, è rapportato da Fabrizio Cigni a quei testi che hanno subito «una diretta influenza di chi è abituato a scrivere (e/o copiare) in francese, cosa che risulta perfettamente plausibile all'interno del particolare contesto dei manoscritti di prosa galloromanza prodotti nel *milieu* pisano-genovese degli ultimi due decenni del sec. XIII». Cfr. Fabrizio Cigni, «Francese e italiano nei canzonieri provenzali. Precisioni e osservazioni sui casi di p e P», in *Francofonie medievali. Lingue e letterature gallo-romanze fuori di Francia (sec. XII-XV)*, a cura di Anna Maria Babbi e Chiara Concina, Verona 2016, pp. 149-168, a p. 157.

²⁰ Cfr. Ilaria Zamuner, «Spigolature linguistiche dal canzoniere provenzale I (Bav, Vat. Lat. 3206)», *Studi medio-latini e volgari*, 51, 2005, pp. 167-211, a p. 185.

²¹ Cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino 1966-1969, vol. I, §§ 156 e 214.

- la forma *zo*, risultante dall'affricazione della palatale, è interpretabile come un settentrionalismo generico (cc. 130r, 168r, 199v).

Quanto al lessico, risultano degni di nota la forma verbale *ralegrar* (c. 192v), variante unica di *alegrar* (II *cobla*, v. 16), parola rima del componimento *Be chantera, si m'estes be d'amor* (BdT 234.4) di Guilhem de Saint-Didier (cfr. *FEW*, 24:288b), e l'aggettivo *giochos* (c. 143v), non attestato in occitano, che rimanda al lemma italiano *giocosso*.²²

Alcuni fenomeni sono però maggiormente connotati diatopicamente:

- segmento *alt-* > *a-*: si riscontra l'evoluzione del segmento *alt-* > *a-* per le forme *atra* per *altra* / *autra* (cc. 177r, 221r) – un fenomeno a cavallo tra la riduzione del dittongo *au* e l'assorbimento della laterale –, in un testo di Rambertino Buvaelli, *Mout chantera de joi e voluntiers* (BdT 281.6), v. 40, attribuito in T a Guilhem Ademar, e in un *unicum* assegnato a Peire Bremon Ricas Novas, *Ben farai canson plasen* (BdT 330.3), v. 39.²³ La forma è notevole sia in quanto isolata nella tradizione del primo testo, sia perché presente in un *unicum*. La sua interpretazione non è però univoca: essa è attestata nell'intera area settentrionale (compresa la zona ligure) e in Toscana.²⁴ Dalla consultazione della COM2, se ne registra un'occorrenza nel componimento anonimo *A vos que sabetz mals valer* (BdT 461.34), *unicum* di K, trascritto nei fogli di guardia del codice (c. xiv);²⁵
- oscillazione consonantica (G > c; C > g): *cardar* per *gardar* (c. 190v); CASTIGARE > *gastiga* (c. 230v). A partire dalla documentazione fornita dal *Corpus OVI*, l'esito *gartigar* / *gastigare* risulta particolarmente diffuso nei testi di area toscana, solo raramente in area friulana, veneta e reatina, mentre, secondo il dizionario *FEW* (2:472a), esso è presente anche in antico lombardo. Tra i canzonieri trobadorici vergati in Italia, si riscontra la forma

²² Cfr. Aimo Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki 1956.

²³ Cfr. Elio Melli, *Le poesie di Rambertino Buvaelli*, Bologna 1978; Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008.

²⁴ Cfr. Angelo Stella, «Liguria», in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, 3 voll., Torino 1994, vol. III, pp. 105-153, a p. 116, e Arrigo Castellani, «Un altro-l'atro», in Id., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma 1980, pp. 248-253.

²⁵ Cfr. «Intavulare», *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali*, serie coordinata da Anna Ferrari, 2. Paris, Bibliothèque nationale de France I (fr. 854) K (fr. 12473), a cura di Walter Meliga, Modena 2001, pp. 148-149. Secondo Appel, la mano che trascrive la *cobla* anonima a c. xiv sarebbe italiana e databile intorno al XV secolo. Cfr. Carl Appel, «[rec. a] Pierre De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887», *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 9, 1888, coll. 318-320, alla col. 320. Il testo è edito in Peter T. Ricketts, *Contribution à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, Birmingham 2000.

gastia in U (c. 135v).²⁶ In un caso isolato, davanti a vibrante + vocale, si nota l'occlusiva sorda /k/ a discapito della sonora /g/: GRANDEM > *cran* (c. 175v). Quest'ultimo esito è frequente in ambito toscano (in particolare, in area lucchese, senese e fiorentino-pratese);²⁷

- nesi consonantici: -CT- > *it*, DELECTARE > *deleit* (c. 127v). Questo esito «concorda con il francese antico, ma distingue oggi il piemontese in ambito galloitalico e, più generalmente, italiano»;²⁸
- nasale dentale con resa grafica *nn*, tipica del sistema grafico piemontese: si riscontra la forma *affann* (c. 174v) in rima con *talant* nel componimento di Guilhem Ademar, *Be for'oimais sazoz e locs* (BdT 202.1), v. 16.²⁹

Quanto agli esiti controversi, è opportuno menzionare il raddoppiamento fonosintattico. In ambito italiano, la presenza di «raddoppiamenti arbitrari» messa in luce da Alfredo Stussi per i testi veneziani riguarda prevalentemente le consonanti *l, f, s*,

che consistono in sostanza di un'asta. ... Pare quindi probabile che tali raddoppiamenti abbiano nel fatto grafico, se non addirittura la motivazione, per lo meno un incentivo e ciò sembra confermato dalla loro presenza anche in posizione iniziale cioè dove è assolutamente impossibile una spiegazione nell'ambito della fonetica italiana settentrionale.³⁰

Da parte sua, Pär Larson evidenzia che «l'alta frequenza di raddoppiamenti fonosintattici in un manoscritto potrebbe significare soltanto che lo scriba non fosse perfettamente in grado di isolare le unità lessicali e preferisse articolare il suo testo in gruppi grafici». ³¹ Risulta quindi opportuno interrogarsi sui singoli casi riscontrati nel canzoniere T e sui loro contesti.

Il fenomeno riguarda le consonanti

²⁶ Cfr. Stefano Resconi, «Edizione diplomatica del canzoniere U (Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pl. XLI, 43)», in *Cao. Corpus dell'antico occitano*, a cura di Maria Careri, in rete, 2019.

²⁷ Cfr. *Corpus OVI*, s.l. *grande*, e Pär Larson, «Appunti sulla lingua del canzoniere Vaticano», in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di Lino Leonardi, 4 voll., Firenze 2001, vol. IV, pp. 57-103, a p. 72.

²⁸ Gianrenzo P. Clivio, «Il Piemonte», in *I dialetti italiani: storia, struttura, uso*, a cura di Manlio Cortellazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi e Gianrenzo P. Clivio, Torino 2002, pp. 151-195, a p. 156. La forma *deleit* è inoltre diffusa in testi valdesi. Cfr. *Six Vaudois Poems*, ed. by Henry J. Chaytor, Cambridge 1930.

²⁹ Cfr. Kurt Almqvist, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala 1951.

³⁰ Alfredo Stussi, *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, Pisa 1965, p. xxx. A questa affermazione lo studioso aggiunge che «anche se con cautela, si deve tener conto, particolarmente per testi letterari del Trecento e oltre, dell'influsso toscano».

³¹ Pär Larson, «Stiamo lavorando per voi: per una maggiore collaborazione tra filologi e storici della lingua italiana», *Verbum*, 4, 2002, pp. 517-526, ora in Id., *Lavorando per voi. Studi di linguistica, filologia e letteratura italiana e romanza*, a cura di Roberta Cella, Marco Maggiore, Alessandro Parenti e Zeno Verlato, Pisa 2024, pp. 171-178, a p. 175 (da cui si cita).

- sibilante, nei casi di *a ssoffrir, qe ssia* (c. 71r), *a ssaions* (c. 125v), *no ssaup* (c. 137v), *no ssoi, ca ssom, e sstitot, e ssoi* (c. 141r), *ce sse, e ssap* (c. 144v), *de sso* per *de ço* (c. 229r);
- fricativa dentale sorda in posizione iniziale, per *e ffols* (c. 144v), *me ffaa* (c. 181r), *e ffelonia* (c. 203r), *e ffara* (c. 228v);
- liquida, come nei sintagmi *alla bella* (c. 128r-v), *a llor* (c. 138v), *e lleugaria* (c. 161v), *e llira, e lluoc* (c. 167v), *della* (c. 187v), *a llei* (c. 217r);
- labiale, nei casi di *a bbel solatç* (c. 268v), *a bbon cor* (c. 277v).

Una casistica minoritaria prevede il rafforzamento di *-n* finale in posizione prevocalica e preconsonantica: *enn un canp* (c. 220r); *enn si non* (c. 225r).³²

Da qui, alcune considerazioni sommarie. In primo luogo, i raffronti di Stussi suggeriscono di ricollegare questo esito grafico a un'abitudine scrittoria di area settentrionale italiana. Inoltre, il valore localizzante del tratto potrebbe essere supportato da una constatazione contestuale: tra le numerose occorrenze del canzoniere T, a causare il raddoppiamento sono i monosillabi *a, e, ce / qe, de*, il che rimanda alla tipologia delle geminazioni propriamente toscana.³³

Accanto ai casi di raddoppiamento irrazionale, si notano i fenomeni del rotacismo e del lambdacismo. L'interscambio di /l/ ed /r/, provocato probabilmente da assimilazione a distanza e dal rotacismo, si nota nei seguenti casi: *grorios* (c. 86r), *sebrans* (c. 129v), *crars* (c. 173r), *frorl* (c. 183r), *fror* (c. 184v),³⁴ e per l'onomastico *Narbeit* (c. 166v). Un caso di lambdacismo si verifica in posizione postconsonantica in *soble* per *sobre* (c. 167v),³⁵ e preconsonantica per gli onomastici *Beltran delborn* (c. 173v) e *Beltrans dalamano* (c. 219v).

Complessivamente, il rotacismo è proprio alle zone del Quercy, Montalbanais, Tolosa, Albigeois, Lauragais, Carcassès e ai Pays de Foix.³⁶ È però opportuno evidenziare che il rotacismo postconsonantico, ben attestato in area

³² Cfr. Alvine Andreose, «L'allungamento di *-n* finale prevocalica in italiano e romeno», in «Una brigata di voci». Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni, a cura di Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato, Padova 2012, pp. 57-75.

³³ Cfr. Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna 2000, pp. 306-310 e 408-411.

³⁴ La forma *fror* è documentata anche nei canzonieri Uc. Cfr. Resconi, *Il canzoniere trobadorico U*, p. 224, e Riccardo Viel, «Stratigrafia e circolazione dei canzonieri trobadorici in Toscana: il punto su alcuni recenti contributi», *Critica del testo*, 19/1, 2016, pp. 255-276, a p. 268.

³⁵ L'esito con lambdacismo per i derivati di SUPERARE si riscontra anche in U. Cfr. Resconi, *Il canzoniere trobadorico U*, p. 229.

³⁶ Cfr. Jules Ronjat, *Grammaire istorique des parlers provençaux modernes*, 4 vols., Montpellier 1930, vol. II, pp. 230-231. Cfr. Max Pfister, «Beiträge zur altprovenzalischen Grammatik», *Vox Romanica*, 17, 1959, pp. 281-362, a p. 347.

toscana occidentale, pisana e lucchese,³⁷ non è sconosciuto ai testi franco-italiani e alle copie italiane dei testi oitanici.

Per concludere questa rassegna è opportuno menzionare un tratto linguistico rintracciabile in un componimento contenuto nella sezione **T³**, *Guerr'e pantais veg et affan* (BdT 80.22).³⁸ Il sirventese, strutturato in cinque strofi *unissonans* di otto versi, secondo lo schema a8 a8 a8 a8 b8 c7' c7' b8 (Frank 41:1), seguite da due *tornadas* di quattro versi, è variamente assegnato dalla tradizione manoscritta a Bertran de Born (**IKTd**), a Duran sartor de Paernas (**M**) e a Guigo de Cabanas (**a¹**). La disputa attributiva si è risolta a seguito di uno studio di Asperti dedicato al canzoniere trobadorico **M** a sfavore della paternità bertrandiana, soprattutto per ragioni di ordine cronologico: risulta ad esempio anacronistico rispetto all'attività poetica di Bertran de Born il riferimento a un'alleanza tra tolosani e aragonesi contro il re di Francia a sostegno dell'Inghilterra, mentre la menzione agli scontri tra Pisa e Genova della seconda *tornada* sembra rifarsi alla vittoria toscana del 1241 di fronte alle isole del Giglio.³⁹

In questa sede è opportuno portare l'attenzione sul testo così come si presenta nel canzoniere **T**, e nello specifico sulla particolare resa grafica dell'affricata palatale sorda con la grafia <cci> in corrispondenza dei rimanti (l'ordine delle strofe e dei versi fa fede alla testimonianza del canzoniere):

strofa	vv.	rimanti in T
I	6-7	<i>enpaccia : sofraccia</i>
II	14-15	<i>facia : fraccia</i>
III	22-23	<i>traiccia : gaicia</i>
IV	30-31	<i>descaccia : pacca</i>
V	39-40	<i>fraitas : desfaitas</i>
t ¹	42-43	<i>desenpasca : fraccia</i>
t ²	46-47	<i>faccia : paccia</i>

³⁷ Cfr. Gianfranco Folena, «L da r preconsonantico nel pisano antico», *Lingua nostra*, 20, 1959, pp. 5-7; Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, pp. 302-303; Giovanna Frosini, «Appunti sulla lingua del canzoniere laurenziano», in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di Lino Leonardi, 4 voll., Firenze 2001, vol. IV, pp. 5-95.

³⁸ Cfr. Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985.

³⁹ Cfr. Stefano Asperti, «Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione», in *Studi provenzali e francesi 86/87. Romanica Vulgaria, Quaderni 10-11*, L'Aquila 1989, pp. 137-169.

Dalla sequenza rimica è possibile notare dei dati significativi: 1. la conformazione fonetica dei rimanti si presenta complessivamente costante; 2. l'oscillazione *it / ch* nell'esito di -CT- latino, la cui distinzione fonetica non è accertabile, è generalmente plausibile in sede di rima;⁴⁰ 3. sebbene possa essere giustificata come un errore paleografico, la lezione *descaccia*, alternativa a *destacha* degli altri testimoni, è interpretata da Albert Stimming come un tratto del copista italiano di T, ed è riconducibile al verbo *discacciare*;⁴¹ 4. il rimante *pacca* non interferisce con la serie rimica, in quanto rappresenta una diversa resa grafica della palatale, con una semplificazione del grafema davanti a vocale velare, mentre la forma metaplasmica *desempasca* per *desempacha*, derivante da IMPACTARE, è analogica rispetto alla lezione *empascca* immediatamente precedente nel verso.

La grafia <cci> per la palatale in posizione postonica si nota anche in un altro componimento di T, *Una chanso-sirventes* (BdT 156.14) di Falquet de Romans: SUFFRINGERE > *sofraccia* (c. 183r). Un tratto simile è riscontrabile in un sonetto unico di P, *Valens seigner, reis dels Aragones* (BdT 317.1) del pistoiese Paolo Lanfranchi, sebbene sia «impossibile dire se l'italianismo *faccia* sia da imputare al copista ... o allo stesso Lanfranchi»:⁴² «Nostre Senhier *faccia* a vus compagna» (v. 9). Inoltre, si nota la grafia <ci> per la resa dell'affricata palatale sorda (< -TJ- / -C-) nel canzoniere T per gli esiti C + O, come in *cocios* (cc. 124r, 181r, 202r) e in *ciocs* (c. 175r); C + A, come nel toponimo *Antiocia* (c. 175v), in *fruciar* (c. 184r), *plancias* (c. 196r), *triciaritç* (c. 193r), *ociaison* (c. 201v), *apropciar* (c. 214r); C + E, per la forma *reprocier* (cc. 160r, 205r).⁴³

Alla luce della sua assenza negli altri testimoni di *Guerr'e pantais*, ed esclusa la possibilità di considerare questo esito fortemente italiano come un tratto d'autore, la forma potrebbe essere ricondotta al copista di T o, più plausibilmente, all'ambiente di circolazione delle sue fonti. D'altronde, in tempi recenti Maria Luisa Meneghetti ha individuato una specifica linea

⁴⁰ Cfr. Giovanna Santini, *Rimario dei trovatori*, Roma 2010, p. 14.

⁴¹ Cfr. Albert Stimming, *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke, mit Anmerkungen und Glossar*, Halle 1879, p. 167.

⁴² Cfr. Giuseppe Noto, «Paolo Lanfranchi di Pistoia, *Valenz senher, rei dels Aragones* (BdT 317.1)», *Lecturae tropaeorum*, 10, 2017, pp. 15, a p. 13. Cfr. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana*, § 275.

⁴³ Per l'esito <ci> nei canzonieri trobadorici, cfr. Zamuner, «Spigolature linguistiche dal canzoniere provenzale L», p. 186; Resconi, *Il canzoniere trobadorico U*, p. 236; Giulio Martire, «Il canzoniere trobadorico S (Oxford, Bodleian Library, Douce 269): nuove acquisizioni per un'ipotesi di localizzazione», *Critica del testo*, 23/1, 2020, pp. 9-50, a p. 29.

di trasmissione dell'opera bertrandiana, la quale avrebbe decorso la fascia nord-occidentale comprendente Liguria-Piemonte-Toscana.⁴⁴ A questo proposito, è opportuno ricordare che il solo T assegna il *planh Si tuch li dol e-l plor e-l marriment* (BdT 80.41) a Bertran de Born.⁴⁵ Si tratta di un'attribuzione accolta in Italia in tempi precoci, considerando la menzione nel XXVIII canto dell'*Inferno* dantesco, ai cui vv. 19-21 Meneghetti rintraccia un possibile rinvio proprio a *Guerr'e pantais*.⁴⁶ In definitiva, la presenza di un tratto linguistico significativo in posizione di rima e le nuove acquisizioni sulla ricezione di Bertran de Born in Italia si aggiungono al quadro complesso delle fonti del canzoniere T.

A seguito degli studi di Asperti e del ritrovamento dell'alba ambrosiana da parte di Bertolotti, la proposta interpretativa fornita da Costanzo Di Girolamo sul canzoniere T ha contribuito a spostare l'attenzione dei filologi sulla linea di trasmissione nord-occidentale della lirica trobadorica. Ciononostante, questa raccolta poetica, soprattutto per le sue caratteristiche stratigrafiche, risulta un bacino di fonti provenienti da aree diverse. Non sembra infatti trascurabile la presenza di tratti grafici fortemente toscanizzanti, la quale suggerisce nuovi indizi sull'ambiente di circolazione dei testi confluiti in questa antologia trobadorica, accrescendo ancora di più il suo valore culturale e la sua importanza per lo studio della tradizione della poesia occitana in Italia.

D'altronde, la stessa composizione fisica del ms. 15211 conferma la sua natura profondamente composita: questo manufatto lega insieme tre mani, due lingue (il francese e l'occitano), due tipologie testuali (prosa e versi), ma anche tre generi di prodotto librario (le profezie, un *Liederbuch* e un'antologia). Il canzoniere T è quindi un prodotto «amatoriale, ad uso personale», vergato presumibilmente dallo stesso assemblatore del codice, che porta le tracce di

⁴⁴ Cfr. Maria Luisa Meneghetti, «Autorialità medievale, tra aggregazione e disaggregazione», in *L'auteur dans ses livres: autorité et matérialité dans les littératures romanes du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles)*, éd. par Luca Barbieri, Yasmina Foehr-Janssens, Roberto Leporatti, Caterina Menichetti, Marion Uhlig, Wiesbaden 2024, pp. 19-38.

⁴⁵ Cfr. Roberta Manetti, «Anonimo (già attribuito a Bertran de Born), *Si tuch li dol e-l plor e-l marriment* (BdT 80.41)», *Lecturae tropatorum*, 11, 2018, pp. 28.

⁴⁶ Come evidenzia Resconi, ciò potrebbe suggerire «un apporto bertrandiano» per l'opera di Dante «di matrice *T*». Cfr. Stefano Resconi, «Il canzoniere provenzale del *De vulgari eloquentia* nella prospettiva della tradizione manoscritta trobadorica», in *Dante romanzo. Testi, temi e forme romanze nell'opera di Dante*, a cura di Giuseppina Brunetti, Bologna 2023, pp. 71-87, a p. 84. Per la diffusione della lirica trobadorica in Toscana, cfr. Riccardo Viel, «La lirica tra Provenza e Toscana. Contatti di culture e tradizioni manoscritte nel XIII e XIV secolo», in *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca.)*. *Per una storia sociale del tradurre medievale*, a cura di Sara Bischetti, Michele Lodone, Cristiano Lorenzi e Antonio Montefusco, Tübingen 2021, pp. 47-58.

sedimentazioni locali diverse, proprie a un ambiente di ricezione profondamente dinamico. In conclusione, questo testimone, come già riconosceva Di Girolamo, può certamente dire «qualcosa sulla fruizione dei trovatori al di fuori dei canali curiali».⁴⁷

Opera del Vocabolario italiano, CNR, Firenze

⁴⁷ Di Girolamo, «L'alba di Giraut de Borneil in Italia», p. 142.

«Payre nostre quj es es cels»:
un *Pater* provenzale dal ms. Firenze, BML, Ashburnham 105.
Edizione e commento

Sonia Maura Barillari

1. Introduzione

Il ms. Ashburnham 105 conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze¹ tramanda una miscellanea di testi di varia natura allestita attorno alla metà del XIV secolo² da Peyre de Serras, un *espiciere* che operava nell'avignonese.³ Gli scritti che la compongono, per la quasi totalità in lingua provenzale,⁴ sono riconducibili a due categorie: quelli strettamente connessi all'attività esercitata dall'estensore, a cui risultano strumentali,⁵ e opere di carattere agiografico o più latamente religioso.⁶ Fra queste ultime meritano una particolare attenzione le versioni provenzali di tre preghiere 'usuali': il *Credo* (105b, cc. 23r-24r),⁷ l'*Ave* (105a, cc. 4vb-5ra) e il *Pater* che è presente in due

¹ Il codice, cartaceo, si compone di due volumi (a e b) in origine assemblati in maniera differente, come si desume tanto dalla numerazione in lettere romane apposta dall'estensore quanto dall'esposizione in prosa del *Pater noster* che si interrompe alla c. 93v di 105a per riprendere alla c. 51r di 105b. Che si tratti di due codici separati in tempi remoti lo dimostrano le cattive condizioni delle carte iniziali di entrambi.

² Nel '*livre de raisons*' stilato dall'autore alle cc. 1-9r di 105b si trovano infatti esplicitamente citati gli anni 1347, 1353, 1354, 1355.

³ È quanto deduce Paul Meyer sulle basi dei luoghi citati nel testo e degli spostamenti effettuati dal suo autore: Paul Meyer, «Notice de quelques mss. de la collection Libri, à Florence», *Romania*, 14, 1885, pp. 485-548, alle pp. 536-541.

⁴ Fanno eccezione tre brevi componimenti latini frettolosamente archiviati da Meyer come «quelques morceaux latins sans importance» (Meyer, «Notice», p. 525) e l'esordio del *Vangelo* di Giovanni (Gv 1, 1-8) vergato in maniera scorretta e approssimativa alla c. 3r. In merito si veda Sonia Maura Barillari, «Taumaturgia provenzali (dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashburnham 105)», *Medioevi*, 8, 2022, pp. 157-174, in particolare alle pp. 159-161.

⁵ Così le tavole di concordanze e le liste di differenti tipi di torce o ceri di cui si indicano peso e lunghezza, un *Receptari* corredato dall'indice degli 83 paragrafi in cui è suddiviso, un *Antidotari*, un elenco di sinonimi dei termini botanici noto come *Alphita*, un *Conte de l'especiari* in cui riporta la tabella dei valori dei pesi utilizzati nei proutuari, infine, e soprattutto, un gran numero di ricette farmaceutiche.

⁶ Un elenco sintetico in Sonia Maura Barillari, *La strega e il confessore. Senher que prodrom mi semblas. Testo provenzale del XIII secolo*, Aicurzio (MB) 2017, pp. 59-66.

⁷ Edito in Sonia Maura Barillari, «Lo Credo en romant»: una versione provenzale del *Credo* dal ms. Firenze, BML, Ashburnham 105. Edizione, traduzione, commento», *Vox patrum*, 86, 2023, pp. 405-416.

versioni, una in quartine di *octosyllabes* (105a, cc. 66r-66v), l'altra in *couplets d'octosyllabes* (105a, cc. 4ra-4vb).

L'interesse che rivestono tali orazioni, certo finalizzate alla devozione individuale, o comunque privata,⁸ risiede senz'altro nel loro recare testimonianza della tenace resistenza opposta al reiterato diniego espresso dalle gerarchie ecclesiastiche dei paesi di lingua romanza⁹ rispetto alla possibilità di consentire ai laici di pregare in volgare.¹⁰ E tanto più in questo caso, considerato che se ci sono giunte numerose redazioni oitaniche, in prosa e in versi, del *Pater noster*, dell'*Ave Maria*, del *Gloria* e del *Credo* trascritte in codici, soprattutto salteri, databili fra il XII e il XV secolo,¹¹ quelle presenti nel manoscritto stilato da Peyre, a oggi, paiono le sole in *langue d'oc* a essere state censite. Un silenzio documentario che ben si comprende alla luce dell'intensa azione inquisitoriale¹² posta in atto dalla Chiesa in quei territori dove aveva a lungo prosperato la fede albigese e continuavano a paventarsi reviviscenze di forme di religiosità condannate come eterodosse ma ancora profondamente radicate nei cuori e nelle coscienze dei più,¹³ elementi residuali ma pertinaci che era necessario

⁸ Non si può tuttavia escludere che a tali preghiere fosse attribuito anche un potere scaramantico, esorcistico e magico-rituale: una precoce testimonianza delle valenze apotropaiche attribuite al *Pater noster*, nonché del suo potenziale impiego amuletico, è offerta dal *Solomon and Saturn*, testo poetico anglosassone datato fra X e XI secolo in cui viene affermato l'insuperabile potere di questa preghiera quale protezione contro le aggressioni demoniache (Don C. Skemer, *Binding words. Textual amulets in the Middle Ages*, University Park [PA] 2006, pp. 90-92). Si credeva inoltre che recitare l'*Ave Maria* conferisse una particolare protezione da ogni male nonché fosse in grado di accordare il favore divino. Si aggiunga l'apocrifia attribuzione all'arcangelo Gabriele, in quanto angelo-guardiano, del potere di tenere lontani i demoni (Skemer, *Binding words*, p. 275 e Michel Pastoureau e Gaston Duchet-Suchaux, *La Bible et les saints*, Paris 1990 [1994], pp. 155-166). Al *Credo* veniva infine comunemente attribuita la virtù di preservare chi la pronunciava dall'assalto dei demoni, dalla morte improvvisa e dai terrori notturni: cfr. Jean-Claude Schmitt, «Du bon usage du *Credo*», in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XI^e au XV^e siècle. Table Ronde organisée par l'École française de Rome, en collaboration avec l'Institut d'histoire médiévale de l'Université de Padoue (Rome, 22-23 juin 1979)*, Roma 1981, pp. 337-361, alle pp. 352-353.

⁹ Diversamente da quanto avveniva nei territori di lingua tedesca: Schmitt, «Du bon usage du *Credo*», p. 348.

¹⁰ Ivi, p. 349.

¹¹ In merito si vedano Paul Meyer, «Prières et poésies religieuses tirées d'un manuscrit lorrain (Arsenal 570)», *Bulletin de la Société des anciens textes français*, 27, 1901, pp. 43-83; Édith Brayer e Anne-Marie Bouly de Lesdain, «Les prières usuelles annexées aux anciennes traductions du psautier», *Bulletin d'information de l'Institut de recherche et d'histoire des textes*, 15, 1967-1968, pp. 69-120; Jean Sonet, *Répertoire d'incipit de prières en ancien français*, Genève 1956; Keith Val Sinclair, *Prières en ancien français: nouvelles références, renseignements complémentaires, indications bibliographiques, corrections et tables des articles du Répertoire de Sonet*, Hamden 1978; Pierre Rézeau, *Répertoire d'incipit des prières françaises à la fin du Moyen Âge: addenda et corrigenda aux répertoires de Sonet et Sinclair, nouveaux incipit*, Genève 1986.

¹² Nel 1233 Gregorio IX istituisce infatti a questo fine un'inquisizione 'monastica', delegata all'Ordine domenicano, ad affiancare quella episcopale e secolare. Cfr. Michel Roquebert, *Histoire des Cathares*, Paris 1999 [2002], p. 320.

¹³ Rammentiamo che l'indagine svolta a Montailou da Jacques Fournier per scoprire ed estirpare l'eresia catara data fra 1318 e 1325.

arginare e ricondurre entro l'alveo del paradigma cristiano, lì con maggiore urgenza e rigore di altrove: se nel nord della Francia, baluardo dell'ortodossia, poteva essere tollerato il rivolgersi a Dio nel proprio idioma materno la stessa prassi era, come ovvio, considerata assai più sospetta in un Midi dove il provenzale aveva in parte affiancato il latino nella catechesi posta in essere dai perfetti.¹⁴ E ciò avrebbe dovuto valere a maggior ragione per il *Pater* in virtù del ruolo centrale che assolveva non solo nel rituale cataro ma anche nella vita quotidiana di *bons hommes e bonnes femmes*: la 'santa preghiera' ricopriva un ruolo centrale nelle 'ore' che scandivano le giornate e le notti dei perfetti ma accompagnava anche qualsivoglia assunzione di cibi o di bevande.¹⁵

Dato per acquisito lo statuto di intrinseca – e dottrinalmente fondata – illiquidità di questo *Pater* in provenzale resta da determinare con certezza il *milieu* in cui esso è stato approntato: se in seno all'ortodossia a opera di qualcuno che, stante la dignità di lingua 'letteraria' ormai acquisita dai volgari neolatini, non ritenne indebito, né tantomeno peccaminoso, elevarla anche al rango di tramite delle pratiche votive, oppure in ambienti 'eretici'.

In verità l'ammissibilità di questa seconda alternativa potrebbe trovare un ostacolo nell'ipotesi formulata da Jean Duvernoy secondo cui, sulla base del fatto che anche il Rituale occitanico di Lione – redatto per l'appunto in volgare – riporta l'*incipit* delle preghiere in latino, la 'liturgia' prevedesse l'impiego esclusivo di esso.¹⁶ Congettura senz'altro solida, che tuttavia non tiene conto del pressoché totale naufragio a cui fu soggetta qualsiasi forma di scrittura in qualche modo correlata all'eresia a seguito di una capillare e pervasiva opera di annichimento delle vestigia di un credo ritenuto oltremodo temibile sia sotto il profilo teologico che sotto quello sociale. Naufragio che non ci consente di avere un'esatta percezione di quanto fosse diffuso il ricorso al volgarizzamento di opere dottrinali o catechetiche nell'ambito della comunità albigese.

A ogni buon conto per quanto concerne il *Pater* il problema si pone in ma-

¹⁴ A confermarlo intervengono il Rituale di Lione (Lyon, Bibliothèque Municipale, PA 36) e la raccolta di Dublino (Dublin, Library of Trinity College, 269). In merito si vada: Léon Clédât, *Le Nouveau Testament traduit au XIII^e siècle en langue provençale suivi d'un rituel cathare. Reproduction photolithographique du Manuscrit de Lyon*, Paris 1887; Théo Venckeleer, «Un recueil cathare: le manuscrit A.6.10 de Dublin», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 38, 1960, pp. 815-834, e 39, 1961, pp. 759-792; Enrico Riparelli, «La glossa catara del ms. 269 di Dublino e la tradizione del commento al Pater», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti*, 160, 2001-2002, pp. 35-69; Id., «La Glose du Pater du ms. 269 de Dublin. Description, histoire, édition et commentaire», *Heresis*, 34, 2001, pp. 77-129.

¹⁵ Jean Duvernoy, *La religione dei catari. Fede, dottrine, riti*, Roma 2000, pp. 162-165.

¹⁶ Ivi, p. 162.

niera minore, o quantomeno differente. In primo luogo, infatti, i *Vangeli* erano comunemente posseduti e letti in volgare romanzo:¹⁷ dal momento che, com'è noto, l'*oratio dominica* trae origine da un passo presente sia in *Matteo* (6, 9-13) sia in *Luca* (11, 2-4), anch'essa doveva necessariamente essere stata volta in provenzale assieme ai testi che la contenevano. A ciò si aggiunga che il *Pater* oggetto di questo studio non può dirsi propriamente una 'traduzione', una versione 'alla lettera' dei versetti latini, bensì una sua trasposizione che lascia ampio spazio alle amplificazioni e alle interpolazioni, le une come le altre intese a facilitarne la sua piena e corretta comprensione: in questo senso esso potrebbe essere piuttosto avvicicabile alle numerose libere esposizioni, o 'glosse', di cui offrono un esempio tanto il Rituale di Firenze¹⁸ quanto il codice di Dublino.

2. Il testo

Il testo, vergato alle cc. 4r-4v di 105a, prende avvio alla prima riga di 4ra e si conclude alla terza riga di 4vb. Immediatamente a seguire è trascritta l'*Ave Maria en roman*: l'identità di inchiostro e di *ductus* grafico lascia supporre che Peyre le abbia copiate contestualmente forse a partire dallo stesso antigrafo. A differenza della seconda che reca un'intitolazione («Aissi comensa l'ave maria en | roman») il *Pater* ne è sprovvisto. Sono toccate in rosso tutte le lettere iniziali dei versi per le quali è utilizzata sia la forma maiuscola che quella minuscola senza alcuna ragione apparente. Pare non seguire alcun criterio logico anche l'impiego del *punctus planus*, sia collocato a piè della lettera che in posizione mediana alla fine di alcuni versi (vv. 10, 83, 84, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 97, 98, 101, 103) e presente solo nelle colonne di sinistra. Laddove il verso non occupi il rigo per intero, a parte rare eccezioni ma ancora solo nelle colonne di sinistra, un tratto ondulato rosso è tracciato a colmare lo spazio vuoto restante (vv. 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 14, 20, 23, 27, 30, 31, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 89, 91, 97, 98, 101, 102, 103, 104).

Il componimento, a tradizione monotestimoniale, è scandito in *couplets* di *octosyllabes* e presenta una lacuna resa evidente dall'assenza di rima dopo il v. 63 e plausibilmente causata dalla parziale identità delle parole-rima

¹⁷ Ivi, pp. 35 e 80.

¹⁸ Ivi, p. 131.

perdona<tz> : *perdona*. Si riscontra un guasto nella sequenza dei rimanti ai vv. 5-10 (*plas* : *santifia*, *crestia* : *sertan*, *ley* : *te*), motivato nei primi due casi dall'influenza esercitata dall'effettiva pronuncia dell'estensore sulla resa grafica dei termini,¹⁹ nel terzo dall'estrema rarità di *tei*²⁰ a fronte dell'assai più comune *te*. Alla pressione della pronuncia sulla grafia può essere ascritta anche la rima imperfetta *entendemem* : *entendement* (vv. 81-82),²¹ mentre *forfayt* : *fag* (vv. 41-42) *dig* : *auzit* (vv. 69-70) riflettono le consuetudini grafiche dello scrivente che qui come altrove all'interno del manoscritto rappresenta indifferentemente con *g* e *t* la pronuncia di *t* palatalizzata, o 'schiacciata', esito del nesso CT > *ch* in posizione finale. Sono ipermetri difficilmente sanabili i vv. 38, 54, 58, 65, 92. Se l'ipometria del v. 97 può essere corretta con l'integrazione di *nos*, è meno agevole sanare quella del v. 79 in cui l'assenza di rima (*enemic* : *angies*) fa supporre la caduta di una parola monosillaba finale: in via congetturale rima e giustezza del verso potrebbero essere ripristinati con l'integrazione di *vies*, 'vivo', 'vero'.

Sotto il profilo grafematico si rileva che l'affricata postalveolare sorda è resa sia con *c* che con *s* (*cil*, vv. 16, 60; ma *sil*, vv. 46, 52, 63), similmente per quanto avviene per la fricativa alveolare sorda che può essere resa oltre che con *s* anche con *c* (*puscam*: vv. 13, 25, 39, 40, 86, 92; ma *pucca*, v. 78, *puccam*, v. 99). La nasale palatale è resa non solo con *nh* (*senhor*, v. 12, *senher*, vv. 22, 47, *ganh*, v. 29) e con *gn* (*regne*, vv. 13, 19) ma anche con *nn* (*renne*, vv. 21, 44). In due casi si rileva l'inserimento di una *h* prostetica priva di consistenza fonica: *ho*, v. 44 e *ham*, v. 48. Rispecchiano la pronuncia del copista sia il ricorrere della geminata in luogo della scempia in *plorlar* (v. 40) sia i raddoppiamenti fonosintattici *be ssabem* (v. 62) e *e sseguon* (v. 71). Come in tutto il codice la *i* compare scritta in tre forme, *i*, *j* e *y*, spesso sormontate da un breve tratto obliquo.

L'edizione qui proposta intende essere quanto più possibile vicino alla versione tradita dal codice che lo contiene: gli interventi apportati cercano essenzialmente di sanare quelle che palesemente paiono sviste del copista e di ripristinare la rima o la giustezza del verso.

¹⁹ La caduta di -s finale si registra anche al v. 31 (*obedente*); il fenomeno di *n caduc* è attestato inoltre al v. 102 (*negu*).

²⁰ Cfr. Joseph Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*, Paris 1921, p. 245.

²¹ Il fenomeno della caduta di -t finale si registra anche al v. 81 (*en<entendemem*), reso più evidente dal rimante *entendement* (v. 82). Tale fenomeno è variamente attestato in tutto il manoscritto: valga l'esempio dell'intitolazione dell'*Ave Maria* («Aissi comensa l'ave maria en roman») a fronte di quella del *Credo* («Aysi commensa lo credo en roman»).

È stata inserita la punteggiatura e separate le poche parole che il manoscritto riporta unite; l'uso di maiuscole e minuscole, apostrofo, segni diacritici seguono l'uso moderno, così come la distinzione fra *u* e *v*.

Sono stati impiegati il corsivo per la soluzione delle abbreviature, le parentesi quadre [] per segnalare le espunzioni, le parentesi uncinate < > per le integrazioni, i punti di sospensione a segnalare la sola lacuna.

L'apparato comprende una sintesi degli interventi operati dai precedenti editori. Dopo il segno] si registrano la lezione originale e le proposte di emendazione rifiutate, in ordine cronologico e nella veste grafica in cui sono state formulate.²²

Legenda:

M: Paul Meyer;²³ **B:** Giulio Bertoni²⁴

105a 4ra] Payre nostre quj es <e-s> cels permas en toz savis feels, mons de pechatz et de ruzihls mondaz nos qu'avem nom tos fils.	4
De grasia que sie, ci-t plas, tos nom et nos santifia<s> enaysi con sem drey crestia<n>.	8
De Crist siam ferm et sertan ens comandament de ta ley, et que siam humil ves tei per l'esperit de la temor de te lo[s] nostre bon senhor	12
per tal quel regne aver puscam cestial que cobeytam que auran si con tu a dit cil que son paure <i>en</i> esperit.	16
Pueys ti preguam e <i>requerem</i> bels dols payre si con devem que a nos lo tieu regne vengua et enaysi mondar nos degua	20
qu'el <i>renne</i> am nos e nos am te bels senher dieus si con <i>conve</i> per l'esperit de pietat que-ns aias se ti plas donat	24

²² Si rinvia l'analisi linguistica all'edizione delle quattro preghiere in volgare contenute nel codice, in corso di allestimento.

²³ Meyer, «Notice», pp. 491-492: si tenga presente che l'edizione si limita ai vv. 1-21.

²⁴ Giulio Bertoni, «Noterelle provenzali», *Revue des langues romanes*, 45, 1902, pp. 348-356, alle pp. 354-346. Come sottolinea l'autore si tratta di una mera «riproduzione diplomatica» (p. 354), per cui sono riportate le sue lezioni solo nel caso confliggano con quelle messe a testo.

per so que ben puscam tener l'eretat qu'esperam aver en terra de promecihon on cre aurem gran guidardon	28
[e] gran ganh e gran benestansa de durabla bonauransa a qual c'obedi>ente<s> son[t] tan can vivon en aques mon.	32
105a 4rb] Preguem te per ta santeta<t> que<ns> fassas far ta volon<tat> en terra sels que t'amaran[t] aysi com l'angel el cel fan.	36
En don l'esperit de siensa que saph<com>am aver conoycensa cum nos puscam eschir gaytar dels diable e puscam plorlar	40
pels falhimens e pels forfay<t> qu'avem en aquet segle fag, et apres per la perdonansa del tieu renne ho ses dobtans<a>	44
crezem que serem confortat, sil que confes auran plorat. Senher dona nos auzar lo pa dont ham deu conforta<r>	48
las armas e<ls> cos cascun <die> ses erguelh e ses felonie. Per l'esperit da fortiment qu'auran tant sil perfita<ment>	52
cui tu daras tal aventura q'auran[t] amasat de drechu<ra> que<l> cel erehus coronat de te qui es pas din saludat.	56
Perdona nos per t'amistat los pechats dont sera ecep<at> enaysi can nos perdonan a toz fiels cil que t'amaran.	60
Per l'esperit da cordame<n> car be ssabem verayamen que sil veyran perdona<t> ...	64
mas qui de bon cor non perdo<na> 105a 4va] ja non aura e<l> sel corona. Mot ci deu doc espavantar tot hom que non vol pardonar	68
quan lo Payre nostre a dig qu'enaysi con aves auzit seguon dreg e sseguon razon quer a Dieu que aia nom perdon	72

quar qui non a merce d'autruy non ess dreg Dieus l'aia da luy. Après ti querem altre don non amen <no>s en temtation	76
ni non nos lasces tan temptar que nos pucca sobremontar lo diable nostre enemic <vies> mas vers dieus et vers angies	80
dam [dam] l'esperit d'e<n>tendemen<t> que conosquam l'entendement del tempdador cui entendrem et enaysi nos en guardem	84
qu'en paradis per ton plaszer puscam la tiua facia vezer. Dieus deyliyra nos de tot mal e de nostre enemic mortal	88
lo diable que nos batalha [que] non es iorn que no-ns assalha da-ns l'esperit de sabieza que puscam venser cobezeza	92
erguelle et los autres viszes. [Et] enaysi te-s plas nos gujzes qu'en pas estem et permanhan e pas amem e mantencguam	96
per tal que <nos> siam apellat li tieu bon fil benaurat e [que] cel gano puccam gauzir que aurelha non pot auzir	100
uelhs vezer ni boca parlar ni negu<n> cor d'ome pessar car aquest as aparelhat 105a 4vb] a totz sels que t'auran amat	104
cest gaug aiam cominamen tuit li tieu fiel amen	

1 e-s **M** 6 tos] tot **MB**; santifias] santifia **MB** 7 crestian] crestia **MB** 10 teij tu **MB** 12 lo **M**] los **B** 15 dit] dig 20 degua] decha **MB** 26 l'eretat] lererarat, leretatat **B** 28 aurem] avirem, amrem **B** 31 obedientes] obediente; son] sont 33 santetat **B**] santeta: *la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola* 34 far: *seguito da* fa cassato; volontat] volon, uclut **B** 35 amaran] amarant 38 saphcam **B**] sapham 41 forfayt **B**] forfay: *la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola* 44 dobtans<a> **B**] dobtans: *la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola* 48 confortar **B**] confortat: *la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola* 49 cascun die] cascun, cascundar **B**: *la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola* 52 perfitament] perfitat **B** (*segnalando con una barra verticale la rifilatura*): *la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola* 54 aurant] aurant 55 erehus] erchus **B** 56 saludat] saludan **B** 58 ecepat] ecep **B** (*segnalando con una barra verticale la rifilatura*): *la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte*

terminale della parola 61 cordamen] cordame **B** (segnalando con una barra verticale la rifilatura): la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola 63 perdonatz] perdona, perdonas **B**: la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola 65 perdon] perdo, perdon **B**: la rifilatura della carta impedisce la lettura della parte terminale della parola 76 amen nos] amens 79 vies 81 d'entendement] detendemen, de ten demen **B** 83 entendrem] enterrem, terrem **B** 90 no-ns] non nos **B** 91 esperit: i soprascritto 92 cobezeza: la seconda e soprascritta 93 et] tot 100 auzir: scritto auzit con r soprascritto.

3. *Commento*

Come si è anticipato non abbiamo a che fare con un semplice volgarizzamento della preghiera latina – che peraltro è condotto nella maggioranza dei casi *ad litteram* – bensì con un componimento in cui ogni singolo versetto è oggetto di un'estensione, di uno sviluppo non tanto in chiave esplicativa, o esegetica, quanto piuttosto incline a ribaltare la prospettiva in direzione dei fedeli a fini eminentemente didascalici.

L'invocazione iniziale, «Pater noster, qui es in caelis» («Payre nostre quj es e-s cels», v. 1), si estende in una supplica rivolta al Padre (vv. 1-16) affinché conservi mondi dal peccato i suoi figli che, ottemperando ai comandamenti della legge divina, auspicano di giungere a ottenere quel regno dei cieli promesso ai poveri di spirito. Auspicio che, comprensibilmente, si protrae in riferimento a «Adveniat regnum tuum» («que a nos lo tieu regne vengua», v. 19) dove (vv. 17-32) la «terra de promecihon» si qualifica in termini di «guidardon», «gran ganh», «gran benestansa», «durabla bonauransa» (vv. 28-30). «Fiat voluntas tua» non dà luogo a nessuna amplificazione («preguem te per ta santetat / que-ns fassas far ta volontat», vv. 32-33) ma fa registrare un significativo mutamento di soggetto che sposta la funzione attanziale sui credenti risolti a farsi strumento, propaggine, della volontà di Dio, per adempiere la quale «sicut in caelo, et in terra» («en terra sels que t'amaran / aysi com l'angel el cel fan», vv. 35-36) abbisognano dell'«esperit de siensa» che chiedono di avere in dono per potersi guardare dal diavolo quindi dolersi degli errori e dei peccati commessi su questa terra perché solo la confessione scaturita da un sincero pentimento consentirà loro di essere perdonati e quindi accolti in paradiso (vv. 35-46).

Merita una particolare attenzione, e una trattazione più approfondita, la resa in volgare della richiesta a Dio del pane (vv. 47-56) che in *Mt* 6, 11 è detto «supersubstantialem» mentre in *Lc* 11, 3 «quotidianum»: «Senher dona nos auzar / lo pa dont ham deu confortar / las armas e-ls cos cascan die»

(vv. 47-49). Sebbene gli albigesi adottassero quale preghiera la sola versione di Matteo²⁵ in questo caso specifico si deve tener conto in primo luogo della difficoltà di trovare un equivalente volgare per un termine così complesso,²⁶ poi di come il riferimento alle anime e ai corpi a cui il pane è chiamato a dar conforto, secondo la fede catara le une come gli altri strettamente connesse a una dimensione esclusivamente corporea,²⁷ gli conferisca valenze di pura immanenza, se pur sacrale, del tutto analoga a quella che possedeva il ‘pane della santa preghiera’, o ‘pane benedetto’ che secondo il rito veniva distribuito all’inizio dei pasti collettivi dopo che su di esso il perfetto aveva recitato, per l’appunto, il *Pater*. E di fatto immediatamente a seguire è invocato l’«esperit» attraverso il quale Dio infonde la forza necessaria per perseguire la rettitudine ed essere degni della vita eterna.

Il passo «dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostris» è reso più esplicito, e incisivo attribuendo all’espressione metaforica *dimitte debita* il significato concreto di «perdona los pechats». La sequenza di *octosyllabes* a esso dedicata (vv. 57-74) si concentra sull’esercizio del perdono reso possibile, ancora una volta, grazie all’«esperit» in quanto capace di donare «cordamen»: termine di difficile interpretazione che potrebbe tuttavia essere un equivalente delle «cordetas» che nella *Glossa* al *Pater* del manoscritto di Dublino adombrano la carità con cui lo spirito lega l’uomo e lo tira a sé.²⁸ L’imprescindibilità del perdono quale mezzo di salvezza è reiteratamente ribadita nei tredici versi successivi intesi sia ad avvalorare in forma di argomentazione logica la fondatezza di tale principio sia, e soprattutto, a rimarcare le inevitabili conseguenze che comporta il non attenervisi.

«Ne inducas nos in tentationem» («non amen nos en temtation», v. 76) non può che fare riferimento al «diable», l’antico «enemic», il «tempdador» dalle cui insidie si può sfuggire solo con l’ausilio dell’«esperit d’entendement», lo spirito di discernimento che permette di ravvisare gli inganni demoniaci e di guardarsene (vv. 75-86). Ancora il diavolo, e a maggior ragione, è il protagonista dei vv. 87-93 dove, come è lecito attendersi, si fa antonomasia del male evocato in «sed libera nos a malo» («Dieus deylyyra nos de tot mal», v. 87) e scende in campo per combattere l’umana specie assalendola senza sosta: per contrastarlo ci si appella all’«esperit de sabieza» che consente di non cedere

²⁵ Duvernoy, *La religione dei catari*, p. 165.

²⁶ Si tenga presente che anche la raccolta di Dublino, in provenzale, conserva i versetti del *Pater* in latino.

²⁷ Cfr. Duvernoy, *La religione dei catari*, pp. 64 e 186-187.

²⁸ Cfr. Riparelli, «La Glose du Pater», p. 109.

ai vizi, primi fra tutti quelli della cupidigia («cobezeza», v. 92) e dell'orgoglio («erguelle», v. 93).

Di fatto il *Pater*, comprensivo degli inserti che ne espongono i singoli enunciati, dovrebbe terminare qui: l'invocazione conclusiva (vv. 94-106), infatti, non si riallaccia direttamente a nessuno di essi ma pare quasi volerne fare un sunto («eneysi te-s plas nos gujzes») per subito concentrarsi ancora sugli oranti esortati a farsi testimoni di pace per ottenere l'ineffabile ricompensa riservata ai giusti.

Vari e molteplici sono gli elementi presenti in questo componimento che se pure non parte alcuna all'interno della 'liturgia' connessa al credo albigeo lascia trasparire una sostanziale adesione tanto ai suoi dogmi quanto alla sua escatologia.

In primo luogo va notato come il termine *esperit*, assente nel *Pater* latino, faccia registrare ben otto occorrenze, di cui sette²⁹ rinviano espressamente alla concezione dello spirito quale tramite fra Dio e l'uomo: l'«esperit de la temor» (v. 11) ci rende umili dinanzi a lui, l'«esperit de pietat» (v. 23) ci aprirà le porte del suo regno, l'«esperit de siensa» (v. 37) e l'«esperit d'entendement» (v. 81) ci aiuteranno a guardarci dal diavolo, l'«esperit de sabieza» (v. 91) ci permetterà di non indulgere al vizio. In virtù dell'«esperit» ci sarà concessa la fortificazione essenziale per operare secondo giustizia, e soprattutto il «cordamen» (v. 61), l'insieme di legami con cui le sostanze superiori sanno innalzare gli esseri umani emancipandoli dalle pastoie terrene.³⁰ L'instaurazione di un nesso fra lo spirito e la remissione dei peccati si accorda del resto pienamente con la teologia catara in base alla quale rimettere i peccati non significa altro che trasmettere lo Spirito Santo mediante cui essi sono rimessi.³¹ E la ribadita richiesta dell'elargizione dello spirito che prelude a un suo ottenimento da parte dei fedeli, centrale in questo testo, rinvia a un 'articolo di fede' fermamente confutato dagli inquisitori, consistente nell'asserire «Spiritum Sanctum dari merito bonitatis hominis»,³² ossia che un ente creato possa ricevere in dono, dunque possedere, lo spirito che la religione cristiana vuole appannaggio del solo Creatore.

²⁹ L'ottava occorrenza è costituita dall'espressione evangelica «pauvre en esperit», v. 16: anch'essa può essere ricondotta alla concezione catara del 'composto umano' secondo cui l'anima soltanto è caduta, mentre lo spirito, emanazione di Dio, è rimasto con il corpo nel mondo celeste (Duvernoy, *La religione dei catari*, p. 65).

³⁰ Riparelli, «La Glose du Pater», p. 109.

³¹ Moneta da Cremona, *Adversus Catharos et Valdenses libri quinque*, Roma 1743, p. 273: «quid autem est peccata remittere, nisi Spiritum Sanctum, cujus virtute remittuntur, dare?».

³² *Ibidem*.

In quest'ottica non stupiscono i reiterati riferimenti al diavolo, anch'esso non menzionato direttamente nel *Pater* se non in chiave allusiva (almeno secondo l'interpretazione corrente in seno alla Chiesa) nella formula «ne inducas nos in tentationem». *Diable* ricorre tre volte (vv. 40, 79, 89), il traslato antonomastico *enemic* due (vv. 79, 88), l'omologo *tempdador* una sola (v. 83) ma in un certo qual modo dilatato negli antecedenti *temptation* (v. 76) e *temptar* (v. 77): una proliferazione semantica e sinonimica che ben si accorda alla pervasiva onnipresenza del Principio malvagio, del cosiddetto Dio di malizia, plasmatore e signore di questo nostro mondo materiale che nella sua personalizzazione era chiamato dagli albighesi indifferentemente «Satana», «diavolo maggiore», «antico serpente», «eterno avversario», «principe delle tenebre». ³³

Almeno altri due elementi riconducono al sistema dottrinale cataro: la locuzione «terra de promecihon» (v. 27) per indicare la dimora preparata da Dio per tutte le anime che saranno salvate dove, ricongiungendosi col proprio corpo, attenderanno la resurrezione che avverrà alla fine dei tempi, ³⁴ e quella che designa i fedeli semplicemente quali «figli di Dio» («nos qu'avem nomtos fils», v. 4; «siam apellat / li tieu bon fil benaurat», vv. 97-98), definizione che trae un solito fondamento scritturale in *Ro* 8, 17 («accepistis Spiritum adoptionis filiorum»), passo in cui è ancora lo spirito ad operare. ³⁵ Del resto l'affermazione perentoria «sem drey crestian» del v. 7 sembra fugare ogni dubbio: definiti 'catari' nelle opere di dogmatica ortodossa, è ben noto come essi si dicessero piuttosto 'veri cristiani', 'buoni cristiani', ³⁶ o ancora 'bons omes' e 'bonas femnas'.

In conclusione, se possiamo affermare con una certa sicurezza che il ms. Ashburnham 105 della Biblioteca Laurenziana di Firenze tramandi almeno due testi contenenti riferimenti abbastanza espliciti ai dettami della dottrina albighese – il *Pater* qui editato e il *Credo* presente alle cc. 23r-24r di 105b³⁷ – in tutta evidenza copiati da Peyre da codici sopravvissuti alla capillare campagna di eradicazione dell'eresia condotta nel Midi e in seguito andati perduti, è difficile stabilire la ragione per cui egli avesse deciso di trascriverli e quale fosse il suo livello di consapevolezza dell'eterodossia di alcuni passaggi presenti

³³ Duvernoy, *La religione dei catari*, p. 46.

³⁴ Ivi, p. 90.

³⁵ Ivi, p. 151.

³⁶ Cfr. Francesco Zambon, *La cena segreta. Trattati e rituali catari*, Milano 1997, pp. 27-28; e Roquebert, *Histoire des Cathares*, pp. 32-33.

³⁷ In merito si veda Barillari, «Lo Credo en romant'», pp. 410-411.

in essi: semplice bulimia 'bibliofila' non accompagnata da alcuna particolare tensione religiosa o sincera adesione alla fede professata dai *bonhommes* e condannata dalla Chiesa di Roma? O forse, più banalmente, un'effettiva incapacità di comprendere la distinzione fra quanto l'ortodossia riteneva lecito e quanto invece eretico a prescindere dalla palese irreprensibilità dei suoi precetti.

Università di Genova

II.
LE 'COLONIE'

Cortesía militante nell'ambiente di Alfonso il Trovatore: onore, nobiltà e amore*

Miriam Cabré, Ivan Vera

Alla sua pubblicazione, il volume *I trovatori* di Costanzo Di Girolamo fu accolto come un libro stimolante, ricco di idee da esplorare.¹ Simon Gaunt, per esempio, affermava che «the reader obtains a real sense of how the tradition evolves over the 200-year period ... Di Girolamo ... leaves plenty of room for thought», mentre Maria Luisa Meneghetti valutava il libro come «interessante, accattivante, semplice e insieme complesso».² Giudizi validi ancora oggi, perché il volume continua a proporre spunti suggestivi e piste da seguire. L'appendice sull'eredità dei trovatori in Catalogna, aggiunta alla traduzione catalana del 1994, manteneva questa impostazione e completava magnificamente il capitolo iniziale dell'*Història de la literatura catalana* di Martí de Riquer, all'epoca la riflessione più ampia sulla presenza dei trovatori in Catalogna.³ Tra gli aspetti che Di Girolamo raccoglieva e che è ancora necessario approfondire, possiamo citare il peso di Raimbaut de Vaqueiras come modello della tradizione catalana o il ruolo della riflessione metapoetica fra i tratti distintivi della cultura catalana dal periodo trobadorico in poi.

Qui, però, ci soffermeremo su uno degli elementi fondamentali per lo studio della presenza trobadorica nella Corona d'Aragona: la poetica dei trovatori aristocratici e il modo in cui si posizionano rispetto all'amore e alla cortesía, che Di Girolamo discuteva nel capitolo «Onore e nobiltà» in cui inseriva un'analisi del dibattito tra Giraut de Bornelh e il re Alfonso d'Aragona che

* Questo contributo ha beneficiato del sostegno del progetto *The Catalan-Occitan Narrative Crucible: Reassessing Short Verse Narrative in the Crown of Aragon, from Cerverí de Girona to Francesc de la Via* (PID2023-149946NB-I00), del gruppo consolidato 2021SGR00777 *Grup de Cultura i Literatura a la Baixa Edat Mitjana*, e della distinzione ICREA-Acadèmia. Ringraziamo Fabio Barberini (UdG-ILCC) per la traduzione italiana.

¹ Cfr. Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989.

² Simon Gaunt, «Recensione di: C. Di Girolamo, *I trovatori*», *Modern language review*, 86, 1991, p. 1014; Maria Luisa Meneghetti, «Recensione di: C. Di Girolamo, *I trovatori*», *Belfagor*, 46, 1991, pp. 231-237.

³ Cfr. Costanzo Di Girolamo, *Els trobadors*, traducció de Núria Puigdevall Bafaluy, València 1994; Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana*, 8 voll., Barcelona 1964, voll. I-IV.

riprenderemo più avanti. Analizzeremo una serie di esempi di come il tema dell'amore, «la macrometфора che domina e orienta la poesia dei trovatori», e che può «passare un nuovo punto di vista, una nuova mentalità, un diverso 'senso della vita' o programma di condotta nell'universo cortese»,⁴ a volte può anche riflettere posizioni molto concrete su fatti d'attualità. In altri termini, siamo convinti che le riflessioni su amore, nobiltà e onore si possono ricondurre, senza dicotomia, al capitolo *La poesia e il mondo* che Di Girolamo dedicava alla satira politica e morale.

1. Attualità in 'chiave d'amore' durante la rivolta viscontale di Urgell (1190-1194)

La nostra ricerca ancora in corso sul ruolo della nobiltà nella produzione e diffusione della lirica trobadorica nella Corona d'Aragona ha raccolto indizi, alcuni molto evidenti e altri meno trasparenti, dell'uso della cortesia come elemento d'attacco o come strumento di legittimazione da parte degli agenti del potere feudale.⁵ Questo aspetto più pragmatico della lirica trobadorica e del sistema di valori che ad essa si associa ha risonanze nella poesia prodotta nell'ambiente che fa capo ad Alfonso II d'Aragona, I di Catalogna, conosciuto come il Casto o il Trovatore (1162-1196), come ha già rilevato anche Isabel Grifoll.⁶ Ricordiamo inoltre che, ormai da alcuni decenni, Martí de Riquer e Martin Aurell hanno definito la strategia di mecenatismo di Alfonso;⁷ la sua identificazione strategica con i valori cortesi in modo da presentarsi come gran signore occitano e come monarca esemplare, re d'Aragona a pieno dirit-

⁴ Di Girolamo, *I trovatori*, p. 87.

⁵ Soprattutto nel quadro della Tesi di Dottorato di Ivan Vera, *La batalla per la cortesia: noblesa i lírica trobadorica a la Corona d'Aragó (segles XII-XIII)*, che riprende nel titolo e in alcuni aspetti gli spunti indicati da Miriam Cabré, «Politique et courtoisie à l'automne des troubadours», *Cahiers de civilisation médiévale*, 60, 2017, pp. 113-124. Vera si è concentrato finora nel chiarire e rileggere l'insieme dei testi trobadorici vincolati con le tre grandi casate della Corona d'Aragona: i conti di Urgell, i visconti di Cabrera e i conti di Foix. Benché focalizzata sulla nobiltà, la ricerca ha messo in luce alcune piste sulla lettura di alcuni trovatori contemporanei come Guillem de Berguedà e, in generale, della poesia di epoca alfoncina.

⁶ Isabel Grifoll, «Guillem de Berguedà: de la cançó satírica al sirventés», in *Occitània en Catalonha: de tempes novèls, de novèls perspectives*, a cura di Aitor Carrera e Isabel Grifoll, Lleida 2017, pp. 530-542; Isabel Grifoll, «Alfons I (1162-1196) i els trobadors», *Plecs d'història local*, 174, 2019, pp. 2-4. Si vedano anche Miriam Cabré, «Mécènes et troubadours dans la Couronne d'Aragon», *Europe*, 86, nn. 950-951, 2008, pp. 126-136; Ead., «Troubadour Selves under Debate», in *Futures of Medieval French. Essays in Honour of Sarah Kay*, edited by Jane Gilbert and Miranda Griffin, Londra 2021, pp. 34-48.

⁷ Martí de Riquer, «La littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon», *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, 1959, pp. 177-201; Martin Aurell, «Les troubadours et le pouvoir royal: l'exemple d'Alphonse I^{er} (1162-1196)», *Revue des langues romanes*, 85, 1981, pp. 53-67.

to, legittimo successore di Alfonso I il Battagliero. Buona parte delle menzioni della Corona d'Aragona o di Alfonso durante la seconda metà del s. XII si possono spiegare in modo soddisfacente dalla prospettiva del mecenatismo reale,⁸ tuttavia, il riesame dei componimenti vincolati al contesto catalano-aragonese consente di attribuire anche alla nobiltà un ruolo centrale e attivo nella promozione e integrazione dei valori cortesi.

I risultati permettono di rintracciare riferimenti alla produzione poetica dello stesso re, dei trovatori del suo ambiente, vicini o lontani, oltre che dei suoi acerrimi avversari. Di là dai sirventesi farciti di allusioni a fatti storici concreti, come quelli di Guillem de Berguedà, Bertran de Born o Giraut del Luc, ben conosciuti e studiati per il loro evidente legame con l'attualità, è possibile rilevare con chiarezza l'utilizzo intenzionale dell'ideologia cortese come strumento di legittimazione o diffamazione politica in componimenti che, a prima vista, sembrerebbero consacrati esclusivamente all'espressione del sentimento amoroso o a riflessioni, anche didattiche, su amore e cortesia.

Un episodio al quale si possono vincolare diversi componimenti in cui l'ideologia cortese è impiegata con finalità politiche, tanto in sirventesi quanto in testi eminentemente amorosi, è la rivolta viscontale che ha luogo nella contea di Urgell durante gli anni '90 del s. XII, nella quale Alfonso interviene con l'obiettivo di aiutare il conte di Urgell Ermengol VIII a combattere alcuni vassalli, soprattutto i visconti di Cabrera e di Castellbò, ostili alla politica accentratrice del conte. Mentre alcuni trovatori sostengono la causa del monarca e del conte di Urgell, altri si posizionano a favore dei baroni ribelli. Uno degli elementi centrali della disputa nelle poesie che commentano il conflitto è il profilo cortese del re, nonché delle due potenti dame, la viscontessa Marquesa de Cabrera e la contessa di Urgell Elvira de Subirats, che diventano gli emblemi delle due fazioni in lotta.⁹

Nel sirventese *Reis, s'anc nuill temps foz francs ni larcs donaire* (BdT 210.17), il trovatore aristocratico Guillem de Berguedà attacca frontalmente il monarca e, nello specifico, la sua mancanza di qualità cortesi, ritraendolo come

⁸ Già István Frank, «Les débuts de la poésie courtoise en Catalogne et le problème des origines lyriques», in *Actas y Memorias del VII Congreso internacional de lingüística románica*, publicado por Antoni M. Badia, Antoni Griera, Frederic Udina, 2 voll., Barcelona 1955, vol. I, pp. 181-187 aveva proposto di attribuire all'intero periodo l'etichetta di «epoca alfonsina», in virtù dell'attività di promozione culturale di Alfonso il Trovatore.

⁹ Si veda il commento e l'interpretazione complessiva dei testi che si possono vincolare alla rivolta viscontale di Urgell e che menzionano Marquesa de Cabrera ed Elvira de Subirats nell'articolo, in preparazione, di Ivan Vera, «El cicle de Marquesa de Cabrera i Elvira de Subirats: una "guerra poètica" a la Catalunya del segle XII».

un signore che si è allontanato dai precetti della *fin'amor*; un *reis deschausitz* ('svilito') che corteggia le dame soltanto per approfittarsene economicamente e che fa la guerra con il solo fine di accrescere il suo patrimonio.

Reis, s'anc nuill temps foz francs ni larcs donaire
ni encobitz per las autrui moillers,
penedenssatz vos en cum hom pechaire,
qu'eras lor etz enemics e gerriers;
e parec ben ogan al premier cors
que vos vim far a las primieiras flors,
per que dompna, s'oimais vos a bon cor,
de vostr'aver vol creisser son tresor.¹⁰

L'apparente elogio dell'antica cortesia del re è quanto meno ambivalente: secondo Guillem, prima di abbandonare la generosità e di convertirsi in nemico delle dame, l'attitudine del re come innamorato si manifestava nell'inseguire le donne altrui. All'uso satirico del motivo della primavera, che, da momento favorevole al corteggiamento delle dame, diviene il momento in cui il re muove in armi contro di loro, si deve aggiungere il riferimento all'*aver* ('ricchezza') di Alfonso, un motivo ricorrente, qui indicato come l'unico mezzo di cui, d'ora in poi, il re dispone per conquistare l'amore delle donne. A questo *curriculum*, Guillem aggiunge nella seconda *cobla* una delle azioni militari del sovrano contro i Cabrera: l'assedio del castello di Montessor (primavera del 1192), un'offensiva diretta contro la viscontessa Marquesa, fra i difensori del castello insieme al trovatore.¹¹ Contro tutti i precetti della cortesia, il re ha attaccato una donna con le armi e, soprattutto, con armi che colpiscono a distanza, archi e catapulte:

Reis, si fos vius lo pros coms, vostre paire,
non feira pas, per mil marcs de deniers,
la Marquesa far fondejar ni traire
aissi cum faitz vos e vestres archiers.¹²

Durante l'assedio,¹³ Peire Vidal compone una *canço* d'amore, *Quant hom honratz torna en gran paubreria* (BdT 364.40), che è palesemente in relazione con il sirventese militante di Guillem de Berguedà e, in generale, con gli avvenimenti di Urgell. Soprattutto nella *cobla* VII, dedicata ad Alfonso, il tro-

¹⁰ Martí de Riquer, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona 1996, p. 306, vv. 1-8.

¹¹ Si vedano i vv. 31-32: «q'à Lerida vej'om dinz e defor / los fums de l'ost, e nos de Montesor». Cfr. ivi, pp. 304-305.

¹² Ivi, pp. 306-308, vv. 9-12.

¹³ Secondo Riquer, *Les poesies*, p. 305.

vatore recupera il motivo dell'attacco a Marquesa («mi dons de Cabreira») e sembra riecheggiare le accuse del signore di Berguedà contro il monarca.¹⁴ Precisa però che, nonostante l'attacco in armi costituisca un'offesa nei confronti di Marquesa, l'episodio non è altro che una piccola macchia nella sua impeccabile condotta cortese che non ha pari in tutto il mondo. Con parole affabili e lo stile di un reggimento dei principi, Peire Vidal afferma che ama Alfonso con *fin'amansa* e lo esorta a evitare le lotte con i suoi vassalli che non gli procurano onore e generano invece rancori difficili da sopire:

Canson, vai t'en al bon rei part Cervera,
 que de bon pretz non a el mon egansa,
 sol plus francs fos vas mi dons de Cabreira,
 que d'otra ren non fai desmezuransa.
 E totz rics hom, quan destrui sos baros,
 n'es menhs amatz e prezatz pels plus pros,
 et ieu o dic, quar li port fin'amansa.¹⁵

Al di là dei riferimenti concreti al conflitto bellico, è necessario soffermarsi sulle strofe precedenti, prive di esplicite menzioni di fatti o personaggi d'attualità, nelle quali il trovatore racconta le sue disavventure amorose. *A priori* sembrerebbero slegate dalla *cobla* VII, eppure emergono alcune particolarità nel modo di esprimere l'amore che potrebbero essere interpretate come allusioni al conflitto nobiliare e all'infrazione del codice cortese commessa, secondo Guillem, dal re d'Aragona. Nel testo, Peire Vidal lamenta il disprezzo della donna amata secondo un motivo affatto caratteristico della lirica trobadorica: il poeta-amante si rivolge alla dama come un vassallo al suo signore. Se, però, questo rapporto di vassallaggio è stato un tempo cordiale e vantaggioso, ora è sconvolto dalla guerra; la dama combatte duramente il trovatore e l'ha obbligato ad abbandonare la sua terra, ma questi, sottomesso e timoroso, non osa contrattaccare: «Qu'ieu era rics e de bona maniera / tro ma dona m'a tornat en erransa, / que m'es mala e salvatg'e guerreira» (vv. 8-10); «E sa guerra es mi tan sobranseira, / que, si-m fai mal, non aus penre venjansa» (vv. 15-16). Una guerra intestina tra signore e vassallo camuffata da relazione amorosa è dunque l'elemento chiave del testo, e molte sono le somiglianze con il conflitto in corso tra Alfonso e la nobiltà di Urgell. La chiave di volta che sorregge que-

¹⁴ Inoltre, nella seconda *tornada* Peire Vidal si rivolge a un interlocutore che chiama «fraire» ('fratello'): «Fraire, ben vueil que mantenham los pros / e confondam los malvais enuios». Cfr. d'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli 1960, p. 396, vv. 53-54. È molto probabile che si tratti del *senhal* di Guillem de Berguedà.

¹⁵ Ivi, p. 396, vv. 36-42.

sto vincolo sta nel fatto che la contesa descritta da Peire si svolge in termini molto simili a quelli evocati da Guillem.

Ren no-m val forse ni genhs qu'eu-il enqueira,
plus qu'a l'enclaus, quant a de mort duptansa,
que bast dedinz e trauc'e fa arqueira
e contra l'ost pren del traire esmansa.
Mas l'autr'arquers de fors es plus ginhos,
que-l fier premiers per aquell luec rescos:
e ma dona-m ten en aital balansa.

...

Plus que l'auzels qu'es noiritz lai part Fransa,
quant hom l'apell'et el respon cochos
e sap qu'es mortz, par mon cor voluntos
als mils cairels, qu'ap sos bells huelhs mi lansa.¹⁶

L'assalto con archi e catapulte, che Guillem utilizza per attaccare con virulenza il re dal punto di vista dell'ideologia cortese e per escluderlo dalla cerchia della *fin'amor*, si converte in Peire Vidal in disputa amorosa tra l'amante, perduto innamorado, e la dama, che lo tratta come un nemico. Ai vv. 22-25, afferma che, per proteggersi dagli attacchi di lei, fa come l'assedio in pericolo di morte: apre feritoie nel muro e prende la mira contro l'avversario. Siamo convinti che non è un caso che Peire Vidal evochi l'immagine di un assedio e che si propone di trattare una tregua che risulti onorevole per la dama: «per que m'en fora bos / plaitz o tals fins qu'elha i agues honransa» (vv. 20-21). Se si tiene a mente il contesto della rivolta viscontale, si potrebbe leggere in questi versi da un lato il desiderio del trovatore che le ostilità cessino in maniera favorevole sia per Alfonso, sia – va detto – per la nobiltà che è insorta in armi, dall'altro la volontà di ricollocare il re entro i limiti accettabili della cortesia, con il suggerimento che anche una lotta a distanza, con macchine da guerra, può rientrare tra le norme della *fin'amor*. Dopotutto, non è proprio con le frecce che Amore, l'«arquers ginhos», infonde passione tra gli innamorati?

Anche la canzone di Giraut de Bornelh *Mas, com m'ave, Dieus m'aiut* (BdT 242.43) trae spunto dalla rivolta viscontale di Urgell e dall'uso politico della cortesia. Nell'arco delle prime sei strofe, Giraut mantiene una conversazione con se stesso cercando una spiegazione per la tristezza e il dolore che prova, a prima vista ingiustificati. Perché mai un amante cortese e sincero come lui dovrebbe essere tanto abbattuto, se il proprio comportamento e quello della

¹⁶ Ivi, pp. 393-394, vv. 22-28 e 32-35.

sua amata procedono secondo le norme? La dama non lo corrisponde, è vero, ma è quanto ci si può spesso aspettare secondo i parametri della *fin'amor*. I cambi di parere di *midons* e il rifiuto dei favori d'amore (*coblas* IV-VI) fanno parte del *domneis* e, dunque, non sono la causa principale della sua improvvisa e inspiegabile tristezza. In realtà, il fatto veramente insolito che accresce la sua pena è il conflitto in corso a Urgell, un'immensa macchia nella cortesia, e lo dichiara così nella strofa VII:

Mas sai m'a mon dol cregut
us clamz qe fan entre lor
cil d'Urgel, per qe il pluzor
seran mort e confondut;
q'il contes'ab cui Iois nais
e Sabers e Pretz verais,
s'en cuiet eissir,
qi lo-l volgues consentir.

Be-ls tenrai totz per savais
si-l laisson eissir
e-l rei, s'o vol consentir.¹⁷

Da una posizione conciliante, molto simile a quella di Peire Vidal ma più apertamente a favore degli interessi di Alfonso, Giraut evoca Elvira de Subirats, la sposa del conte Ermengol VIII di Urgell ed emblema della «fazione monarchica», come una dama virtuosa che sente il bisogno d'allontanarsi dai suoi domini a causa delle discordie interne e della desolazione che vi imperversano («clamz qe fan entre lor»)¹⁸. Di fronte alla disgrazia che sarebbe la perdita di una donna di così alto valore cortese, il trovatore esorta il re ad impedirne partenza, sotto pena di considerarlo «savais» ('malvagio', 'scortese'),¹⁹ cosa che, implicitamente, sollecita l'intervento di Alfonso nella rivolta per ristabilire la pace a Urgell. Rifiutando l'interpretazione per cui soltanto la *cobla* VII e la *tornada* si riferiscono all'attualità, la rilettura del testo ci porta a supporre che, come nel caso di Peire Vidal, tutto il componimento abbia connotazioni politiche e che le riflessioni amorose in forma di dialogo intro-

¹⁷ Ruth V. Sharman, *The 'Cansos' and 'Sirventes' of the Troubadour Giraut de Borneil*, Cambridge 1989, pp. 66-70, vv. 49-59.

¹⁸ Questa è l'interpretazione proposta da Vera, nell'articolo in preparazione «El cicle de Marquesa», nel quale si commenta il contesto dei poemi che si possono vincolare al conflitto di Urgell.

¹⁹ Aggiungiamo che Bertran de Born accusa Alfonso di «savais» in *Pos lo gens terminis floritz* (BdT 80.32): «cum fals reis perjurs e savais»; Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985, p. 451, vv. 55-56.

spettivo siano il prologo che introduce la rivolta viscontale e rafforza la presa di posizione di Giraut.

Per comprendere appieno questi componimenti, è necessario indagare a fondo il posto che occupano nel corpus pertinente al conflitto di Urgell e nella produzione poetica relativa al re Alfonso. Tale studio ci permetterebbe di precisare la cronologia dei testi implicati e di chiarire le relazioni fra diversi trovatori, soprattutto tra quelli che adoperano il *senhal* «Fraire». Ancorché non si disponga dell'interpretazione complessiva di questo complesso contesto, ci sembra che i testi commentati valgano, di per sé, come chiari esempi di un commento politico che si esprime attraverso l'attacco o la difesa dei potenti, si concentra sul loro profilo cortese e si riveste delle forme del discorso amoroso. In definitiva, si scorge una rete di elementi ricorrenti che, con certezza, si era sviluppata sul campo di una battaglia poetica che annoverava molti di questi componimenti, ma che oggi è difficile ricostruire, soprattutto perché non siamo sicuri di possedere tutti i testi.

2. Potere e amore: l'immagine del trovatore nobile di Alfonso il Trovatore

I versi di *Reis, s'anc nuill temps foz francs ni larcs donaire* citati sopra sono sufficienti per isolare una buona manciata di luoghi comuni che compaiono in altri componimenti più o meno contemporanei, anch'essi vincolati ad Alfonso e alle vicende politiche della Corona d'Aragona, e che, tra i vari argomenti, trattano delle strategie di legittimazione del re, dell'istituzione del potere monarchico in Catalogna e l'opposizione dell'aristocrazia, delle campagne occitane e delle guerre contro i musulmani. Seppure con sfumature diverse, i trovatori legati all'ambiente alfonsino ricorrono a una serie di temi e concetti che dovevano essere di scottante attualità. Mentre Guillem de Berguedà taccia Alfonso di *pechaire* ('pecador') in modo ambivalente, entro un elogio retrospettivo piuttosto ambiguo che evoca il suo passato rispetto dei valori della *fn'amor*, definiti – come si è visto – in modo alquanto *sui generis*, Giraut del Luc, in stretto contatto con il signore di Berguedà, stando almeno a quanto si desume dai suoi due componimenti conservati, adopera il medesimo termine in modo affatto peggiorativo, nel contemporaneo sirventese²⁰ *Si per malvatz*

²⁰ Composto tra il 1190 e il 1194, secondo Martí de Riquer, «El trovador Giraut del Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, 1950, pp. 209-248.

seignoril (BdT 245.2), per accusare il re d'aver agito contro suo zio e suo fratello: «qe-l fetz son oncl'e son fraire / justiziar e desfaire, / don fo pechatz e dolors» (vv. 30-32).

Che si sia macchiato d'adulterio, mancanza di cortesía o tradimento, Alfonso è presentato, in ogni caso, come un *pechaire*, nonché come signore opulento e poderoso che cerca di accrescere ancora di più le sue ricchezze, ma che non le distribuisce con generosità. La ricchezza del re è, senza dubbio, uno dei temi più frequenti nella lirica alfonsina: lo stesso Guillem, nel sirventese già citato, dice che il padre, Raimondo Berengario IV non si sarebbe mai lasciato corrompere fino al punto di commettere un'azione così anti-cortesía come ordinare alle truppe di fare fuoco contro una dama. Segnala inoltre, lo si è già visto, che le dame si accostano ad Alfonso solo per «creisser son tresor» (v. 8), vale a dire che il re può aspirare solo a un amore comprato; per altro verso, qualche strofa più avanti, Guillem menziona due testimoni d'eccezione, Sibil-la de Castellgalí (vv. 13-16) e la viscontessa Azalais de Béziers (vv. 20-24), due dame ingannate in amore dal re che solo voleva appropriarsi del loro patrimonio.²¹ Si dipinge così il ritratto di un sovrano che si rifugia nella cortesía per perpetrare abusi ai danni dei suoi sudditi, che consolida la sua autorità con un'implacabile politica di annessioni e di pace imposta con la forza. Tutte queste accuse contrastano frontalmente con i riferimenti al supposto passato cortesía del re, caratterizzato da *franqueza* e *largueza* («s'anc nuill temps foz francs ni larcs donaire»), e all'età dell'oro di suo padre, «cabdill per excel·lència de la *largueza*», che in modo assai diverso da Alfonso, «conduïa els barons a les guerres d'expansió, i donava i repartia entre els vassalls el botí arrabassat als musulmans».²²

Anche per Giraut del Luc, la condotta del re-trovatore si colloca agli antipodi di quella di un monarca crociato sorretto da giustizia e generosità. Nel già citato *Si per malvatz*, racconta di come il suo smisurato desiderio di guadagno l'ha condotto a vendere ai musulmani il castello di Polpís del Maestrat a cambio di una somma insignificante, atto egoista che beneficia soltanto i nemici della fede.²³ Invece di combattere gli infedeli, Alfonso li aiuta e offre loro motivi per festeggiare:

²¹ Si veda Grifoll, «Guillem de Berguedà», p. 537. Entrambi i casi sono attestati nel *Liber Feudorum Maior* (nn. 199 e 854-861, rispettivamente: Francisco Miquel Rosell, *Liber Feudorum Maior: Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, 2 voll., Barcelona 1945-1947).

²² Grifoll, «Guillem de Berguedà», p. 536.

²³ Cfr. Riquer, «El trovador Giraut del Luc», p. 219, segnala che si tratta di un'accusa «de fuente partidista y calumniosa».

Gauch n'ant las gens d'outra-l Nil
car lor fai tant gen socors,
c'us feus de lor ancessors
c'avion conquist li fraire
vendet, mas gens non pres gaire
vas q'era grans la ricors.
Dieus! Cal gaug n'ant part Valenssa,
car Polpitz torn'en tenenssa
del rei marrochin, qui fai
son esqern delai!
Et anc tant gran descreszenssa
non vim pois la leis ebraia
e Barbaria-is n'apaia.²⁴

Poco oltre, nello stesso sirventese (*cobla* III), Giraut si lamenta, come Guillem, della perdita delle virtù cortesi che un tempo il re possedeva, concretamente la *franqueza* e l'*humiltat*, rimpiazzate da *malvazas lauzors*, elogi smisurati – dunque, pregiudizievole e malvagi – di se stesso: «Qui qe-l vis franc ni humil / era-l pot trobar aillors / fin de malvazas lauzors» (vv. 27-29). Forse vi si può leggere una critica alla campagna mecenatesca del re, alle molteplici lodi che gli rivolgono altri trovatori come Giraut de Bornelh e Pere Vidal, un punto che riprenderemo più avanti.

Queste critiche hanno un sicuro precedente negli attacchi dell'altro grande detrattore di Alfonso. Circa un decennio prima, nella primavera del 1184, come reazione all'assedio posto dalle truppe di Alfonso al suo castello di Altaforte, Bertran de Born aveva composto due sirventesi contro il re aragonese: *Pois lo gens terminis floritz* (BdT 80.32) e *Cant vei pels vergiers desplegar* (BdT 80.35). Nel primo, lo accusa con veemenza di essere un *soudadiers logaditz*, un mercenario che va in guerra solo per denaro, oltre che fiacco, codardo, accidioso e militarmente incapace: «car tant es pauc arditz, / flacs e vans e sojornaditz» (vv. 17-18); insulti poi ripresi da Guillem e Giraut in sirventesi successivi.²⁵ Nel secondo sirventese, interamente dedicato ad Alfonso, l'avarizia appare già come uno dei suoi grandi difetti e Gastone VI di Béarn è chiamato come testimone per accusare il re di aver sperperato il denaro destinato a riscattare i prigionieri detenuti dal bearnese:

²⁴ Riquer, «El trovador Giraut del Luc», p. 234, vv. 14-26.

²⁵ Per esempio, tra il 1188 e il 1189, in *Sirventes ab razon bona* (BdT 210.17), Guillem devia una disputa tra le casate di Cardona e Montcada verso un attacco diretto al potere di Alfonso e un proclama di guerra, ricordandogli che «Poestatz qi en sa terra / laissa far honta ni tort, / no-il teing per tan bon de guerra / qom cel qi clama Guizort»; cfr. Riquer, *Les poesies*, p. 278, vv. 21-24. Giraut del Luc è il trovatore che sottolinea più duramente tale mancanza di *proeza* del re, che favorisce gli infedeli e lo paragona agli ebrei.

Oi mais no li puosc ren celar,
anz li serai amics coraus:
Gastons cui es Bearn e Paus
mi trames sai novas comdar
que de sos pres pres esmenda
del rei, que-ls i degra liurar,
e volc en mais l'aver portar
que hom totz sos pres li renda.

Inoltre, la scarsa generosità di Alfonso è criticata persino dai giullari, delusi e raggirati per averlo elogiato senza ricevere nulla in cambio:

Que so m'an dig de lui joglar
q'en perdon an fags totz lur laus.
S'anc lur det vestirs vertz ni blaus
ni lur fes nuill denier donar,
lag l'es c'om l'en sobreprenda
que d'un sol s'en saup ben pagar,
d'Artuzet, don fai a blasmar,
qu'en mes als Juzieus en venda.²⁶

Sul finire del 1184, Bertran de Born attacca di nuovo Alfonso in *Mout m'es dissendre car col* (BdT 80.28).²⁷ La prospettiva è la stessa. Torna a insistere sulla questione del denaro, sottolineando l'incompatibilità dell'avarizia e del potere economico con l'amore e l'onore del vero amante cortese, e converte in oggetto della critica anche l'attività poetica del re:

Aragones fant gran dol,
Catalan, e cill d'Urgel
car non an qui los chapdel
mas un seignor flac e gran
tal qe-is lauza en chantan
e vol mais deniers q'onor,
E pendet son ancessor
per qe-is destrui et enferna.²⁸

L'esecuzione del presunto Alfonso il Battagliero, uno dei motivi ricorrenti per mettere in discussione la legittimità del Trovatore, chiude la strofa, nella quale si menzionano «cill d'Urgel» separatamente da Aragonesi e Catalani, come se Bertran volesse sottolineare l'autonomia e la legittimità del lignaggio

²⁶ Gouiran, *L'amour et la guerre*, p. 475, vv. 25-40.

²⁷ Datazione del testo di William D. Paden, Tilde Sankovitch e Patricia H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley 1986, pp. 329-333.

²⁸ Ivi, p. 329, vv. 33-40.

comitale di Urgell nel suo attacco deliberato contro la sovranità regale. La lettura acquista maggiore significato se si tiene in conto che precisamente nel 1184 muore il conte Ermengol VII di Urgell e gli succede il figlio, Ermengol VIII, che assicura la continuità della stirpe ed esclude qualsiasi possibilità di annessione dei domini degli Urgell alla Corona.²⁹ Si noti anche l'accento all'attività poetica, vale a dire, dello stesso re e dei trovatori al suo servizio. È ben noto, in effetti, che Alfonso compone almeno due poesie in cui si ritrae come conoscitore e giudice della dottrina d'amore trobadorica: *Per maintas guizas m'es datz* (BdT 23.1), una *canço* in cui dispiega la sua padronanza della topica amorosa e della complessità formale associata al genere più prestigioso,³⁰ e una *tenso* con Giraut de Bornelh in cui si discute la validità dell'amore dei potenti, *Be-m plairia, seingner en reis* (BdT 23.1a = 242.22).

Vorremmo soffermarci allora su questo *débat* per situarlo entro i parametri descritti finora. Già nell'assalto esordiale di Giraut emergono i temi ricorrenti negli attacchi dei detrattori del re:³¹

Qe-us plagues que-m disessetz ver
 se-us cuiatz qu'en la vostr'amor
 a bona dona tant d'onor
 com d'un altre pro cavalier;
 e nom tengas per guerrier,
 anz mi respondes franchamen.

Alfonso risponde che denaro e potere, lungi dall'essere ostacolo al corretto sviluppo dell'amore cortese o una macchia che lo disonora, sono tratti che accrescono il suo valore di amante al di sopra di tutti coloro che non dispongono di tante risorse:

Giraut de Borneill, s'ieu mezeis
 no-m defendes ab mon saber,
 ben sai on voles tener.
 Pero be vos tenc a follor
 se-us cuiatz que per ma ricor
 vailla menz a drut vertadier:

²⁹ A differenza di quanto era successo con la contea del Rossiglione, annessa all'inizio degli anni '70 alla morte senza eredi del conte Girard II (1164-1172), e con la contea del Pallars Jussà, in via di annessione; si veda Santiago Sobrequés i Vidal, *Els barons de Catalunya*, Barcelona 2011 [1ª ed. 1957], pp. 40-41 e 54. Ricordiamo che Guillem de Berguedà non ereditò la viscontea di Berguedà da suo padre, forse come sanzione per l'assassinio del visconte Ramon Folc III de Cardona nel 1175. Cfr. Grifoll, «Guillem de Berguedà», pp. 532-534.

³⁰ Si veda Martí de Riquer, *Los trovadores: historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. I, p. 568.

³¹ Riprendiamo la lettura di Cabré, «Troubadour Selves», a sostegno della quale i dati di questo articolo offrono molti elementi contestuali.

aissi vos pograz un denier
adesmar contr'un marc d'argen.

Quando Giraut lo annovera tra i *fals amans* poderosi («car vos ric ome sobransier / non voles mas lo jauzimen»), Alfonso ribatte che in nessun caso si approfitterebbe della superiorità della sua condizione per ottenere il *jazer* e che, invece, ama le donne *finamen*:

Giraut, anc trop rics no-m depeis
en bona dompna conquerer,
mas en s'amistat retenir
met ben la forsa e la valor.
Si-l ric se son gualiator
e tan non amon huei con ier,
de mi non creas lausengier,
qu'eu am las bonas finamen.³²

Di Girolamo analizza la *tensò* dal punto di vista dell'applicazione delle nozioni sull'amore di Giraut de Bornelh, contrapposte a quelle di altri trovatori analizzate in precedenza nel capitolo «Onore e nobiltà».³³ Tuttavia, visto il contesto degli attacchi alla – e delle difese della – cortesía e all'attività amorosa del re, ci sembra che questa lettura possa essere approfondita con l'aggiunta, come elemento interpretativo, dell'apporto e degli interessi del re. Più che adeguarsi al giudizio di Giraut e accettare diplomaticamente le nozioni esposte dal «maestre dels trobadors», ci sembra che il re approfitti dell'occasione per riaffermare la propria cortesía, nonché la perfezione del proprio amore di fronte a coloro che denomina *lausengiers*. Sia pure con una punta di ironia, il dibattito sembra meticolosamente strutturato per agevolare Alfonso nella costruzione di un profilo di amante-trovatore nobile che, grazie al potere e alla ricchezza, non solo si può equiparare agli altri «bons cavallers», ma li può anche superare in valore cortese.³⁴

I *lausengiers* sono stati spesso interpretati come una figura retorica che rinvia ai rivali in amore: lo dimostrerebbe, ad esempio, un passo di *A mon vers dirai chansso* (*BdT* 389.7) di Raimbaut d'Aurenga, trovatore che Di Girolamo analizza, insieme alla posizione di Alfonso, come polo opposto all'ideologia

³² Ruth Harvey e Linda Paterson, *The Troubadour 'Tensos' and 'Partimens'. A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. II, pp. 699-705, vv. 3-16 e 41-48.

³³ Di Girolamo, *I trovatori*, pp. 91-95.

³⁴ Cabré, «Troubadour Selves», p. 40 commenta: «by proposing a topic (the disputed value of the powerful as lovers) that fits Alfons' historical self like a glove, Giraut might in fact be offering an ideological canvas on which the king can paint his courtly image, in a safe enough environment to be a little boastful and playful».

amorosa di Giraut: «D'amor tornon en tenso / cill on anc amors non fo / plus q'en mi obra vilana» (vv. 8-10).³⁵ Sarebbe opportuno riprendere la riflessione sui rapporti tra Raimbaut e Alfonso, oltre che sul ruolo dei *lauzengiers*, ma per ora importa rilevare che la poesia prodotta nell'ambiente alfonsino suggerisce un'altra possibile interpretazione del termine: i *lauzengiers* potrebbero essere quei trovatori come Guillem de Berguedà, Giraut del Luc o Bertran de Born che, in determinati momenti e in maniera aperta e pungente, attaccano la cortesia e il profilo di amante del re per screditarlo politicamente.³⁶ Potrebbero essere, forse, l'altra faccia della medaglia nelle critiche che Giraut del Luc, in *Si per malvatz seignoril*, rivolge alle «malvazas lauzors» che il re riceve, come abbiamo commentato sopra. Sarebbe, tutto sommato, una traccia testuale del fatto che lodi e critiche poetiche erano giudicate severamente dai trovatori che avevano opinioni contrarie, un ulteriore elemento del tessuto retorico della lotta poetica che vogliamo ricostruire.

Il contesto poetico e l'insieme di questi elementi possono offrire indizi per interpretare il *débat* di Alfonso e Giraut de Bornelh. Oltre che come parte essenziale della strategia cortese del re per legittimarsi come vero amante e seguace dei precetti della *fin'amor*, il dibattito si dovrebbe intendere come risposta precisa alle critiche, sia a quelle relative alla sua attitudine anti-cortese con le donne, sia a quelle inerenti all'avarizia del re. Potrebbe essere questo, allora, il motivo per cui Alfonso, e forse non senza ironia, sceglie un paragone monetario per il suo auto-elogio: «aissi vos pograz un denier / adesmar contr'un marc d'argen» (vv. 15-16). Come abbiamo appena visto, un altro trovatore d'alta stirpe convalida il legame tra amore e potere: Raimbaut d'Aurenga, in *A mon vers dirai chansso*, afferma la superiorità del *ric home* come amante, in quanto *franc* e *ensenhat*, qualità ritenute un vantaggio per il suo profilo di amante. Di Girolamo sottolinea le radici del tema nella letteratura classica, la sua continuità nel *dolce stil nuovo* e ne rintraccia la presenza in altri testi trobadorici, come Azalais de Porcairagues, *Ar em al freg temps vengut* (*BdT* 43.1) e il dibattito tra Dalfin d'Alvernha e Perdigon, *Perdigons, ses vassalatge* (*BdT* 119.6 = 370.11). Siamo convinti, però, che questo aspetto del discorso trobadorico ha una portata molto più ampia e speriamo di poterla approfondire ulteriormente.

³⁵ Stiamo preparando un articolo su un gruppo di poesie di Raimbaut d'Aurenga nelle quali appare questa figura che potrebbe essere rilevante per i temi qui trattati.

³⁶ Se ne veda la lettura preliminare, che qui completiamo, in Cabré, «Troubadour Selves».

Prima di concludere, vorremmo proporre l'inserimento del *partimen* tra Aimeric de Peguilhan e Guillem de Berguedà, *De Berguedan, d'estas doas razos* (*BdT* 10.19 = 210.10) nel contesto che abbiamo delineato. Anche in questo componimento, che Martí de Riquer data «abans de la primavera de 1190, quan el nostre trobador [Guillem de Berguedà] es proposà de viatjar a la cort de Castella»,³⁷ si confrontano un nobile potente e un trovatore di basso rango, o che almeno si distingue per la sua povertà nel profilo con cui si presenta nel dibattito.³⁸ Di fronte al dilemma proposto da Aimeric, se sia meglio amare senza essere amato o essere amato senza amare, il signore di Berguedà sceglie, non senza cinismo, la seconda opzione affermando di non dedicarsi all'amore per perdere il tempo. Sostiene che l'unico modo auspicabile e corretto in cui un nobile, ricco e influente, possa comportarsi in questioni d'amore è quello di ottenere benefici senza grandi sforzi, evitando la sofferenza che gli amanti di classe inferiore devono invece sopportare:

N'Aimeric, doncs auria sen de tos
si eu lo mieills non chausia d'amor.
Totz temps vuoill mais qe-m teignan per seignor
e que desam e c'om mi teigna car;
car en amor non vengui per musar
ni anc no fui d'aqels desfasendatz:
qe-l gazaing vuoill de dompnas e de datz.

Aimeric ritiene che questo sia il comportamento di un «hom desamoros» e afferma che preferisce essere un «paubres honratz» piuttosto che un «avols manens e desenamoratz» (vv. 20-21). I termini sono importanti per il modo in cui si propone il dibattito fin dalla questione iniziale: non solo Guillem de Berguedà non si comporta come dovrebbe fare un innamorato, ma non può neppure essere ritenuto un innamorato. La distinzione stabilita da Aimeric tra «paubres honratz» e «avols manens» reca implicitamente l'associazione tra ricchezza e valore cortese: quanto più grandi sono la ricchezza e il potere, tanto più facile sarà risolversi per l'opzione scelta da Guillem. Questi mantiene saldamente la sua posizione per tutto il testo e conclude con un attacco *ad personam*:³⁹

³⁷ Riquer, *Les poesies*, p. 361.

³⁸ Secondo la *vida*, Aimeric de Peguilhan era «fils de borges», ancorché sia trattato da eguale da Guillem che si rivolge a lui come «Bar n'Aimeric».

³⁹ Si tratta, tuttavia, di un testo privo di insulti, fatto che, come segnala Cabré, «Troubadour Selves», p. 42, è in contrasto con gli altri scambi del corpus di Guillem e Aimeric: «it is worth remembering that this same Guillem

Bar N'Aimeric, ja no-us cuidetz gabar:
que s'amassetz aissi cum vos vanatz,
no-us foratz tant de Tolosa loignatz.⁴⁰

Da sottolineare il verbo *gabar*, che Guillem adopera qui in modo leggermente incongruente: prima accusa Aimeric d'opporsi alla sua scelta perché non è alla sua portata – come la volpe del proverbio –, dopo, nella strofa finale, sembra però accusarlo di non essere poi tanto soddisfatto dell'amore come sostiene.⁴¹ Si tratta ad ogni modo di un termine connotato, ben presente nel lessico di altri autori che incarnano la stessa tipologia di nobile-trovatore potente, tra i quali anche Raimbaut d'Aurenga e Guglielmo IX d'Aquitania, bisnonno del Trovatore.

Così allora, dall'inizio alla fine del dibattito, Guillem de Berguedà ammette di partecipare all'amore unicamente per il profitto che ne può ricavare e resta fissata l'idea che è solo in questo modo che i potenti possono corteggiare le donne – e se qualche nobile va dicendo di aderire ai valori cortesi senza aspettarsi nulla in cambio, sicuramente dice una falsità. È facile leggere nella posizione che assume e negli argomenti che espone una correlazione inversa alla caratterizzazione di Alfonso, nella tenzone con Giraut de Bornelh, come *fin aman* che si attiene alle regole della cortesia pur avendo la capacità di aggirarle facilmente grazie al suo potere. A questo punto della ricerca non possiamo ancora stabilire se tutto ciò sia uno scherno del profilo cortese del re, considerato come una sciocchezza pronunciata da un *gabaire* – così come Guillem definisce Aimeric –, o una messa in scena della falsità, o quanto meno dell'improbabilità, del suo profilo di innamorato aristocratico, ma rispettoso delle donne e della cortesia, vale a dire, di una menzogna consapevole del re.

A complicare ulteriormente la lettura sta poi il fatto che, solitamente, i *partimens* sono pervasi da quella brillantezza retorica che si applica alla difesa di posizioni difficili da argomentare e che lo stesso Aimeric non manca di sottolineare nella prima strofa: «De Berguedan, d'estas doas razos / al vostre sen chausetz en la meillor, / q'ieu mantenrai tant ben la sordejour / q'ie-us cuich vensser, qui dreich m'en vol jutgar» (vv. 1-4). Potrebbe essere significativo che, una volta concluso, il dibattito non è inviato a un giudice che stabilisca chi ha

demolishes his enemies in a series of *sirventes* (topical poems), and that Aimeric is called all manner of names in other debates and characterised as a *jongleur*-like figure».

⁴⁰ Riquer, *Les poesies*, pp. 361-369, vv. 46-48.

⁴¹ L'interpretazione non può che essere congetturale, vista la difficoltà di spiegare puntualmente il riferimento a Tolosa.

ragione, come del resto neppure lo è quello tra Alfonso e Giraut, né succede spesso in altri dibattiti cui prendono parte esponenti della nobiltà. Per altro verso, per interpretare il testo, è necessario considerare che la caratterizzazione di Guillem come *fals aman* non è un'inversione totale e inattesa del modo in cui egli si presenta in altri componimenti, ma impiega invece elementi che figurano, per esempio, nella tenzone fittizia *Aronmeta, de ton chantar m'azir* (BdT 210.2a), dove si vanta dei lamenti di una dama che, sotto il *senhal* di «Bon Esper», gli aveva accordato i suoi favori;⁴² nella quinta *cobla* di *Mais volgra chantar a plazer* (BdT 210.14), dove «no pot evitar de presumir del seu donjoanisme i de la seva fruició a enganyar marits»;⁴³ e soprattutto, a proposito di quest'ultimo elemento, nei sirventesi in cui afferma di aver giaciuto con le mogli dei suoi rivali, come nel caso del virulento *Joglars, no-t desconortz* (BdT 210.12): «D'aquestz n'i a tals tres / c'ab lor moillers ai jon, / et abeurat cen vetz / mon caval a lor fon» (vv. 22-25).⁴⁴ Sarebbe opportuno ripensare l'intenzionalità di queste altre manifestazioni del profilo di *fals aman*, o nobile anti-cortese, di Guillem registrato anche nella *vida*: «siei paren e siei amic ... l'abandoneron tuich per so qe totz los escogosset e de las moillers e de las fillas e de las serors ... e vanava se de tolas las dompnas que-il sofrion amor».⁴⁵ Per altro verso, però, non va dimenticato che nel corpus conservato di Guillem ci sono anche poesie d'amore, nelle quali si presenta come amante sottomesso alla dama e fedele alla cortesía, come in *Lai on hom mellur'e reve* (BdT 210.13), dove parla del freno che rappresenta la donna amata, alla quale affida il suo cuore come un feudo, o di come l'amore lo ha imprigionato. Si tratta, quindi, di una situazione piuttosto complessa che è necessario analizzare con cautela, e ci sembra che gli elementi interpretativi che proponiamo in questo contributo potranno essere molto utili.

3. Alcune conclusioni

A prescindere dal lavoro che ancora resta da fare per identificare tutti i riferimenti e precisare la cronologia dei testi trobadorici di «epoca alfonsina», i contatti che abbiamo osservato ci portano a proporre alcune linee che pos-

⁴² Ivi, p. 49.

⁴³ Ivi, p. 51.

⁴⁴ Ivi, pp. 118-125.

⁴⁵ Ivi, p. 78.

sono aiutare a fornire un'interpretazione d'insieme, tanto dei componimenti dell'ambiente di Alfonso il Trovatore quanto di quelli relativi alla nobiltà catalana. Nello specifico, proponiamo che c'è una dimensione propria della poesia amorosa che si lega a temi d'attualità e che difende o attacca, in maniera concreta, la cortesia dei potenti. Molto spesso questo tipo di componimenti è interpretato come un ibrido, con una «parte amorosa» e una «parte bellica» – o più strettamente vincolata al contesto politico-sociale –, ma forse si dovrebbe optare per una lettura che integri le due parti, più attenta a rilevare le possibili motivazioni politiche soggiacenti alle riflessioni sull'amore e la cortesia. Siamo convinti che in questo modo si otterranno indizi molto preziosi che permetteranno di vincolare ancor più saldamente i testi al loro contesto storico e, in alcuni casi, di determinarne in maniera più precisa la cronologia.

Per esempio, le ramificazioni della dicotomia tra amore e potere in Raimbaut d'Aurenga, Azalais de Porcairagues, Dalfin d'Alvernia-Perdigon e Aimeric-Guillem, insieme ai numerosi riferimenti all'avarizia di Alfonso – tra le varie critiche e altri elementi che il re stesso e i trovatori del suo ambiente segnalano –, possono aiutarci a situare con maggiore precisione la *tenso* tra Alfonso e Giraut, priva di riferimenti all'attualità che possano offrire sussidi per la datazione. Sostenendo che, molto probabilmente, il monarca doveva essere percepito come un «adult» al momento della composizione del *débat*, Harvey e Paterson suggeriscono una datazione piuttosto vaga, «some time after 1174 and before Alfonso's death in 1196».⁴⁶ Se si suppone che sia stata composta negli anni '70, potremmo considerarla parte della strategia iniziale di Alfonso per identificarsi pubblicamente con i valori cortesi e risulterebbe facilmente vincolabile sia alle riflessioni su amore e potere di Raimbaut d'Aurenga, sia alle esortazioni che Guillem de Berguedà dirige al re, prima del 1175, in *Ar el mes que la neu e-l frei* (BdT 210.2) e in *Joglars, no-t desconortz* (BdT 210.12), nei quali gli chiede di proteggerlo dai suoi nemici e di ignorare i «falsos consells» di personaggi identificabili con i *lauzengiers*.⁴⁷ Se, al contrario, si colloca la tenzone verso la fine del regno di Alfonso, avrebbe più senso leggerla come una risposta concreta agli attacchi dei suoi detrattori, in particolare quelli che si concentravano sulla ricchezza e l'avarizia del monarca: Bertran de Born

⁴⁶ Harvey e Paterson, *The Troubadour 'Tensos'*, p. 704.

⁴⁷ Anche Raimbaut d'Aurenga, in *Parliers [...] en chan* (BdT 389.33), si lamenta di personaggi che danno cattivi consigli al re e lo trattano come un bambino. In un articolo che stiamo preparando forniremo il commento di tutti i riferimenti a questi temi che si rintracciano nella poesia di Raimbaut e la possibile relazione di questo trovatore con l'ambiente alfonsoino.

negli anni '80; Guillem de Berguedà e Giraut del Luc sul finire dello stesso decennio e per tutti gli anni '90, nel contesto della rivolta viscontale di Urgell e l'imposizione del potere monarchico. Da questo punto di vista, allora, il *partimen* di Aimeric de Peguilhan e Guillem de Berguedà potrebbe essere una risposta successiva tesa a confutare le argomentazioni di Alfonso.

Si tratta, dunque, di un lavoro ancora in corso che comincia, però, a rivelare elementi interessanti per ricostruire un momento cruciale della cultura trobadorica al quale prendono parte alcuni dei trovatori più importanti della seconda metà del XII secolo, e che può far luce su alcune strategie retoriche e forme poetiche finora poco esplorate.

Universitat de Girona - Institut de Llengua i Cultura Catalanes

Ancora sulle citazioni di Raimon Vidal de Besalú

Ivo Elies Oliveras

Per qu'ieu vos dig qe en neguna ren, pos basta ni ben ista, no-n deu om ren ostar ni mais metre.

Razos de trobar

Buon narratore e grammatico accorto, Raimon Vidal continua a essere assai sfuggente a causa delle sue scarse notizie documentali. Vissuto molto probabilmente a cavallo fra il XII e il XIII secolo e originario della città di Besalú (Catalogna), è autore di un piccolo ma variegato corpus testuale: due liriche, *Belh m'es, quan l'erba reverdis* (BdT 411.2) e *Entre-l taur e-l doble signe* (BdT 411.3); due *novas*, il *Castia-gilos* (BdT 411.I) e *Abrils issi' e mays intrava* (BdT 411.III); un *ensenhamen*, *So fo e-l temps c'om era gais* (BdT 411. II) e un trattato grammaticale, le *Razos de trobar*. All'interno della letteratura in lingua d'oc, Raimon Vidal si contraddistingue non solo per la sua fitta produzione narrativa in un universo a predominanza lirico, ma anche per la sua accurata tecnica compositiva dove compaiono già alcuni stilemi destinati a riscuotere un ampio successo nelle novelle occitano-catalane posteriori.¹ Dagli studi di Limentani, risulta ormai noto come uno degli aspetti più significativi della produzione di Raimon Vidal sia proprio «quel comporre per citazioni, in cui non si sa se definire la parte narrativa come una specie di *razo* poetica delle *coblas* citate o se considerare le citazioni come emblemi del carattere culto della psicologia dei personaggi posti in azione».² Lo studio della citazione in quanto emblema della tecnica versifi-

¹ Cfr. Stefano Asperti, «La letteratura catalana medievale», in *Letterature medievali romanze di area iberica*, a cura di Valeria Bertolucci, Bari 1999, pp. 325-408, alle pp. 347-351 e 355-358; Miriam Cabré e Anton M. Espadaler, «La narrativa en vers», in *Literatura medieval (I). Dels orígens fins al segle XIV*, a cura de Lola Badia, Barcelona 2013, pp. 297-312.

² Alberto Limentani, *L'eccezione narrativa: la Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino 1977, p. 57.

catoria di questo autore è stato già affrontato dalle più variegatae angolature metodologiche. Dal punto di vista narratologico, studiando la loro integrazione nel tessuto discorsivo, se ne sono occupati, oltre a Limentani, Simó, Kay e Menichetti.³ Gli aspetti relativi alla storia della ricezione sono stati indagati da Meneghetti, Hilty, Brea e Resconi;⁴ mentre Pizzaleo si è concentrato sulle questioni retoriche.⁵ Infine, la tramatura citazionale è stata affrontata dalla prospettiva filologica da Gröber, Perising-Nigg e da alcuni degli editori critici di Raimon Vidal, come Marshall e Field.⁶ Tuttavia, un esame complessivo che prenda come campo di indagine l'intera produzione di questo trovatore manca ancora. Finora gli studiosi che si sono soffermati sul trattato grammaticale non hanno esaminato le *novas* e, viceversa, coloro che si sono occupati dei testi narrativi hanno tralasciato le inserzioni liriche presenti nelle *Razos*. Dato che una disamina approfondita della questione richiederebbe uno spazio molto più lungo di quello a disposizione, ho deciso di occuparmi prevalentemente di un manipolo di citazioni molto specifico: quelle soggette a una possibile interpolazione da parte dei copisti. Dopo una breve esposizione generale delle menzioni, procederò poi a esaminare con attenzione i casi problematici.

Nel corpus di Raimon Vidal compaiono un totale di novantatré citazioni: quarantanove in *So fo e-l temps*, dieci in *Abrils issi* e trentaquattro nelle *Razos*. L'alto tasso di segmenti lirici in queste tre opere contrasta con la totale assenza

³ Meritxell Simó, «Les citations lyriques des *novas rimadas*: Raimon Vidal vs Jean Renart», *Revue des langues romanes*, 115, 2011, pp. 425-451; Sarah Kay, *Parrots and Nightingales. Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia 2013, pp. 27-57; Caterina Menichetti, «Fra ricezione e posterità della poesia troubadorica: ancora sulle citazioni liriche nella tradizione occitanica», *Critica del testo*, 18/3, 2015, pp. 279-295.

⁴ Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino alla fine del XIV secolo*, Torino 1992; Gerold Hilty, «El poema iberorrománico citado por el trovador Ramón Vidal», in *La Corona d'Aragó i les llengües romàniques. Miscel·lània d'homenatge per a Germà Colon*, a cura de Günter Holtus, Georges Lüdi e Michael Metzeltin, Tübingen 1989, pp. 91-104; Mercedes Brea, «Aissi com dis us castellans: ¿En qué lengua?», in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares 12-16 de setembre de 1995), 2 voll., Alcalá de Henares 1997, vol. I, pp. 365-379; Stefano Resconi, «Da Nord a Sud: una citazione in *So fo e-l temps c'om era gais* di Raimon Vidal e il contatto tra lirica francese e provenzale», in *L'aire de Proensa. Temi di geografia nella lirica romanza medievale*, a cura di Federico Guariglia e Nicolò Premi, Verona 2021, pp. 21-48.

⁵ Luigino Pizzaleo, «La tecnica della citazione nelle *Novas* di Ramon Vidal», *Critica del testo*, 2/3, 1999, pp. 861-883.

⁶ Gustav Gröber, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2, 1877, pp. 337-670, alle pp. 646-647; Jacqueline Preisig-Nigg, *Die Handschriftenvarianten der Troubadourzitate in Raimon Vidals Nouvelle 'So fo e-l temps c'om era jays'*, Löhningen 1989; John H. Marshall, *The 'Razos de trobar' of Raimon Vidal de Besalú*, New York-Toronto 1972, pp. XXI-XXVII; Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, a cura de Hugh Field, 2 voll., Barcelona 1989, vol. I, pp. 116-135.

di citazioni nel *Castia-gilos*. All'interno di questa produzione però il ricorso a questo espediente retorico ha diverse valenze. Le opere narrative ricorrono alla voce lirica per cercare autorevolezza davanti a una situazione concreta (cfr. *infra* es. 1),⁷ mentre nel trattato esse rivestono una valenza esemplificatrice, a volte persino con valore sanzionatorio (cfr. *infra*, es. 2):

(1) e car no-us deu esser afans,
 mas gaugz e bos sabers adzautz
 aprendetz so qu'en dis N'Arnautz
 de Maruelh, que-s per melhurar
 aquels qu'en pretz volon pujar
 e per uzar gens enshadas:
estranhas e privadas,
aprenda de las gens
*fatz e captenemens...*⁸

(2) Pero en B. del Ventador mes la terza persona per prima en dos cantars. L'uns ditz *Ara can vei la fuella* | *Ios dels arbers cazer*, et l'autres ditz *Era non vei luzir soleill*. Del primier cantar fon li falla en la cobla qe ditz:
Escontra-l dampnatge
E la pena q'ieu trai
 Aisi a trai, et degra dire trac...⁹

Il totale di trovatori menzionati è invece di trentuno.¹⁰ L'autore più nominato è Bernart de Ventadorn con sedici menzioni, seguito da Raimon de Miraval con undici, Giraut de Borneil con nove, Folquet de Marselha con otto, Arnaut de Maroill con cinque e Gaucelm Faidit con quattro. Alcuni trovatori sono evocati tre volte, come Bertran de Born, Peirol, Peire Raimon de Tolosa e Uc Brunenc^{ArnDan},¹¹ altri due come Peire Vidal e Raimbaut de Vaqueiras; e infine alcuni trovatori compaiono in menzione unica: Alegret, Cadenet, Guillem de Montanhagol, Guiraud lo Ros, Gausbert de Poicibot, Gui d'Ussel, Perdigon, Peire d'Alvernhe, Peire Bremon (?), Peire Rogier, Peirol^{GIStDid}, Raimbaut d'Au-

⁷ Sulla questione, cfr. Simó, «Les citations lyriques», pp. 425-451; Menichetti, «Fra ricezione e posterità», pp. 279-295.

⁸ Wilhem Bohs, «*Abrils issi' e mays intrava*». Lehrgedicht von Raimon Vidal von Bezaudun», *Romanische Forschungen*, 15, 1904, vv. 1226-1234, pp. 204-316, cit. a p. 274. Adotto l'edizione di Bohs come testo di riferimento e indico con il corsivo il testo citato. Per gli esempi, riporto tra parentesi il numero della citazione nella Tavola I dell'Appendice (cit. 42).

⁹ RmVid si serve dell'incipit (vv. 1-2) della canzone di BnVent *Lancan vei la folha* (BdT 70.25.), cfr. Marshall, *The 'Razos de trobar'*. Sempre che non sia specificato, adotto il testo del ms. B (citt. 15-18, Tav. I).

¹⁰ Per un confronto delle citazioni adottate nella *Doctrina d'Acort* di Terramagnino da Pisa e nelle *Regles de trobar* de JfrFoi, grammatiche che hanno come modello le *Razos*, cfr. Kay, *Parrots and Nightingales*, pp. 33-34.

¹¹ Nei pochi casi di attribuzione erronea, correggo lo sbaglio e indico in apice l'autore menzionato da RmVid.

renga. Solo tre trovatori sono citati nelle tre opere: Arnaut de Maroill, Bertran de Born e Giraut de Borneil.

La disposizione dei trovatori a seconda della generazione consente di notare una netta prevalenza di lirici appartenenti alla terza generazione (undici casi);¹² la seguono le due generazioni contigue: la seconda e la quarta, con rispettivamente sei trovatori ciascuna.¹³ Della prima generazione l'unico trovatore menzionato è Alegret. Mentre invece la quinta è rappresentata da Guillem de Montanhagol e da Peire Bremon. E sono proprio questi due ultimi trovatori a introdurre problemi per la datazione di *So fo e-l temps*. Nel caso di Peire Bremon, la menzione implica un caso di omonimia fra Peire Bremon lo Tort e Peire Bremon Ricas Novas. Se l'attribuiamo al Ricas Novas, come fa Jofre de Foixà nelle sue *Reglas de trobar*,¹⁴ la datazione di *So fo e-l temps* deve essere posticipata di qualche anno;¹⁵ l'attribuzione a lo Tort invece è molto meno problematica: l'attività di questo cavaliere del Vianes¹⁶ si situa attorno agli anni settanta del XIII secolo.¹⁷ Inoltre, in favore dell'ultima attribuzione ci sarebbe anche una seconda motivazione: osservando la precisione con la quale opera Raimon Vidal, se vi fosse stata la necessità di disambiguare il nome di Peire Bremon a causa dell'omonimia, il trovatore avrebbe aggiunto molto probabilmente il soprannome di Ricas Novas, ampiamente diffuso nella tradizione occitanica.¹⁸ La canzone di Guilhem de Montanhagol *Nulhs hom no val no deu esser prezat*z (*BdT* 225.10) invece è databile con una certa sicurezza attorno al 1252,¹⁹ periodo in cui questo trovatore soggiornava nella corte di Alfonso X e Raimon Vidal avrebbe dovuto avere più di settant'anni.

Sono solo cinque le citazioni prive di attribuzione: due in *So fo e-l temps*, una in *Abrils issi'* e altre due nelle *Razos*. Benché non si possa escludere l'ignoranza del nome dell'autore, nel caso di *So fo e-l temps* si tratta di un'anonimia

¹² Sono ArnMar, FqMar, GlFai, GlSt-Did, GrdoRos, PBremTort, Peirol, PVID, RbVaq, RmMir e UcBru.

¹³ Per la seconda sono BnVent, BtBorn, GrBorn, PALv, PRog, RbAur; per la quarta invece, Cadenet, GlAdem, GsbPoic, GuiUss, Perdigo, PRmTol, RmVid.

¹⁴ «...no paria haguessen auzit ço que dix En Riques Noves, qui dix: *Mal fay dona, car enquer / Pobre cavaller quant es pros...*», cfr. Marshall, *The 'Razos de trobar'*, p. 82.

¹⁵ Il primo componimento databile di PBrem è collocabile tra il 1229-1233, cfr. Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008, p. 13.

¹⁶ Jean Boutière e Alexander H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1973, p. 497.

¹⁷ Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014, p. 383.

¹⁸ Secondo Di Luca l'attribuzione a PBrem da parte di JfrFoix è dovuta all'immediato successo di questo trovatore, cfr. Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon*, p. 12.

¹⁹ Sulla datazione della lirica, cfr. Peter T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol*, Toronto 1964, p. 118.

intenzionale: l'autore si dimostra reticente a specificare i nomi dei trovatori. In entrambi i casi, i due testi esulano dal *côté* occitanico: uno appartiene a una varietà iberoromanza – probabilmente galega²⁰ – mentre l'altro è in antico francese; gli autori sono indicati rispettivamente con i generici «aissi com dis .I. castelas» (v. 625)²¹ e «so que-n dis us franses d'amor?» (v. 665).²² Per quanto riguarda *Abrils issi'* invece, il testo era stato attribuito nell'Ottocento a un ignoto trovatore di nome Aënac. Senza nessuna pretesa di risolvere questo avviluppato nodo autoriale, almeno per il momento, proverò a riassumere la questione, previa esposizione dei versi coinvolti (cfr. *infra*, es. 3):

(3) E per so c'a major plazer
 Vos venguan las razos qu'ieu trac,
 Aujatz so qu'en dis Aënac,
 Us trobaires de mantas gens:
En amors a tal plazer sens
Que qui-l sen sabia traire,
Cascus seria mielhs amaire
*Que-l fatz que en cocha-s pren...*²³

Bohs, come prima Bartsch,²⁴ congettura l'esistenza di questo ignoto trovatore, ed è così che viene schedato nel repertorio di Pillet-Carstens (*BdT* 6). Hugh Field invece propone una lettura diversa: *a enac*, un denominale del verbo catalano *enagar* 'incoraggiare'. Se si seguisse tale ipotesi, la traduzione sarebbe: 'ascoltate quello che dice un trovatore per incoraggiare molta gente'.²⁵ Nonostante questa congettura supponga l'introduzione di una possibile anonimia, fenomeno poco frequente nelle menzioni di Raimon Vidal, la formula introduttiva proposta da Bohs è anch'essa anomala rispetto al modulo retorico adottato dal trovatore.²⁶ La questione viene finalmente risolta da Espadaler che identifica il frammento nei versi 13-16 della tenzone *Gaucelm, digautz m'al vostre sen* fra Peirol e Gaucelm Faidit (*BdT* 167.23 = 366.17).²⁷ Le

²⁰ Cfr. Brea, «*Aissi com dis us castellans*», pp. 374-376.

²¹ Per *So fo e-l temps* mi servirò, quando non indicato, dell'ed. Field. Nonostante l'eclettismo metodologico dimostrato dall'editore, è l'unica che tiene conto della totalità della tradizione manoscritta. Riporto il testo del ms. R.

²² Cfr. Resconi, «Da Nord a Sud», pp. 21-48.

²³ *Abrils issi'*, vv. 1179-1186 (cit. 41, Tav. I).

²⁴ Karl Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Litteratur*, Stuttgart 1856, p. 176.

²⁵ La traduzione di Bohs è «so hört, was Herr Aënac, ein Troubadour, der ein Großes Publikum hatte, darüber äußert», cfr. «*Abrils issi'*», p. 272.

²⁶ Soprattutto per l'omissione del titolo di cortesia *En*, la questione verrà affrontata più avanti. In favore della congettura di Field, vorrei solo ricordare che il verbo *enagar* reggeva prevalentemente la preposizione *de*: «a enac [...] *de* mantas gents», cfr. *DECLIC*, III, p. 310.

²⁷ Anton M. Espadaler, *Raimon Vidal de Besalú: Obra completa*, Barcelona 2019, p. 174, n. 1184-1187.

due citazioni presenti nelle *Razos* sono invece completamente anonime, un fattore che, legato al loro inserimento *ex abrupto*, le rende molto anomale se confrontate con tutte le altre:

(4) Ara-us donarai senblantz dels vocatius. En un luec: *Et vos, dompna, pros franch' et de bon aire*; en un altre luec dis: *Qu'ieu ai de vos chantat ben a dos anz, Bels cors presanz.*²⁸

Poco cambia se invece di ragionare sui trovatori, ragioniamo sui loro testi. I dati generali desunti dallo spoglio consentono di contabilizzare un totale di sessantacinque componimenti, dove i grandi privilegiati continuano a essere ancora una volta Raimon de Miraval con dieci componimenti, Bernart de Ventadorn con nove, Giraut de Borneil con cinque e Folquet de Marselha con quattro.²⁹ Nessuno dei testi si ripete nelle tre opere; la canzone *Ai! Quan gen vens et ab quan pauc d'afan* (BdT 155.3) di Folquet de Marselha viene citata in quattro occasioni: due volte in *So fo e-l temps* e altre due nelle *Razos*. Anche le liriche *Ab joi mou lo vers e-l comens* (BdT 70.1) e *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70.43) di Bernart di Ventadorn sono citate più volte in *So fo e-l temps* e nelle *Razos*.

Prima di passare alle citazioni dubbie, vorrei tracciare un breve *excursus* sulla dimensione retorico-stilistica delle formule introduttive che precedono le menzioni. Tranne una, tutte le citazioni vengono avviate da un brano preliminare che funge da introduzione. Fa unicamente eccezione la menzione di *Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen* (BdT 155.16) di Folquet de Marselha presente in *So fo e-l temps* (cit. 60). La motivazione di questa citazione *ex abrupto* viene spiegata da Field per la «familiaritat del públic amb Folquet»,³⁰ anche se mi sembra molto più plausibile l'ipotesi formulata da Simó, secondo la quale bisogna «chercher l'explication dans le contexte, car à différence des autres citations, celle-ci n'a pas une fonction d'*auctoritas*, mais exprime les sentiments du personnage».³¹

Nella maggior parte dei casi, in questi brani Raimon Vidal si preoccupa di nominare l'autore della fonte, una regola che viene infranta esclusivamente in quattro occasioni dove compaiono i generici *trobaires* (cit. 41, cfr. *supra* es.

²⁸ Marshall, *The Razos de trobar*, p. 12 (citt. 7-8).

²⁹ Con tre liriche: Peirol; con due liriche: ArnMar, GcFaid, Perdigon, PVID e RbVaq; con un unico testo: Cadenet, GIAdem, GIMont, GIST-Did, GrdoRos, GsbPoic, GuiUss, PRmTol, PRog, RbAur.

³⁰ Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, vol. II, p. 156, n. 159.

³¹ Simó, «Les citations lyriques», p. 438.

3), *joglaret* (cit. 82),³² oppure i già menzionati *castelas e franses* (citt. 69, 71). Il nome è preceduto quasi sempre dal titolo di cortesia (*En, N'*). Nel caso dei testi narrativi, la formula introduttiva può essere ulteriormente completata mediante una descrizione. Queste *descriptions*, che si estendono per pochi versi, tendono all'uniformità attraverso l'impiego di moduli retorici più o meno fissi. In alcuni casi, l'autore ricorre ai grandi nomi della tradizione cortese – inseriti sempre in punta di verso – per stabilire un confronto iperbolico con il trovatore citato. Nei tre casi identificati, Raimon Vidal impiega sempre una relativa esplicativa dove il verbo *saber* innalza la conoscenza del poeta, che in qualità di grande *auctoritas* della *fin'amor*, è più dotto di Tristano, Paris o Gui di Nantuelh (cfr. *infra*, es. 5).³³ In altri casi le proposizioni, prive del ricorso all'antonomasia, si servono dei soliti attributi del buon amante cortese (ess. 6 e 7).³⁴ Infine, la caratterizzazione si può formalizzare con l'impiego di un aggettivo sostantivato riconducibile al campo semantico della *fin'amors* (cfr. *infra*, ess. 8-9):³⁵

(5) e si no-m voletz creire mi,
 aujatz d'En Miravalh, que-n dis,
 que saup may d'amor que Paris
 ni hom de c'auzissetz parlar...³⁶

(6) «qu'en ·B· del Ventadorn dis,
 que tan fon ves amors aclis,³⁷

(7) per qu'aiso vos no-m vuell tornar,
 ans faray so qu' el meteyis dis
 en Miravalhs, que tan fon fis
 e francx e de bon chauximen...³⁸

(8) mas en ·B· dis, lo fis amic³⁹

(9) que dis en Folquet, l'amoros⁴⁰

³² Come «aisi li-n pren com auzi dir / al ioglaret en son verset», *Abrils iss'*, vv. 975-976.

³³ «E auzis que-n dis en ·Gi· / e saup mai d'amor que Tristans», *So fo e-l temps*, vv. 259-260. Per l'esempio relativo a Gui de Nanteulh, cfr. *infra* es. 12.

³⁴ Per un altro esempio di questo modulo: «aisi com dis en Raymbautz / de Vaqueiras, que tan fon bautz / a far sidons cuend' e de grat», *So fo e-l temps*, vv. 812-814.

³⁵ Altri due esempi sono: «Com En Miravals lo fis dis», *So fo e-l temps* v. 768; «aisi com dis lo cabalos / En Miravals, c'anc no fo fals», *So fo e-l temps*, vv. 827- 828.

³⁶ *So fo e-l temps*, vv. 107-110 (cit. 48).

³⁷ *So fo e-l temps*, vv. 430-431 (cit. 61).

³⁸ *So fo e-l temps*, vv. 708-711 (cit. 73).

³⁹ *So fo e-l temps*, v. 169 (cit. 49).

⁴⁰ *So fo e-l temps*, v. 247 (cit. 51).

In altre occasioni invece, un Raimon Vidal in veste di precettore si preoccupa di informare sull'intenzionalità, sui destinatari e sulla finalità del componimento originale. Operando in questo modo, l'autore – che ricorre persino all'autocitazione⁴¹ – stabilisce un legame fra testo citante e testo citato che gli consente di amplificare la finalità dimostrativa della citazione nella psicologia dei protagonisti del racconto e nel pubblico (cfr. ess. 10, 11). Raimon Vidal si può avvalere di questi brani anche per condividere incertezze attributive (cfr. ess. 12, 13) o per eseguire i classici appelli all'ascolto (cfr. es. 14):

(10) E car hom per esgradamen
val may ades, n'estatz membratz
qu'En Guiraut dis als acabatz
per esfortir lor lunh captenh⁴²

(11) E aujatz que-n dis eyssamens
·R· Vidal de Bezaudun,
per tolre flac cor et enfrun
als amadors vas totas partz⁴³

(12) E membra'm be, cals c'o disses,
e cug fos n'Ar. de Marruelh,
que saup mai d'amor que n'Antuelh
ni nulh autre, al mieu albir⁴⁴

(13) E dirai-vos so que jes tug
no-us ne diria, si-m n'esvelh,
que-n dis en ·Gr· de Bornelh⁴⁵

(14) Aisi com dis en Raymbautz
– e sel que-m vol auzir, m'escout –⁴⁶

Questa disamina retorico-stilistica era essenziale per procedere a studiare d'ora in poi quei casi problematici, tenendo un metro di paragone e di confronto. Ma conviene fare un breve avvertimento: nelle pagine successive mi occuperò esclusivamente delle citazioni presenti in *So fo e-l temps* e nelle *Razos*. La tradizione manoscritta di questi testi, trāditi da testimoni non certo numerosi ma sufficienti a intricare di problemi il lavoro editoriale, è l'unica a

⁴¹ Tav. I, citt. 63, 75, 83.

⁴² *Abrils issi*, vv. 1542-1545 (cit. 43).

⁴³ *So fo e-l temps*, vv. 465-468 (cit. 63).

⁴⁴ *So fo e-l temps*, vv. 235-238 (cit. 50).

⁴⁵ *So fo e-l temps*, vv. 318-320 (cit. 56).

⁴⁶ *So fo e-l temps*, vv. 90-91 (cit. 47).

consentire l'approccio filologico che intendo impiegare.⁴⁷ La selezione delle citazioni prese in esame è stata operata in base alla loro trasmissione, scegliendo come casi di studio quei segmenti di testo che non trovano riscontro in tutti i testimoni della tradizione manoscritta. Si tratta di un totale di venti citazioni incerte, dieci per ognuna delle due opere analizzate.⁴⁸ I dati che seguono saranno riuniti e presentati a seconda delle loro problematiche, distinguendo tre grandi insiemi: quelle citazioni con una posizione anomala all'interno dell'opera; quelle con attribuzioni discordanti; e infine, quelle che nelle formule introduttive non si adeguano all'*usus scribendi* dell'autore.

Alcune delle possibili interpolazioni sarebbero identificabili proprio a partire dalla loro presenza inesatta all'interno dell'opera, e qui sono le *Razos* a offrire i casi più interessanti. Nel trattato vi sono dunque alcune citazioni che nella loro esemplificazione poco si addicono alle norme esposte. È il caso del primo esempio (cfr. *infra*, n. 15), trådito esclusivamente dai mss. **CL**:

(15.) qom En Peires Vidals qi dis: *Mont m'es bon e bel / Qan vei de novel / La flor el ramel. Mot m'es bon e bel es nominatius neutres et per aizo lo pauset neutres per abreuia*⁴⁹

La citazione, che dovrebbe servire da esempio per i monosillabi che al neutro si possono abbreviare, si inserisce in una posizione scorretta, in mezzo alla distinzione fra il caso retto e il caso obliquo. Secondo Ramella, l'insero andrebbe riposizionato qualche riga prima in un punto molto compromesso della tradizione manoscritta, laddove «ci deve essere stato un guasto nell'archetipo in quanto vediamo che **H** incomincia qui la sua lacuna, **C** ed **L** ci trasmettono l'esempio del poeta, ma lo trasportano a riga 226, ... **B**, che di solito è abbastanza attento, la elimina addirittura».⁵⁰ A mio avviso, credo che risulti poco econo-

⁴⁷ Riassumo qui la complessa tradizione manoscritta delle due opere. Il testo delle *Razos* è trasmesso – escludendo i *descripti* – da **BCHL**: **B** copia il testo per esteso, benché non sia privo di manchevolezze importanti; **H** presenta una importante lacuna che inficia la validità del testimone; mentre **CL** rappresentano una fase di più intensa manipolazione; le sigle delle *Razos* sono quelle di Edmund Stengel, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken. 'Lo Donatz Proensals' und 'Las Rasos de trobar', nebst einem provenzalisch-italienischen Glossar*, Marburg 1878, pp. v-xxvi. La situazione di *So fo e-l temps* non sembra più semplice: in questo caso la *nova* è trådita da **LNRr** (sigle Bartsch) e i frammenti **a¹** e **a²** (le sigle di questi ultimi corrispondono alla schedatura di Jaume Massó i Torrents, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, Barcelona 1932, p. 26). Con 1391 versi, **R** risulta il testimone più completo; **L** acefalo e mutilo, riporta solo i vv. 59-694; **N** solo mutilo arriva fino al v. 794; il frammento **r** contiene solo i vv. 291-497, ed è l'unico ad aggiungere una trentina di versi (vv. 344-374) non ravvisabili altrove; **a¹** trasmette i vv. 605-805 e **a²** comincia a v. 1316 e aggiunge come testimone unico altri cento versi, fino al v. 1432.

⁴⁸ Citt. nn. 1, 9, 10, 13, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 57, 58, 59, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93.

⁴⁹ Ed. **CL**, cfr. Marshall, *The 'Razos de trobar'*, p. 150 (cit. 1).

⁵⁰ Emmarosa Ramella, *'Las Rasos de trobar'. Edizione critica*, Tesi di Laurea, relatore d'Arco Silvio Avalle, Torino 1959-1960, p. XLVII.

mico pensare che il copista di **B** – scrivente che si dimostra molto attento nella copiatura del testo – abbia deciso di eliminare consapevolmente la menzione del suo antecedente; una citazione che d'altronde poteva perfettamente ricopiare dopo gli esempi di *bon*, *mal* e *bel*.⁵¹ Sempre nelle *Razos* compare un secondo insieme di menzioni collocate in una posizione anomala (citt. 30-34). Giunti alla conclusione dell'opera,⁵² **CL** introducono un reticolo citazionale di una serie di questioni trattate in precedenza, come la concordanza fra il soggetto e il verbo oppure l'impiego errato del verbo francese *maintenir* (cfr. es. 16):

(16) Et Peire Raimon de Tolosa, en una seua cha[n]zon qe diz *De fin' amor son tuit mei pes-samen*, e[n] la segonda cobla dis: “Qe-l solaz e-l gent parllars / Mostran qals es ‘a cels’ qi sap chauzir”. Et degra dir ‘a celui qi sap chauzir’; et, si volia dir plural ‘a cels’, degra dir ‘qi sabon chauzir’. Et en aquela chanzo, en la fin de la tornada, pauset un mot frances per proenzal qan dis: “De gran solatz et de ioi maintenir.” Et degra dir ‘mantener’ mas la cobla vai en ‘-ir...’⁵³

Queste interpolazioni, riconducibili all'*interposito* da cui sono serviti **CL**, andrebbero sicuramente espunte in una futura edizione critica. La questione relativa alla conclusione di *So fo e-l temps* è molto più complessa da considerare. Benché la *nova* si possa considerare conclusa dopo la sentenza di Uc de Mataplana, il ms. **a**² continua con la narrazione per oltre un centinaio di versi inserendo un insieme di citazioni non ravvisabili altrove,⁵⁴ fra cui quella relativa a Guilhem de Montanhagol.⁵⁵

Per quanto riguarda invece la questione attributiva, Raimon Vidal dimostra una grande affidabilità nel citare le sue fonti:⁵⁶ dal totale di frammenti lirici del corpus, solo tre citazioni di *So fo e-l temps* hanno un'attribuzione erronea.⁵⁷ Il primo esempio (vv. 345-363, citt. 57-58), riguarda due brani di *Ab placer receup et acuoill* (*BdT* 450.1) che viene attribuita ad Arnaut Daniel, invece di Uc Brunenc, nome sul quale concorda la maggior parte dei canzonieri occitani (**ADD^cFIKMNa**⁵⁸). Oltre a *So fo e-l temps*, sono i soli canzonieri **CRH**

⁵¹ Marshall, *The 'Razos de trobar'*, pp. 10-11; cfr. anche Ramella, “*Las Rasos de trobar*”, p. 17.

⁵² Oltre alla ricapitolazione della materia, all'infiltrarsi dei moduli di chiusura e agli ultimi ammonimenti, la volontà di chiudere il testo è chiara dalla frase: «en aisi com vos ai dig en aqest libre», Marshall, *The 'Razos de trobar'*, p. 22, in cui per la prima volta i tempi verbali vengono usati al passato.

⁵³ Ed. **CL**, cfr. Marshall, *The 'Razos de trobar'*, pp. 158-159 (citt. 30-34).

⁵⁴ Citt. 87-93.

⁵⁵ Field considera la *nova* come un'opera soggetta a tre diverse rielaborazioni, la cui autorialità iniziale andrebbe attribuita a RmMir, cfr. Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, vol. I, pp. 77-84.

⁵⁶ Mi servo di Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena 2001.

⁵⁷ Escludo da questo conteggio le citazioni rimaste anonime.

⁵⁸ Qui come altrove la sigla **a** priva di apici fa riferimento al canzoniere occitanico **a**: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814 e Modena, Biblioteca Estense, Campori γ.N.8.4; 11, 12, 13.

a dare la paternità del testo ad Arnaut Daniel, purché con qualche riserva. In C, ad esempio, compaiono le due attribuzioni: nel primo indice il nome di «huc brunenc de rodes» (c. 8v) compare come autore alternativo, mentre nella parte della raccolta d'autore si riscontra esclusivamente il nome errato (c. 18). La questione in H è molto più complessa. Nonostante la rubrica rechi il nome di Arnaut Daniel, Careri è riuscita a dimostrare come l'errore attributivo sia dovuto a una confusione del rubricatore che, ingannato dalla scritta a margine, ha sbagliato nome in favore dell'attribuzione alternativa segnalata dal copista principale.⁵⁹ R invece è l'unico testimone in cui la canzone viene attribuita in maniera chiara al maestro del *trobar clus*. L'unica ipotesi che i dati raccolti consentono di avanzare è che questa attribuzione sia giunta a Raimon Vidal o al copista di r, unico codice che reca la citazione, da una fonte vicina alla famiglia y.⁶⁰ Proprio a continuazione della prima si riscontra la seconda menzione sulla quale mi soffermerò (vv. 364-372, cit. 59). I versi di *Tug miei cossir son d'amor e de chan* di Peirol (BdT 366.34) sono assegnati in maniera sbagliata a Guillem de Saint Leidier.⁶¹ Tale attribuzione trova unicamente corrispondenza con la rubrica del ms. M (c. 118r), mentre gli altri canzonieri divergono fra Peirol (ACD^aIKMNa),⁶² Arnaut de Maroill (C^{ta}vR), Peire Vidal (C^{ta}vRSf) e Raimbaut d'Aurenga (V). Al di là dell'attribuzione, un confronto della *varia lectio* del frammento consente di stabilire ulteriori rapporti fra la versione della *nova* e quella dei mss. RV.⁶³ Il terzo esempio (vv. 1470-1481, cit. 87) consta di un segmento di *Lo mals d'Amor ai eu ben totz apres* (BdT 370.9) di Perdigon, ma assegnata all'«amoros Folquetz» (v. 1471). L'aspetto che più m'interessa qui sottolineare è come sono un'altra volta i manoscritti del-

⁵⁹ Cfr. Maria Careri, «Nell'atelier di un copista: strati di contaminazione nella sezione di Uc Brunet di H», *Studi catalani e provenzali*, 88, *Romanica Vulgaria*, 12, 1990, pp. 113-120. La questione viene riassunta in maniera molto dettagliata in Paolo Gresti, *Il trovatore Uc Brunenc*, Tübingen 2001, pp. 6-7. Sulla *varia lectio* del brano, cfr. anche Preisig-Nigg, *Die Handschriftenvarianten*, pp. 190-195.

⁶⁰ Inoltre, sia la *nova* sia R hanno lo stesso scambio di versi: vv. 21-24 con i vv. 37-40, non ravvisabile altrove, cfr. Gresti, *Il trovatore Uc Brunenc*, p. 6. Per i legami con y, cfr. anche d'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino 1993, pp. 105-106.

⁶¹ Per il frammento r mi servo della trascrizione di Pio Rajna, «Un frammento di codice perduto di poesie provenzali», *Studj di filologia romanza*, 5, 1891, pp. 1-64.

⁶² In M la lirica viene copiata una seconda volta, in quest'occasione con l'assegnazione giusta (c. 181r).

⁶³ Cito solo due esempi: l'inizio della citazione «pero domna q.» (v. 368) presente anche in V; e l'uso del verbo «plaidei», condiviso da D^aIKMRSV, invece di «acord» presente negli altri testimoni (v. 370). Com'è noto V è un codice di fattura catalana poi confluito a Napoli, i legami tra V e le opere di RmVid erano stati già avanzati per le *Razos* da Gröber, «Die Liedersammlungen», pp. 646-647. Per approfondimenti, cfr. Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, vol. II, p. 52; Preisig-Nigg, *Die Handschriftenvarianten*, pp. 196-198; Stanley C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953, pp. 56-59.

la famiglia *y* a commettere un errore di attribuzione.⁶⁴ A livello della *varia lectio* la versione presente nella *nova* pare molto vicina al testo vergato nel ms. **A**.⁶⁵ Vorrei concludere questa breve rassegna sugli errori attributivi con un'osservazione. Le tre citazioni problematiche sono presenti unicamente in codici frammentari: **r** nei casi di Uc Brunenc^{ArnDan} e Peirol^{GlSt-Did} e **a**² per Perdigon^{FqMars}. Se teniamo conto della correttezza attributiva delle citazioni presenti in tutta la tradizione manoscritta, credo che il legame che si stabilisce fra i problemi attributivi e questi due testimoni possa essere considerato, con le dovute cautele, come una spia di interpolazione.⁶⁶

Anche gli aspetti relativi all'*usus scribendi* sembrano offrire informazioni interessanti per la considerazione dei segmenti dubbi. Per questioni di brevità, mi soffermerò su due aspetti concreti, ma in grado di mostrare il carattere incerto della citazione: in primo luogo, la modalità in cui vengono menzionati i trovatori e, in secondo luogo, i *verba dicendi* più abituali. Come visto prima, la denominazione con il nome completo è quella più abituale. Tuttavia, in alcuni casi Raimon Vidal si serve di una parte della denominazione. La concentrazione di questa modalità parziale di designazione nelle citazioni dubbie ha indotto alcuni studiosi a considerarla una spia del loro carattere spurio: è il caso, ad esempio, di Marshall e la menzione di «En Bernatz», presente solo nel ms. **B** delle *Razos*.⁶⁷ Sempre nel trattato riscontro una seconda menzione parziale: «En Folquet[z] dis», riportata questa volta da **CL**.⁶⁸ Per quanto riguarda il testo di *So fo e·l temps*, gli unici due casi riguardano gli esempi di «que·n dis l'amoros Folquetz» (v. 1470, cit. 88) e di «Mountainagoutz» (v. 1518, cit. 90), entrambi vergati nell'aggiunta del ms. **a**². Lo spoglio esaustivo di tutte le menzioni consente però di osservare come, sebbene la designazione incompleta del nome sia una modalità meno abituale, essa è capillarmente diffusa in tutte le opere, ma concentrata nella denominazione di due trovatori molto specifici: Folquet de Marselha e Raimon de Miraval.⁶⁹ Una seconda modalità di designazione che pare poco frequente riguarda l'impiego del diminutivo,

⁶⁴ La lirica è attribuita a Perdigon in **ABDDcFHGIKNPQSUa**, a Folquet de Marselha in **CR**, a *Folquet* in **fa**, e anonima in **O**. Cfr. anche Simó, *Jaume Massó i Torrents*, p. 38.

⁶⁵ Cfr. Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, vol. II, p. 162; Preisig-Nigg, *Die Handschriftenvarianten*, pp. 206-211.

⁶⁶ Anche Marshall giunge a una constatazione simile, cfr. Marshall, *The 'Razos de trobar'*, p. LXVIII, n. 2.

⁶⁷ Marshall, *The 'Razos de trobar'*, p. 121 (cit. 29).

⁶⁸ Marshall, *The 'Razos de trobar'*, p. 152 (cit. 13).

⁶⁹ Il nome di FqMar compare sempre senza l'abituale toponimo, citt. 24, 25, 51, 80, 81; per RmMir, citt. 48, 64, 68, 70, 72, 73, 74, 77, 85. Altri trovatori menzionati con solo il nome sono BnVent, cit. 49; BtBorn, cit. 86; GrBorn, cit. 52; RbAur, cit. 47.

usato solo in due occasioni: «Guillelmet ... / de Sant Desidier» (vv. 364-365, cit. 59) e «Giraudet lo Ros» (v. 586, cit. 67). Per il primo esempio, vergato solo in **r** (c. IIR), bisogna ricordare come l'autore non ricorra mai al vezzeggiativo negli altri passi in cui il trovatore è citato.⁷⁰ Il secondo esempio, invece, è una *lectio singularis* del codice **L** di *So fo e-l temps* (c. 78v), e non viene accolta né da Cornicelius né da Field nelle loro rispettive edizioni.⁷¹ Anche lo studio del pronome di cortesia offre considerazioni interessanti. Sia per le *Razos*, sia per *So fo e-l temps* si osserva come tutte le citazioni dubbie riportate alla fine delle rispettive opere da una parte dei testimoni (**CL** per le *Razos* e **a**² per la *nova*) risultano prive di questo titolo di cortesia. In tutti gli altri casi in cui il pronome viene a mancare, le omissioni non trovano quasi mai un riscontro nella *varia lectio*;⁷² al contrario, è facile osservare come sono sempre gli stessi codici latori a favorirne la caduta.⁷³

Prima di concludere, mi soffermerò sui *verba dicendi* più abituali. Le formule introduttive composte da Raimon Vidal si contraddistinguono per l'impiego quasi esclusivo del verbo *dire* alla terza persona del presente dell'indicativo,⁷⁴ che può essere completato con i verbi *auzir*, *chantar* e *retraire*.⁷⁵ Ed è proprio quest'ultimo il verbo che offre un suggestivo indizio per considerare apocriefi alcuni brani: *retraire*, che è usato esclusivamente assieme al verbo 'dire' in una delle autocitazioni, si riscontra come principale in due citazioni riportate unicamente in **a**²: «Car so *retrais* lo conoishens

⁷⁰ GlSt-Did viene citato nelle citt. 4, 5, 53; l'ultima citazione non trova riscontro con nessuna delle poesie dell'autore, cfr. Aimo Sakari, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki 1956. Anche Rajna si mostra sorpreso del vezzeggiativo, cfr. Rajna, «Un frammento di codice», pp. 8-9. Cfr. anche, Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, vol. II, p. 40, n. 117; Preisig-Nigg, *Die Handschriftenvarianten*, pp. 226-227; Simó, *Jaume Massó i Torrents*, p. 20, n. 39.

⁷¹ Cornicelius, *So fo e-l temps*, v. 1427; Field lo considera un intervento del 'correttore', cfr. Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, vol. II, p. 76, n. 222.

⁷² Oltre agli esempi qui presentati, l'unico caso in cui i testimoni concordano nella mancanza del pronome si riscontra nelle autocitazioni di *So fo e-l temps* (citt. 63, 83).

⁷³ Nel caso delle *Razos*, ad esempio, sono sempre **CL** i testimoni che omettono in maniera reiterata l'uso del pronome (citt. 10, 11, 27, 28), copiato invece da **BH**. Le ricorrenze in *So fo e-l temps* invece non sono così marcate: oltre ad **a2RV**, si può notare una riduzione pronominale nelle citazioni presenti in **L** (citt. 48, 54, 55, 65, 67) e in **N** (citt. 50, 64, 65, 67), mentre **R** tende a mantenerle.

⁷⁴ In un caso, il verbo compare anche al futuro: «Per que-n dirai so que-n retrays / Raimon Vidal» (*So fo e-l temps*, vv. 1269-70).

⁷⁵ Come, ad esempio, in *So fo e-l temps*: «c'avetz d'en -G- Ademar / auzida dir et en mantz lox» (vv. 280-281); «Ar aujatz mais d'aquel e-us briu, / que-n dieis el mezeis altretal» (vv. 356-357, ms. **r**); «Non auçist Girardón lo Ros» (v. 586), «aquest qu'en Folquet dis chantan» (v. 903); «aisí li'n pren com auzi dir / al joglaret...» (vv. 1006-1007). Per *retraire*, cfr. n. 72. Kay considera l'impiego esclusivo del verbo *dire* come una prova della lontananza delle questioni musicali, cfr. *Parrots and Nightingales*, p. 34.

/ Montainagoutz» (vv. 1516-1517, cit. 90) e «Que-l pros Gauselms Faiditz *re-trais*» (v. 1548, cit. 91). Non credo, come ipotizzato da alcuni studiosi, che il suo impiego sia dovuto alla volontà di rivestire di una maggiore autorità le parole di Uc de Mataplana, giudice della disputa,⁷⁶ ma sia un'ulteriore prova che si tratti di un'aggiunta posteriore.

Per concludere, vorrei solo avanzare alcune idee apparse nel corso di questa analisi. Mi pare assai chiaro come le ricorrenze presenti nei dati esposti consentano di riconsiderare lo *status* delle citazioni dubbie qui analizzate. Nonostante un'unica motivazione non sia sufficiente, è l'insieme delle diverse problematiche sollevate (cronologiche, di senso, attributive e testuali) che consente di considerare come interpolazioni tutte le menzioni problematiche studiate nelle pagine precedenti.⁷⁷ Inoltre, come la critica del testo ci dimostra, quando la sottrazione dei possibili ampliamenti non mette a rischio né la fluidità del testo né il suo significato è molto più facile ipotizzare che non si tratti di lacune, ma di interpolazioni di copisti. Dallo studio esaustivo della *varia lectio* emerge chiaramente un'altra evidenza: l'intensa manipolazione di alcune delle versioni pare delimitata ad alcuni codici molto concreti, come **ra**² per *So fo e-l temps* e **CL** nel caso delle *Razos*,⁷⁸ e circoscritta perlopiù nelle parti terminali. Lo *status* spurio di queste citazioni – soprattutto quelle relative a Gausbert de Poicibot e Guilhem de Montanhagol presenti in **a**² – ha una ricaduta determinante per la datazione di *So fo e-l temps* e, in un'ultima istanza, per la cronologia del trovatore catalano, consentendo di non dover rimandare la composizione della *nova* alla seconda metà del XIII secolo.⁷⁹ I nuovi gusti letterari, la volontà di conferire alle generazioni poetiche di metà Duecento l'onore di una citazione antica, sono alcune delle possibili spiegazioni che si possono addurre per tentare di chiarire le diverse

⁷⁶ Pizzaleo, «La tecnica della citazione», pp. 868-869.

⁷⁷ Solo una delle venti citazioni prima indicate dovrebbe essere considerata come omissione: citt. 9-10. In essa il copista di **B** (c. 81r), davanti a due citazioni di fila, omette la prima e attribuisce una canzone di BnVent (*BdT* 70.6) a BtBorn (*BdT* 80.34). L'amanuense sicuramente è stato tradito dai segni paragrafali che indicavano l'avvio del passo; in questo caso **CL** hanno la lezione genuina con entrambe le menzioni.

⁷⁸ Una caratteristica ravvisabile anche nelle versioni delle *Novas del papagai* che assieme a *So fo e-l temps* sono tramandate da **LN**, cfr. Kay, *Parrots and Nightingales*, p. 43.

⁷⁹ Così credeva Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana*, 4 voll., Barcelona 1984, vol. I, p. 115, n. 3. Dal lato opposto, si dimostrava Giuseppe Tavani, *Il 'Castia-gilos' e i testi lirici*, Milano-Trento 1999, p. 42. Monica Calzolari invece ipotizza che sia stata composta attorno al 1220: cfr. Monica Calzolari, *I favolosi anni Settanta. Riflessione sulla datazione di 'Abrils issia' di Raimon Vidal*, in *La narrativa in Provenza e in Catalogna nel XIII e XIV secolo*, Pisa 1995, pp. 83-108.

aggiunte che costellano l'intera produzione del trovatore.⁸⁰ Sia per uno o per altro motivo, un'unica questione pare certa: l'ammonimento rivolto dall'autore ai copisti presente nel prologo delle *Razos* in cui chiede di mantenere le sue opere senza «ren ostar ni mais metre» è stato – come per don Juan Manuel – del tutto inefficace.

Scuola Superiore Meridionale di Napoli

⁸⁰ Tavani è dell'idea che le citazioni siano state aggiunte in un momento non troppo lontano dall'allestimento dei manufatti che le tramandano, cfr. Tavani, *Il 'Castia-gilos'*, p. 42 e p. 55, n. 63. Gli errori attributivi sembrano indicare una precedenza dei materiali testuali procedenti dalla famiglia *y* e del catalano *V*, quindi l'aggiunta di materiali si deve sicuramente a copisti dell'area occitano-catalana; questione sulla quale indagherò in futuro.

Appendice

Tavola I. Citazioni presenti nel corpus (per opera)

Razos de trobar

Trovatore	Incipit	BdT	Versi	Mss.
1. PVID	<i>Molt m'es bon e bell</i>	364.29.	1-3	CL
2. BnVent	<i>Ab joi mou lo vers e-l comens</i>	70.1.	33	BCL
3. BnVent	<i>Ab joi mou lo vers e-l comens</i>	70.1.	49	BCL
4. GlSt-Did	<i>Dompna, ieu vos sui messatgiers</i>	234.7.	1	BCL
5. GlSt-Did	<i>Dompna, ieu vos sui messatgiers</i>	234.7.	8	BCL
6. GrBorn	<i>Can creis la frescha folh' e-l rams</i>	242.58.	45-46	BCL
7. Anono	-	-	-	BCL
8. Anonimo	-	-	-	BCL
9. BnVent	<i>Era-m cosselhatz, senhor</i>	70.6.	41	CL
10. BtBorn	<i>Qan la novella flors par el vergan</i>	80.34.	41	BCL
11. GrBorn	<i>Leu chansonet' e vil</i>	242.45.	41	BCL
12. BnVent	<i>Era-m cosselhatz, senhor</i>	70.6.	1	BCL
13. FqMar	<i>S'al cor plagues, ben fora oimais sazoz</i>	155.18.	1	CL
14. ArMar	<i>Si-m destreignetz, dompna, vos et Amors</i>	30.23.	1	BCL
15. BnVent	<i>Lancan vei la folha</i>	70.25.	1-2	BCHL
16. BnVent	<i>Lancan vei la folha</i>	70.25.	73-74	BCHL
17. BnVent	<i>Ara no vei luzir solelh</i>	70.7.	1	BCHL
18. BnVent	<i>Ara no vei luzir solelh</i>	70.7.	41-43	BCHL
19. GrBorn	<i>Gen m'aten</i>	242.34.	1-3	BCHL
20. GrBorn	<i>Gen m'aten</i>	242.34.	49-57	BCHL
21. Peirol	<i>Mout m'entremis de chantar voluntiers</i>	366.21.	27-28	BCHL
22. BnVent	<i>Can vei la lauzeta mover</i>	70.43.	31	BCHL
23. BnVent	<i>Can par la flors josta-l vert folh</i>	70.41.	28	BCHL
24. FqMar	<i>Ai! quan gen vens et ab quan pauc d'afan</i>	155.3.	1	BCHL
25. FqMar	<i>Ai! quan gen vens et ab quan pauc d'afan</i>	155.3.	25-26	BCHL
26. PVID	<i>Ben viu a gran dolor</i>	364.13.	45-48	BCHL
27. BnVent	<i>Be m'an perdut lai enves Ventadorn</i>	70.12.	1	BCHL
28. BnVent	<i>Be m'an perdut lai enves Ventadorn</i>	70.12.	29-30	BCHL
29. PAlv/BnVent?	-	-	-	BCHL
30. PRmTol	<i>De fin'amor son tuit mei pessamen</i>	355.6.	1	CL
31. PRmTol	<i>De fin'amor son tuit mei pessamen</i>	355.6.	15-16	CL
32. PRmTol	<i>De fin'amor son tuit mei pessamen</i>	355.6.	46	CL
33. GcFaid	<i>De faire chansso</i>	167.18.	1	CL
34. GcFaid	<i>De faire chansso</i>	167.18.	37-38	CL

Abrils issi' e mais intrava

Trovatore	Incipit	BdT	Versi	Mss.	
35. GrBorn	<i>Per solatz reveillar</i>	242.55.	41-44	[96-99] ⁸¹	R
36. BtBorn	<i>S'abrils e foillas e flors</i>	80.38.	85-88	[468-471]	R
37. ArMar	<i>Razos es mezura</i>	30.VI.	209-12	[603-606]	R
38. ArMar	<i>Razos es mezura</i>	30.VI.	155-58	[1021-1025]	R
39. RmMir	<i>Dels quatre mestiers valens</i>	406.25.	8-9	[1147-1148]	R
40. PRog	<i>Seign'en Raymbaut, per vezer</i>	356.7.	36-42	[1155-1161]	R
41. Peirol? ⁸²	<i>Gaucelm, digatz al vostre sen?</i>	366.17?	13-16	[1184-1187]	R
42. ArMar	<i>Razos es mezura</i>	30.VI.	63-76	[1232-1242]	R
43. GrBorn	<i>Gen m'aten</i>	242.34.	68-72	[1550-1554]	R
44. RmMir	<i>A penas sai don m'apreing</i>	406.7.	45-47	[1732-1734]	R

So fo e-l temps c'om era gais

Trovatore	Incipit	BdT	Versi	Mss.	
45. BnVent	<i>Bel m'ès qu'eu chan en aquel mes</i>	70.10.	35	[47] ⁸³	NR
46. Perdigo	<i>Ben aio-l mal e-l afan e-l consir</i>	370.3.	35-36	[77-78]	LNR
47. RmAur	<i>Ben s'eschai q'en bona cort</i>	389.20.	29-35	[92-98]	LNR
48. RmMir	<i>Anc non attendei de chantar</i>	406.5.	25-32	[111-118]	LNR
49. BnVent	<i>Lonc tems a qu'eu no chantei mai</i>	70.27.	10-11	[171-172]	LNR
50. ArnMar	<i>Si-m destrignetz, dompna, vos et Amors</i>	30.23.	38-40	[239-241]	LNR
51. FqMars	<i>Amors, merce!: no mueira tan soven!</i>	155.1.	8-14	[248-254]	LNR
52. GrBorn	<i>Can creis la fresca fueil'els rams</i>	242.58.	48-50	[261-263]	LNR
53. GlSt-Did?	-	-	-	[270-273]	LNR
54. GlAde	<i>Ben for'oimais sazoes e locs</i>	202.1.	8-14	[282-288]	LNR
55. GrBorn	<i>Can creis la fresca fueil'els rams</i>	242.58.	23-33	[322-343]	LNRr
56. GrBorn	<i>Ia-m vai revenen</i>	242.39.	85-106	[291-301]	LNRr
57. UcBrun ^[ArnDan]	<i>Ab placer receup et acuoill</i>	450.1.	17-20, 37-40	[348-355]	r
58. UcBrun ^[ArnDan]	<i>Ab placer receup et acuoill</i>	450.1.	21-24	[360-364]	r
59. Peirol ^[GlSt-Did]	<i>Tug miei cossir son d'amor e de chan</i>	366.34.	29-33	[368-372]	r
60. FqMars	<i>Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen</i>	155.16.	41-44	[407-410]	LNRr
61. BnVen	<i>Can vei la lauzeta mover</i>	70.43.	49-56	[433-440]	LNRr
62. GuiUss	<i>Si be-m partetz, mala dompna, de vos</i>	194.19.	33-40	[455-462]	LNRr
63. RmVid	<i>Mati e sers, lus e dimartz</i>	411.4.	-	[469-479]	LNRr
64. RmMir	<i>Selh cui joys tanh ni chantar sap</i>	406.18.	1-8	[490-497]	LNRr
65. PBrem?	<i>Mal fa domna, car non enquier</i>	-	-	[512-515]	LNR
66. BnVent	<i>Ab joi mou lo vers e-l comens</i>	70.1.	33-36	[520-523]	LNR
67. GrdoRos	<i>Era sabrai s'a ges de cortesia</i>	240.4.	41-44	[590-594]	LNR
68. RmMir	<i>Aissi cum es genser pascors</i>	406.2.	28-36	[606-614]	LNRa ¹
69. I-castelas	<i>Tal dona no quer'eu servir</i>	-	1-8	[625-632]	LNRa ¹
70. RmMir	<i>Contr'amor vau durs e embroncs</i>	406.23.	36-42	[641-647]	LNRa ¹
71. us franses	<i>Conseillez moi, seignor</i>	-	1-20	[666-685]	LNRa ¹
72. RmMir	<i>Tals vai mon chan enqueren</i>	406.42.	33-40	[694-701]	LNRa ¹

⁸¹ Tra parentesi quadre riporto i vv. nell'ed. Bohs 1903.

⁸² Sulla possibile identificazione, cfr. Espadaler, *Raimon Vidal de Besalú*, p. 174, n. 1184-1187.

⁸³ Tra parentesi quadre riporto i vv. nell'ed. Field 1991, vol. II.

73. RmMir	<i>Tals vai mon chan enqueren</i>	406.42.	25-32	[712-719]	LN Ra ¹
74. RmMir	<i>Ben aia-l messagiers</i>	406.15.	31-32	[770-771]	R a ¹
75. RmVid	<i>Amors non es vils ni desconoissens</i>	411.1.	-	[786-794]	R a ¹
76. RbVaq	<i>Eissamen ai guereiat ab amor</i>	392.13.	23-24	[815-816]	R
77. RmMir	<i>S'a dreg fos chantars grazitz</i>	406.37.	22-24	[829-831]	R
78. RbVaq	<i>Leu pot hom gauch e pretz aver</i>	392.23.	1-4	[840-843]	R
79. UcBrun	<i>Ara-m nafron li sospir</i>	450.2.	37-40	[860-863]	R
80. FqMars	<i>A! quan gen vens et ab quan pauc d'afan</i>	155.3.	23-24	[906-907]	R
81. FqMars	<i>A! quan gen vens et ab quan pauc d'afan</i>	155.3.	9-12	[958-961]	R
82. Alegret	<i>Ara pareisson ll'aubre sec</i>	17.2.	20-21	[1008-1009]	R
83. RmVid	<i>Vers es c'aman pot hot far nessies</i>	411.5.	-	[1271-1281]	R
84. GcFai	<i>No m'alegra chans ni critz</i>	167.43.	30-33	[1328-1331]	R a ²
85. RmMir	<i>Er ab la forsa dels freys</i>	406.8.	9-16	[1358-1364]	R a ²
86. BtBorn	<i>S'abrils e foillas e flors</i>	80.38.	19-22	[1407-1410]	R a ²
87. Perdigon ^[FqMars]	<i>Los mals d'Amor ai eu ben totz apres</i>	370.9.	19-27	[1473-1481]	a ²
88. FqMars	<i>Per Dieu, Amors, ben sabetz veramen</i>	155.16.	15-16	[1491-1493]	a ²
89. Peirol	<i>Ab gran joi mou maintas vetz e comenssa</i>	366.1.	26-28	[1506-1508]	a ²
90. GIMont	<i>Nulhs hom no val ni deu esser preztatz</i>	225.10.	37-45	[1519-1527]	a ²
91. GIFai	<i>De faire chanso</i>	167.18.	25-36	[1550-1561]	a ²
92. Cadenet	<i>S'ieu pogues ma voluntat</i>	106.22.	25-36	[1568-1575]	a ²
93. GsbPoic	<i>Hueimais de vos non aten</i>	173.7.	25-36	[1594-1605]	a ²

La poesia de Gilabert de Pròixida*

Anna Alberni

La poesia catalana dels segles XIV i XV, com ha explicat Costanzo Di Girolamo, es caracteritza per una reinterpretació original del patrimoni romànic, a cavall entre l'herència dels trobadors, la moda francesa de les formes musicals i l'obertura a les novetats d'Itàlia.¹ L'obra de Gilabert de Pròixida, però, ha quedat sempre una mica al marge d'aquestes consideracions, a l'ombra d'Andreu Febrer i Jordi de Sant Jordi, poetes més brillants, amb perfils biogràfics més atractius, o potser més ben documentats, que han estat llegits com a precursors de la lírica de la primera meitat del segle XV. Al seu costat, Pròixida sembla un epígon incòmode: ancorat en la repetició de temes i formes trobadorescos, adopta gèneres de la poesia francesa i s'obre a una estètica estilnovista que seguim millor en els versos d'altres poetes.

L'única edició de la poesia de Gilabert de Pròixida, a cura de Martí de Riquer, data del 1954.² Passats setanta anys, ha arribat el moment d'ajornar el text amb els coneixements que ara tenim sobre la llengua del manuscrit únic i posar al dia la interpretació dels poemes. Les observacions que segueixen, fruit de l'edició que preparo, volen ser un primer pas cap a aquesta lectura del text. Abans, però, recordaré les coordenades bàsiques de la transmissió de l'obra de Pròixida, i revisaré ràpidament les novetats més recents sobre la seva biografia.

* Aquest article forma part del projecte de recerca *Ioculator seu Mimus: Performing Music and Poetry in Medieval Iberia (MiMus)*, finançat per l'European Research Council (ERC), dins el programa de recerca i innovació de la Unió Europea Horizon 2020, ERC-2017-COG Grant agreement No. 772762 (<https://www.mimus.ub.edu>). També s'inscriu en les activitats del Grup de Cultura i Literatura a la Baixa Edat Mitjana, grup de recerca consolidat 2021SGR00777 de l'AGAUR, amb el suport del Departament de Recerca i Universitats de la Generalitat de Catalunya.

¹ Costanzo Di Girolamo, «La versification catalane médiévale entre innovation et conservation de ses modèles occitans», *Revue des langues romanes*, 107, 2003, pp. 41-74.

² Gilabert de Pròixida, *Poesies*, a cura de Martí de Riquer, Barcelona 1954.

1. *El manuscrit: el Cançoner Vega-Aguiló, testimoni únic*

Les vint-i-una poesies que atribuïm a Gilabert de Pròixida han estat transmeses en testimoni únic al primer tom del *Cançoner Vega Aguiló* (Biblioteca de Catalunya, ms. 7 i 8, a partir d'ara **VeAg**). El manuscrit, un cançoner miscel·lani del primer terç del segle XV, no dona el nom de fonts de l'autor: les rúbriques llegeixen únicament *Proxita*. La proposta d'identificació de Martí de Riquer prové d'una entrada del catàleg de manuscrits catalans de la Biblioteca de l'Escorial on es registra un cançoner cartaci de «Mossen Gilabert de Proxida».³

No hi ha rastre d'aquest manuscrit, que hem de considerar perdut. Però l'entrada del catàleg ens parla de la difusió de l'obra de Pròixida, i fa pensar que havia estat prou important per ser copiada com un cançoner d'autor, o per ocupar el lloc d'honor en un cançoner miscel·lani. De fet, això és el que passa a **VeAg**, on Pròixida figura com el primer poeta de l'estrat més antic del recull. Recordo ràpidament que l'estructura de **VeAg** consta de 1) les poesies de Gilabert de Pròixida, Pere March i Andreu Febrer, les seccions dels quals estan seguides de tres blocs de peces de trobadors i anònims; 2) l'obra de poetes documentats durant els primers anys del regnat d'Alfons el Magnànim (1396-1458) com Lluís Icard, Joan Basset, Jordi de Sant Jordi i Gabriel Ferrús, entre d'altres; 3) una antologia de poesia narrativa; 4) una antologia de poesia francesa que inclou peces de Guillaume de Machaut i, sobretot, Oton de Grandson. Tots aquests textos, estratificats en diverses capes al cançoner, estan copiats per una mateixa mà: tres segles de poesia aplanada sota la *scripta* d'un copista que tendeix a conservar els trets gràfics més representatius de la llengua dels trobadors. El conjunt es pot llegir com la còpia d'un llibre ordenat, reflex dels interessos literaris dels primers Trastàmara; la datació i el contingut són compatibles amb la hipòtesi d'una compilació feta en l'entorn peninsular del Magnànim (c. 1420-1430).⁴

Les característiques de la tradició manuscrita fan que l'edició de la poesia de Pròixida passi, en primer lloc, per l'estudi de la llengua i l'*usus scribendi* de l'únic testimoni. En el cas de Jordi de Sant Jordi, amb obra conservada també en altres manuscrits, aquest estudi confirma la tendència occitanitzant del text de **VeAg**. Això permet avançar la hipòtesi que la llengua de Gilabert

³ Eusebio Julián Zarco Cuevas, *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid 1932, p. 102: «Cancionero, de Mossen Gilabert de Proxida, poeta, en papel, de marca algo menor (que el folio)».

⁴ «Intavulare», *Tavole di canzonieri romanzi (serie coordinata da Anna Ferrari)*, I. *Canzonieri provenzali*, 8. *Biblioteca de Catalunya: VeAg (mss. 7 e 8)*, a cura di Anna Alberni, Modena 2006.

de Pròixida i d'altres poetes copiats només a **VeAg** hauria estat menys occitanitzada de com la llegim al manuscrit.⁵

2. *Establiment del corpus*

A més de les vint-i-una peces esmentades, la tradició indirecta ofereix una altra peça atribuïda a Pròixida, una cobla misògina citada dins *Lo Conhort* de Francesc Ferrer, *Trasit m'avets, dona desconaxent*.⁶ Aquesta cobla, i el discurs del personatge dramàtic Pròixida en el marc del poema consolatori de Ferrer contra les dones, s'han de posar en relació amb la resta de poesies del nostre autor. D'altra banda, cal revisar la hipòtesi de Jaume Riera segons la qual Gilabert de Pròixida hauria estat l'autor d'una cançó de despit contra el rei Martí (r. 1396-1410): el poema, conservat en un imprès del 1905 per mostra de tipografia neogòtica, blasma el rei d'ingratitude.⁷ L'atribució del text es basa en un seguit de coincidències històriques, sense cap consideració de tipus literari o estilístic. Això, sumat a l'origen incert del testimoni, fa que no sigui prudent incloure la cançó dins del corpus de Pròixida.

3. *L'autor: noves dades biogràfiques*

La biografia de Gilabert de Pròixida encara no ha estat ben delimitada. D'ençà de l'edició Riquer, la vida del poeta s'ha endarrerit alguns anys, fent-la arribar fins als primers temps del regnat de Joan I (r. 1387-1396): ara sabem que l'any 1388 Gilabert ja era patge de l'infant Jaume, delfí de Girona; que va servir com a talladorer i com a coper a la taula del rei Joan almenys des del 1390; i que va ser cambrer del rei Martí des del 1397. Coneixem també les circumstàncies de la seva mort, després de fer testament, a Gènova, el 9 d'octubre de 1405.⁸

⁵ Anna Alberni, «La primera transmissió manuscrita de Jordi de Sant Jordi: el copista del *Cançoner Vega-Aguiló* entre 'antics e noelz trobadors'», in *Cobles e lays, danses e bon saber. L'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma, edició*, a cura d'Anna Alberni i Simone Ventura, Roma 2016, pp. 93-127, esp. pp. 119-120.

⁶ Francesc Ferrer, *Obra completa*, a cura de Jaume Auferil, Barcelona 1989, p. 223.

⁷ Jaume Riera i Sans, «Una cançó de despit contra el rei Martí», *Mot so razo*, 7, 2008, pp. 25-41.

⁸ Per a aquestes dades biogràfiques, vegi's Anna Alberni, «Gilabert de Pròixida, poeta cortesà al servei del Casal d'Aragó», in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant 2005, pp. 227-240, Riera i Sans, «Una cançó de despit», i Jaume Torró, «La poesia cortesana», in *Història de la Literatura Catalana. 2. Literatura medieval, Segles XIV-XV*, dirigida per Lola Badia, Barcelona 2014, pp. 261-352.

En el marc del projecte MiMus hem recollit una trentena de documents sobre la vida de Pròixida, en bona part inèdits, que serviran per traçar un perfil biogràfic més definit del cavaller poeta i es publicaran en apèndix a l'edició, a cura de Stefano M. Cingolani. El més antic, datat a València el 22 de setembre del 1382, és un document on l'infant Joan nomena Elvira de Centelles, esposa del difunt Nicolau de Pròixida, tutora dels fills menors d'edat de la parella, Joanet, Gilabert, Nicolauet, Tomàs i Joaneta. Això sembla indicar que Gilabert era més 'vell' del que ens pensàvem: si el 1382 encara era menor d'edat, vol dir que devia néixer entre 1365 i els primers anys de la dècada del 1370.⁹ La data fa de mal precisar, perquè el document només ens diu que tots els fills eren menors d'edat, però confirma que Pròixida era contemporani o potser una mica més gran que Andreu Febrer, nascut vers 1374.

La novetat més interessant ve de dos documents que situen Gilabert en una missió reial amb membres de la noblesa francesa. Gràcies a dues cartes de Martí I a Pierre de Craon i a mossèn Talabart, escrites respectivament des de Saragossa els dies 18 i 19 d'abril del 1398, sabem que Gilabert va portar unes lletres d'aquests nobles al rei i en va transmetre de viva veu el contingut.¹⁰ Això fa entreveure el perfil d'un poeta amb funcions diplomàtiques que recorda el d'Andreu Febrer al servei de Violant de Bar en l'afer de la successió al tron, i ofereix una ocasió concreta, si calia, per contextualitzar la dicció i les formes franceses de la seva poesia.

L'última dada arxivística que comento ràpidament té a veure amb la possible presència del poeta a Sicília. Segons Pere Tomic (1438), Gilabert de Pròixida hauria participat en la conquesta del Regne de Sicília.¹¹ De moment, no s'ha trobat cap document que ho confirmi, però sí que sabem que el 1395 el poeta s'havia ofert per acompanyar l'infant Martí a Sicília, i que el 16 de desembre d'aquell any la duquessa Maria de Luna el convoca, juntament amb altres nobles, per recordar-li la seva oferta de passar a l'illa amb deu bacinets.¹² Si finalment hi va anar, hi hauria pogut coincidir amb Andreu Febrer, que havia entrat com a cambrer al servei de Martí el Jove (1376-1409), rei de Sicília, l'any 1398.¹³

⁹ ACA, Cancelleria, reg. 1687, f. 16rv.

¹⁰ ACA, Cancelleria, reg. 2240, f. 81v; ACA, Cancelleria, reg. 2230, f. 69v.

¹¹ Pere Tomic, *Històries e conquestes del realme d'Aragó e principat de Catalunya*, Introducció, transcripció, notes i índex a cura de Joan Iborra, Catarroja-Barcelona 2009, p. 264. Riera i Sans, «Una cançó de despit», p. 36, dona per bona la informació. Els documents de 1395, però, semblen contradir la tesi. Cal analitzar amb més detall tota la documentació.

¹² Document publicat per Riera i Sans, «Una cançó de despit», p. 37.

¹³ Lluís Cabré i Jaume Torró, «La poesia d'Andreu Febrer: el trobar ric i el Dante líric», *Medioevo romanzo*, 39, 2015, pp. 152-165, a p. 155.

4. *La poesia: cançoner d'autor, estil, influències*

Potser el que més crida l'atenció dels versos de Gilabert de Pròixida és la falta d'al·lusions a fets concrets que permetin situar els poemes en un context històric. En les seves cançons només s'hi diu que el poeta és cavaller, i que una seva composició (n. 10) va ser oferta al «novell cocistori», probablement en referència als jocs poètics de Barcelona celebrats el 1393 per Joan I (novell, en oposició al consistori de Tolosa, més antic). Aquesta falta de referents històrics és el que devia portar Riquer a ordenar els poemes de Pròixida per metres i formes estròfiques. Una aproximació molt diferent de la que el mateix estudiós havia dedicat al text d'Andreu Febrer pocs anys abans: el 1951 Riquer havia editat els poemes mantenint la seqüència del manuscrit (el mateix cançoner **VeAg**), havia vist en aquesta seqüència la trama d'una història sentimental, i s'havia preguntat qui podia ser la dama cantada.¹⁴ Així ho recolliria més tard a la *Història de la literatura catalana*:

Aquest petit cançoner deixa entreveure la història sentimental del poeta en una època, sens dubte anterior al 1400, que encara era jove. En algunes composicions seguim els primers símptomes de l'amor i la timidesa i vacil·lacions del poeta, que no gosa manifestar-lo; la duresa de la dama, que fa néixer la desesperació de l'enamorat, i finalment l'actitud més favorable d'aquella. No hi ha mitjà d'esbrinar qui fou aquesta dama ni de determinar fins a quin punt aquesta petita història sentimental reposa sobre una realitat o és un mer joc poètic.¹⁵

L'obra de Gilabert, en canvi, va merèixer una consideració molt diferent:

Les vint-i-una poesies conservades de Gilabert de Pròixida versen exclusivament sobre l'amor des d'un punt de vista purament subjectiu, i són dedicades a l'anàlisi dels diferents estats d'ànim que aquesta passió adquireix en el poeta. L'obsessió amorosa domina de tal manera Gilabert de Pròixida que al seu breu cançoner no troba cabuda res objectiu ni narratiu i en els seus versos hom no sorprèn al·lusions a cap situació concreta ni a cap anècdota.¹⁶

Em sembla que aquesta valoració ha condicionat la disposició dels poemes en l'edició i, de retruc, la lectura de la poesia de Pròixida com un mosaic de peces exemptes: com que no podem posar-les en relació les unes amb les altres, la nostra comprensió s'atura cada vegada en la unitat del poema com si fos una càpsula de sentit autònom. L'ordenació de Riquer va de les peces de

¹⁴ Andreu Febrer, *Poesies*, a cura de Martí de Riquer, Barcelona 1951, pp. 28-29.

¹⁵ Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 4 voll., Barcelona 1984, vol. II, pp. 97-99. Aquesta és la lectura que han reprès Cabré i Torró, «La poesia d'Andreu Febrer», per fer un pas més enllà i formular la hipòtesi d'un cançoner per a Maria de Sicília, l'esposa de Martí el Jove.

¹⁶ Riquer, *Història de la literatura catalana*, vol. II, p. 79.

metre curt a les cançons on es combinen versos de mesures diferents, passant per la forma 'normativa' més ben representada de la cançó d'octaves decasíl·làbiques, la cançó de nou versos i la cançó laiada, i es tanca amb les cobles esparses i la peça fragmentària, aplegades al final a mode de coda:¹⁷

- 2 cançons de cobles de 8 i 9 heptasíl·labs + tornada (II, III)
- 3 balades (I, IV, V)
- 6 cançons d'octaves de decasíl·labs + tornada (VI, VII, VIII, IX, X [XXI])
- 2 cançons de cobles de 9 decasíl·labs + tornada (XI, XII)
- 1 cançó laiada (XIII)
- 2 cançons de cobles de 4 octosíl·labs i 4 decasíl·labs (XIV, XV)
- 5 cobles esparses (XVI, XVII, XVIII, XIX, XX)
- 1 cançó fragmentària (XXI)

Però quin és l'ordre dels textos en l'únic testimoni que els ha transmès? D'entrada, si observem la seqüència del manuscrit, crida l'atenció la coherència formal del conjunt, que ve donada pel predomini d'un mateix gènere, la cançó, i per una xarxa de connexions d'escriptura en forma de repeses i referències internes que no poden ser fruit de l'atzar. La manca d'altres testimoni i els accidents materials de l'únic manuscrit ens aboquen a una argumentació *a silentio*, però em sembla que hi ha prou elements per pensar que la secció de Pròixida al cançoner **VeAg** és més que un simple registre de poesies.

De fet, rellegides en l'ordre del manuscrit, les cançons de Pròixida, com les de Febrer, semblen escrites sobre la trama d'una història d'amor, una història sense esperança, farcida de planys i invocacions retòriques a la mort, que és el que es portava a la cort de Joan I, el rei 'tot francès', amb moments d'amplificació lírica que es despleguen sobretot en les balades, i un *twist* narratiu en la penúltima cançó (n. 20) amb l'entrada en escena d'una *donna schermo* (*Dona proz*) que el protagonista ha fingit estimar per encobrir el seu amor per *midons* (*Dona ses par*). Això redimensiona la interpretació del conjunt, i ens fa veure que hi ha un punt d'inflexió entre les poesies 17 i 18: és quan la veu que parla perd el favor de la dama. La seqüència es tanca amb un crescendo de desesperació i una cançó final (n. 21) abocada al silenci i a la mort, un cop aclarit el malentès i assumida la impossibilitat d'obtenir el perdó de *Dona ses par*.

Tot seguit argumentaré aquesta lectura i miraré d'esbrinar quin model literari pot tenir a l'esquena. Adjunto en apèndix una taula dels poemes numerats

¹⁷ Els números en romanes corresponen a l'ordenació de l'edició Riquer. La composició I és una balada francesa de versos octosíl·labs, com a tal identificada per Riquer en l'edició i en la llista d'esquemes mètrics, però després tractada com a cançó de metre curt.

seguint l'ordre del manuscrit (n. 1-21; la poesia 21 està desplaçada a causa d'un error en la fasciculació durant el procés de còpia, vegeu Alberni, *Intavulare*, pp. 95-98; la posició 22 l'ocupa la cobla de maldit inserida a *Lo Conhort*, no copiada a **VeAg**). Les columnes de la taula inclouen les següents indicacions: numeració del *Rao*, numeració de l'edició Riquer, gènere de la peça, esquema mètric, senyal, connexions temàtiques i/o formals entre els textos.¹⁸ Les citacions del text provenen de l'edició Riquer, amb petits canvis que no registro.

5. Referències internes a la temporalitat i trama narrativa

En primer lloc, cal observar que el cançoner conté al·lusions explícites a la llarga durada de la relació amb *Dona ses par*: són referències a la temporalitat, al passat d'una història d'amor que ha cristal·litzat en les diverses instantànies del text. En la primera d'aquestes al·lusions, al poema 6, el poeta diu que estima la seva senyora des de la més tendra joventut:

*Efort pauch entrey ins lo castelh
d'amor on suy stat criat,
per què no say altre cosselh
mas que de far sa voluntat,
qu'és midons, on valor creix e s'agença.* (6, vv. 41-45)

La dama de Pròixida, anomenada *midons*, es caracteritza per la falta de mercè (31 incidències del terme en 21 poesies; compari's amb les 44 incidències sobre un total de 166 poesies líriques del cançoner **VeAg**, incloent-hi les de Pròixida). La relació és descrita en termes feudals, portant a l'extrem la metàfora trobadoresca del servei amorós: ella és el senyor, i té lligat el poeta-servidor amb un pacte de vassallatge que aquest considera injust perquè ella no hi aporta la protecció (mercè) que correspondria.

En aquesta cançó, el poeta representa la dama a través de la imatge del castell d'amor, i ho fa amb un hipèrbaton sintàcticament marcat («castelh d'amor ... qu'és midons»). Entre els dos termes de la metàfora s'insereix una oració causal que explica les raons de la dependència del jo líric: «per què no say altre cosselh / mas que de far sa voluntat».¹⁹ El caràcter irrenunciable del lli-

¹⁸ *Rao* = «Repertori d'autors i obres» in Jordi Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona 1992.

¹⁹ Fixem-nos com l'oració de relatiu «qu'és midons...» té l'antecedent molts versos enrere («lo castelh d'amor»).

gam s'associa a la tendra edat del poeta en el moment d'iniciar la relació: així, l'estat de submissió amorosa es materialitza en la figura de l'infant criat a la cort d'un senyor poderós, una figura amb gran capacitat de suggestió, fins al «petit vailet» de la cançó LXVIII d'Ausiàs March.²⁰ La tornada tanca el poema amb una lloança ultrada de *midons*, però en l'últim vers el poeta no s'està de recriminar l'incompliment del pacte feudal amb un llenguatge jurídic precís: és així com hem de llegir la falta de «ferma creseença», és a dir l'absència d'un document acreditatiu que doni fe de la protecció exercida per *midons*.²¹

Més endavant, en l'obertura del poema 15, es fa referència a la joventut perduda en aquest servei, tenyit de frustració per la falta de mercè de *Dona ses par*:

Pus que-n turmén hay mis tostemps ma vida,
 en gran tristor me covendrà finir,
car perdut hay jóvén, pretz e servir,
ab dona tal qu'és de mercès felhida. (15, vv. 1-4)

Finalment, en la poesia 20, la penúltima del cançoner, la durada del vassallatge amorós es concreta: nou anys, i és significatiu que la xifra es doni en una cançó amb una endreça a la dona que el poeta ha fingit estimar (a la qual es dirigeix com a «dona proz» i «dona del món») per amagar l'amor per *midons* (*Dona ses par*), un sentiment que només ella coneix o hauria de conèixer, si he sabut llegir bé el *mini plot* narratiu 'fingiment-malentès-ruptura' que es dibuixa rere els poemes:

Eras diran qu'yeu dich falça raysós,
 car si d'amor algune-m requeria
 li poray dir: «don'aycelha sots vós
 per qui tals dits en mes xançós desia». 20
 Mas per ayçò que no pux'anganar
 dona que prech, vulh dir ma-ntendença:
 que, *si no sab qu'e nou anys que l'am clar,*
 que-n mos fals ditz no vulhen dar creseença. (20, vv. 17-24)

En aquest pas Pròixida diu que ha dedicat cançons a altres dones amb l'objectiu de dissimular l'amor per *midons*, la «dona que prech». Portant a l'extrem la ficció, això permetria rellegir el cançoner buscant-hi poemes adreçats a altres destinatàries: i, de fet, hi ha tres peces de to molt diferent, menys tenyi-

Això crea un efecte de prolepsis del sintagma «sa voluntat» i una col·locació que reforça l'assimilació 'midons-voluntat'; l'estrofa es tanca amb una demanda de mercè.

²⁰ Pròixida se serveix de la mateixa figura a n. 14, quan diu que «suy de la vostra maynada».

²¹ Compto 5 incidències del terme *creseença* en les poesies de Pròixida, sempre amb el mateix sentit.

des de desesperació, que no porten el senyal *Dona ses par* (4, 8, 11); però són esparses, i això obliga a considerar-les amb prudència: sabem que les cobles esparses solen tenir la funció d'ocupar espais buits als manuscrits, cosa que resta valor a la seva posició en la seqüència.

Nou anys no és una xifra qualsevol, i ja Riquer va veure en la cançó n. 20 una empremta de la *Vita nova* de Dante: ho va fer amb molta prudència, perquè el llenguatge feudal i els models occitans de Pròixida són tan potents que, en efecte, de vegades sembla que continuï escrivint com un trobador del segle XII a finals del XIV.²² Però en els darrers vint anys la crítica ha confirmat i ampliat aquesta empremta, i ha anat trobant més motius de la poesia de Dante en versos de Melcior de Gualbes, Andreu Febrer, Gilibert de Pròixida i Jordi de Sant Jordi.²³ Alguns d'aquests motius són clars, altres deixen un marge d'ambigüitat: la idealització de l'estimada amb fórmules de lloança extrema propicia la proximitat entre imatges de la poètica tolosana i del *stilnovo* italià. Per exemple, els versos «Ah dona proz, de valor coronada, / que us fayts pel món a totes gens lausar» (cançó 14, vv. 31-32) mostren com la figura de la corona de virtuts forma part de l'estètica de la *laudatio* de la dama almenys des de Peire Català (*BEdT* 336a.1 i 2) i fins a la tornada de la cançó XXIII d'Ausiàs March, passant per un seguit de formulacions que cal analitzar cas per cas.²⁴ En molts passos, la dicció que multiplica els recursos sintàctics potenciadors de l'emoti-

²² Gilibert de Pròixida, *Poesies*, p. 23. Rebaixa aquesta cautela Joaquim Molas, «Sobre la composició X de Gilibert de Pròixida», *Revista de literatura*, 8, 1955, pp. 90-97; vegeu, després, Riquer, *Història de la literatura catalana*, pp. 80-81.

²³ En particular, Torró, «La poesia cortesana», pp. 292-294, reprèn i comenta les traces de la *Vita nova* als poemes 14 i 20 de Pròixida. Per a la resta, vegeu Anna Alberni, «El *Cançonier Vega-Aguiló*: una proposta de reconstrucció codicològica», in *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XV). Actes del III Col·loqui 'Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga'*, a cura de Lola Badia, Miriam Cabré i Sadurni Martí, Barcelona 2002, pp. 151-171; Di Girolamo, «La versification catalane médiévale»; Jordi de Sant Jordi, *Poesies*, a cura de Aniello Fratta, Barcelona 2005; Lluís Cabré, «Andreu Febrer, fabbro i lector», in *From the 'Cancionero da Vaticana' to the 'Cancionero general': Studies in Honour of Jane Whetnall*, London 2007, pp. 103-114; Cabré i Torró, «La poesia d'Andreu Febrer», p. 160; Francesc J. Gómez, «Dante en la cultura catalana a l'entorn del Casal de Barcelona (1381-1410/12)», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 3, 2016, pp. 161-198; Paolo Di Luca, «Le fonti dei non-rimanti degli *estramps* catalani (da Jaume March a Ausiàs March)», *Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali*, 7, 2021, pp. 13-46.

²⁴ Per a alguns d'aquests casos, remeto a dos treballs recents o en premsa: «Les poésies de Peire Català, troubadour avignonnaise du XIII^e siècle», in *L'Auteur dans ses livres: autorité et matérialité dans les littératures romanes du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles)*, éd. par Luca Barbieri, Yasmina Foehr-Janssens, Roberto Leporatti, Caterina Menichetti et Marion Uhlig, Wiesbaden 2024, pp. 319-351, i «D'un xipelet de set flors enramat (Rao 0,43). El motiu de la corona de flors en un poema anònim català i el seu possible model francès», in *The Values of the Vernacular: Essays in Medieval Romance Languages and Literatures in Dialogue with Simon Gaunt*, ed. by Hannah Morcos, Maria Teresa Rachetta, Henry Ravenhall, Nastasha Romanova and Simone Ventura, Roma 2024. L'adaptació de motius estilnovistes en la cançó XXIII d'Ausiàs March ha estat estudiada per Francesc J. Gómez i Josep Pujol, *Ausiàs March. Per haver d'amor vida*, Barcelona 2008, pp. 138-150, i per Lluís Cabré, veg. nota 28 més avall.

vitat, portada a l'extrem per Guillaume de Machaut i els seus imitadors, dilueix les traces d'estilnovisme en un registre discursiu que impregna bona part de la lírica romànica de finals del segle XIV, i això no ajuda a identificar els models.²⁵

Francesc J. Gómez ha explorat la possibilitat d'una via siciliana per a la transmissió de la *Commedia*, la *Vita nova* i les cançons de la *silloge boccaccesca* en la cultura catalana a l'entorn de la cort des del regnat de Joan I.²⁶ Tenint en compte la riquesa de la posteritat textual de Dante, aquesta és una línia de recerca que pot lliurar resultats importants.²⁷ El mapa de la transmissió encara no té contorns nítids, però és clar que la recepció es va produir: en un article recent, Lluís Cabré defensa que Ausiàs March va conèixer la *Vita nova*, i que això va ser determinant per a la concepció del cicle de trenta-cinc poesies adreçades a *Llir entre cards*.²⁸ La lectura seguida que proposo de la seqüència de Pròixida a **VeAg** fa pensar que, al tombant del segle XIV, Gilabert ja coneixia el prosímetre dantesc i en va aprofitar recursos per confegir el seu cançoner.

A més de les al·lusions a la llarga durada de la relació, la seqüència del manuscrit implica un relat, una trama d'esdeveniments que passen fora del text i que deixen traça en els poemes, com en l'obertura de la cançó 18, vv. 1-7:²⁹

Pus que vos play, dompna, que res no us dia
 né sia-n loch on siatz, d'erenan
 viuray languén, ab dolorós afan,
 car tolt m'avetz ço qui pus car tenia; 4
que tot mon bé, midons, era que us ves
e que us parlàs l'ora qu'a vos plagués,
 axí com celh qui us am ultra masura. (18, vv. 1-7)

Un altre exemple és l'esparsa n. 11, just al centre de la seqüència, que consisteix tota ella en un moviment de retorn ple de felicitat: a un lloc físic o del record, això no ho sabem, però un lloc de la narració que existeix gràcies a l'estructura del macrotext, per entendre'ns:

²⁵ El cas de Melcior de Gualbes és representatiu: considerat el primer líric català italianitzant, els versos que n'hem conservat semblen aliens a la revolució intel·lectual de la poesia de Dante, malgrat l'esment explícit d'un vers de *Tanto gentile*. Ho estudio en un treball en preparació, del qual es va llegir un resum al VII Congreso Internacional de la Asociación Convivio para el estudio de los cancioneros y de la poesía de cancionero, Tradiciones poéticas de la Romania lírica y cancioneros (Salamanca 1-3 de març del 2023): «Melcior de Gualbes, primer líric català italianitzant?».

²⁶ Francesc J. Gómez, «Dante en la cultura catalana».

²⁷ Lola Badia, «Segons lo Dant història recompta» (March XLV, 90). Sobre la presència de Dante a la literatura catalana antiga», *Mot so Razo*, 21, 2022, pp. 31-44, a p. 37.

²⁸ Lluís Cabré, «Ausiàs March i la *Vita nuova* de Dante», *Mot so razo*, 21, 2022, pp. 45-51.

²⁹ Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino 1994, p. xxxiii.

*Eras quant torn lay on és mon voler
me fay amor al cor un joy bestir
qui-m met lo cors en amorós plaser,
car say veuré la res que tan desir; 4
d'on és bon dreyt eres, que pel tornar,
mogua xanços gaya, pros e jolia,
sí que xascús puxa veser mot clar
com tot mey dol revívon d'elagria. (11, vv. 1-8)*

En aquesta estructura, els poemes són el testimoni i alhora el motor de la història que es va desplegant: la «xanços gaya» (11, v. 6) és fruit del nou estat d'ànim, del «tornar», com ho és també la cançó adreçada a la *donna schermo* (20, vv. 19-20). I en la cançó 15, després de lamentar-se de la crueltat de *midons*, el jo líric diu que es consola transformant el dolor en poesia: «que-b mal que-m fetz fau belha creatura» (15, v. 44). Aquesta afirmació metaliterària, al costat de l'adreçament al públic en la cançó n. 5, vv. 25-28 («Saubets per què li'm autrey / enaysí deliuramén? / Car en bos faytz és valén / plus qu'autre que-l món se mire»), situen el text a un nivell autorial que recorda en la *Vita nova* de Dante i el *Voir dit* de Machaut. L'arrel trobadoresca del discurs amorós no ha d'impedir veure en aquests indicis el signe d'una voluntat d'organitzar els textos com una estructura que conté en ella mateixa els elements necessaris per a la seva interpretació i recepció.

Narrativament, la trama implícita rere la seqüència dels poemes és una història d'amor no correspost que s'obre amb el servei incondicional (nn. 1-17), amb un crescendo de llanguiment a partir de la cançó n. 13, i la confirmació angoixada del desfavor de *midons* (n. 18); segueix l'expressió dramàtica de la caiguda en desgràcia (n. 19), l'intent de recuperar la relació mitjançant la revelació del fingiment, és a dir l'existència de la *donna schermo*, i la confessió dels nou anys de servei (n. 20); malgrat això, es produeix la ruptura definitiva, que aboca el poeta a un silenci equivalent a la mort, en un final que recorda el de la cançó de la *lauzeta* de Bernart de Ventadorn (n. 21).

6. Connexions formals

A nivell formal, hi ha almenys dues menes de connexions entre els textos:

a) La més evident és la represa de paraules, sintagmes i locucions entre poemes contigus o molt propers. Per exemple, l'incipit de la cançó laiada n. 14, v. 1: «Amant languesch e languín pas gran pena» reprèn el gerundi *languén*, en posició de rima al penúltim vers de la tornada de la cançó immediatament

anterior (n. 13), i el substantiu format sobre el participi de present de l'últim vers d'aquesta mateixa tornada: «dels *aymans* fora-l pus richs que sia». L'efecte és semblant al de les cobles capfinides:

Dona ses par, si mercè us destrenyia
tant que us plagués que fos vostre servén,
per fin'amors no viuria *languén*
e dels *aymans* fora-l pus rich que sia. (13, vv. 41-44)

Amant languesch e *languín* pas gran pena,
e penan muyr e morin vau perdén
gaug e solaç, conquistan marrimén,
e fa-u midons; (14, vv. 1-4)

El doblot 'amar languir', d'altra banda, ja havia estat anticipat en la balada n. 7, v. 4: «Aysí-m convé, amant, languir». Els exemples d'aquest tipus es podrien multiplicar.

b) L'altra mena de represa, més elaborada, implica la funció de la forma balada, tant en el sistema dels gèneres (cas de la balada-maldit) com en el conjunt del cançoner de Pròixida (represa i amplificació de material de les cançons en forma d'ària). Vegem-ho amb exemples.

Amb l'excepció de tres balades i cinc esparses, el cançoner de Pròixida està dominat pel gènere de la cançó. Això no vol dir l'autor que no s'hagi interessat per la balada, codificada per Guillaume de Machaut en la forma que esdevindrà canònica de tres estrofes amb refrany, relativament rara en la poesia catalana fins al tombant del segle XIV.³⁰ Al contrari, les balades de Pròixida són una tria marcada i, per tant, s'han de llegir amb molta atenció.

En el cas de n. 9, la forma balada es posa al servei d'un *maldit* contra els *lausangiers*, que són amenaçats amb la repetició martellejant del mot refrany *penetença*. L'operació de refuncionalització del gènere en un registre més baix és semblant a la que es dona en els *contrafacta*, sovint amb un efecte paròdic. La forma balada es devia prestar a aquestes jocs, perquè Jordi de Sant Jordi també en fa un ús marcat com a *maldit* contra una dona

³⁰ Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Madrid 2000, pp. 437-440. Sobre la balada en la poesia catalana, vegeu Amédée Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*, Toulouse-Paris 1936, esp. pp. 108-122, Anna Alberni, «El Roman de Cardenois i l'empremta de Guillaume de Machaut en la poesia catalana medieval», *Romania*, 130, 2012, pp. 74-108, esp. pp. 84-86, Dominique Billy, «La ballade dans la poésie catalane des XIV^e et XV^e siècles: un genre entre deux traditions», *Revue des langues romanes*, 118, 2014, pp. 185-214, i Maria Sofia Lannutti, «Concordia discors. Le strutture formali della lirica catalana ante Ausiàs March», in *Cobles e lays, danses e bon saber*, pp. 141-158.

«baratera», en aquest cas amb un refrany molt més punyent (*Lo canviador: «Pus que tan bé sabetz de cambiar [...] ja no matrets vostres diners menuts / ab mos florins de pes ben coneguts»*). Vet aquí la primera cobla de la balada-maldit de Pròixida:

Mals perladors vulh per tostemps maldir
de cor e cors, de sen e de sauber,
e vulh star de trestot mon poder
en tot lor dan tractar e cossentir; 4
on, si xascús los fes ten gran valença
com yeu los fauch, ans que lonch temps vingués
haurion vist detz traydors lausengers
molt xastiatz demandan *penetença*. (9, vv. 1-8)

En les altres dues balades s'observa un fenomen que afecta l'estructura de la seqüència (o macrotext) amb un procediment que arribarà a la màxima complexitat amb Petrarca i que consisteix en la represa de material temàtic de la cançó precedent, que es reformula, concentrant-ne i encapsulant-ne l'essència en el refrany. L'efecte és el d'amplificar el tema de la cançó amb una pausa introspectiva que trenca el discurs narratiu-argumentatiu: el retorn del refrany al final de cada estrofa ressalta el caràcter estàtic i alhora cíclic del poema.

En el cas de la balada n. 3, el refrany («*dona, que-n mor lo vostre cavaller*») repren el motiu de la mort d'amor, plantejat en l'últim vers de la cançó immediatament anterior («car la mort vey que per vós m'apressura»):

Dona ses par, puys de mé no us sové,
ans a gran tort visch en crusel ardua,
clam-vos mercè, supleyets Dieu per mé,
car la mort vey que per vós m'apressura. (2, vv. 49-52)

Lo cor e-lhs huelhs m'an lo cor mis en pena
ab fin'amors que s'i és enardida,
que-ls huels han fayt tant que mon cor entena
en amar vós qu'etz de tots bés garnida; 4
que-ls prims qu'yeu vi vostre gentil bellesa
fon mon cor pres d'un amorós voler,
d'on s'és amor en mé tan fort encesa,
dona, que-n mor lo vostre cavalher. (3, vv. 1-8)

És possible que el model de Pròixida per al tractament de les balades al seu cançoner s'hagi de buscar en l'experimentació de Guillaume de Machaut al *Remède de Fortune*, font probable del *Llibre de Fortuna e Prudència* de Bernat Metge (1381) que devia arribar a la cort catalana amb el casament

de Joan I i Violant de Bar (1380).³¹ Més genèricament, la funció ‘d’ària’ de les balades s’ha de considerar implícita en el caràcter iteratiu de les cançons amb refrany, subratllada per la interpretació musical, i en la seva brevetat (3 estrofes). Sabem que el *boom* de la poesia francesa entre els lírics catalans va de bracet amb l’arribada a la Corona d’Aragó de manuscrits musicals i de ministrers de les corts de França que interpretaven el repertori polifònic de l’*Ars nova*.³² L’empremta capil·lar d’aquesta influència es pot resseguir en els versos dels poetes del cançoner **VeAg**, i s’allarga fins a l’obra d’Ausiàs March i els seus contemporanis.³³ També està ben documentada la presència de músics vinguts de les corts del nord d’Itàlia, de Florència i de Sicília. La música de l’*Ars nova* italiana, doncs, devia contribuir a difondre a la Corona d’Aragó les formes à *refrain* tant en voga a les corts europees del segle XIV, i potser va donar a conèixer la seva funció de contrapunt líric d’altres gèneres en les provatures autorials dels poetes del *stilnovo*.³⁴

La voluntat d’organitzar l’obra més enllà d’un registre de poesies, en alguna de les formes del que coneixem com a cançoner d’autor, pot haver arribat a Pròixida per diverses vies que cal explorar. Aquí em limito a observar que la represa de material temàtic es dona en una sèrie ‘cançó-cançó-balada-esparsa’ que es repeteix dues vegades en la seqüència del manuscrit, com s’observa a la taula (nn. 1-8, en negreta). En els paràgrafs que queden descriu les operacions de represa-amplificació de temes i motius en les cançons d’aquestes dues sèries, on s’inclou la refuncionalització de la balada en maldit descrita més amunt:

³¹ Bernat Metge, *Llibre de Fortuna i Prudència*, edició crítica a cura de Lluís Cabré, Barcelona 2010, pp. 16, 27 i 36. Per al *Remède de Fortune*, vegi’s, almenys, Margaret Switten, «Guillaume de Machaut: Le *Remède de Fortune* au carrefour d’un art nouveau», *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 41, 1989, pp. 101-116, i Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *Guillaume de Machaut, «Le Livre du Voir Dit», Un art d’aimer, un art d’écrire*, Paris 2001.

³² Per a cerques sobre músics documentats a la Corona d’Aragó entre els segles XIII i XV, es pot consultar la *MiMus DB: Ministrers i música a la Corona d’Aragó medieval* [base de dades en línia], a cura d’Anna Alberni, Stefano Maria Cingolani, Anna Fernández-Clot, Simone Sari i Carles Vela, Barcelona: Universitat de Barcelona, Projecte MiMus (ERC CoG 2017, No 772762), 2023 <<https://mimus.ub.edu/ca/base-de-dades>>.

³³ Vegeu Marta Marfany Simó, «Balades, lais i rondells francesos en la literatura catalana del segle XV», *Mot so razo*, 8, 2009, pp. 16-26, i «La influència de la poesia francesa des d’Andreu Febrer a Ausiàs March», *Estudis Romànics*, 34, 2012, pp. 259-287, esp. 262-262, i Anna Alberni, «Machaut’s Literary Legacy in the Crown of Aragon: the Catalan Chansonnier Vega-Aguiló and the anonymous *Roman de Cardenois*», in *Medieval Francophone Literary Culture Outside France (MFLCOF). Studies in the Moving Word*, ed. by Nicola Morato and Dirk Schoenaers, Turnhout 2018, pp. 391-410.

³⁴ Per a una reflexió sobre la relació entre *stilnovo* i *Ars nova* en la poesia profana italiana del Trecento a partir del gènere de la *ballata*, vegeu Antonio Calvia i Maria Sofia Lannutti, «Mono- e pluristofismo nelle ballate italiane intonate. Stil novo, *Ars nova* e tradizione manoscritta», in *Philologie et Musicologie. Des sources à l’interprétation poético-musicale (XIF-XVF siècle)*, éd. par Christelle Chaillou-Amadiou, Oreste Floquet et Marco Grimaldi, Paris 2019, pp. 189-214, esp. pp. 189-198.

La primera sèrie està formada per aquestes peces:

- n. 1) ... *a l'exc[ele]n d'on naix vera bondatz* (Rao 139,1): dues cobles, tornada i endreça d'una cançó fragmentària d'octaves decasil·làbiques, la primera del manuscrit, on el poeta declara haver estat conquerit per Amor amb una al·legoria guerrera que s'anirà desplegant al llarg del cançoner; en la tornada demana mercè a *Dona ses par*, i en l'endreça afirma la voluntat de servei en termes feudals: es proclama cavaller de la seva senyora i diu que, pel seu amor, es proposa conquerir «preu de cavalleria».
- n. 2) ... *amor a çells on vol tirar* (Rao 139,3): cançó de sis octaves unisonants on es combinen octosíl·labs i decasil·labs, amb tornada; hi continua la metàfora militar del servei amorós: la dama és la més perfecta però no té mercè, i això provoca un llarg plany interrogatiu (estrofa VI) amb sis versos introduïts per la conjunció copulativa *ne*: «E las, midons, e què vol dir / que no us dol cant me vets clamar, / ne us dol sitot me faitz languir, / ne us dol cant muyr sens mal afar... ?». La tornada és un clam final a *midons* que pregui Déu per evitar la mort del seu servidor: «car la mort vey que per vós m'apressura». Els recursos sintàctics que potencien l'emotivitat del text, alguns estilemes i la rima en *-ura* són indicadors del model de dicció francès adoptat per Pròixida en aquesta cançó.
- n. 3) *Lo cor e-lhs huelhs m'an lo cor mis en pena* (Rao 139,14): balada de tres octaves de decasil·labs unisonants i refrany d'un vers. La primera cobla se centra en el tema de la mirada de l'enamorat, un filó ben representat en les *ballate* italianes amoroses de registre àulic, de Cavalcanti endavant.³⁵ En la segona, la visió es converteix en somni i desmai nocturn fins a la pèrdua de consciència, i en la tercera es declara la falta de mercè de *midons*, que ha ferit el cor del poeta però no el «pren de sa partida». El refrany repeteix el motiu de la mort d'amor amb què es tancava la cançó n. 2, amb una rima final que amplifica el sentit del sintagma «lo vostre cavaller»: sense moure's del punt de partida, la veu subratlla la lleialtat del servei amorós i el desistiment de *midons*. Als vv. 13-14, la tímidesa de l'enamorat es descriu amb un lloc comú que propicia una altra al·lusió metaliterària: l'angoixa per la falta de mercè de *midons* fa que els planys del poeta no arribin a traduir-se en cançó («e planch e plor cant xançós vuellh mover»). Aferrant-nos a la literalitat del vers, podem entendre que la balada és el gènere on l'expressió repetida de planys i plors troba el seu motlle ideal, en contrast amb el de la cançó, de to més argumentatiu.

³⁵ Calvia i Lannutti, «Mono- e pluristofismo nelle ballate italiane intonate», p. 197, parlen de «filone visionario».

- n. 4) *En mi donchs vey bondat e cortesia* (Rao 139,11): octava decasil·làbica de lloança i lliurament a *midons*, encara que hagi de ser sense esperança (v. 4).

La segona sèrie està formada per les quatre peces següents:

- n. 5) *Fort me desplay cant no vey* (Rao 139,13): cançó de cinc octaves d'heptasil·labs i tornada que s'obre com una cançó de llunyania i continua exposant el caràcter incondicional del servei amorós a pesar de la falta de mercè de *midons*; primer esment de la malfiança de *Dona ses par*, que segons el poeta l'allunya injustament, fent veure que se sent traïda (vv. 15-16).
- n. 6) *D'amor seray plus que no suelh* (Rao 139,6): cançó de sis octaves unisonants on es combinen octosil·labs i decasil·labs, amb tornada, en una posició especular amb n. 2. El poema és un cant de perseverança amorosa malgrat la duresa de *midons* («qu'aysi-m mostra brau arguel / com si saubés que sieus no suy») i la seva falta de mercè, que és descrita en termes feudals i en el marc d'una lloança ultrada. En la tornada el poeta reclama de manera explícita, amb llenguatge jurídic, la protecció que li correspon en virtut del pacte de servei amorós.
- n. 7) *Amor aysi m'a fayt sentir* (Rao 139,4): balada de tres estrofes de set octosil·labs unisonants i refrany d'un vers on es descriu la impotència del jo líric davant el poder de *midons*, que el té sotmès i sense esperança; la inanitat en què viu es deu a la superioritat de *Dona ses par*, i això s'expressa a través de l'estret lligam sintàctic i de sentit entre la segona part de cada estrofa (formada de tres versos) i el refrany, que funciona com un senyal de caràcter musical: «*ab liey, qui és Dona ses par*». El senyal *Dona ses par*, com ha observat Marta Marfany,³⁶ recorda molt algunes de les construccions que fan servir Machaut i Grandon per referir-se a la dama, sovint en balades.
- n. 8) *Bé volgr'esser ten beneventurós* (Rao 139,5): esparsa de nou versos decasil·labs on el poeta descriu la seva alegria pel fet d'estimar humilment, i sense esperar res a canvi, la senyora més excel·lent; amb cada menyspreu de *midons* més creix l'amor i la joia del seu admirador.

La peça que segueix, n. 9, és la balada-maldit contra els *lausangiers* ja comentada, *Mals perladors vulh per tostemp maldir* (Rao 139,16), i a continuació ve la cançó dedicada al «novelh cocistori», *Le sovenirs qu'amors fina ma porta* (Rao 139,15), una lloança de la dama de to molt menys personal,

³⁶ Marfany Simó, «La influència de la poesia francesa des d'Andreu Febrer a Ausiàs March», p. 262.

amb epítets fressats com ara «flors de gentil natura» (v. 37), i amb rimes en *-ori*, *-onda*, *-ansa*, *-enda*, que accentuen el caràcter cerimoniós del text. Aquesta cançó sembla marcar un tall entre una primera secció de poesies d'amor desesperançat adreçades a *midons/Dona ses par*, on predomina l'anàlisi del sentiment amorós, i una segona secció on es planteja la trama narrativa: el malentès entre l'enamorat i la seva senyora, que portarà al desenllaç de la història.

La repetició de la seqüència de dues cançons, una balada i una esparsa, tot just descrita, no pot ser casual. Crida l'atenció el fet que les dues balades (n. 3 i n. 7) venen després de dues cançons complexes (n. 2 i n. 6), totes dues construïdes amb combinacions de versos de mesures diferents. L'efecte d'ària de les balades, que proposen una pausa introspectiva després del discurs argumentat d'aquestes cançons d'esquema mètric innovador, és clar. La represa de material de les cançons i la coherència narrativa de la seqüència completa dins del marc del conjunt confirmen que Pròixida volia confegir un macrotext amb un cert grau de cohesió. Els vincles temàtics i formals estan sostinguts per una sèrie de connexions d'escriptura com les que he descrit més amunt (punt 1), que analitzaré en detall a l'edició.

En conclusió, la relectura de l'obra de Gilabert de Pròixida porta a pensar que la novetat més gran de la seva poesia s'ha de buscar, més que no pas en l'empremta puntual de versos d'altres tradicions líriques, en la voluntat d'articular un cançoner sobre la trama implícita d'una història d'amor no correspost. Per fer-ho, Pròixida es va servir de mecanismes narratius i formals com els que li oferien la *Vita nova* de Dante i, potser, els *dits* amb insercions líriques de Machaut, que hauria pogut conèixer a la cort de Joan I.

Ordre del cançoner (BC, ms. 7, f. 2r-16v, 25rv)	Rao 139	Riq 1954	Gènere	Mètrica	Senyal	Connexions d'escriptura, temes
1. ... a l'exclej'n d'on naix vera bondatz	1	XXI	Can.	2 s 8, 2-4 (fragm)	dona ses par	enamoramant, cavalleria [fragm]
2. ... amor a çells on vol tirar	3	XV	Can.	6 u 8, 1-4	dona ses par	dama sense mercè, tornada-mort
3. Lo cor e-lhs huelhs m'an lo cor mis en pena	14	IV	Bal.	3 u 8 (l)	<i>en rodones</i> (refr)	refrany-mort
4. En midonchs vey bondat e cortesia	11	XVI	Esp.	1 c 8	---	lloança
5. Fort me desplay cant no vey	13	II	Can.	5 u 8, 1-4	dona ses par	llunyania, record, alienació
6. D'amor seray plus que no suelh	6	XIV	Can.	6 d 8, 1-4	dona ses par	alienació, mutisme, dubte
7. Amor aysi m'a fayt sentir	4	I	Bal.	3 u 7 (l)	<i>en rodones</i> (refr)	dubte, llanguiment, perseverança
8. Be volgr'esser ten beneventuros	5	XVIII	Esp.	1 c 9	---	perseverança
9. Mals perladors vulh per tostemp maldir	16	V	Bal.	3 u 8	---	maldit lausengiers (mot refrany <i>penetença</i>)
10. Le sovenirs qu'amors fina ma porta	15	VI	Can.	5 cp 8, 1-4	dona ses par	lloança, joia, cançó al novell consistori
11. Eras quant torn lay on es mon voler	12	XVII	Esp.	1 c 8	---	moviment de retorn, joia, lloança, cant
12. Si lo mon perir devia	20	III	Can.	5 cp x ₂ , yzI a 9, 1-5	dona ses par	potència d'amor, secret, lliurament
13. Si per servir de cor e de sauber	21	IX	Can.	5 u 8, 1-4	dona ses par	lliurament, desesperança * <i>iniici sèrie trista</i>
14. Amant languesch e languin pas gran pena	2	XIII	Can. lai.	5 s 10, 1-5	dona ses par	llanguiment, desesperança
15. Pus que-n turmen hay mis tostemp ma vida	19	VII	Can.	5 cp 8, 1-4	dona ses par	desesperança, poesia com a consol
16. Dona, per Dieu, hajats merce de mi	10	XX	Esp.	1 c 8, 1-4	dona ses par	demanda de mercè, perseverança
17. Puy he d'amor ço qu'aver ne solia	17	XIX	Esp.	1 c 8, 1-4	dona ses par	perseverança, midons i no les altres
18. Pus que vos play, dompna, que res no us dia	19	XII	Can.	5 cp 9, 2-5	dona ses par	* <i>cesura</i> : desfavor de midons, crisi, mort
19. Dels ayadors suy lo plus cossiros	8	XI	Can.	5 s 9, 1-5	dona ses par	llanguiment, orgull, follia/eror
20. Dona del mon no-s pens que per amors	9	X	Can.	4 u 8, 2-4	dona ses par, dona proz	9 anys de servei, <i>donna scherma</i> , malentès
21. D'eres anan no say que puxa dir (f. 25)	7	VIII	Can.	5 cp 8, 1-4	dona ses par	malentès, ruptura, silenci, mort
22. Trastit m'avetz, dona desconeixent	22	Ap.	Esp.	1 c 8	---	maldit dins <i>Lo Conhort</i> de Francesc Ferrer

Federico II (?), *Per la fera membranza*

Giovanna Santini

Tra i componimenti che figurano, in un modo o nell'altro, nel corpus poetico in volgare di Federico II, *Per la fera membranza* (PSs 14.4), sicuramente da collocarsi tra le canzoni di *dipartita* (Rapisarda lo definisce «lamento di separazione»), genera ancora numerosi dubbi sotto il profilo attributivo e interpretativo.¹ Sebbene l'attribuzione sia dai più ritenuta «poco plausibile» per ragioni linguistiche e soprattutto ecdotiche, la canzone, ascritta a Federico II nella *Poetica* di Giangiorgio Trissino (Tr, c. 25v) e invece anonima nel canzoniere Palatino (P^{it}51, c. 29r), era stata assimilata da Dronke a *Dolze meo drudo* (PSs 14.1) dello stesso imperatore e letta come scambio tra il poeta-amante e l'amata secondo il modello del *Minnesang* (in entrambi i testi la prima strofe sarebbe in voce di donna), sulla scia di alcune impressioni di Schulze.² Per

¹ «Federico II», a cura di Stefano Rapisarda, in *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano 2008, vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, p. 483. Sul sottogenere della *chanson de départie* si vedano Pierre Bec, *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e siècles)*. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, 2 voll., Paris 1977, vol. I, pp. 157-158, Cathrynke Th. J. Dijkstra, *La chanson de croisade: étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam 1995, pp. 35-49, e Stefano Resconi, «La chanson de départie per la crociata a voce femminile: contributo all'interpretazione di una tipologia lirica romanza», in *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Roma, 18-23 luglio 2016)*, a cura di Roberto Antonelli, Martin Glessgen e Paul Videsott, 2 voll., Strasbourg 2018, vol. I, pp. 234-246; per quanto riguarda la tradizione poetica italiana si veda Raffaella Zanni, «Dalla lontananza all'esilio nella lirica italiana del XIII secolo», *Arzanà*, 16-17, 2013, pp. 325-363.

² Si vedano Peter Dronke, «La Poesia», in *Federico II e le scienze*, a cura di Agostino Paravicini Bagliani e Pierre Toubert, Palermo 1994, pp. 439-458, e Joachim Schulze, «Hat Friedrich II. die Lieder seines Vaters Heinrich VI. gekannt?», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 68, 1987, pp. 376-386, e Id. «Die Sizilianer und der Minnesang», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 70, 1989, pp. 387-402. Secondo Dronke, l'attribuzione di *Per la fera membranza* a Federico II nella *Poetica* si spiegherebbe «col fatto che egli pensava a questa forma di scambio lirico tra uomo e donna – il *Wechsel* nella sua veste italiana – come al contributo decisivo dell'imperatore alla tradizione». A tale proposito, si veda la sintesi di Rapisarda, in «Federico II», p. 480, che ricorda le considerazioni di Gianfranco Contini, «Questioni attributive nell'ambito della lirica siciliana», in *VII Centenario della morte di Federico II imperatore e re di Sicilia*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi Federiciani*, Università di Palermo, Catania e Messina, 10-18 dicembre 1950, Palermo 1952, pp. 367-395, a p. 369, e di Oiva Tallgren, «Sur la rime italienne et les

Dronke, il nesso appariva significativo per avvalorare il discorso sui rapporti tra lirica siciliana e i *Minnesänger*, dopo i dubbi manifestati da Frank e da molti condivisi.³

Come osserva Rapisarda, il dettato della canzone, in particolare nella prima strofe, è piuttosto oscuro, ma l'appartenenza tematica al genere della «canzone di separazione» si chiarisce nella seconda strofa.⁴ Provo ad aggiungere qualche tassello utile alla comprensione e d'ausilio anche per ragionare sull'attribuzione, partendo dalla rilettura del testo:

Per la fera membranza	
de lo mio gran disio	
malamente fallio	
che mi fece partire	
e dipartire – la gran gioia ch'avea;	5
ma senza dubitanza	
lo meo signor sentio,	
alorché mi partio,	
del mio pregio gradire,	
che fallire – non vol né non porea;	10
e non comportaria,	
la mia pena sapesse,	
che tanto mi stringesse	
quanto temesse – de la vita mia.	
Per che si converria	15
che tal gioia si desse,	
che, s'altri l'aprendesse,	
dir no 'l potesse, – ch'eli sofferia. ⁵	

Siciliens du XIII^e siècle. Observations sur les voyelles fermées et ouvertes», *Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors*, 5, 1909, pp. 233-374, a p. 309n (il testo doveva essere più toscano che siciliano, tenuto conto delle rime ai vv. 19-24 *ausèllo* : *quéllo* e della desinenza -io di prima persona), ma ritiene più convincenti le motivazioni di ordine ecdotico proposte da Angelo Monteverdi, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli 1954, pp. 48-49 e condivise già dallo stesso Contini e poi da Roberto Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo 1984, p. LXXVIII: dal momento che Trissino sembrerebbe attingere ad una fonte affine a P⁴, l'attribuzione potrebbe dipendere dalla posizione di *Per la fera membranza* che in quel manoscritto segue immediatamente *Poiché ti piace, Amore*, attribuita a *Rex Fredericus*.

³ I dubbi di István Frank, «Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne», *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 3, 1955, pp. 51-83 sono condivisi, ad esempio, da Gianfranco Folena, «Cultura e poesia dei Siciliani», in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. I, *Le origini e il Duecento*, Milano 1965, pp. 273-347. Il discorso è poi ripreso da Furio Brugnolo, «La Scuola poetica siciliana», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. I. *Dalle Origini a Dante*, Salerno-Roma 1995, pp. 265-337, a p. 271, a cui appare significativo, per l'individuazione di eventuali rapporti tra le due tradizioni, che «il sistema dei generi siciliani, con la tripartizione in canzoni, discorsi e sonetti, arieggi in qualche modo, fra i tanti dell'epoca, solo quello dei *Minnesänger*, con la tripartizione in *liet*, *leich* e *spruch*».

⁴ Cfr. Rapisarda, «Federico II», pp. 483 e 485.

⁵ Tutti i testi siciliani e siculo-toscani sono citati dall'edizione dei *PSs*.

Il problema interpretativo si pone fin da subito nella difficoltà di chiarire il significato sintattico del *per* iniziale, che sfugge rispetto al valore schiettamente causale che assume di frequente negli incipit poetici (ad esempio, in Rinaldo d'Aquino e in varie poesie siculo-toscane):⁶ credo che la parafrasi «Dato lo struggente ricordo del mio intenso desiderio, (il mio signore, ovvero la mia donna ...) ha fatto un grave errore», proposta da ultimo da Rapisarda, potrebbe essere leggermente aggiustata assegnando alla preposizione un significato limitativo, quindi 'A proposito dello struggente ricordo...'.⁷ Sempre per quanto riguarda l'incipit, si può osservare che il rimante *membranza*, che integra i significati di ricordo e di pensiero fortemente immaginativo, ricorre tra i siciliani nella canzone di Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé né ben servire* (PSs 1.16), in una sequenza di versi in cui è ugualmente correlata al *disio* (vv. 17-18: «e mai no alento d'aver sua membranza, / in quella in cui disio spessamente»);⁸ Nel nostro caso, a connotare affettivamente la *membranza* è l'aggettivo *fera*, che serve a descrivere l'amarezza provata per la lontananza anche in Ruggeri d'Amici, nell'esordio della seconda strofa di *Lo mio core che si stava* (PSs 2.2), vv. 12-14: «Dolce mia donna valente, / ben m'era fera pesanza / d'essere lontan da voi».

Ad ogni modo, ai fini della contestualizzazione del componimento all'interno della tradizione, l'elemento più significativo dei primi versi è *gran disio*, locuzione tipicamente siciliana, anzi direi proprio da 'scuola': la usa Giacomo da Lentini in un'immagine fortemente emotiva in *Meravigliosa-mente* (PSs 1.2), vv. 19-21: «avendo gran disio / dipinsi una pintura, / bella, voi simigliante»; e poi, se è sua, in *Membrando l'amoroso dipartire* (PSs 1D.1), v. 27 «a voi ritornar gran disiro aio», in cui rappresenta sempre il desiderio malinconico provato per ciò che è assente.⁹ L'espressione si trova anche in Tommaso di Sasso *L'amoroso vedere* (PSs 3.1) dove è legata al concetto di *rimembrare* (v. 18:

⁶ In Rinaldo d'Aquino, *Per fino amore vao sì allegramente* (PSs 7.4) e in vari altri testi pubblicati nel terzo volume dei PSs, come ad esempio in Caccia da Siena, *Per forza di piacer* (PSs 36.1) e nell'anonima *Per gioiosa baldanza* (PSs 49.20) che sembra quasi riprendere paradossalmente il nostro incipit.

⁷ Cfr. Rapisarda, «Federico II», p. 483.

⁸ Nel corpus è, tuttavia, più frequente la forma *rimembranza*, di cui si ricorda almeno l'occorrenza nella canzone di Iacopo Mostacci, *A pena pare ch'io saccia cantare* (PSs 13.3), sempre per il legame con il *disio* (vv. 43-44: «La rimembranza mi fa disiare / e lo disio mi face languire»).

⁹ La canzone, anonima in V^a, è generalmente attribuita al Notaro in considerazione del riferimento a *Lentino* del v. 30; si veda *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano 2008, vol. I, *Giacomo da Lentini*, edizione critica e commentata a cura di Roberto Antonelli, pp. 563-563, per una sintesi delle posizioni assunte nella letteratura critica e per un ulteriore ragionamento che tiene conto anche della trama intra e intertestuale.

«con gran disio l' à fata rimembrare»), anche se in una serie di versi di difficile lettura, e ancora poi nell'anonima *Con gran disio pensando lungiamente* (PSs 25,26), forse però da collocarsi già in area centrale.¹⁰ Il concetto di *gran disio* associato ad un intenso sforzo d'immaginazione si ritrova poi anche in Dante da Maiano, al v. 16 di *La diletta cera* (vv. 13-16: «Lo pensamento ch'aggio / de la più avvenente / mi fa lo cor sovente / in gran disio languire e tormentare ecc.»).¹¹

Andando avanti, ci si rende conto che la difficoltà d'interpretazione dell'esordio dipende in gran parte dall'individuazione del soggetto, o forse dei soggetti, dei primi due verbi principali: il soggetto di *fallio* al v. 3 sembrerebbe essere infatti, come osserva ancora Rapisarda, *lo meo signor* del v. 7, che, però, non credo debba identificarsi con *midons*, la donna amata;¹² il soggetto di *sentio* del v. 7 potrebbe anche essere, invece, l'io poetico, che si presenta fin dai primi versi nell'uso dell'aggettivo possessivo (v. 2).¹³ Ad ogni modo, nella prima strofa sono tre le figure che compongono il lamento: l'io poetico, infatti, si definisce sia in rapporto all'oggetto lontano del desiderio, sia in rapporto al proprio signore che ha imposto l'allontanamento e, torno a dire, non trovo che le due figure debbano identificarsi. Nella sostanza, l'io poetico è combattuto tra due sistemi affettivi, che applicano forze di verso opposto, quello che ruota intorno al sentimento amoroso e quello che ruota intorno al rispetto del proprio valore (feudale, s'intende); l'uso del verbo *fallire* mette in luce questa

¹⁰ Per quanto riguarda l'eventuale attribuzione a Guido Guinizzelli e i numerosi riscontri con l'opera di Bonagiunta Orbicciani cfr. «Anonimi siciliani», a cura di Mario Pagano e Margherita Spampinato Beretta, in *PSs*, vol. II, pp. 1001-1003.

¹¹ Forse, in questo senso alle occorrenze menzionate si può aggiungere, in quanto concettualmente molto vicino, anche l'incipit della canzone anonima *La gran gioia disiosa* (PSs 25.22).

¹² Propende per la coincidenza delle due figure Rapisarda, «Federico II», p. 483, anche per altre interpretazioni e commenti si vedano le note alle pp. 483-484.

¹³ Per quanto riguarda la localizzazione, si può osservare che la forma verbale *fallio*, terza persona singolare del passato remoto, si trova anche nell'anonima *Sì altamente e bene* (PSs 49.10, v. 29; ms. V^u100, P^u68), pubblicata nei PSs tra le canzoni anonime siculo toscane: nella nota si commenta la forma verbale come possibile nelle varietà meridionali ma anche in quelle toscane occidentali e si rinvia a Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino 1966-1969, 3 voll. [1^a ed. 1949], § 571, e Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. *Introduzione*, Bologna 2000, p. 326. L'avverbio *malamente* accompagna il verbo *fallire* anche in Rinaldo d'Aquino (*Per fin amore*, PSs 7.4, v. 4: «e paremi che falli malamente») con un significato che mi sembra coincidente (si veda la parafrasi in «Rinaldo d'Aquino», a cura di Annalisa Comes, in *PSs*, vol. II, p. 177: 'commetta un grave errore'). Sembra invece più difficile accettare la forma *sentio* come prima persona singolare del passato remoto in area meridionale, dal momento che nella poesia toscana la terminazione in -io parrebbe estesa erroneamente anche alla prima persona, a partire dalle forme siciliane di terza (si veda Rohlfs, *Grammatica*, § 571); forse sarebbe più congrua l'interpretazione di *sentio* come terza persona, in linea anche con l'uso dei verbi in rima *soferio* e *partio* di *L'amoroso vedere* di Tommaso di Sasso, canzone già menzionata a proposito dell'espressione gran disio.

opposizione, visto che è impiegato in tutti e due i campi: il fallire indica la prima volta il venir meno rispetto al vincolo amoroso (v. 3), la seconda il venir meno rispetto al vincolo feudale (v. 10).

Il senso d'insieme si chiarisce bene se si guarda ad altre canzoni di *départie* più antiche, probabilmente tra le prime del genere, ossia quelle di Conon de Béthune e di Hughes de Berzé, in cui si stringe una correlazione tra il tema amoroso e il tema politico/morale: il dolore per la separazione dall'amata (la *départie*) è giustificato e valorizzato dal pregio acquisito nel non venir meno (*fallir*) al servizio verso il proprio signore/Dio. In verità, in *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125) di Conon de Béthune, il tema amoroso è del tutto evanescente e si presenta come puro pretesto, che funge da avvio per un vero e proprio discorso propagandistico d'incitazione alla partenza per la crociata.¹⁴

I

Ahi! Amors, com dure departie
 me convenra faire de la millor
 ki onques fust amee ne servie!
 Diex me ramaint a li par sa douçour, 4
 si voirement ke m'en part a dolor.
 Las! k'ai je dit? Ja ne m'en part je mie!
 Se li cors va servir Nostre Signor,
 li cuers remaint del tot en sa baillie. 8

II

Por li m'en vois sospirant en Surie,
 car je ne doi faillir mon Creator;¹⁵
 ...

In *S'onques nuns hons por dure departie* (RS 1126) di Hugues de Berzé, invece, il tema amoroso resta centrale, come in *Per la fera membranza*, e il contrasto tra il volere (restare) e il dovere (partire) è esplicito, e anzi è chiaro che l'io poetico dell'amante-cavaliere crociato è combattuto tra due signori: Dio e Amore.¹⁶ La dama, che è parte dello stesso sistema di valori, quanto più

¹⁴ Per la datazione e per il commento cfr. Luca Barbieri, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico», *Medio-evi*, 1, 2015, pp. 45-74 e 48-51. La canzone di Conon de Béthune, oltre ad essere probabilmente la più antica nel suo genere, dovette avere grande notorietà, a giudicare dai riusi metrici e intertestuali anche oltre il dominio d'oïl; cfr. Stefano Resconi, «Le liriche francesi trascritte nei canzonieri provenzali allestiti in Italia: per un'interpretazione complessiva del corpus», in *I trovieri e il Veneto. Miscellanea di studi*, a cura di Luca Gatti e Fabio Sangiovanni, *Quaderni di Francigena*, 4, Padova 2023, pp. 109-131 e p. 110.

¹⁵ Per il testo e le traduzioni cfr. Luca Barbieri, «Conon de Béthune, *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125)», in *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1125/#page1>).

¹⁶ Anche questa canzone, scritta probabilmente tra le estati del 1201 e 1202 «nel solco dell'innovazione di Conon

vale tanto più è in grado di comprendere la necessità della partenza (la serie rimica in *ance* sottolinea e sintetizza la questione: *balance, viltance, vaillance, faillance*).¹⁷ Inoltre, la canzone si chiude, in uno dei due congedi tramandati (VIIb), con il rimante *desirance* proprio come *Per la fera membranza*, mediante una locuzione che quantifica (anche se in modo diverso) il rapporto tra separazione e desiderio (vv. 35-36: «e parmi la redita / quasi fallita per la *disianza*»); nel testo antico-francese l'allontanamento fa aumentare il desiderio, mentre in quello siciliano è il desiderio ad amplificare il senso di separazione (tanto da far sembrare quasi impossibile il ritorno), in modo forse più simile all'altro congedo della stessa canzone del troviero, dove lo struggimento lo fa raddoppiare (VIIa).

IV

Mult a croissiés amorous a contendre
d'aler a Dieu ou de remanoir ci,
car nesuns hom, puis k'Amors l'a saisi, 28
ne devoit ja si grief fais entreprendre:
on ne puet pas servir a tant seignor;
proec qe fins cuers qi bet a haute honor
ne se poroit de tel chose deffendre, 32
por ce, dame, ne m'en devés reprendre.

...

VI

Ahi, dame, tout est fors de balance,
partir m'estuet de vos sans recovrier;
tant en ai fait que je nel puis laisser, 44

de Béthune» dovette godere di una grande fortuna, a giudicare dalla larga presenza nei canzonieri lirici (16 in tutto); cfr. Barbieri, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico», pp. 53-54. Per quanto riguarda la sua assegnazione a Hugues de Berzé, cfr. Luca Barbieri, *Le liriche di Hugues de Berzé*, Milano 2001, p. 246.

¹⁷ Si osservi che il tema del *faillir* è utilizzato anche qui in due circostanze diverse: al v. 15 in relazione al venir meno della gioia: «cant sa joie est faillie»; al v. 49 in riferimento al venir meno rispetto agli obblighi feudali: «que vostre amins ne doit faire faillance». D'altra parte, il tema nel suo complesso appare topico e, nel lungo corso, forse anche popolare, con l'argomento della *viltà* a giustificare l'addio, come nel famoso canto risorgimentale, noto anche con il titolo *Addio del volontario*, riproposto a Sanremo nel 2011, per il 150esimo anniversario dell'Unità; esso così recita nella prima strofe: «Addio mia bella, addio / che l'armata se ne va, / e se non partissi anch'io / sarebbe una viltà». Il testo, scritto dall'avvocato fiorentino Carlo Alberto Bosi nel 1848, sembrerebbe echeggiare le due poesie *Gino e Lena* e *Addio del marinaio* del poeta irpino Pietro Paolo Parzanese, stampate nel 1846, e un'aria del melodramma *Quanti casi in un sol giorno* di Giovanni B. Croff del 1834, nel quale il protagonista Astolfo nel congedarsi da Lisetta canta: «Il mio dover mi chiama: / Addio, mia bella, addio. / Parto, ma il core, oh Dio! / Lascio, mio ben, con te» (*Quanti casi in un sol giorno*. Melodramma in due parti da rappresentarsi nell'imp. regio Teatro alla Scala in occasione della serata a beneficio del Pio Istituto Filarmonico, l'autunno 1834 [musica del maestro signor Gio. Battista Croff], Milano 1834, parte I, scena I); cfr. Coro dell'Associazione Nazionale Alpini (<http://www.coroanamilano.it/cRepertorioDettaglio.asp?c=177>) che rinvia, tra altri, a Giuseppe Fumagalli, *Chi l'ha detto?*, Milano 1921, p. 235.

mais s'il ne fust de remanoir viltance
 et reproche, j'alaisse demander
 as fins amans congié de demorer;
 mais vos estes de si tres grant vaillance 48
 que vostre amins ne doit faire faillance.

VIIa (mss. D^{fr}T^{fr})
 Merveille moi coment puet cuers durer
 ki prent congié a sa dame a l'aler;
 mais mandast li de Lombardie en France, 52
 car lons consirs doble la desevrance.

VIIb (mss. LⁿH^{fr}OQ)
 Mout par est fols cil qui vait oltre mer
 qui prent congié a sa dame a l'aler;
 mais mande li de Lombardie en France, 52
 que li congiés doble la desirance.¹⁸

Del resto, negli ultimi versi di *Per la fera membranza* è proprio l'uso del rimante *dipartita* (v. 34) a ricondurre ancor più direttamente alle due canzoni di lontananza antico-francesi, dove il sostantivo *departie* appare particolarmente esposto, perché, in incipit, introduce e sintetizza il nucleo semantico principale che definisce il genere tematico del componimento.¹⁹ E bisogna osservare che in sé l'uso della forma *dipartita* sembrerebbe trovare riferimento proprio nella tradizione lirica in lingua d'oïl, dal momento che il rimante *departie* è lì discretamente frequente, mentre è del tutto raro il suo corrispondente provenzale.²⁰

Per inciso, a sostegno della familiarità in area siciliana con i temi presenti nel repertorio delle canzoni di crociata antico-francesi, a partire da Conon de Béthune, si può osservare che il riferimento al toponimo *Surie* di *Ahî! Amors*,

¹⁸ Per il testo e la traduzione cfr. sempre Luca Barbieri, «Hugues de Berzé, S'onques nuns hons por dure departie», in *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1126/#page1>).

¹⁹ Il rimante compare in esordio anche nella *chanson*, attribuita a Thibaut de Champagne nel manoscritto unico Cfr. *Onques ne fut si dure departie* (RS 1127), che dimostra una chiara connessione con il testo di Hugues de Berzé. A proposito dell'attribuzione al Re di Navarra, considerata dubbiosa da Axel Wallensköld, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris 1925, cfr. Christopher Callahan, «Thibaut de Champagne and Disputed Attributions: The Case of MSS Bern, Burgerbibliothek 389 (C) and Paris, BnF fr. 1591 (R)», *Textual Cultures*, 5, 2010, pp. 111-132, e Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma 2019, p. 36, che ragiona proprio sulla funzione attrattiva svolta dalla *iunctura* «dure departie» nella determinazione dell'attribuzione di queste canzoni di crociata nei manoscritti.

²⁰ L'unico caso degno di nota, dal punto di vista di questo contributo, è l'occorrenza della forma *departia* nel *salut* di Folquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos* (BdT 156.I); appaiono invece poco significative le occorrenze di *partidalpartia* nel senso di 'partenza, separazione'.

com dure departie (v. 9)²¹ trova eco nella forma siciliana *Suria*, che concretizza il tema della crociata come causa della separazione in due lamenti di lontananza: in *Oi lasso! non pensai* assegnata a Ruggerone da Palermo (PSs 15.1), secondo la testimonianza di V^{it}, ma del *Rex federigo* in L^{it}, testo in cui si identifica il destinatario in una donna amata *fior di Soria*, e in *Giamäi non mi conforto* (PSs 7.6), di Rinaldo d'Aquino ma in voce femminile, componimento inviato in Soria all'amato mandato dall'imperatore a difendere la croce.

D'altra parte, *Per la fera membranza* mostra una forte coerenza anche con altri componimenti siciliani di separazione, che paiono risolutivi per comprendere il testo: ad esempio, l'apparente ripetizione *partire/dipartire* ai vv. 4 e 5 («che mi fece partire / e dipartire la gran gioia ch'avea») della lettura che si ricava attraverso la sovrapposizione dei due testimoni, forse entrambi imbarazzati dalla ridondanza (P^{it} omette infatti *dipartire*, Tr cambia *partire* in *patire*),²² si giustifica facendo appello all'incipit di *Membrando l'amoroso dipartire* (PSs 1D.1), in cui pure è pregnante il tema della 'rimembranza' e che va tenuto sicuramente in conto come intertesto: «Membrando l'amoroso dipartire / com'eo partivi di voi, donna mia». Questa canzone è forse il punto di riferimento più significativo tra le canzoni di dipartita e ad essa si può guardare per riconoscere altri singoli frammenti e nuclei tematici di *Per la fera membranza*:²³ così, ad ulteriore chiarimento del v. 5, si possono guardare i vv. 21-22: «da me si parte / la gioia del mio cuore». Alle due canzoni è strettamente vicina anche *Oi lasso! Non pensai*, che tratta il tema della separazione con accenti molto simili (si è già menzionata a proposito del toponimo *Suria*): i suoi vv. 27-28 «Ed e' mille anni mi pare la dia / ched io ritorni a voi, madonna mia», che echeggiano i vv. 2 e 6 parallelistici di *Membrando l'amoroso dipartire* («com'eo partivi di voi, madonna mia»; «com'eo ritorni a voi, dolze amor meo»), si possono anche confrontare con i vv. 33-36 di *Per la fera membranza* («e mille anni mi pare / che fu la dipartita / e parmi la redita / quasi fallita – per la disianza»)²⁴.

²¹ Il toponimo compare con funzione simile anche in Gautier de Dargies, *Bien me quidai de chanter* (RS 795), vv. 75-76: «et en Surie / m'en vois pour li mout pensis»; Raoul de Soissons, *El coens d'Anjo, on dist per felonnie* (RS 1154), v. 19: «Bien m'ait Amors esproveit en Sulie», e *Se j'ai lonc tans esté en Romenie* (RS 1204), v. 5: «mes or ai pis c'onques n'oi en Surie». Per questi testi cfr. <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1636/#page1>.

²² A proposito dell'emendamento, cfr. Rapisarda, «Federico II», p. 484, che osserva che lo stesso gioco è anche tra i vv. 32 (partita) e 34 (dipartita).

²³ Si vedano al proposito i numerosi rinvii a questo testo riconosciuti da Antonelli, «Giacomo da Lentini», p. 564, e nel commento al testo.

²⁴ Tra altri stilemi comuni, si veda almeno l'uso del sintagma *si forte* posto ad inizio verso, in *Oi lasso! Non pensai* al v. 2 («si forte mi paresse») e poi ripetuto anche al v. 12 («si forte mi dispiace»), e in *Membrando l'amoroso dipar-*

Arrivando alla seconda strofe (nell'insieme più trasparente), mi sembra che qualche attenzione in più possa essere rivolta al suo esordio:

Farò come l'ausello quand'altre lo distene,	20
che vive ne la spene la quale à ne lo core, e no more – sperando di campare; e aspettando quello	
viveraggio con pene,	25
ch'io non credo aver bene tant'è lo fino amore e lo grande ardore – ch'aggio di tornare a voi, donn', ad amare	
di tutte gio' compita,	30
ch'avete la mia vita di gio' partita – e da ralegranza; e mille anni mi pare che fu la dipartita, e parmi la redita	
quasi fallita – per la disianza.	35

L'immagine evocata ai primi versi per rappresentare la sofferenza amorosa generata dall'attesa, fino ad ora ricondotta a quella dell'uccello in gabbia, trova, infatti, migliore lettura in quella dell'uccello predato o cacciato. Il nodo si trova nell'interpretazione del pronome *altre*, soggetto del verbo *distene*, e può essere sciolto guardando ai testi di falconeria, nei quali il rapace è per definizione 'l'uccello che caccia altri uccelli': «Rapaces dicimus proprie omnes illas que vi volatus sui et abitudine membrorum rapiunt alias aves aut bestias», nel *De arte venandi cum avibus* di Federico II (I.,7, 29-30).²⁵

Anche nel *Romans dels auzels cassadors* di Daude de Pradas si legge (vv. 19-21):

Car tot auzel qui autres prendon
endreit solatz gran loguier rendon
a sels que los noirison nils amon²⁶

tire al v. 4 («si forte mi combatton li sospire»), che si integra all'interno di una serie anaforica di versi introdotti dall'avverbio *si* (vv. 7 e 11).

²⁵ Cfr. Federico II di Svevia, *De arte venandi cum avibus. L'arte di cacciare con gli uccelli. Ed. e trad. italiana del ms. lat. 717 della Biblioteca univ. di Bologna collazionato con ms. Pal. lat. 1071 della Biblioteca apostolica vaticana*, a cura di Anna Laura Trombetti Budriesi, Roma 2000, p. 22.

²⁶ Per il testo cfr. *The Romance of Daude de Pradas Called 'Dels Auzels Cassadors'*, éd. par Alexander Herman Schutz, Columbus 1945, p. 65.

L'affinità nell'uso del pronome indefinito non lascia spazio a dubbi: per chi abbia qualche familiarità con la falconeria, *altre* non può che indicare un altro uccello.²⁷ Questa interpretazione se non può considerarsi dirimente ai fini dell'attribuzione a Federico II, rende certamente più pertinente e chiarisce l'accostamento del testo al suo nome nella tradizione manoscritta.

D'altra parte, come osservato da Scarpati, l'immagine dell'uccello rapace è tra le più usate per rappresentare l'effetto soverchiante dell'amore sull'amante:²⁸ è ben descritta da Rigaut de Berbezilh, *Tuit demandon qu'es devengud'Amors* (*BdT* 421.10), che, all'interno di altre similitudini, paragona *Amors* prima ad un astore (vv. 9-16) e poi a un falco (vv. 21-24):

Amors o fai si com lo bons astors	
que per talan no-s mou ni no-s debat,	10
anzeis esta entro c'om l'a gitat	
et adoncs pren son ausel quan l'a sors.	
E fin'Amors esgarda et aten	
una domna ab entieira beutat	
on tuit li ben del mon son asemblat,	15
e no-i faill ges Amors quan tal la pren	
...	
tot eissamen con lo falcs que deissen	
vas son auzel quant l'a sobremontat,	
deissendia ab dos'omilitat	
Amors en cels c'amavon lialmen: ²⁹	24

Ma la prospettiva in *Per la fera membranza* è opposta e la scena è descritta dal punto di vista della preda non del predatore, come avviene anche in una canzone di Bertolome Zorzi, *Aissi col fuocx consuma totas res* (*BdT* 74.1), vv. 55-60, sebbene in quest'ultima il momento ritratto sia quello che precede la presa:

Si no m'en val chausimens ni merces;	55
Car mi destrenh us desirs qu'es tant fortz	
Qu'ieu sui aissi de paor tormentatz,	
Cum tormenta temenssa e desconortz	
Lo faisán qu'es en tal albre pausat	
On ve l'austor qui es sobremontatz. ³⁰	60

²⁷ Che in costruzioni simili *altre* alluda normalmente ad un altro simile, può essere confermato anche dall'incipit di Peire Milon, *Pois l'uns auzels envas l'autre s'atura* (*BdT* 349.5), in cui gli uccelli si uniscono nel canto in un'immagine diametralmente opposta alla nostra.

²⁸ Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, p. 103.

²⁹ Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960, p. 198.

³⁰ Emil Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883.

L'originalità del testo siciliano sta nel focalizzare l'attenzione, non sul sentimento angoscioso provocato dal desiderio e assimilato alla paura dell'uccello che si vede predato, ma sull'attesa di tornare, paragonata alla speranza di sopravvivere.

Un ulteriore approfondimento sull'uso lessicale, linguistico e soprattutto rimico, forse consentirebbe di aggiungere qualche dato alla contestualizzazione del componimento, tuttavia, a questo punto, mi sembra opportuno arrivare ad una prima sintesi, considerando due aspetti significativi: da una parte, il riconoscimento della vicinanza con le prime canzoni di *départie* antico-francesi e, dall'altra, la forte coerenza interna del gruppo di testi siciliani (e, forse, siculo-toscani) di lontananza.

Le osservazioni proposte, oltre a suggerire l'aggiunta di un tassello al sistema di relazioni dirette tessute tra poesia siciliana e poesia trovierica, dimostrano il confluire nel genere della canzone di lontananza italiana di una sezione della tradizione lirica antico-francese collegabile al periodo tra terza e quarta crociata: qui appare significativa sia l'importanza politica di Conon de Béthune nelle circostanze che all'epoca si determinano, sia l'impronta da lui lasciata nell'orientare la canzone di crociata verso il tipo della *chanson de départie*. A questo riguardo, mi sembra rilevante che tra i componimenti che meglio testimoniano la svolta della canzone di crociata nella direzione intrapresa da Conon de Béthune, Barbieri abbia annoverato, oltre alla canzone di Hugues de Berzé, *S'onques nuns hors por dure departie*, anche la canzone in voce di donna *Chanterai por mon corage* (RS 21) di Guiot de Dijon, segnalata da Brugnolo come modello per *Giamäi non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino.³¹ I tre trovieri, come pure il Castellano di Coucy autore di un'altra *chanson*

³¹ Cfr. Barbieri, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico», p. 54, e Furio Brugnolo, «Ancora su siciliani e trovieri: Giacomo da Lentini, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese», *Romance Philology*, 65, 2011, pp. 153-172, che, riprendendo le precedenti riflessioni critiche sui rapporti intertestuali tra poesia trovierica e siciliana (ossia, le diverse posizioni di Joachim Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen 1989, e Roberto Antonelli, «Non truovo chi mi dica chi sia Amore. L'Eneas in Sicilia», in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Maria Picchio-Simonelli*, a cura di Pietro Frassica, Alessandria 1992, pp. 1-10, Id., «La scuola poetica alla corte di Federico II», in *Federico II*, a cura di Agostino Paravicini Bagliani e Pierre Toubert, 3 voll., Palermo 1994, vol. II, *Federico II e le scienze*, pp. 309-323, e quelle meno nette di Luciano Formisano, «Aspetti della cultura letteraria a Bologna al tempo di Federico II», in *Federico II e Bologna*, Atti del Convegno, Bologna, 18 marzo 1995, a cura di Giancarlo Susini, Bologna 1996, pp. 107-138, Id. «Troubadours, Trouvères, Siciliens», in *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO - Association Internationale d'Études Occitanes*, Amsterdam, 16-18 Octobre 1995, éd. par Anton Toubert, Amsterdam-Atalanta (Georgia) 1998, pp. 109-124, e Maria Sofia Lannutti, «Rime francesi e gallicismi nella poesia italiana delle Origini», *Studi di lessicografia italiana*, 18, 2001, pp. 5-67), riconosce le più strette relazioni tra *Dolce coninzamento* di Giacomo da Lentini e *Amors me fet commencier* (RS

de départie (*A vous amant, plus k'a nul'autre gent*, RS 679), ebbero sicuramente modo di incontrarsi a Venezia in occasione della quarta crociata.

Si dovrà ricordare, inoltre, che le due canzoni di Conon de Béthune e Hugues de Berzé compongono, insieme ad altri cinque testi, il piccolo corpus di testi antico-francesi tramandati anche da canzonieri provenzali di area italiana e la cui tradizione è stata da Resconi ricondotta al contatto avvenuto tra trovieri e trovatori, negli anni appunto della quarta crociata, nell'ambiente della corte di Monferrato, un'area che nei venti anni successivi è di fondamentale importanza per gli sviluppi della lirica in Italia.³² Del resto, si tratta di componimenti di grande successo che, forse proprio in ragione dell'integrazione del tema amoroso in quello storico-politico delle crociate, trovano posto nel canone esclusivo dei canzonieri aristocratici la cui produzione ha come epicentro la figura del re-poeta Thibaut de Champagne, altro troviero noto e apprezzato dai poeti italiani, dal Notaro fino a Dante.³³

Nell'insieme, credo che il quadro ricostruito sia del tutto coerente con l'accettazione di *Per la fera membranza* nel corpus proprio della poesia siciliana e gli elementi raccolti siano congrui anche con la sua attribuzione a un poeta vicino a Federico II.

Gli argomenti addotti tornano utili, inoltre, per riprendere la riflessione sulle tendenze che accomunano poesia siciliana e trovierica, in particolare sull'affinità nella selezione tematica, con la prevalenza del tema amoroso su quelli legati all'attualità (polemici, esortativi, omiletici, ecc.).³⁴ La specializza-

1268) di Thibaut de Champagne, tra *Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra* di Giacomino Pugliese e *Nus hons ne puet ami reconforter* (RS 884) dello stesso re di Navarra e, soprattutto, tra *Giamai non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino e *Chanterai por mon corage* (RS 21) di Guiot de Dijon.

³² Resconi, «Le liriche francesi trascritte nei canzonieri provenzali allestiti in Italia», p. 119: «Il contatto prodottosi tra le due tradizioni liriche galloromanze in Italia settentrionale – e in Monferrato in particolare – negli anni della quarta crociata deve dunque essere stato così forte da aver determinato un vero e proprio processo osmotico che ha consentito ad un nucleo di componimenti antico-francesi di entrare nel repertorio locale, e poi di continuare a circolare in ambienti di cultura trobadorica fino alla loro inclusione e fissazione per iscritto in alcuni canzonieri provenzali esemplati in area padana centro-orientale». Resconi individua proprio nel troviero Hugues de Berzé, presente alla corte di Monferrato, il referente di questo trasferimento (cfr. in particolare le pp. 116-118) e nel trovatore Falquet de Romans, al servizio dei signori Del Carretto, il tramite diretto con la corte siciliana: la sua *Cantar vuoill amorosamen* (*BdT* 156.3), scritta tra 1220 e 1228 e forse imitata da Guido delle Colonne nell'incipit di *Gioiosamente canto* (*PSs* 4.2), è dedicata a Federico II imperatore. Forse proprio in questa ottica andrebbe rivalutato anche l'uso raro del rimante *departia* da parte di Falquet de Romans, di cui si è detto sopra.

³³ A tale proposito, si vedano i vari riscontri proposti da Brugnolo, «Ancora su siciliani e trovieri». Per quanto riguarda il ruolo del re di Navarra nella definizione del canone lirico dei grandi canzonieri oitanici, cfr. già Luca Barbieri, «Note sul *Liederbuch* di Thibaut de Champagne», *Medioevo romanzo*, 23, 1999, pp. 388-416, ma poi anche almeno Barbieri, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico».

³⁴ Barbieri, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico», p. 69: «il canone lirico oitanico sembra decisa-

zione della prima poesia italiana, con l'esclusione (o metaforizzazione) degli argomenti politici e morali, può essere rivalutata alla luce delle osservazioni proposte dallo stesso Barbieri sull'effetto che le scelte operate dai grandi canzonieri oitanici di matrice aristocratica hanno avuto nella trasmissione di determinati testi, generi e temi:³⁵ non si può escludere che sull'affermazione di tendenze comuni possa aver influito il contatto tra le due tradizioni poetiche avvenuto proprio ai vertici, cioè nel rapporto tra le grandi corti (quella imperiale e quella di Champagne, forse più che quella parigina) e i loro massimi rappresentanti o anche attraverso gli oggetti (inclusi i manoscritti) che ne rispecchiavano la magnificenza.³⁶ D'altra parte, il confronto tra i due ambienti (del regno di Francia e del regno di Sicilia) e tra le strategie politico-culturali messe in atto può suggerire un utile modello di rappresentazione della realtà. Anche presso la corte fridericiana, la riduzione del variegato sistema tematico della poesia lirica trobadorica potrebbe essere il frutto di una selezione avvenuta a più livelli: nel momento della produzione, sia attraverso la sublimazione dei temi d'attualità in quelli amorosi sia attraverso una differenziazione nell'uso linguistico, dove l'invettiva politico-morale e la cronaca trovavano probabilmente sfogo in altri generi e altre lingue (ad esempio, in latino);³⁷ ma

mente più esclusivo e incentrato quasi unicamente sul grande canto cortese e sulla tematica amorosa, espressione della volontà delle corti aristocratiche che hanno patrocinato lo sviluppo di questa letteratura sostanzialmente monotematica attribuendole funzioni di evasione e svago». Sull'argomento torna Lucilla Spetia, «L'intreccio tra lirica e politica da Riccardo Cuor di Leone a Thibaut de Champagne: per una storia della poesia storico-politica in lingua d'oïl», in *I Re Poeti*, a cura di Paolo Canettieri, Magdalena León Gómez, Lucilla Spetia, Roma 2023, pp. 45-105, a cui si rimanda anche per una bibliografia più completa.

³⁵ Cfr. Barbieri, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico», p. 56. Sul versante italiano, introduce bene il discorso sulla presenza subliminale della canzone politica nella canzone di lontananza Raffaella Zanni, «Dalla lontananza all'esilio», p. 336: «Il motivo dello sviamento, della follia che *al(l)ungia* dall'oggetto d'amore risulta tipico nella tradizione cortese, già in ambito trobadorico; tuttavia la *dimoranza* in contrade straniere, evocata nel primo verso di *Tropo son dimorato* di Giacomo, sembrerebbe alludere ad una condizione 'realistica' di allontanamento temporaneo, in seguito ad ambascerie cui i funzionari federiciani erano inevitabilmente chiamati. Il caso lentiniano non appare isolato: anche in altri componimenti di figure di spicco della corte federiciana (Rinaldo d'Aquino, Pier della Vigna, Giacomino Pugliese) affiora, più o meno esplicitamente, il portato della personale esperienza giuridico-amministrativa e diplomatica. Dall'emersione di lessico tecnico specialistico, alla messa in scena nella *factio* lirica di avvenimenti storicamente connotati, il paradigma della lontananza amorosa costituisce già per i poeti federiciani, nonostante l'assenza di componimenti di carattere propriamente politico o morale, un vettore ideale alla trattazione di argomenti di carattere politico-storico, o meglio un terreno fertile di metaforizzazione di eventi storici all'interno del contesto lirico erotico-cortese». In tal senso Zanni, connettendole alla linea dell'amore di lontano, analizza alcuni dei testi variamente menzionati anche nel presente contributo: *Giamäi non mi conforto*, *Dolze meo drudo*, e *vaténe!* e *Membrando l'amoroso dipartire*.

³⁶ Sui rapporti tra Thibaut de Champagne e Federico II cfr. Luca Barbieri, «Un sirventese religioso di Thibaut de Champagne: *Diex est ausis comme li pellicans* (RS 273)», *Cultura neolatina*, 63, 2013, pp. 301-346.

³⁷ Su questo oltre a Barbieri, «Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico», cfr. Spetia, «L'intreccio tra lirica e politica da Riccardo Cuor di Leone a Thibaut de Champagne», p. 98, e Marco Grimaldi, «La poesia storico-politica

forse anche nel momento della diffusione e conservazione, organizzate in ambienti vicini alle corti, interessate a un canone lirico che privilegia i componimenti di svago e lascia ai margini quelli impegnati e critici, destinandoli a tradizioni periferiche e ad una sopravvivenza precaria.

Università degli Studi della Tuscia

III.
METRICA

Note sulla versificazione (e sul testo) dell'*Eulalia**

Marcello Barbato

1. Introduzione

I dati essenziali sulla sequenza di santa Eulalia sono comodamente riuniti nella monografia di Berger e Brasseur.¹ Probabilmente poco dopo l'882, probabilmente in seno all'abbazia di Saint-Amand-les-Eaux,² in un codice che contiene i *Sermones* di San Gregorio di Nazianzo in latino (attuale ms. 150 della Bibliothèque Municipale de Valenciennes) una mano A aggiunge una sequenza latina dedicata a santa Eulalia (c. 141r); una mano B aggiunge una sequenza francese dedicata alla stessa santa e un poema in antico alto tedesco (*Ludwigslied*) che celebra la vittoria riportata da Luigi III contro i Normanni nell'881 a Saucourt (141v e due carte aggiunte): niente di meno che, rispettivamente, il più antico testo poetico romano e uno dei più antichi testi poetici germanici.

Giacché Berger e Brasseur si concentrano sul testo e sulla lingua, la migliore introduzione alla metrica dell'*Eulalia* resta quella di Avalor, che ci servirà ora da guida.³ Il termine *sequentia* designa originariamente la modulazione musicale, ogni domenica differente, dell'ultima sillaba dell'Alleluia. A un certo momento, si prese a rimpiazzare questo canto melismatico con il canto di un testo che si chiamò dapprima *versus* (*ad sequentiam*) o (*sequentia cum*) *prosa*, e che ricevè poi per ellissi lo stesso nome di *sequentia*.

* Mi piace dedicare questo saggio alla memoria di Dino Di Girolamo che incontrai attraverso l'illuminante lettura di *Teoria e prassi della versificazione*, prima di conoscerlo personalmente e di contrarre con lui altri debiti. Grazie a Paolo Canettieri, Lino Leonardi e Nicola Morato per i loro preziosi suggerimenti.

¹ Roger Berger e Annette Brasseur, *Les séquences de Sainte Eulalie*, Ginevra 2004. Si veda anche l'eccellente presentazione di Stefano Asperti, *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Roma 2006, pp. 176-188.

² Dove fioriva la poesia musicale e convivevano monaci di origine romana e germanica.

³ D'Arco Silvio Avalle, «La sequenza di santa Eulalia», in Id., *Le forme del canto. La poesia nella scuola tardoantica e altomedievale*, a cura di Maria Sofia Lannutti, Firenze 2017, pp. 425-459 (versione rivista e integrata [la bibliografia è aggiornata al 1983] di Id., *Alle origini della letteratura francese. I Giuramenti di Strasburgo e la Sequenza di Santa Eulalia*, a cura di Luciana Borghi, Torino 1966, pp. 147-206).

La struttura generale della *sequentia* prevede, salvo nelle parti cantate all'unisono, delle unità cantate alternativamente, con la stessa struttura metrica e musicale (a = strofe, b = antistrofe):

a1	b1
a2	b2
a3	b3
...	

C'era inoltre un tipo speciale (sequenza 'a doppio cursus' o sequenza 'da capo') nel quale si ripetevano clausole (= strofi + antistrofi) costruite sullo stesso schema metrico e musicale:

a1	b1
a2	b2
a3	b3
...	
a1	b1
a2	b2
a3	b3
...	

La maggior parte delle sequenze 'da capo' sono composte nel IX secolo e hanno un legame, certo o probabile, con Saint-Amand. La sequenza latina di santa Eulalia appartiene appunto a questo tipo, come Winterfeld ha mostrato per primo e Avalle ha definitivamente chiarito.⁴

Ecco la struttura del testo latino secondo quella delle due proposte di Winterfeld preferita da Avalle:⁵

⁴ Paul von Winterfeld, «Die lateinische Eulaliasequenz und ihre Sippe», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 45, 1901, pp. 133-147; Avalle, «La sequenza», pp. 448-458.

⁵ Seguono la proposta alternativa, che amplifica l'introduzione (I-II) e l'intermedio (VII-VIII) e riduce le unità in corrispondenza (III-VI; IX-XII), Paul Verrier, *Le vers français*, II. *Les mètres*, Paris 1936, pp. 102-110, Walther Bulst, «Buona pulcella fut Eulalia», in *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag*, herausgegeben von Johanne Autenrieth und Franz Brunhölzl, Stuttgart 1971, pp. 207-217, a p. 207, e Maurice Delbouille, «À propos des deux séquences d'Eulalie et du Ludwigslied», in *Interlinguistica: Sprachvergleich und Übersetzung. Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka*, herausgegeben von Karl-Richard Bausch und Hans-Martin Gauger, Tübingen 1971, pp. 26-38, a p. 29. Danno uno schema diverso Eduard Sievers, «Elnonensia», in *Philologisch-philosophische Studien: Festschrift für Eduard Wechssler zum 19 Oktober 1929*, Leipzig 1929, pp. 247-277, a p. 251, e Maurizio Perugi, «La Séquence de sainte Eulalie et le poème *Virgo parens*. Remarques sur les textes composant les additions du ms. Valenciennes, bibl. mun. 150», *Cahiers de civilisation médiévale*, 54, 2011, pp. 21-47, a p. 29.

<i>introduzione</i>		<i>intermedio</i>		<i>conclusione</i>
I 10-10 pp	II 10-10 pp III 12-12 pp IV 11-11 pp V 13-13 pp VI 12-12 pp	VII 12-12 pp	VIII 10-10 pp IX 12-12 pp X 11-11 pp XI 13-13 pp XII 12-12 pp	XIII 10-10 pp XIV 10 pp + 7 pp

Il testo è strutturato in clausole distiche, salvo per il monostico XIV e la coda finale. Ogni distico unisce, mediante assonanza tonica o atona,⁶ due versi a) isosillabici, b) con la stessa cadenza (proparossitona).⁷ Come si vede, la misura del verso cambia da un distico all'altro, ma ci sono due vincoli rigidamente rispettati: 1) l'identità versale all'interno del distico, 2) l'identità del distico della prima con quello della seconda ripetizione (II = VIII ... VI = XII).

Le cose sono in realtà un po' più complicate, perché i distici I, II, VIII, XIII e il monostico XIV sono leggibili anche come *metra*,⁸ e per la precisione come tetrametri dattilici catalettici, il metro usato da Prudenzio nel III inno del suo *Peristephanon* proprio trattando il martirio di Eulalia; anzi il distico VIII cita letteralmente due versi di quello:

— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	—'
Spiritus	hic erat	Eulali-	ae
Lacteo-	lus celer	innocu-	us

I versi ritmici invece sono divisi in tre *versiculi*, con una partizione che si ripete identica da un verso all'altro del distico, e da un distico a quello corrispondente. Ne deriva che i versi latini che si corrispondono sono caratterizzati non solo da isosillabismo ma anche da identica distribuzione degli accenti:

IIIa	Tuam ego	voce sequar	melodiam
IIIb	Atque laudem	imitabor	ambrosiam
IXa	Nullis actis	regi regum	displicuit
IXb	Ac idcirco	stellis caeli	se miscuit

⁶ L'assonanza manca nei distici VIII e XI. Perugi, «Remarques», p. 28, nota tuttavia che questi due distici «constituent un chiasme rimique à distance *Eulaliae*: *innocuus* = *innocuos*: *conciliet*; autant dire que l'absence d'homophonie y est compensée par une structure métrique marquée».

⁷ Per la cadenza del verso cfr. Dag Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958, pp. 87-91.

⁸ Ma, come vedremo in seguito (cfr. oltre, nota 30), questa lettura probabilmente non si applica alle unità XIII e XIV.

Avalle pensa che anche quella francese sia una sequenza ‘da capo’. Il fatto che il testo romanzo abbia improntato la struttura metrica e musicale a quello latino non giustificerebbe tuttavia in alcun modo degli interventi volti ad accrescere la loro similarità. Il genere del *contrafactum* prevedeva infatti una relativa libertà, per cui appare «ingiustificato qualsiasi tentativo di rettificare la redazione francese in base a quella latina, o viceversa quella latina in base a quella francese».⁹

Guardiamo dunque la struttura del testo volgare:¹⁰

introduzione		intermedio		conclusione
I 10-10	II 10-10 III 11-11 IV 10-10 V 13-13 VI 12-11	VII 10-10	VIII 10-10 IX 10-11 X 11-11 XI 12-13 XII 13-10	XIII 11-10 XIV 10-10 + 7

È evidente una corrispondenza, a grandi linee, con il testo latino.¹¹ Tuttavia, come si mette in evidenza col grassetto, i vincoli summenzionati 1) all'interno del distico, 2) tra distici, non sono sempre rispettati. Appare categorico solo il vincolo dell'assonanza che unisce i due versi del distico.

2. Alla ricerca di un modello di verso

Nella storia critica dell'*Eulalia* si possono individuare tre diverse linee teoriche (e conseguenti pratiche editoriali):

- 1) tentativi di ridurre tutti i versi a un'unica misura (Littré, Boehmer, Porteau);¹²

⁹ Avalle, «La sequenza», p. 458. Ciò non toglie che il confronto delle due sequenze possa aiutare a dirimere dei casi di lettura dubbia, come vedremo (note 25 e 30).

¹⁰ Il computo presuppone dialefe sistematica, *niule* e *diaule* trisillabi, *seule* bisillabo, *Deo* monosillabo. Nel verso romanzo ovviamente non è pertinente la cadenza, perché le atone finali sono extra-metriche. Nel caso specifico non ci sono sillabe extra-metriche perché tutti i versi sono maschili, fatto usuale nei più antichi testi galloromanzi, cfr. Paolo Canettieri, «La metrica romanza», in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. I, *La produzione del testo*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, Roma 2001, pp. 493-554, a p. 502.

¹¹ Sulla differenza più sensibile nel distico VII torneremo (cfr. nota 28).

¹² Émile Littré, «Étude du chant d'Eulalie et du fragment de Valenciennes, I», *Journal des Savants*, 1858, pp. 597-606 e 725-737; Eduard Boehmer, «Eulalia», *Romanische Studien*, 3, 1878-1879, p. 608; Paul Porteau, «La Cantilène de sainte Eulalie serait-elle un poème strophique?», *Revue de linguistique romane*, 9, 1933, pp. 152-165 (Porteau in realtà pensa all'alternanza di due misure).

- 2) tentativi di ridurre alla stessa misura i due versi del distico (Weigand, Meyer, H. Suchier, Koschwitz, D'Ovidio, Verrier, Lote, Delbouille);¹³
- 3) tentativi di individuare una regolarità non sillabica ma accentuale nel verso (Simrock, Paris, W. Suchier, Purczinsky).¹⁴

I tentativi del tipo 1), non solo sono di per sé un eccesso di zelo, alla luce della polimetria del testo latino, ma comportano anche pesanti interventi sul testo. D'Ovidio parla di «emendazioni congetturali abbondanti, profuse, spesso violente, talora brutali, arbitrarie quasi sempre perché in realtà superflue», che si traducono in «una specie di nuovo martirio di S. Eulalia». ¹⁵ Altrettanto efficacemente Lote scrive: «On l'a placé [*i.e.* le texte roman] sur la table de torture pour l'allonger ou le raccourcir; on l'a tailladé en menus morceaux; on l'a rogné, écartelé, perforé, suturé». ¹⁶

I tentativi del tipo 2) sono meno pesanti ma si scontrano con l'assenza di un principio regolatore che ne faccia preferire uno all'altro, lasciando nell'*impasse* il filologo. ¹⁷

Un tentativo del tipo 3) è stato praticato più recentemente da Duffell. ¹⁸ L'ipotesi del metricista britannico è in sostanza la seguente (W = debole, S = forte; | = cesura tra due emistichi):

- i versi dell'*Eulalia* hanno tutti la struttura «WS WS | WS WS»;

¹³ Gustav Weigand, *De la mesure des syllabes*, Bromberg 1857, pp. 26-27; Paul Meyer, «Note sur la métrique du chant de Sainte Eulalie», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2, 1861, pp. 237-255; Hermann Suchier, «Zur Metrik der Eulalia-Sequenz», *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*, 13, 1874, pp. 385-390; Eduard Koschwitz, *Commentar zu den ältesten französischen Sprachdenkmälern*. I. Eide, *Eulalia*, Jonas, Hohes Lied, Stephan, Heilbronn 1886; Francesco D'Ovidio, «Studii sulla più antica versificazione francese» [1920], in Id., *Versificazione romanza. Poetica e poesia medievale*, Napoli 1932, pp. 9-136; Verrier, *Le vers français*, pp. 104-105; Georges Lote, *Histoire du vers français, I. Les origines du vers français, les éléments constitutifs du vers: la césure, la rime, le numérisme et le rythme*, Paris 1949; Delbouille, «À propos des deux séquences» (che va oltre e prova a ridurre a un'unica struttura il testo latino e quello romanzo, contravvenendo alla raccomandazione citata di Avalle).

¹⁴ Karl Simrock, *Die Nibelungenstrophe und ihr Ursprung. Beitrag zur deutschen Metrik*, Bonn 1858; Gaston Paris, *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*, Paris 1862; Walther Suchier, *Französische Verslehre auf historische Grundlage*, Tübingen 1952; Julius Purczinsky, «Germanic influence in the Saint Eulalia», *Romance Philology*, 19, 1965, pp. 271-275.

¹⁵ D'Ovidio, *Versificazione romanza*, p. 11.

¹⁶ Lote, *Histoire du vers français*, p. 119.

¹⁷ Un resoconto delle proposte di correzione in Koschwitz, *Commentar*, pp. 101-113; Avalle, «La sequenza», pp. 439-444; Gianfranco Contini, «La posizione di *Eulalia*» [1966], in Id., *Frammenti di filologia romanza: scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, 2 voll., Firenze 2005, vol. II, pp. 941-955, alle pp. 943-944.

¹⁸ Martin J. Duffell, «Accentual regularity in the *Sainte Eulalie*», *Rivista di studi testuali*, 1, 1999, pp. 81-107. A lui si rimanda per alcuni tentativi precedenti.

- la posizione forte conta sempre una sillaba, la posizione debole da 1 a 5 sillabe;
- la posizione debole iniziale (di verso o emistichio) può restare vuota.

L'ipotesi ha importanti implicazioni culturali: lo schema postulato coinciderebbe infatti con il metro accentuale della poesia germanica e dello stesso *Ludwigslied*, la cui contiguità con l'*Eulalia* prenderebbe di conseguenza un senso nuovo. L'*Eulalia* rappresenta secondo Duffell una tradizione poetica orale un tempo diffusa in tutta la Romania ma presto sommersa dal nuovo metro sillabico, salvo le permanenze nell'epica castigliana medievale.¹⁹

Si può facilmente constatare che il modello di Duffell funziona, a patto di postulare diversi casi di 'promozione' (sillaba linguistica priva di accento > sillaba metrica forte): per la precisione 9, di cui 4 da accento secondario e 5 da monosillabo atono.²⁰ Qualche esempio nella tabella seguente: (– = debole, + = forte):

	–	+	–	+	–	+	–	+
Ia		Buo-	na pul-	cel-	la fut	Eu-	lali-	a
Ib		Bel	auret	corps	belle-	zour	ani-	ma
IIa		Vol-	drent la	vein-	tre li	Deo	ini-	mi
IIb		Vol-	drent la	fai-	re di-	au-	le ser-	vir
IIIa	Elle	no 'nt	es-	kol-	tet les	mals	conse-	lliers
IIIb	Qu'elle	Deo	ra-	nei-	et chi	maent	sus en	ciel

Leggi: il verso Ia ha la prima posizione debole vuota; la seconda posizione debole contiene due sillabe, così come la terza e la quarta; la terza posizione forte presuppone una promozione (marcata col grassetto). Ecc.

Pur riconoscendo i meriti dell'ipotesi di Duffell, in un articolo piuttosto recente Proto e Rainsford ne evidenziano anche le aporie.²¹ Duffell ignora del

¹⁹ Va detto che successivamente Duffell ha rinunciato all'etimo germanico per l'*Eulalia* e anche per il *Cid*, cfr. Martin J. Duffell, *Syllable and accent. Studies on medieval Hispanic metrics*, London 2007, pp. 54 e 78-81.

²⁰ Duffell, «Accentual regularity», pp. 93 e 102, conta invero 11 promozioni, ma include a torto le due occorrenze del pronome tonico *o* < *hoc*. Per il termine 'promozione' cfr. Duffell, *Syllable and accent*, p. 78. È evidente che il fenomeno istituisce una tensione tra metro e lingua che non può superare una certa soglia, salvo rendere il verso artificiale.

²¹ Teresa Proto e Thomas Rainsford, «Dalla tradizione mediolatina a quella volgare. Imitazione metrica nella *Sequenza di Santa Eulalia* e nel *Canto di Ludovico*», *Quaderni di Palazzo Serra*, 22, 2013, pp. 54-73; l'articolo è un esempio, purtroppo raro, di proficua collaborazione tra germanistica e romanistica.

tutto la questione della forma sequenza.²² Non solo si concentra sulla sequenza volgare, ma all'interno di questa si limita a considerare i versi isolatamente, senza accorgersi che quelli che appartengono allo stesso distico hanno un rapporto particolare.

Se torniamo sulla tabella precedente, vediamo che i versi a e b di ogni distico hanno 1) lo stesso numero di sillabe, 2) la stessa distribuzione degli accenti. Questo vale in realtà per tutti e nove i distici isosillabici, come mostrano gli stessi Proto e Rainsford.²³

Se dunque l'approccio sillabico alla versificazione dell'*Eulalia* si rivela troppo restrittivo (il testo vi si sottrae, a meno di interventi pesanti e arbitrari da parte dell'editore), l'approccio accentuale si rivela troppo permissivo, perché ci sono evidentemente nel testo dei vincoli che esso non prevede.

Infine, Proto e Rainsford inquadrano in modo più complesso il rapporto tra tradizione colta e popolare, tra metrica latina e germanica. A loro avviso, siamo di fronte a un processo di osmosi in cui lingue diverse «atteggiavano tutte, sebbene in misura diversa, alle stesse proprietà fondamentali: isosillabismo, regolarità accentuale, impiego di coppie di versi (o semiversi) legati da assonanza, rima o allitterazione».²⁴

3. Proposta

La *pars destruens* del discorso di Proto e Rainsford è senz'altro condivisibile; i due studiosi tuttavia non forniscono una formula alternativa a quella di Duffell e non tematizzano la questione del doppio *cursus*. Proviamo a raccogliere la sfida.

Supponiamo che l'*Eulalia* presenti non uno ma due tipi di versi. In corrispondenza dei *metra* latini abbiamo un verso con la struttura «+ - - + - - + - - +», plasmato sul tetrametro dattilico catalettico:²⁵

²² Quanto a loro, Proto e Rainsford, senza discutere in dettaglio la descrizione di Avelle, considerano il testo una sequenza normale e non 'a doppio *cursus*' («Imitazione metrica», p. 59).

²³ Proto e Rainsford, «Imitazione metrica», p. 59, cui si aggiunga p. 61 (per il V distico). La cosa era stata da tempo riconosciuta dalla critica, cfr. in particolare Karl Bartsch, *Die lateinische Sequenzen des Mittelalters*, Rostock 1868, p. 166, e Sjoerd Eringa, «La versification de la Sainte Eulalie», *Neophilologus*, 11, 1926, pp. 1-8.

²⁴ Proto e Rainsford, «Imitazione metrica», p. 68. In effetti, il *Ludwigslied* impronta alla tradizione latino-romanza una tendenziale parità sillabica e l'uso della rima, contro l'uso dell'allitterazione che caratterizza l'antica poesia germanica.

²⁵ La 'risposta' volgare sembra mostrare che i versi latini corrispondenti erano letti effettivamente come *metra*.

—'))	—'))	—'))	—'
Cantica	virginis	Eulali-	ae
+ - -	+ - -	+ - -	+
Buona pul-	cella fut	Eulali-	a

Invece, in corrispondenza con i *rhythmi* latini, che abbiamo visto tripartiti, abbiamo dei versi pure tripartiti, con la differenza che i singoli versicoli non prevedono l'isosillabismo puro del latino, ma l'equivalenza propria della metrica romanza tra uscita maschile e femminile.

Nulla in questa ipotesi è particolarmente nuovo:²⁶ l'idea dell'imitazione 'sintagmatica' della sequenza latina è comune; la conseguente esistenza di due tipi di versi ampiamente riconosciuta;²⁷ l'idea che in cesura viga l'equivalenza di uscita maschile e femminile, già in Littré e P. Meyer, è ripresa in particolare da Verrier e da Avalle; di divisione in versicoli parlano Avalle, Bulst, Perugi: l'unica novità probabilmente consiste nel porre che i versicoli siano non due ma tre, e le cesure di conseguenza due e non una.

Mettiamo alla prova questo modello. Elenchiamo prima i versi del primo tipo, mettendo in successione i distici che si corrispondono a distanza:

	+		+		+		+		+	
Ia	Buo-	na	pul-	cel-	la	fut	Eu-	la-	li-	a
Ib	Bel	au-	ret	corps	be-	lle-	zour	a-	ni-	ma

	+		+		+		+		+	
IIa	Vol-	drent	la	vein-	tre	li	Deo	i-	ni-	mi
IIb	Vol-	drent	la	fai-	re	di-	au-	le	ser-	vir
VIIIa	El-	l'ent	a-	du-	net	lo	suon	e-	le-	ment
VIIIb	Melz	sos-	ten-	drei-	et	les	em-	pe-	de-	menz

Anche il distico VII, tripartito in latino, si allinea a questo tipo nella sequenza volgare:²⁸

²⁶ Come avviene spesso in questioni annose, la scoperta consiste in un'anamnesi.

²⁷ La questione se la coincidenza del primo tipo con il futuro *décasyllabe* romanzo sia causale o no è dibattuta: cfr. almeno d'Arco Silvio Avalle, «Preistoria dell'endecasillabo» [1963], in *Le forme del canto*, pp. 179-209, e Aurelio Roncaglia, «Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta», in *Atti del convegno internazionale sul tema «La poesia epica e la sua formazione» (Roma, 28 marzo - 3 aprile 1969)*, Roma 1970, pp. 277-293.

²⁸ Che si tratti di un cambiamento intenzionale, che comporta anche un cambio melodico, è idea già di Suchier, «Zur Metrik der Eulalia-Sequenz», p. 390.

	+		+		+		+			
VIIa	Il	li	e-	nor-	tet	dont	lei	non-	que	chielt
VIIb	Qued	el-	le	fu-	iet	lo	nom	chri-	sti-	ien

L'intermedio (VII) si pareggia così all'introduzione (I), assorbita forse questa nel primo *cursus*, quello nel secondo.

Elenchiamo ora, allo stesso modo, i versi di secondo tipo:²⁹

				+			+			+	
IIIa	El-	le	no 'nt	es-	kol-	tet	les	mals	con-	se-	lliers
IIIb	Qu'el-	le	Deo	ra-	ne-	iet	chi	maent	sus	en	ciel
IXa	Qu'el-	le		per-	des-	se	sa	vir-	gi-	ni-	tet
IXb	Por	o 's	fu-	ret	mor-	te	a	grand	ho-	nes-	tet

			+			+				+	
IVa	Ne	por	or	ned	ar-	gent	-	ne	pa-	ra-	menz
IVb	Por	ma-	na-	tce	re-	giel	-	ne	pre-	ie-	ment
Xa	Enz	enl	fou	lo	ge-	tte-	rent	com	ar-	de	tost
Xb	El-	le	col-	pes	non	au-	ret	por	o	no 's	coist

			+			+				+			
Va	Ni-	u-	le	co-	se	non	la	pou-	ret	om-	que	ple-	ier
Vb	La	pol-	le	sem-	pre	non	a-	mast	lo	Deo	me-	ne-	stier
XIa	A	czo	no 's	vol-	dret		con-	crei-	dre	li	rex	pa-	giens
XIb	Ad	u-	ne	spe-	de	li	ro-	ve-	ret	to-	lir	lo	chief

			+			+				+			
VIa		E	por	o	fut	pre-	sen-	te-	de	Ma-	xi-	mi-	ien
VIb		Chi	rex	e-	ret	a	cels	dis	-	sou-	re	pa-	giens
XIIa	La	dom-	ni-	ze-	lle	cel-	le	ko-	se	non	con-	tre-	dist
XIIb		Volt	lo	seu-	le	la-	zsier	-		si	ruo-	vet	Krist

Sono allineati a questo tipo anche i distici XIII e XIV, malgrado il decasillabismo:³⁰

²⁹ Per la possibilità che una parola sia divisa tra due versicoli ('tmesi'), cfr. Avalle, «La sequenza», pp. 434-436, con esempi latini e romanzi. Il fenomeno è presente anche nella sequenza latina (*maritali-bus habilem*).

³⁰ Il che porterebbe a escludere che i versi latini corrispondenti fossero letti come *metra*.

	+		+		+						
XIIIa	In	fi-	gu-	re	de	co-	lomb	vo-	lat	a	ciel
XIIIb	Tuit	o-	ram	-	que	por	nos	de-	gnet	pre-	ier

	+		+		+					
XIVa	Qued	a-	uui-	sset	de	nos	Chris-	tus	mer-	cit
XIVb	Post	la	mort	et ³¹	a	lui	nos	laist	ve-	nir

Come si vede, una volta scanditi così i versi, il loro anisosillabismo si diluisce, e si spiega allo stesso tempo il loro carattere isoritmico. Ci sono soltanto tre casi in cui questo non succede: possiamo credere che il sistema tolleri un certo grado di elasticità,³² dando fiducia al testo tradito; oppure possiamo tentare un esercizio, più controllato, di restauro. Ecco le mie proposte (le correzioni sono in corsivo).

1)

IIIa	El-	le	no 'nt	es-	kol-	tet	les	mals	con-	se-	lliers
IIIb	Qu'el-	le	Deo	ra-	ne-	iet	chi	maent	sus	en	ciel
IXa	Qu'el-	le	<i>non</i>	per-	des-	se	sa	vir-	gi-	ni-	tet
IXb	Por	o's	fu-	ret	mor-	te	a	grand	ho-	nes-	tet

La congettura non è nuova: normalmente si propone *ne*,³³ ma la forma della negazione nel testo è *non* (*no* davanti a clitico); *ne* è la congiunzione negativa.³⁴

2)

Va	Ni-	u-	le	co-	se	non	la	pou-	ret	om-	que	ple-	ier
Vb	La	pol-	le	sem-	pre	non	a-	mast	lo	Deo	me-	ne-	stier
XIa	A	czo	no 's	vol-	dret	<i>ja</i>	con-	crei-	dre	li	rex	pa-	giens
XIb	Ad	u-	ne	spe-	de	li	ro-	ve-	ret	to-	lir	lo	chief

³¹ Cfr. già Contini, «La posizione di *Eulalia*», pp. 948-949, che colloca qui la cesura, supponendo una preziosa posposizione della congiunzione, tratto frequente nel testo latino (es. *Inserat et bona sideribus*).

³² Magari per interferenza col sistema accentuativo germanico. Anche Contini, «La posizione di *Eulalia*», p. 944, ammette la «simbiosi col germanico».

³³ Cfr. Koschwitz, *Commentar*, p. 115.

³⁴ Per la negazione espletiva dopo comparativo cfr. Claude Buridant, *Grammaire du français médiéval*, Strasbourg 2019, § 669.

La proposta dell'aggiunta di un avverbio monosillabo (*ja/lors concreidre*) risale a Koschwitz.³⁵

3)

VIa	E	por	o	fut	pre-	sen-	te-	de	Ma-	xi-	mi-	ien	
VIb	Chi	rex	e-	ret	a	cels	dis	-	sou-	re	pa-	giens	
XIIa	(La)	dom-	ni-	ze-	lle	cel-	le	ko-	se	non	con-	tre-	dist
XIIb	Volt	lo	seu-	le	de-	la-	zsier	-	si	ruo-	vet	Krist	

La differenza nell'attacco del verso XIIa si può spiegare per anacrusi.³⁶ L'altra differenza può essere sanata – in questo caso la congettura è nuova – ipotizzando un verbo prefissato ben attestato (*TL* 2, 1328). In alternativa si potrebbe pensare a un *seüle* trisillabo,³⁷ in cui l'eco del latino *saeculum* farebbe aggio sulla fonetica volgare.

* * *

Checché si pensi di queste proposte, è fuor di dubbio che l'*Eulalia* riveli una tessitura metrica molto complessa. La differenza (superficiale) da quello latino ha fatto revocare in dubbio il fatto che il testo volgare fosse una sequenza 'da capo' o una sequenza *tout court*.³⁸ Abbiamo visto invece che è proprio l'imitazione 'sintagmatica' della sequenza latina che determina la forma peculiare del primo componimento poetico romanzo. Il nostro caso può valere infine anche da monito a non introdurre affrettate correzioni *metri causa*, se prima non si è ragionevolmente sicuri di quali siano i vincoli che effettivamente soggiacciono al testo.

Università di Napoli L'Orientale

³⁵ Koschwitz, *Commentar*, p. 116.

³⁶ *Ibidem* Per l'anacrusi nella versificazione mediolatina cfr. Norberg, *Introduction*, p. 143.

³⁷ Così Albert Henry, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, 2 voll., Bern 1953, vol. II, p. 10.

³⁸ Cfr. Sievers, «Elnonensia», p. 270; Bulst, «Buona pulcella fut Eulalia», p. 207, dubita persino che fosse musicato.

Appendice

Propongo, d'accordo con la mia ricostruzione, una *mise en texte* dell'*Eulalia* che ne evidenzi le partizioni strutturali (divisione in due parti più coda, versi accoppiati in clausole ed eventualmente divisi in versicoli).³⁹

I	a	Buona pulcella fut Eulalia,	b	Bel auret corps, bellezour anima.
II	a	Voldrent la veintre li D(e)o inimi,	b	Voldrent la faire diaule servir.
III	a	Elle no 'nt eskoltet les mals conselliers	b	Qu'elle Deo raneiet chi maent sus en ciel.
IV	a	Ne por or ned argent ne paramenz,	b	Por mana- tce regiel ne preiement,
V	a	Niule cose non la pouret omq(ue) pleier	b	La polle sempre n(on) amast lo D(e)o menestier.
VI	a	E por o fut p(re)sentede Maximiiën	b	Chi rex e- ret a cels dis soure pagiens.
* * *				
VII	a	Il li enortet, dont lei nonq(ue) chielt,	b	Qued elle fuiet lo nom (christ)iien.
VIII	a	Ell'ent adunet lo suon element:	b	Melz sostendreiet les empedementz
IX	a	Qu'elle p(er)desse sa vir- ginitet.	b	Por o 's furet morte a grand honestet.
X	a	Enz enl fou <i>la</i> getterent com arde tost,	b	Elle col- pes n(on) auret, por o no 's coist.

³⁹ Cfr. già Bulst, «Buona pulcella fut Eulalia», pp. 214-215, e Avalor, «La sequenza», pp. 429-432.

Note sulla versificazione (e sul testo) dell'*Eulalia*

XI	a	A czo no 's voldret concreidre li rex pagiens,	b	Ad une spede li roveret tolir lo chief.
XII	a	La domnize- lle celle kose n(on) contredist,	b	Volt lo seu- le lazsier, si ruovet Krist.
* * *				
XIII	a	In figure de colomb volat a ciel,	b	Tuit oram que por nos degnet preier
XIV	a	Qued auuisset de nos (Christus) mercit	b	Post la mort (et) a lui nos laist venir

Par souue clementia.

Le forme della pastorella occitana

Luciano De Santis

Un esame delle forme della pastorella occitana non può che partire dalla definizione del corpus di riferimento. L'ultimo studio sul genere individua nella tradizione lirica trobadorica 38 esemplari,¹ 14 in più rispetto alla raccolta di Jean Audiau del 1923.² I testi individuati si collocano in tutto l'arco cronologico della parabola trobadorica, da Marcabru agli epigoni Guiraut Riquier, Cerveri de Girona e Joan Esteve.³ Si tratta di un regesto limitato, sia in rapporto al numero complessivo di poesie trobadoriche (ca. 2500), sia rispetto alla produzione lirica antico-francese, nella quale si contano più di 160 testi per questa tipologia.⁴

L'ampiezza della parentesi cronologica nella quale si sviluppa il genere della pastorella e la ristrettezza del corpus permettono di operare un'analisi globale e diacronica che non si limiti a selezionare soltanto qualche esempio rappresen-

¹ Il repertorio più recente è stato allestito da Claudio Franchi nel 2006. Lo studio si divide in due volumi separati: il primo consiste in un'ampia introduzione che definisce i limiti del corpus, gli aspetti della tradizione manoscritta e le caratteristiche del genere (Claudio Franchi, *Trobei pastora. Studio sulle pastorelle occitane*, Alessandria 2006); nel secondo, cui si rinvia per i testi, sono riportate le singole edizioni (Claudio Franchi, *Pastorelle occitane*, Alessandria 2006).

² Jean Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Paris 1923; cfr. anche Monica Calzolari, «Pastori e poeti. Osservazioni su alcune pastorelle del XIII secolo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 44, 1993-1994, pp. 5-36, a p. 5 nota 1.

³ La pastorella marcabruniana *L'autrer jost'una sebissa* (BdT 293.30) è considerata dalla critica il primo esemplare del genere, almeno di quelli che si sono conservati, poiché è altamente probabile che ne esistessero già altri. Per tutta la questione si veda Maria Luisa Meneghetti, «Una serrana per Marcabru?», in *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entr os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela 1993, pp. 187-198.

⁴ L'unico repertorio complessivo che comprenda tutte le pastorelle francesi resta quello allestito da Karl Bartsch, *Romances et pastourelles français des XII^e et XIII^e siècles*, Leipzig 1870, che, come recita il titolo, non si limita a quest'unico genere. Più recente è invece la raccolta curata da Jean-Claude Rivière, *Pastourelles*, 3 voll., 1974-1976, che però concerne unicamente gli esemplari anonimi. Di impianto più selettivo ma comprendente testi di tradizioni anche molto diverse (latina, araba, germanica, gallese e orientale) è William D. Paden, *The Medieval pastourelle*, 2 voll., New York-London 1987.

tativo. Operazioni di questo tipo sono state compiute nei repertori più recenti, anche per il versante francese. Rivière suddivide ad esempio gli esemplari oitani per tipologie metriche: popolareggiante, cortese e non classificabile.⁵ Per la prima si basa sostanzialmente sugli schemi enucleati da Alfred Jeanroy nel suo studio sulle origini della poesia lirica – a a b a a b (MW 272; F 91); a b a b a b a b (MW 689; F 225); a a a B B (MW 192; F 62); a a b a b (MW 346; F 117) – aggiungendone un quinto, cioè a a b b (MW 381; F 130).⁶ Queste formule popolareggianti convivono con quelle che usualmente informano la canzone di argomento amoroso (tipologia cortese), mentre nella terza categoria rientrano tutti i testi che esibiscono schemi articolati e non razionalizzabili.

La classificazione operata da Rivière si rivela poco funzionale per gli esemplari occitani. Franchi non riscontra per la pastorella in lingua d'oc peculiarità formali tali da distinguersela metricamente dagli altri generi. Se si considerano il numero di *coblas* maggioritario, le misure sillabiche prevalenti, la formula rimica e i tipi di allacciamento strofico più diffusi non si notano tratti distintivi; anzi per molti aspetti la struttura della pastorella non si discosta da quella della canzone.⁷ A definire una pastorella concorrono invece gli elementi tematici, «come la pastora, l'ambito campestre, il tentativo di seduzione da parte del protagonista, la narrazione in prima persona, o la particolare mistura di racconto e dialogo».⁸ All'avviso dello studioso italiano, che parte da un'affermazione di Jeanroy, la storia formale del genere si dividerebbe in due parti: mentre le prime pastorelle non paiono distinguersi in alcun modo dai generi aristocratici, dei quali non farebbero che ricalcare le formule canoniche, gli esemplari più tardi sono al contrario muniti dei tratti che caratterizzano usualmente i componimenti francesi, vale a dire «strophes longues, composées de vers courts» e con «rimes savamment entrelacées, analogues à celles des descorts et adaptées à des mélodies vives et joyeuses».⁹ Per questo motivo, alcuni dei testi più tardi sono stati fatti afferire alle tipologie formali del *descort* e dell'*estampida*, sebbene la

⁵ Rivière, *Pastourelles*, vol. I, pp. 40-68. L'esame delle forme riguarda anche le rime, le assonanze e le strutture munite di *refrain*.

⁶ Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge: études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris 1925, pp. 363-386. La maiuscola designa il timbro rimico del *refrain*.

⁷ Per le forme della canzone amorosa si veda Paolo Di Luca, «La forma-canzone tra Occitania e Italia», *Stilistica e metrica italiana*, 23, 2023, pp. 3-30.

⁸ Franchi, *Trobei pastora*, pp. 97-104 (la citazione è a p. 97).

⁹ Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Paris 1934, vol. II, p. 291. Secondo lo studioso francese, l'occorrenza nelle seconde di molti degli aspetti peculiari degli esemplari settentrionali costituirebbe la prova secondo cui «les poètes du Midi se sont à cette époque mis à l'école de leurs confrères du Nord».

critica recente tenda a escludere le pastorelle da questi *corpora* in ragione dell'argomento e della struttura non perfettamente bipartita.¹⁰ Il passaggio tra le due fasi sarebbe avvenuto in corrispondenza di un manipolo di testi collocabili nei primi decenni del Duecento, dopo i quali si realizzerebbe la supposta metamorfosi metrica della pastorella.¹¹

In questa sede vorrei tentare di approfondire ulteriormente alcuni aspetti formali del genere. Proporrei come punto di partenza il lascito metrico dei trattati di retorica che concludono la stagione dei trovatori, da leggere alla luce di alcuni testi. In secondo luogo, riesaminerò la questione delle due fasi analizzando qualche esempio. Infine, vorrei concentrarmi sul quel gruppo di testi che, secondo la critica, si pone a conclusione del primo stadio.

1. *Il genere della pastorella nei trattati*

I codici di regole retoriche e grammaticali della lirica occitana non forniscono molte indicazioni riguardo alle strutture da preferire per la composizione di una *pastorela*.¹² In primo luogo, almeno fino alla prima metà del Duecento, si riteneva che questa tipologia rientrasse nell'orbita linguistica d'oïl: nelle *Razos de trobar* (red. del ms. Firenze, Bibl. Laurenziana, XLI 42, r. 72), Raimon Vidal dichiara infatti che la «parladura francesca val mais et [es] plus avinenz a far romanz et pasturellas».¹³ Consigli più puntuali vengono dati dai trattati successivi, i quali, se da un lato concordano per la definizione di base, dall'altro conservano singolarità interessanti, soprattutto per quanto riguarda la forma.¹⁴

¹⁰ Cfr. per il *descort* Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995, pp. 59-92.

¹¹ Cfr. John H. Marshall, «The Isostraphic *descort* in the Poetry of the Troubadours», *Romance Philology*, 35, 1981, pp. 130-157; Dominique Billy, «Le *descort* occitan. Réexamen critique du corpus», *Revue des langues romanes*, 87, 1983, pp. 1-28, in particolare alle pp. 13-14; Dan Octavian Cepraga, «La metrica della pastorella: precisazioni su *In un boschetto* di Guido Cavalcanti e la tradizione oitanica», in *Metrica e poesia*, a cura di Antonio Daniele, Padova 2004, pp. 13-28.

¹² Per uno sguardo complessivo sul giudizio dei trattati poetici occitani sul genere della pastorella si vedano Michel Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris 1972, pp. 25-29, ed Eglal Doss-Quinby, «*D'Esquern las razos: contribution à la définition de la pastourelle médiévale*», *Romance Quarterly*, 36, 1989, pp. 131-139.

¹³ *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and associated texts*, edited by John H. Marshall, London - New York - Toronto 1972. Nella redazione del ms. Barcelona, Bibl. Central, 239, insieme ai *romanz* e alle *pasturellas* figurano anche le *retronxas*, per cui si veda Maria Sofia Lannutti, «Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza», in *La lirica romanza del Medioevo: Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia romanza*, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, 2 voll., Padova 2009, vol. I, pp. 337-362, alle pp. 341-343.

¹⁴ Paolo Canettieri, «Appunti per la classificazione dei generi trobadorici», *Cognitive Philology*, 4, 2011, a p. 11,

La *Doctrina de compondre dictats* definisce il numero di *coblas* (sei o otto) e le caratteristiche dell'intonazione, che può essere sia di nuova fattura, sia antica e straniera.¹⁵ Anche le *Leys d'Amors* consigliano di impiegare un numero di strofi analogo o maggiore, ma sempre pari, a rimarcare la componente dialogica del genere;¹⁶ per quanto riguarda la melodia, il trattato tolosano dichiara che il genere «requier tostemps noel so e plazen e gay, no pero ta lonc cum vers o chansos, ans deu haver so .i. petit cursori e [viacier]».¹⁷ Questi ultimi due aggettivi si rivelano parzialmente sinonimici e rivestono rispettivamente i significati di «rapid» (*PD*, s.v. *cursori*) e «empresé» (*PD*, s.v. *vivacier*). Mi pare interessante notare che l'attributo *viacier* è ugualmente impiegato per la descrizione della melodia da adottare per la *dansa*:¹⁸ è probabile che le due tipologie testuali fossero ritenute in qualche maniera similari, almeno in epoca tarda. In effetti, due esemplari di pastorella – *Per amor soi gai* (*BdT* 244.8) di Guiraut d'Espanha e l'anonima *Quant eu escavalcai l'autr'an* (*BdT* 461.200) – trovano la propria collocazione in gruppi omogenei di *dansas* e *baladas*;¹⁹ inoltre, nella *Doctrina de compondre dictats* i due generi sono trattati uno di seguito all'altro.

All'avviso di Michel Zink, la sintesi delle definizioni che si leggono nelle *Razos* e nelle *Leys* corrisponde a quanto si legge nella prima pastorella cono-

ipotizza che le diverse descrizioni dei trattati possano riflettere in realtà «i due stadi diacronici di composizione della *pastorella*», cioè le due fasi formali del genere.

¹⁵ Cfr. la *Doctrina de compondre dictats* (l'edizione è ripresa da J. H. Marshall, *The «Razos de trobar»*, p. 96 r. 50): «E potz li fer .vj. o .viii. cobles, e so novell o so estrayn ia passat». Per la valutazione dei singoli generi da parte del trattato si veda Fabio Barberini, «Dai generi alla poetica: andata e ritorno (per una rilettura della *Doctrina de compondre dictatz*)», *Romance Philology*, 70, 2016, pp. 1-20. Per *ia passat* si veda Elizabeth Aubrey, «Genre as a Determinant of Melody in the Songs of the Troubadours and the Trouvères», in *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, edited by William D. Paden, Champaign (IL) 2000, pp. 273-296, a p. 285.

¹⁶ Ciò non vale però per l'allacciamento strofico, per cui ci si aspetterebbe un maggiore utilizzo delle *coblas doblas*; in realtà queste sono impiegate in solo 10 testi, mentre il concatenamento strofico più diffuso è in *coblas singulars*, cfr. Franchi, *Trobei pastora*, p. 100.

¹⁷ *Las Leys d'Amors*, II § 153 (secondo *Las Leys d'amors: redazione lunga in prosa*, edizione critica a cura di Beatrice Fedi, Firenze 2019, p. 376). L'impiego di una melodia gioiosa, diversa da quella che usualmente si fa accompagnare alla *canso*, è parimenti suggerito da Raimon de Cornet nel *Doctrinal de trobar*, quindi cfr. Jean-Baptiste Noulet e Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle, contenant des poésies de Raimon de Cornet de Peire de Ladils et d'autres poètes de l'école toulousaine*, avec introduction, notes, glossaire et appendice, Montpellier-Paris 1888, p. 210.

¹⁸ Cfr. in proposito Fedi, *Las Leys d'Amors*, II § 149 (p. 374): «[La *dansa*] deu haver so ioyos et alegre per dansar, no pero ta lonc coma vers ni chansos mas .i. petit plus [viacier] per dansar, segon qu'es estat dig». Per la *dansa* si veda Anna Radaelli, *'Dansas' provenzali del XIII secolo: appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze 2004.

¹⁹ Dan Octavian Cepraga, «Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative: la posizione della pastorella nei canzonieri occitani», *Critica del testo*, 3/3, 2000, pp. 827-870, alle pp. 863-864. Secondo Cepraga, l'inclusione di esemplari di questa tipologia nelle sezioni dei generi 'bassi' si spiega con la «perdita di *gravitas* cortese, dovuta all'abbandono dei motivi di ordine etico o comunque teorico» (p. 863) che caratterizzano le prime pastorelle.

sciuta, *L'autrer jost'una sebissa* (BdT 293.30) di Marcabru.²⁰ La descrizione fornita dai trattati e l'esemplare marcabruniano sembrano collimare però anche sul piano metrico-melodico. *L'autrer jost'una sebissa* è costruita su 12 *coblas doblas* e due *tornadas*, con strofi monometriche di *heptasyllabes* femminili:

L'autrer jost'una sebissa
trobei tozeta mestissa,
de joi e de sen masissa:
si con fillia de vilaina
chap'e gonel'e pellissa
viest, e camiza traslissa,
sotlars e caussas de laina. (vv. 1-7)

4

Lo schema rimico, a' a' a' b' a' a' b' (F 51), afferisce alla quarta delle tipologie individuate da Jeanroy, cioè a a b a b, con l'estensione della rima a nel primo e nel secondo modulo della strofe. Al di là di questa ipotetica *allure* popolareggiante, la formula rimico-sillabica non si discosta dalle altre già impiegate dal trovatore guascone.²¹ Inoltre, benché si tratti di uno schema metrico unico, si rilevano analogie con i testi di altri poeti contemporanei, che condividono con *L'autrer jost'una sebissa* la formula rimica.²² La corrispondenza maggiore tra la pastorella e il trattato si constaterrebbe però nell'intonazione, per la quale il dato diventa ancora più istruttivo se si considera che si tratta dell'unica melodia di pastorella conservata.²³ L'intonazione di *L'autrer jost'una sebissa* è tramandata soltanto da **R** (fig. 1) e presenta uno schema divisibile in due *pedes* e una *cauda* (A B A B / C C D), una formula musicale abbastanza diffusa e associata usualmente alla canzone di argomento amoroso.²⁴ Sebbene esibisca tratti riconducibili proprio a questo genere, la melodia presenta caratteristiche

²⁰ Zink, *La pastourelle*, p. 27: «une requête d'amour s'adressant à une bergère et l'échange de moqueries et de propos piquants qui s'en suit, le tout présenté sur le mode plaisant. Ce schéma correspond exactement à celui de la plus ancienne pastourelle conservée celle de Marcabru».

²¹ Cfr. tra gli altri *A la fontana del vergier* (BdT 293.1) con schema a8 a8 a8 b8 a8 a8 c8 (F 54:1), *Assatz m'es bel del temps essug* (BdT 293.8) con schema a8 a8 b8 a8 b8 (F 117:3), e *Cortezamen voill comensar* (BdT 293.15) con schema a8 a8 b8 a8 a8 b8 (F 91:8).

²² Il tipo rimico (F 51) cui afferisce la pastorella marcabruniana comprende altri cinque testi, tutti collocabili tra la fine del secolo XII e il primo ventennio del successivo: *Ab nou cor et ab nou talen* (BdT 389.1); *Mir Bernart, mas vos ay trobat* (BdT 435.1); *Un secret fauc drechurier* (BdT 335.63); *Mos cors s'alegr'e s'esjau* (BdT 364.27), che costituisce il modello per il precedente; e *S'ara no poja mos chans* (BdT 242.66).

²³ Per la tradizione musicale della lirica trobadorica si vedano Elizabeth Aubrey, *The music of the troubadours*, Bloomington (IN) 1996, e Francesco Carapezza, «La dimensione musicale dei trovatori», *Lecturae tropatorum*, 13, 2020, pp. 1-37.

²⁴ Cfr. Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge 1960, pp. 381-386.

peculiari e distintive: anzitutto in più luoghi dell'intonazione si ripetono le medesime note, in particolare *do*; l'andamento è in prevalenza sillabico, con pochi neumi composti, mentre gli unici melismi occorrono in corrispondenza dell'ultima sillaba del quarto e del settimo verso.²⁵ In ragione di ciò, si è supposto che l'intonazione rinviasse a un'antica danza tradizionale, pur presentando molti dei tratti che contraddistinguono gli altri testimoni musicali marcabruniani.²⁶ Il dato a mio avviso più interessante è che sembrerebbero rilevarsi le caratteristiche del *so* prescritto dalle *Leys*, cioè «petit cursori e viacier»: la rapidità della melodia della pastorella marcabruniana sarebbe data proprio dall'incedere sillabico e dall'assenza quasi totale di neumi composti. Si potrebbe supporre che la corrispondenza tra il dettato del codice di regole tolosano e l'intonazione di *L'autrer jost'una sebissa* non sia da considerare casuale, ma che vada imputata alla lettura diretta del testimone marcabruniano da parte dei redattori del trattato.²⁷

Il caso di *L'autrer jost'una sebissa* si rivela estremamente significativo se esaminato in rapporto alle pastorelle della prima fase. Le altre due pastorelle di Marcabru incluse nel repertorio di Franchi – *A la fontana del vergier* (BdT 293.1), con schema metrico a8 a8 a8 b8 a8 a8 c8 (F 54:1), e *L'autrier, a l'issuda d'abriu* (BdT 293.29), con schema metrico a8 a8 a8 b8 a8 b8 (F 55:2) – non esibiscono caratteri peculiari, anzi paiono riproporre, seppure con qualche variazione, lo stesso tipo metrico di *L'autrer jost'una sebissa*. Mi sembra, inoltre, che anche le due pastorelle di Giraut de Bornelh – *L'altrer, lo primer jorn d'aost* (BdT 242.44), a8 b8 b8 c7' c7' d7 d7 c7' d7 c7' (F 713:1), e *Lo dolz chans d'un auzel* (BdT 242.46), a6 b6 c6 b6 d6 d6 a6 e6 e6 f6 f6 e6 e6 f6 f6 (F 795:2) – manchino di elementi distintivi, in quanto esibiscono formule rimico-sillabiche singolari e articolate, ma certo non riconducibili ad alcuna delle tipologie di natura popolareggiante identificate da Jeanroy e Rivière.²⁸ Va comunque

²⁵ Si veda anche Aubrey, *The music of the troubadours*, p. 96, che osserva un primo tentativo di notazione mensurale da parte del copista: «the scribe's attempt in manuscript R to use mensural notation for this song possibly reflect the late date of the manuscript».

²⁶ Vincent Pollina, «Les mélodies du troubadour Marcabru: questions de style et de genre», in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della 'Association Internationale d'Études Occitanes'* (Torino, 31 agosto - 5 settembre 1987), a cura di Giuliano Gasca Queirazza, 2 voll., Torino 1993, vol. I, pp. 289-306.

²⁷ Cfr. Beatrice Fedi, «Il canone assente: l'esempio metrico nelle *Leys d'Amors* fra citazione e innovazione», *Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 14, 1999-2000, pp. 159-186, a p. 185.

²⁸ Cfr. Jean-Jacques Salverda de Grave, *Observation sur l'art lyrique de Giraut de Bornelh*, Amsterdam 1938, pp. 89-94. Sebbene non sia dedicato molto spazio alla versificazione, lo studioso non manca di rimarcare la «longueur extraordinaire de ses strophes», in quanto «sur 77 pièces, 37 ont des strophes de plus de 10 vers» (p. 89).

notato che si tratta di componimenti che presentano schemi narrativi non perfettamente sovrapponibili a quello tipico della pastorella, ma più prossimi alla canzone di argomento cortese.

2. Gli esemplari della seconda fase

Dalla prospettiva delle prime pastorelle, i testi della seconda fase presentano in apparenza una struttura sensibilmente diversa. L'influenza delle forme settentrionali denunciata da Jeanroy può infatti ravvisarsi in alcuni dei componimenti più tardi: la pastorella *L'autrier, el dous temps de pascor* (BdT 270.1), autoascritta a un ignoto Joyos de Tolosa; la *dansa* di Guiraut d'Españha; l'esemplare di Guillem d'Hautpol, *L'autrier a l'intrada d'abril* (BdT 206.3); o il micro-corpus uniforme di Joan Esteve. Il primo esemplare è piuttosto emblematico.²⁹ *L'autrier, el dous temps de pascor* è una pastorella atipica, che è stata accostata al genere del *descort* da una parte della critica in ragione dello schema metrico.³⁰

L'autrier, el dous temps de pascor, en una ribeira, aniey cercan novella flor cost'una cendieyra;	4
e per delieg de la verdor e quar es entieyra la bona fes qu'ieu port d'amor a ma vertadieyra,	8
senti al cor una doussor, et a la primeira flor qu'ieu trobiey torney en plor, tro qu'en una ombreira	12
ieu reviriey mos huelhs alhor et una bergeira la vi, ab sa fresca color. Blanca cum nevieyra	16
e son plus bel de nulh auzelh	

²⁹ Sabrina Galano, «Joyos de Tholoza. *L'autrier el dous temps de pascor* (BdT 270.1)», *Lecturae tropatorum*, 9, 2016, pp. 21, a p. 14, la ritiene «un testo polifonico, ... una pastorella che cela un significato e un fine diverso, che travalica i confini del genere di partenza per lambire quelli di altri generi soprattutto il *comjat* e la *chanson de change*».

³⁰ Per John H. Marshall, «The Isostrophic *descort* in the Poetry of the Troubadours», *Romance Philology*, 35, 1981, pp. 130-157, a p. 153, si tratta di un *descort* isostrofico, mentre Billy, «Le descort occitan», pp. 2-3, lo esclude dal corpus in quanto non sarebbe costituito da membri rimico-metrici identici. D'accordo con lo studioso francese è Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers, infra*.

siey huelh gentil, humil, que mil
 qu'a vil la vezon met en fil,
 et en la carrieyra
 de ben amar ses mal estar.
 E qui lieys ve sap be desse
 que re no-lh pot hom dir mas be,
 tant es plazenteyra. (vv. 1-24)³¹

20

La formula rimico-sillabica (F 233:1, ma con modifiche) consta di una successione di *octosyllabes* maschili, provvisti di una o più rime interne, e di *pentasyllabes* femminili: a8 b5' / c4+c4 d4+d2+d2 d2+d6 b5' e4+e4 f4+f2+f2 f2+f6 b5'. La singolarità dello schema risiede nella struttura perfettamente bipartita, in quanto fronte e sirma si equivalgono per numero di versi e misure sillabiche impiegate (se si adotta lo schema con rima interna). In realtà potrebbe trattarsi di uno schema metrico non originale, dal momento che si ipotizza sia stato ripreso dalla canzone *Aissi com arditz entendenz* (BdT 416.2) di Raimon Bistortz d'Arles, che presenta una formula quasi del tutto identica (F 233:4).³²

Strutture parzialmente partitive caratterizzano le tre pastorelle di Joan Esteve, che costituiscono, insieme alle sue due *retroenchas*, una sezione omogenea di *unica* metrici.³³ Se si considerano nel quadro dell'intera produzione del trovatore di Béziers, che consta di undici componimenti, si possono notare alcune differenze sostanziali con gli altri prodotti del canzoniere, in particolare per l'impiego di schemi originali, con versi molto brevi e un'eterometria strofica accentuata.³⁴ La pastorella *L'autrier, el gay temps de pascor* (BdT 266.7) è composta da strofi in cui si succedono *octosyllabes*, *tétrasyllabes* e *bisyllabes* (F 276:1):

³¹ L'edizione è ripresa da Galano, «Joyos de Tholoza»; rispetto all'edizione, si preferisce accorpere tutti i versicoli della sirma in versi più lunghi, sulla scorta di Paolo Di Luca, «La forma-canzone», pp. 7-8, cui si rinvia per la bibliografia antecedente.

³² L'anteriorità di *Aissi com arditz entendenz* sarebbe giustificata non soltanto dalla superiorità del genere della *canço*, ma anche dal fatto che la forma della stessa canzone sarebbe da ricondurre con buona probabilità al cenacolo trobadorico costituitosi intorno alla famiglia estense nella prima metà del '200 e influenzato dal magistero di Aimeric de Pegulhan, per cui cfr. Luca Gatti, «I trovatori alla corte estense: nuove prospettive», in *L'Italia dei Trovatori*, a cura di Paolo Di Luca e Marco Grimaldi, Roma 2017, pp. 163-178.

³³ Sergio Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa 1986, p. 45.

³⁴ Si noti che il canzoniere di Joan Esteve conta quattro casi sicuri di imitazione: il sirventese *Ara podem tug vezer* (BdT 266.3) ricalca il modello della canzone *Si ai perdut mon saber* (BdT 379.2) di Ponç d'Ortafas; il sirventese *Francs reis frances, per cui son Angevi* (BdT 266.6) imita *Trop ai estat mon bon esper no vi* (BdT 370.14) di Perdigo; il *planh Aissi co-l malanans* (BdT 266.1) riprende la formula rimica di *S'ieu anc jorn dis clamans* (BdT 173.11) di Gausbert de Poicibot; infine il *planh Plaignen, ploran, ab desplazer* (BdT 266.10) è costruito sul modello della canzone di Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70.43).

L'autrier, el gay temps de pascor,
 quant auzi-ls auzelhetz chantar,
 per gaug que-m venc de la verdor,
 m'en yssi totz sols delechar, 4
 ez en un pradet, culhen flor,
 encontrey pastora ses par,
 cuend'e plazen,
 mot covinen, 8
 anhels seguen.
 La flor culhen
 dizia
 qu'anc dia 12
 de far amic non ac talen,
 quar via
 s'en cria
 don malvestatz pren nayssemen. (vv. 1-16)³⁵

La peculiarità dello schema metrico risiede nella progressiva scomposizione del verso più lungo, l'*octosyllabes*, prima in *tétrasyllabes* e poi in *bisyllabes* femminili. Come per *L'autrier, el dous temps de pascor*, il modello può infatti scindersi in segmenti metrico-rimici quasi isomorfi, sia nella *frons*, composta da tre coppie di *octosyllabes* in rima ab, sia nella *cauda*, che si divide in una prima parte costituita da due coppie di *tétrasyllabes* (o due *octosyllabes* provvisti di rima interna), e una seconda di due serie identiche di *bisyllabes* e *octosyllabes*.³⁶

Caratteristiche diverse isolano le pastorelle di Cerveri de Girona e Guiraut Riquier rispetto agli esempi finora esaminati.³⁷ Gli esemplari attribuiti al trovatore narbonense non si discostano sul piano metrico dagli altri testi a lui attribuiti, non presentano, cioè, tratti metrici esclusivi, come si è potuto osservare per la produzione di Joan Esteve. Le sei pastorelle di Guiraut Riquier – in ordine cronologico: *L'autre jorn m'anava* (BdT 248.49), *L'autrier trobei la bergeira d'antan* (BdT 248.51), *Gaya pastorela* (BdT 248.32), *L'autrier trobei la bergeira* (BdT 248.50), *D'Astarac venia* (BdT 248.22), e *A Sant Pos de Tomeiras* (BdT 248.15) – costituiscono un ciclo narrativo coerente e compiuto, nel quale il personaggio della donna evolve nel tempo congiuntamente a quello del po-

³⁵ L'edizione è ripresa da Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, p. 59.

³⁶ Le altre due pastorelle non paiono esibire strutture partitive: *El dous temps quan la flor s'esperan* (BdT 266.5) ha schema a8 a4 b4 a8 a4 b4 a8 a4 b4 c5' c5' d5 d4 (F 97:1), mentre *Ogan, ab freg que fazia* (BdT 266.9) a7' b7 a7' b7 b7 c2' b7 d5 e3' e3' f5 e3' e3' f5 (F 317:1). Si rileva tuttavia l'impiego di strofi lunghe e versi brevi.

³⁷ Per il primo, si rinvia a Miriam Cabré, *Cerveri de Girona: un trobador al servei de Pere el Gran*, Barcelona 2011, pp. 227-245. Quanto al legame di Cerveri con i modelli trovierici si vedano Stefano Asperti, «*Contrafacta* provenzali di modelli francesi», *Messana*, 8, 1991, pp. 5-49, alle pp. 17-20, e Paolo Gresti, «Ancora sui *contrafacta* provenzali di modelli francesi: il caso di Cerveri de Girona», *Aevum*, 70, 1996, pp. 263-271.

eta; questo ciclo si inserisce nella più ampia cornice del *libre*, con cui intesse una rete di rimandi sia tematici sia formali.³⁸ La sequenza si fonda su una struttura rigida e circolare, in quanto si apre e si chiude con un testo in *coblas singulares*, mentre il secondo e il penultimo esibiscono un allacciamento in *coblas capcaudadas*. In più occasioni è stata giustamente evidenziata l'abilità versificatoria di Guiraut, che proprio del genere della pastorella avrebbe fatto il suo banco di prova per eventuali sperimentazioni.³⁹ In particolare, la pastorella IV, *L'autrier trobei la bergeira* (BdT 248.50), che è datata per indicazione della rubrica al 1267, anticiperebbe la nota formula *redonda* che caratterizzerà le canzoni omologhe *Volontiers faria* (BdT 248.85), del 1276, e *Pos sabers no-m val ni sens* (BdT 248.66), del 1282:⁴⁰ si tratta di una struttura di tipo circolare per la quale lo schema rimico (BdT 248.85) o la formula sillabica (BdT 248.66) evolve modificandosi fino a tornare alla formula iniziale.

Nelle pastorelle di Guiraut Riquier gli aspetti a mio avviso più significativi si riscontrano però nella quasi perfetta corrispondenza tra il dato metrico e l'elemento narrativo. Nella pastorella I, *L'autre jorn m'anava* (BdT 248.49), costruita su uno schema di soli *pentasyllabes* femminili (F 770:1),⁴¹ il dettato è strettamente connesso alla formula rimica; ciò si osserva non tanto nella prima *cobla*, dove pure la sintassi pare seguire la successione dei timbri rimici, quanto nelle *coblas* successive, in cui le voci del narratore e della pastora si alternano in maniera sistematica:

Qu'ieu li fi demanda:	a
«Toza, fos amada	b
ni sabetz amar?»	c
Respos mi ses guanda:	a
«Senher, autreyada	b
mi suy ses duptar.»	c

³⁸ Si veda a questo proposito l'analisi puntuale di Michel-André Bossy, «Twin Flocks: Guiraut Riquier's *Pastorelas* and his Book of Songs», *Tenso*, 9, 1994, pp. 149-176. Cfr. anche Valeria Bertolucci Pizzorusso, «Guiraut Riquier e il 'genere' della pastorella», in *Trobadors a la Península Ibérica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, ed. de Vicenç Beltran, Meritxell Simó i Elena Roig, Montserrat 2006, pp. 121-133.

³⁹ Cfr. Dominique Billy, «La *canço redonda* ou les *déconvenues* d'un genre», *Medioevo romanzo*, 11, 1986, pp. 369-378, a p. 376.

⁴⁰ Cfr. Billy, «La *canço redonda*», pp. 375-377. Di parere sensibilmente diverso è Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma 1996, pp. 287-303: secondo lo studioso, la data apposta in rubrica potrebbe essere stata in realtà decisa dal trovatore narbonense a posteriori, e quindi il rapporto di derivazione tra la pastorella e le due canzoni sarebbe rovesciato.

⁴¹ La formula rimico-sillabica è la seguente: a5' b5' c5 a5' b5' c5 b5' b5' c5 b5' b5' c5 c5 c5, ed è quasi del tutto identica a quella della pastorella III, *Gaya pastorelha* (BdT 248.32; F 770:2), del 1264, che si distingue soltanto per l'impiego di sole rime femminili (a5' b5' c5' a5' b5' c5' b5' b5' c5' b5' b5' c5' c5' c5').

«Toza, mot m'agrada	b
quar vos ai trobada,	b
si-us puesc azautar.»	c
«Trop m'avetz sercada,	b
senher? Si fos fada,	b
pogra m'o pessar.»	c
«Toza, ges no-us par?»	c
«Senher, ni deu far.» (vv. 15-28) ⁴²	c

I primi sei versi, che rappresentano i due *pedes* della *frons*, sono perfettamente paralleli dal punto di vista dialogico: la voce narrante è contraddistinta dalla rima a, mentre i due personaggi dalle rime b e c insieme. Vale il medesimo discorso per la *cauda*, nella quale a due battute di tre versi ciascuna su schema 'b b c' ne seguono altrettante in rima baciata 'c c'. Questo rigido impianto strutturale, che, come si è visto, investe sia la sintassi sia il dialogo tra i due protagonisti, informa tutte le pastorelle del trovatore narbonense, le quali presentano misure sillabiche analoghe come *pentasyllabes*, *hexasyllabe* e *heptasyllabes*. L'unico componimento di questa serie che prevede una formula diversa è la pastorella II, *L'autrier trobey la bergeira d'antan* (BdT 248.51), che ha strofi monometriche di *décasyllabes* maschili e femminili: a10 b10' a10 b10' a10 c10 c10 a10 a10 c10 (F 285:1).⁴³ Nonostante la differente *charpente métrique*, anche in *L'autrier trobey la bergeira d'antan* si assiste alla perfetta corrispondenza tra formula rimica e scambio dialogico: i *pedes* corrispondono a una battuta ciascuno, e così i singoli versi della *cauda*, dove i contendenti si rispondono per le rime.

3. Indizi di un'influenza francese sulle pastorelle occitane di primo Duecento

Sarebbe quindi stata l'imitazione delle forme settentrionali, rinvenibile in alcuni esemplari, a definire il passaggio tra la prima e la seconda fase del genere, che abbandona le forme più cortesi e abbraccia «un tipo di strofe a struttura modulare, composta cioè da membri rimico-metrici isomorfi».⁴⁴ A conclusione della prima stagione si colloca l'opera di tre trovatori biografici

⁴² Il testo è citato secondo Franchi, *Pastorelle occitane*.

⁴³ Si noti che nella produzione lirica antico-francese non si conservano pastorelle di soli *décasyllabes*, cfr. Dan Octavian Cepraga, «Opzioni metriche e polarizzazione stilistica: la canzone oitanica in *décasyllabes*», in *La lirica romanza del Medioevo*, vol. I, pp. 363-384, a p. 370.

⁴⁴ Cepraga, «La metrica della pastorella», p. 14.

camente vicini, cui la tradizione manoscritta assegna sei pastorelle: *L'autre jorn, cost'una via* (BdT 194.13), *L'autre jorn, per aventura* (BdT 194.14) e *L'autrier, cavalcava* (BdT 194.15) di Gui d'Uisel; *Dezamparatz, ses compagno* (BdT 174.4) e *L'autre dia, per un mati* (BdT 174.6) di Gavaudan; infine *L'autrier, lonc un bosc fullos* (BdT 106.15) di Cadenet. L'analisi formale di questi esemplari non ha apparentemente dato risultati positivi, in quanto le strutture impiegate non sembrano discostarsi molto dalle forme canoniche che caratterizzano i testi della prima fase:⁴⁵

<i>L'autre jorn, cost'una via</i> (BdT 194.13)	a7' b7 a7' b7 a7' b7 b7 a7' b7 b7 (F 265:4)
<i>L'autre jorn, per aventura</i> (BdT 194.14)	a7' b7 b5 b7 a7' b5 b7 b3 a7' b7 b7 (F 655:1)
<i>L'autrier, cavalcava</i> (BdT 194.15)	a5' b5 b5 b5 c5' c7' d5 d7 d10 (F 662:1)
<i>Dezamparatz, ses compagno</i> (BdT 174.4)	a8 b8 a8 b8 c8 d8 e8 e8 c8 (F 433:1)
<i>L'autre dia, per un mati</i> (BdT 174.6)	a8 b8 a8 b8 c8 d7' d7' c8 (F 421:29)
<i>L'autrier, lonc un bosc fullos</i> (BdT 106.15)	a7 b5' a7 b5' c5 c7 c4 b5' b5' (F 369:1)

In realtà, da un esame più approfondito, che includa anche la poesia trovierica, pare emergere qualche sparuto indizio riguardo a un'influenza da parte di modelli francesi già a quest'altezza cronologica.

Anzitutto, potrebbe esibire uno schema probabilmente non originale la pastorella *L'autre jorn, cost'una via*:⁴⁶ la formula rimico-sillabica, che consiste in una successione di dieci *heptasyllabes* maschili e femminili, è condivisa con la canzone *Comment que d'amours me dueille* (RS 1007, MW 786:4) del troviero Blondel de Nesle.⁴⁷ Il dato cronologico non osta a un eventuale legame imitativo con direzione nord-sud,⁴⁸ ma gli elementi in nostro possesso non permettono di dirimere ulteriormente la questione: la pastorella conta cinque *coblas* e due *tornadas*, laddove la canzone ne presenta sei più il congedo; la prima ha un allacciamento in *coblas unissonans*, mentre la seconda in *coblas*

⁴⁵ Solo per Cadenet, Josef Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet*, édition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire, Bern - Frankfurt am Main - Las Vegas 1978, p. 109, dichiara che «[p]ar sa structure formelle, la pièce ... s'éloigne quelque peu du commun des pastourelles occitanes»; ma sembra piuttosto riferirsi alla brevità del testo e non a particolari caratteristiche metriche.

⁴⁶ La notizia è desunta dalla *BEdT*.

⁴⁷ Lo schema metrico della pastorella è stato poi imitato in uno scambio di *coblas* tra Gui de Cavaillo e il conte Raimondo VII di Tolosa (BdT 192.5 ~ BdT 186.1); successivamente è servito da modello all'*échange* giullaresco tra Guillem Figueira, Aimeric de Pegulhan, Bertran d'Aurel e Lambert (BdT 217.1b ~ BdT 10.13 ~ BdT 79.1 ~ BdT 280.1). Per tutta la vicenda si rinvia a Paolo Di Luca, «La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia», *L'Italia dei trovatori*, pp. 121-162, alle pp. 124-128.

⁴⁸ L'attività di Blondel de Nesle è stata collocata tra il terzo e l'ultimo quarto del secolo XII, cfr. Yvan G. Lepage, *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, édition critique, avec introduction, notes et glossaire, Paris 1994, pp. 9-28; per Gui d'Uisel, di cui abbiamo notizia tra il 1195-1209, si veda *DBT*, s.v.

doblas e ternas; un tratto comune ai due testi è l'impiego della rima *-ia / -ie* (V e VI *cobla* di RS 1007), che però possiede scarso valore probatorio.

L'autre jorn, cost'una via (BdT 194.13) rientra in un gruppo omogeneo di esemplari sia occitani sia francesi apparentati dal fatto che il poeta-narratore non incontra una pastora ma un pastore, con il quale si intrattiene discutendo perlopiù di materia amorosa.⁴⁹ Oltre a *L'autre jorn, cost'una via* e alla pastorella di Cadenet, il gruppo comprende due testi di Pierre de Corbie – *Par un ajournant* (RS 291) e *Pensis com fins amouros* (RS 2041) – uno di Thibaut de Blaison – *Huimain par un ajournant* (RS 293)⁵⁰ – e *Au dous tens Pascour* (RS 2008) di un non altrimenti conosciuto Thibaut de Nangis; seguono gli schemi di ciascun testo:

<i>Par un ajournant</i> (RS 291)	a5 b5 a5 b5 c5 b5 c5 b5 d5' d5' b5 d5' d5' b5 (MW 1135:1)
<i>Pensis com fins amouros</i> (RS 2041)	a7 b5' a7 b5' c8 c8 d3 d7 + R (MW 1209:105)
<i>Huimain par un ajournant</i> (RS 293)	a7 b7 a7 b7 b7 b7 a7 a7 b7 (MW 960:1)
<i>Au dous tens Pascour</i> (RS 2008)	a5 b5 a5 b5 c5 c5 d5 d5 e5 (MW 1229:10)

Le misure sillabiche prevalenti sono il *pentasyllabe* e l'*heptasyllabe*,⁵¹ che occorrono insieme anche in *L'autre jorn, cost'una via* (BdT 194.13), *L'autrier, cavalcava* (BdT 194.15) e *L'autrier, lonc un bosc fullos* (BdT 106.15).

I rapporti tra i testi francesi non sono del tutto chiari: secondo Monica Calzolari, a *Huimain par un ajournant* (RS 293) di Thibaut sarebbero correlate tematicamente e metricamente le due pastorelle dell'artesiano Pierre de Corbie. Se è valida l'identificazione di Pierre con un canonico di Arras operante nell'ultimo quarto del secolo XII, questo avrebbe preceduto di qualche decennio il troviero di Blaison, che potrebbe aver ripreso dal primo il rimante *ajournant*. Quella del poeta di Corbie potrebbe però non essere stata l'unica figura arrasiana nota a Thibaut. Più di qualche legame intertestuale intercorrerebbe tra un'altra pastorella dubitativamente attribuibile a Thibaut, *En avril au tens novel* (RS 575), e un testo omologo di Jehan Bodel, *Contre le douz tans novel* (RS 578), contemporaneo di Pierre de Corbie e morto nei primi anni

⁴⁹ Calzolari, «Pastori e poeti», pp. 5-6.

⁵⁰ A proposito della pastorella di Thibaut de Blaison e del suo apporto in ambito trobadorico si veda soprattutto Fabio Barberini, «Anonimo. *L'autr'ier al quint jorn d'aprieu* (BdT 461.145)», *Lecturae tropatorum*, 7, 2014, pp. 52.

⁵¹ Rivière, *Pastourelles*, vol. I, p. 53, dichiara che le due misure sono impiegate insieme nel 33% degli esemplari anonimi. Si tratta di una combinazione metrica che si presta particolarmente ai generi oggettivi (come la pastorella per esempio), risultato della scomposizione della forma della *Vagantenzeile* diffusa nella produzione dei chierici vaganti, per cui cfr. Silvia Ranawake, *Die Strophenkunst deutscher und französischer Kavaliärsdichtung an der Wende zum Spätmittelalter. Ein formtypologischer Vergleich*, München 1976, pp. 94-99, in particolare a p. 96, dove si fa riferimento proprio alle pastorelle di Pierre de Corbie e Thibaut de Blaison.

del Duecento.⁵² La prima è un *unicum* di U^{fr}, nel quale figura adespota come buona parte dei componimenti tramandati da questo codice.⁵³ Sulla scorta di un'indicazione di Jules Brakelmann, Terence Newcombe ha deciso di includere la pastorella tra i componimenti di attribuzione dubbia del troviero di Blaison: a far propendere per la sua paternità sarebbe la menzione del toponimo di *Mirabel* al v. 3, località sulla quale Thibaut esercitava la sua giurisdizione.⁵⁴ La pastorella narra dell'incontro con un pastore che si lamenta della situazione politica contemporanea, nello specifico delle razzie compiute da un personaggio di nome Henri non ancora identificato;⁵⁵ ciò la accosterebbe non soltanto a *Huimain par un ajournant* ma anche agli altri testi raccolti da Calzolari. L'assegnazione di *En avril au tens novel* al troviero pittavino ne ascriverebbe la composizione al primo trentennio del XIII secolo, cioè certamente dopo la pastorella di Jehan Bodel, per la quale si dispone di una datazione circoscritta. *Contre le douz tans novel* (RS 578) è conservata senza varianti significative dai codici M^{fr} e T^{fr}. Oltre al primo rimante – in realtà abbastanza diffuso in questa tipologia di genere e perciò scarsamente istruttivo – la pastorella di Jehan Bodel condivide con *En avril au tens novel* (RS 575) l'elemento politico, in quanto si farebbe latrice di un'allusione alla guerra del 1196 tra il re di Francia Filippo II Augusto e il conte delle Fiandre Baldovino IX.⁵⁶ Ciò che però mi

⁵² I due testi sono stati connessi da Lucilla Spetia, «L'intreccio tra lirica e politica da Riccardo Cuor di Leone a Thibaut de Champagne: per una storia della poesia storico-politica in lingua d'oïl», in *I Re Poeti*, a cura di Paolo Canettieri, Magdalena León Gómez e Lucilla Spetia, pp. 45-105, a p. 83, dove si sostiene l'attribuzione al siniscalco del Poitou.

⁵³ «Intavolare». *Tables de chansonniers romans. II. Chansonnier français (série coordonnée par Madeleine Tyssens)*. 5. U (Paris, BNF fr. 20050), par Madeleine Tyssens, Liège 2007. RS 575 si trova nella prima sezione del manoscritto, la cui data limite pare essere la prima metà del XIII secolo; cfr. Madeleine Tyssens, *Le chansonnier français U*, publié d'après le manuscrit Paris, BnF, fr. 20050, 2 voll., Paris 2015-2020, vol. I (2015), pp. xviii-xxiii.

⁵⁴ Terence H. Newcombe, *Les poésies de Thibaut de Blaison*, Genève 1978, pp. 29-30, cui si rinvia anche per il contesto storico e le ipotesi di datazione proposte (pp. 120-121). Mi sembra che la pastorella posseda un altro elemento utile in sede di attribuzione che non è stato considerato finora. La struttura strofica della pastorella consta di sei strofi munite di *refrain* variabile; molti sono *refrains exogènes*, cioè impiegati anche in altri testi. Nello specifico, il *refrain* della seconda strofe, «Se la bele n'a de moi merci, / Je ne vivrai gaires longuement ensi» (vv. 19-20), è anche in *Chançon ferai, que talenz m'en est pris* (RS 1596) di Thibaut de Champagne, ai vv. 50-51. Al troviero di Blaison il conte di Champagne indirizza la canzone, anch'essa munita di *refrain*, *De ma dame souvenir* (RS 1467): «Chançon, va t'en tost et di / a Blazon, a mon ami, / que il te face chanter!» (vv. 46-48; l'edizione è ripresa da Axel Wallensköld, *Les chansons de Thibaut de Champagne*, Paris 1925, n. xviii). Se si considera che i due personaggi erano amici, si può ipotizzare che l'uso dello stesso *refrain* celi un qualche omaggio dell'uno verso l'altro; sull'esistenza di legami intertestuali tra componimenti che impiegano il medesimo *refrain* si vedano Jennifer Saltzstein, «Relocating the Thirteenth-Century Refrain: Intertextuality, Authority and Origins», *Journal of the Royal Musical Association*, 135, 2010, pp. 245-279, e, della stessa autrice, *The Refrain and the Rise of the Vernacular*, Cambridge 2013, pp. 80-113.

⁵⁵ Si veda Spetia, «L'intreccio tra lirica e politica», pp. 84-85.

⁵⁶ Cfr. Annette Brasseur, «Les pastourelles de Jehan Bodel», in *Arras au moyen âge: histoire et littérature*, éd. par

sembra ancora più indicativo per il nostro discorso è che lo schema impiegato da Jehan Bodel esibisce la nota combinazione di *heptasyllabes* e *pentasyllabes* – a7 b5' a7 b5' a7 b5' a7 b5' C5 c7 b5' (MW 720:1).⁵⁷ Dal momento che la successione di queste misure sillabiche occorre anche in alcune delle pastorelle menzionate sopra, si potrebbe supporre, in via dubitativa, un percorso che dalla produzione lirica di Jehan Bodel – e per il tramite del troviero di Blaison – giunge al medesimo ambiente di Cadenet e Gui d'Uisel. Con ciò non si intende affermare che queste due misure sillabiche fossero un'esclusiva di questi trovatori; pare però abbastanza indicativo che il loro impiego nella pastorella avvenga in poeti che potrebbero aver avuto un qualche tipo di legame con omologhi settentrionali. Non si deve dimenticare che la stessa pastorella di Cadenet è assegnata dai codici **C** e **R** proprio al troviero di Blaison, che pure figura nella tradizione manoscritta trobadorica con due canzoni.⁵⁸ Se ne deduce a questo punto una circolazione di forme e modelli sia tematici sia metrici, in un genere che potrebbe essere stato un vero campo sperimentale. Di fatto, in quest'area geografica e nel medesimo arco cronologico le forme metriche paiono viaggiare in entrambe le direzioni: basti pensare al *serventois* anonimo *Mors est li siecles briemant* (RS 646), composto nei primi anni del Duecento in occasione dell'assedio della roccaforte di Thouars da parte di Filippo II Augusto, e ricalcante il modello della canzone *S'ieu vos voill tan gent lauzar* (BdT 172.12) di Gausbert de Puicibot.⁵⁹ Inoltre, non va dimenticato che Gui d'Uisel avrebbe attinto a modelli francesi – o di origine settentrionale – anche in un'altra occasione: per lo scambio di *coblas* con Eble d'Uisel *N'Ebles, pos endeptatz* (BdT 194.16 ~ BdT 194.4) avrebbe ricalcato il modello della pastorella anonima di origine francese *L'autrier m'iere levaz* (BdT 461.148; RS 935) o del *conductus Homo considera* di Philippe le Chancelier.⁶⁰ Tornando quindi al punto iniziale, la dipendenza

Marie-Madeleine Castellani et Jean-Pierre Martin, Arras 1994, pp. 257-303, alle pp. 290-291, e Matilda Tomaryn Bruckner, «What Short Tale Does Jehan Bodel's Political Pastourelle Tell?», *Romania*, 120, 2002, pp. 118-131.

⁵⁷ *En avril au tens novel* (RS 575) ha invece schema a7 b7 a7 b7 b7 c7 c7 d8 (MW 1072,4).

⁵⁸ Si tratta di *Quant se resjoissent oisel* (RS 584), in **C^{fr}**, **H^{fr}**, **U^{fr}** e nel provenzale **R**, e *Amors, ges ne me planh mia* (RS 1187b), in **R** e **C**. Si noti inoltre che lo schema metrico di *Huimain par un ajournant* (RS 293) è imitato da Cerveri de Girona per *Ara-m lunya joy e chan* (BdT 434a.4), cfr. Asperti, «*Contrafacta* provenzali di modelli francesi», pp. 17-20.

⁵⁹ Cfr. Fabio Zinelli, «Attorno al *senhal* Gardacor in Uc de Saint-Circ BdT 457.3 (appunti per una storia dei poeti di Savaric de Mauleon)», *Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 14, pp. 245-273, alle pp. 250-252.

⁶⁰ Per tutta la questione cfr. John H. Marshall, «Pour l'étude des *Contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 1980, pp. 289-335, alle pp. 304-309.

della pastorella di Gui d'Uisel dalla canzone di Blondel diventa, se non sicura, quantomeno verosimile.

4. Conclusioni

Proviamo a tirare le somme di questo discorso. La pastorella occitana non ha una forma definita, non possiede, cioè, un tipo metrico che la distingua dagli altri generi. Le indicazioni dei trattati di poetica sono approssimative e non rendono pienamente conto delle possibilità formali di questa tipologia. Ciononostante si possono rilevare alcune analogie tra la loro descrizione e *L'autrer jost'una sebissa* (BdT 293.30) di Marcabru.

La conclusione di Jeanroy, secondo cui le pastorelle più tarde risentono dell'influenza francese, va senza dubbio sfumata: anche se si rivela esatta per alcuni esemplari, due dei quali – *Per amor soi gai* (BdT 244.8) e *Quant eu escavalcai l'autr'an* (BdT 461.200) –, sono collocati in sezioni omogenee di *dansas* e *baladas* in ragione della loro struttura, altri sono ancora informati da uno schema di tipo cortese. Molto istruttivo a questo proposito è risultato lo studio del ciclo di Guiraut Riquier, che ordisce un'architettura metrica molto elaborata, correlata allo scambio dialogico tra i due personaggi.

Dall'esame delle strutture di un gruppo di pastorelle risalenti al primo Duecento è emersa infine la probabile esistenza di un legame non solo tematico con gli omologhi settentrionali. La condivisione di immagini e formule non sembra accidentale, ma farebbe pensare a un'influenza reciproca, originatasi intorno a personaggi che per ragioni politiche mantenevano legami con entrambe le parti.

Università di Firenze

Le forme della pastorella occitana

1. L'au - trier ju - st'u - na se - bis - sa A

2. tro - bey pa - sto - ra me - stis - sa, B

3. de ioi e de sen mas - sis - sa, A

4. e fon fi - lha de vi - lai - na; B

5. ca - p'e go - ne - la pe - lis - sa C

6. vest e ca - mi - za tres - lis - sa C

7. sot - lars e cau - sas de lai - na. D

Fig. 1. Trascrizione neutra della melodia di *L'autrer jost'una sebissa* (BdT 293.30) secondo la versione di R.

La retrogradatio nella lirica trobadorica*

Giorgia Laricchia

Alla statica ripetitività tematica che caratterizza l'esperienza lirica trobadorica si oppone il dinamico sviluppo delle soluzioni metrico-formali esperite; il *trobar*, soprattutto il tardo *trobar*, più che all'elaborazione di una nuova ideologia letteraria, si attiene alla fabbricazione di strutture ricercate e articolate.¹ In molte canzoni, infatti, si nota come la topica amorosa venga sostenuta e vivacizzata da un alto grado di sperimentazione tecnica: la disforia dell'io lirico, innamorato non corrisposto, talvolta si riversa sul piano formale attraverso particolari grovigli rimici; ne sono una testimonianza alcuni testi costruiti su schemi retrogradati.²

Dominique Billy, a cui si deve uno dei più rilevanti studi sulle permutazioni rimiche interstrofiche,³ sostiene, a ragione, che la nozione di retrogradazione «est certainement ... la plus délicate ... en raison des nombreux problèmes

* Ringrazio Pietro G. Beltrami e Paolo Canettieri per i preziosi suggerimenti.

¹ Si veda Paolo Canettieri, *Il gioco della forma nella lirica dei trovatori*, Roma 1996, in particolare le pp. 1-43.

² Sulla corrispondenza forma-contenuto dei componimenti retrogradati cfr. le precisazioni esposte *infra*.

³ Cfr. Dominique Billy, *L'architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures inter-strophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouveres*, Montpellier 1989; di Billy si vedano anche «De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore, ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours», *Langue Française*, 99, 1993, pp. 5-25, e «La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre», *Medioevo Romanzo*, 18, 1993, pp. 207-239 e 371-402. Questi lavori rappresentano la base bibliografica e metodologica della ricerca, insieme ai contributi sulle permutazioni rimiche offerti da Paolo Canettieri: oltre al già citato *Il gioco della forma*, cfr. anche *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma 1993; «La metrica e la numerabilità del tempo», *Critica del testo*, 1, 1998, pp. 141-176; «La sestina di Arnaut Daniel: permutazione e rime», in *Contrainte créatrice: la fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace*, textes réunis par Luca Barbieri et Marion Uhlig, Firenze 2023, pp. 31-69. Sulle complicazioni rimiche cfr., più in generale, Costanzo Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979; Pietro G. Beltrami, «Variazioni di schema e altre note di metrica provenzale (1989)», in *Amori cortesi: scritti sui trovatori*, Firenze 2020, pp. 611-648; Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma 1995; Lorenzo Proscio, «Il riflesso cosmologico nella lirica dei trovatori Guiraut Riquier e Rigaut de Berbezilh», *Romance Philology*, 68, 2014, pp. 121-136; Francesco Zambon, *Il fiore inverso: i poeti del 'trobar clus'*, Milano 2021.

d'ordre structurel qu'elles pose»;⁴ in effetti la molteplicità strutturale risultante dalla variabilità combinatoria è tale da aver reso obbligatorio un attento riesame dei testi a *coblas retrogradadas*. Benché i principi che regolano il meccanismo di questo artificio siano stati indagati, si avverte tuttavia l'assenza di un lavoro orientato a una razionalizzazione complessiva del materiale trobadorico, che tenga conto delle composite realizzazioni.

Per la selezione del corpus è parso necessario recuperare preliminarmente la definizione di *retrogradatio* registrata nelle *Leys d'Amors*. Il trattato illustra le due principali tipologie di questo allaccio strofico:

Dels rims retrogradatz per acordansa.

Si-l rim pausat en la primiera cobla son retornat per retrogradatio en la segunda cobla segon que apar en los ysshemples seguens, adonx son dig rim retrogradat per acordansa.

De rim retrogradat per acordansa haven respieg a la seguen cobla.⁵

Come esempio della prima categoria, l'autore dell'opera riporta per esteso le due strofi iniziali di *Si co-l solelhs si meteysh abandona* (BdPP 569.39), fabbricate sul seguente schema – con l'abbreviazione SB si segnala lo 'schema base' della *cobla* esordiale e con SP lo 'schema permutato' della stanza successiva; le sigle saranno mantenute nel corso della disamina:

SB: a b a b / c d d c

SP: c d c d / a b b a

Sono dunque denominate *retrogradadas* 'per acordansa' le *coblas* la cui permutazione prevede il rovesciamento speculare dei timbri tra *frons* e *cauda* (SB: 'a b' *frons*, 'c d' *cauda*; SP: 'c d' *frons*, 'a b' *cauda*) e la loro ridistribuzione secondo la trama rimica iniziale (SB: $x_a y_b x_a y_b / x_c y_d y_d x_c =$ SP: $x_c y_d x_c y_d / x_a y_b y_b x_a$); questi aspetti distintivi sono messi in rilievo nella digressione che introduce la seconda modalità:

... E ges per so no es que no sian li rim retrogradat per acordansa, si be tota las acordansas pauzadas en la primiera cobla no-s podon retornar en la segunda atiera de dreg en dreg, quar ayso fa far le compas de las dichas coblas, quar en la primiera cobla son pausat primeramen quatre verset encadenat e pueysh autre quatre crozat, et a quel meteysh compas volc tener aquel que fe lo dig dictat en la segunda cobla.

Pero ve-us autre ysshample en lo qual tug li bordo e las consonansas, ayssi quo son pausadas en la primiera cobla, se retorno a tiera ses degun faut que no-y es faytz en la segunda.⁶

⁴ Billy, *L'architecture*, p. 128.

⁵ *Las Leys d'amors: redazione lunga in prosa*, a cura di Beatrice Fedi, Firenze 2019, p. 277. Semplifico l'allestimento di Fedi, tendente a evidenziare la stratificazione del manoscritto.

⁶ Ivi, pp. 278-279.

Come campione di *coblas retrogradadas* definite ‘*de dreg en dreg*’ vengono mostrate le prime due stanze dell’anonima *porqueira, Mentre per una ribiera* (*BdPP* 569.29), caratterizzate da una conversione rimica palindroma e dalla discordanza strutturale tra la *cobla* esordiale e quella permutata (SB: $x_a y_b x_a y_b / x_c y_d y_d x_c / x_e x_e y_f y_f / x_g \neq$ SP: $x_g / x_f x_f y_e y_e / x_c y_d y_d x_c / x_b y_a x_b y_a$):

SB: a b a b / c d d c / e e f f / g

SP: g / f f e e / c d d c / b a b a

Stando dunque ai differenti esempi forniti dalle *Leys*, la tecnica della retrogradazione può essere intesa, in termini generali, come un processo di regressione e di deflusso che opera, secondo differenti modalità, sulla sequenza rimica originaria presentata nella *cobla* esordiale. Le definizioni trattatistiche non sono tuttavia adeguate a riassumere quella che è una situazione molto più complessa e variegata, ciononostante ci consentono di desumere il tratto fondante della *retrogradatio*: la dimensione di ‘arretramento’ degli elementi base; si veda anche la descrizione di István Frank: «La *retrogradatio* est un artifice qui se présente dans des strophes alternées et qui consiste à reprendre dans la deuxième strophe diverses particularités de la strophe précédente, vers par vers, et cela dans l’ordre inverse». ⁷ Tale peculiarità enfatizza l’alterità metrica della tecnica rispetto ad altre forme di commutazione rimica e rappresenta uno dei criteri fondanti che ha guidato la classificazione del corpus.

Si è quindi scelto di escludere dall’inventario i componimenti che presentano quel differente tipo di permutazione, individuato e definito da Billy ‘circolare’ – raggruppabile nelle sottovarianti di ‘scorrimento in avanti’ (I: a b c d e f, II: f a b c d e, III: e f a b c d, ecc.; ossia: I: 1 2 3 4 5 6, II: 6 1 2 3 4 5, III: 5 6 1 2 3 4, ecc.) e ‘scorrimento all’indietro’ (I: a b c d e f, II: b c d e f a, III: c d e f a b, ecc.; ossia: I: 1 2 3 4 5 6, II: 2 3 4 5 6 1, III: 3 4 5 6 1 2, ecc.) –, che produce *coblas* eterogenee, in cui ogni elemento rimico, nello svolgersi del brano, occupa tutte le posizioni all’interno della struttura strofica. Questa tipologia è ben diversa dalla retrogradazione; ⁸ dalle parole di Frank soprascritte si evince infatti un’altra caratteristica distintiva delle *coblas retrogradadas*: l’alternanza sistematica di due schemi (SB e SP), che genera disuguaglianza metrica tra strofi pari e dispari e fa sì che ciascuna occorrenza timbrica abbia solo due posizioni strofiche (cfr. *infra*). L’indagine, inoltre, non considera le sestine a

⁷ István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1966, vol. I, p. xxxviii.

⁸ Come giustamente sottolineano Canettieri, *Il gioco delle forme*, p. 63, e Proscio, «Il riflesso cosmologico», p. 121.

coblas cruzadas, poiché in esse non si riscontra un vero e proprio movimento di retrocessione e, parimenti ai testi con permutazione circolare, ogni rima occupa tutte le collocazioni possibili all'interno della strofe (I: a b c d e f, II: f a e b d c, III: c f d a b e, ecc.; ossia: I: 1 2 3 4 5 6, II: 6 1 5 2 4 3, III: 3 6 4 1 2 5, ecc.).

Il corpus è costituito da (quasi)⁹ tutti i testi classificati da Frank come *coblas retrogradadas* e da altri registrati nel suo repertorio con l'etichetta *coblas capcaudadas*, che di fatto presentano una struttura retrogradata.¹⁰ Per l'analisi degli schemi metrici ci si è avvalsi delle edizioni critiche di riferimento:¹¹

BdT

Bertolome Zorzi	74.13: <i>Puois ieu mi fenh mest los prims entendenz</i>
Bertran Carbonel	82.16: <i>Tans ricx clergues vey trasgitar</i>
Bonifaci Calvo	101.8: <i>Lo majer senz, c'om en se puosc'aver</i>
Daude de Pradas	124.12: <i>No-m puesc mudar que no-m ressit</i>
Folquet de Lunel	154.6: <i>Si quon la fuelha el ramelh</i>
Folquet de Marselha	155.1: <i>Amors, merce: non mueira tan soven</i>
Gaucelm Faidit	167.4: <i>Al semblan del rei thyes</i>
	167.16: <i>Com que mos chans sia bos</i>
	167.32: <i>Lo gens cors honratz</i>
	167.33: <i>L'onrratz, jauzens sers</i>
	167.60: <i>Tot me cuidei de chanssos far sofrir</i>
Gausbert de Poicibot	173.13: <i>Si res valgues en amor</i>
Guillem de Berguedan	210.2: <i>Ar el mes que la neu e-l frei</i>
Guillem Peire de Cazals	227.3: <i>Eras, pus vey mon benastruc</i>
Guillem de Saint Leidier	234.5: <i>Bel m'es oimais qu'eu retraja</i>
Guiraud lo Ros	240.1: <i>A la mia fe, Amors</i>
Guiraut Riquier	248.17: <i>Be-m degra de chantar tener</i>
	248.24: <i>De midons e d'amor</i>

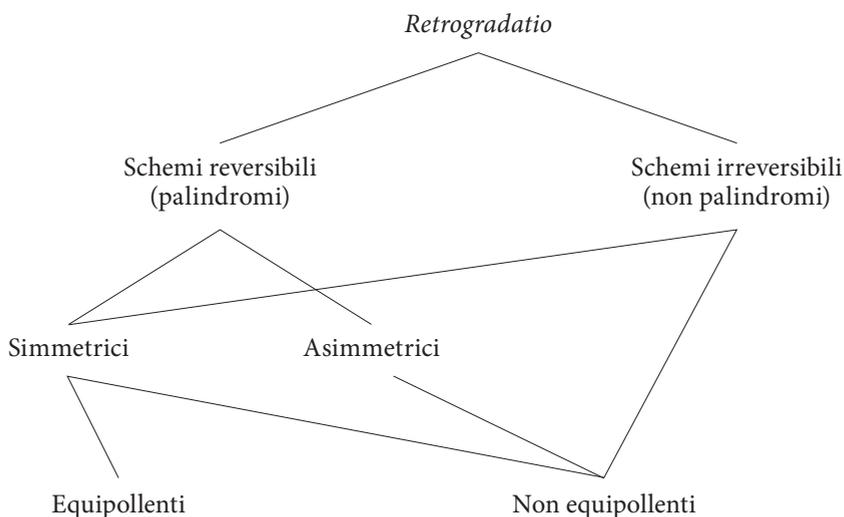
⁹ Sono stati esclusi due testi, la cui permutazione presenta caratteristiche differenti rispetto al restante *corpus*: cfr. Grimoart Gausmar, *Lanquan lo temps renovelha* (BdT 190.1), otto *coblas dissoludas* e *alternadas* giocate sul *rim derivatiu* intrastrofico (si rimanda allo studio di Paolo Di Luca, «La rima assente nella lirica occitana e catalana: dal *rim derivatiu* agli *estramps*», *eHumanista*, 23, 2023, pp. 368-381, alle pp. 374-375); Raimon de Miraval, *Bertran, si fossetz tant gignos* (BdT 406.16): otto *coblas doblas* di otto versi (I-II. a: -os, b: -ar, c: -a; III-IV. a: -en, b: -or, c: -on; V-VI. a: -it, b: -atz, c: -ers; VII-VIII. a: -ort; b: -ans; c: -etz) organizzate sui seguenti schemi: I-II: a b b a c c a a; III-VIII: a b b a c c b b.

¹⁰ Cfr. 155.1; 167.4; 167.16; 167.32; 167.33; 167.60; 210.2; 248.17; 248.27; 248.87; 335.32; 366.31; 375.24; 448.1.

¹¹ Per le edizioni critiche si rinvia alla COM2, ad eccezione di: (Daude de Pradas) Silvio Melani, *Per sen de trobar: l'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout 2016; (Pons de Chaptail) Antonella Martorano, *Pons de Chaptail. Poesie*, Firenze 2017; (Pons de la Garda) Nicolò Premi, *Il trovatore Pons de la Guardia*, Strasbourg 2020. Il genere privilegiato per le forme retrogradate è la canzone; i testi catalogati sono infatti quasi tutti *chansos* d'amore, eccetto alcune canzoni di argomento religioso (cfr. 154.6, 248.27, 248.31, 248.46, 248.47, 248.69, 248.86), due *sirventes-chansos* (cfr. 167.33, 210.2) e sei *sirventesi* (cfr. 82.16, 248.17, 248.68, 248.72, 248.87, 335.32). Dall'esame dei generi coinvolti, Guiraut Riquier risulta il principale trovatore ad aver praticato la tecnica retrogradata al di fuori del genere amoroso canonico; cfr. Monica Longobardi, «Osservazioni metrico-retoriche sui *vers* di Guiraut Riquier», *Studi mediolatini e volgari*, 31, 1985, pp. 247-257.

	248.27: <i>En tot quant qu'ieu saupes</i>
	248.29: <i>Fis e verays e plus fermes, que no suelh</i>
	248.31: <i>Gauch ai, quar esper d'amor</i>
	248.46: <i>Jhesus Cristz, filh de Dieu viu</i>
	248.47: <i>Kalenda de mes caut ni freg</i>
	248.66: <i>Pus sabers no-m val ni sens</i>
	248.68: <i>Qui-m disses, non a dos ans</i>
	248.69: <i>Qui-s tolgues</i>
	248.72: <i>Res no-m val mos trobars</i>
	248.82: <i>Tan m'es plazens lo mals d'amor</i>
	248.86: <i>Cristian son per Jhesu Crist nomnat</i>
	248.87: <i>Cristias vey perilhar</i>
Peire Cardenal	335.32: <i>Lo iorn que fui natz</i>
Peire Ramon de Toloza	355.14: <i>Pos vezem bosc e broils floritz</i>
Peirol	366.31: <i>Si be-m sui loing et entre gent estraigna</i>
Perdigo	370.10: <i>Mais no-m cug que sons gais</i>
Pons de Chaptail	375.12: <i>L'adregz solatz e l'avinens companha</i>
	375.24: <i>Tant mi destrein uns desconortz qi-m ve</i>
Pons Fabre d'Uzes	376.1: <i>Locx es c'om se deu alegrar</i>
Pons de la Garda	377.4: <i>Mandat m'es que no-m recreia</i>
Raimon de Miraval	406.3: <i>Aissi-m te amors franc</i>
Uc (ma Baussan)	448.1: <i>Dal'fin, pois tan avez apres</i>

Osservando la struttura e i legami intra e interstrofici tra lo schema-base e lo schema-permutato di ogni componimento, è possibile proporre una tipizzazione del corpus fondata sui principi di 'reversibilità' e 'simmetria' – che tengono conto dei rapporti interstrofici – e di 'equipollenza' – ovvero di simmetria intrastrofica. Si rilevano dunque due classi commutative cardinali, suddivisibili in sottosezioni:



Si veda la seguente catalogazione: di ogni testo, individuato dal riferimento *BdT*, si segnala lo schema-base (SB), lo schema-permutato (SP) e altri aspetti che saranno presi in considerazione nel corso dell'analisi, come la sequenza sintetica (SS), la rima fissa centrale o laterale (sottolineata), e i rimanti parossitoni (*in corsivo*).

Schemi reversibili (palindromi):

Simmetrici equipollenti

		SS:
74.13	SB: <i>a b b a c d d c</i> SP: <i>c d d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 2 1
82.16	SB: <i>a b b a c d d c</i> SP: <i>c d d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 2 1
101.8	SB: <i>a b c d d c b a</i> SP: <i>a b c d d c b a</i>	1 1 1 / 2 / 1 1 1 1 1 1 / 2 / 1 1 1
124.12	SB: <i>a b b a c d d c</i> SP: <i>c d d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 2 1
227.3	SB: <i>a b c c b a</i> SP: <i>a b c c b a</i>	1 1 / 2 / 1 1 1 1 / 2 / 1 1
234.5	SB: <i>a b c d e f g h</i> SP: <i>h g f e d c b a</i>	1 1 1 1 / 1 1 1 1 1 1 1 1 / 1 1 1 1
240.1	SB: <i>a b b a c d e e d</i> SP: <i>d e e d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 / 1 2 1
248.66	SB: <i>a b a b a c d c d c</i> SP: <i>c d c d c a b a b a</i>	1 1 1 1 1 / 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 / 1 1 1 1 1
248.68	SB: <i>a b b a c d e e d</i> SP: <i>d e e d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 / 1 2 1
248.86	SB: <i>a b b a c d d c</i> SP: <i>c d d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 2 1
355.14	SB: <i>a b b a c d d c</i> SP: <i>c d d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 2 1
375.12	SB: <i>a b b a c d d c</i> SP: <i>c d d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 2 1
376.1	SB: <i>a b b a c d d c</i> SP: <i>c d d c a b b a</i>	1 2 1 / 1 2 1 1 2 1 / 1 2 1

Simmetrici non equipollenti

248.29	SB: a b b c d d e	1 2 / 1 / 2 1
	SP: e d d c b b a	1 2 / 1 / 2 1
248.46	SB: a b b <u>c</u> d d e	1 2 / 1 / 2 1
	SP: e d d <u>c</u> b b a	1 2 / 1 / 2 1
377.4	SB: a b b <u>c</u> d d e	1 2 / 1 / 2 1
	SP: e d d <u>c</u> b b a	1 2 / 1 / 2 1

Asimmetrici non equipollenti

154.6	SB: a b b a <u>c</u> d d e e	1 2 1 / 1 / 2 2
	SP: e e d d <u>c</u> a b b a	2 2 / 1 / 1 2 1
173.13	SB: a b b a b <u>b</u> a c d d c	1 2 1 2 / 1 1 2 1
	SP: c d d c a <u>b</u> b a b b a	1 2 1 1 / 2 1 2 1
248.24	SB: a b b a c <u>d</u> <u>d</u> c e e f f	1 2 1 1 / 2 1 2 2
	SP: f f e e c <u>d</u> <u>d</u> c a b b a	2 2 1 2 / 1 1 2 1
248.72	SB: a b b a <u>c</u> d d e e	1 2 1 / 1 / 2 2
	SP: e e d d <u>c</u> a b b a	2 2 / 1 / 1 2 1
248.82	SB: a b b a a b a b	1 2 2 / 1 1 1
	SP: b a b a a b b a	1 1 1 / 2 2 1
406.3	SB: a b a b b <u>c</u> <u>c</u> d d c c b	1 1 1 2 / 2 2 2 1
	SP: b c c d d <u>c</u> <u>c</u> b b a b a	1 2 2 2 / 2 1 1 1

Schemi irreversibili (non palindromi), simmetrici e non equipollenti:

155.1	SB: a b a <u>b</u> <u>b</u> c c	1 1 / 1 / 2 2
	SP: c b c <u>b</u> <u>b</u> a a	1 1 / 1 / 2 2
167.4	SB: a b a a b <u>c</u> <u>c</u> d d <u>c</u> e e e	1 1 2 1 / 2 2 1 3
	SP: e d e e d <u>c</u> <u>c</u> b b <u>c</u> a a a	1 1 2 1 / 2 2 1 3
167.16	SB: a b a b a <u>c</u> <u>c</u> d e e	1 1 1 1 / 1 2 1 2
	SP: e d e d e <u>c</u> <u>c</u> b a a	1 1 1 1 / 1 2 1 2
167.32	SB: a a b a a b a c c d c c d c c	2 1 3 1 1 / 2 1 2 1 2
	SP: c c d c c c d c a a b a a b a a	2 1 3 1 1 / 2 1 2 1 2
167.33	SB: a b a b a b c c d d c d d	1 1 1 1 1 / 1 2 2 1 2
	SP: d c d c d c b b a a b a a	1 1 1 1 1 / 1 2 2 1 2

167.60	SB: $a b a b \underline{c} d d e e$ SP: $e d e d \underline{c} b b a a$	1 1 1 / 1 / 1 2 2 1 1 1 / 1 / 1 2 2
210.2	SB: $a a b b a a b$ SP: $b b a a b b a$	2 2 / 2 1 2 2 / 2 1
248.17	SB: $a b b a c c d d$ SP: $d c c d a a b b$	1 2 / 1 / 2 2 1 2 / 1 / 2 2
248.27	SB: $a b b a \underline{c} c d d e e$ SP: $e d d e \underline{c} c b b a a$	1 2 1 / 2 2 2 1 2 1 / 2 2 2
248.31	SB: $a b b a \underline{c} d d e e$ SP: $e d d e \underline{c} b b a a$	1 2 1 / 1 2 2 1 2 1 / 1 2 2
248.47	SB: $a b a b c c d d e$ SP: $e d e d c c b b a$	1 1 1 / 1 / 2 2 1 1 1 1 / 1 / 2 2 1
248.69	SB: $a a b a a b a a b a a b a b$ SP: $b b a b b a b b a b b a b a$	2 1 2 1 2 / 1 2 1 1 1 2 1 2 1 2 / 1 2 1 1 1
248.87	SB: $a b b a c d c$ SP: $c d d c a b a$	1 2 1 / 1 1 1 1 2 1 / 1 1 1
335.32	SB: $a a b a a a b a c c d c c d c c$ SP: $c c d c c c d c a a b a a b a a$	2 1 3 1 1 / 2 1 2 1 2 2 1 3 1 1 / 2 1 2 1 2
366.31	SB: $a b b c c d d$ SP: $d c c b b a a$	1 2 / 2 2 1 2 / 2 2
370.10	SB: $a b a b c c d e e f f$ SP: $f e f e d d c b b a a$	1 1 1 1 / 2 1 2 2 1 1 1 1 / 2 1 2 2
375.24	SB: $a b a b c c d c$ SP: $c d c d a a b a$	1 1 1 / 1 / 2 1 1 1 1 1 / 1 / 2 1 1
448.1	SB: $a a b b a a b$ SP: $b b a a b b a$	2 2 / 2 1 2 2 / 2 1

Nell'analisi delle varietà rintracciate si mostrerà un unico testo come *exemplum* per ciascuna tipizzazione.

Schemi reversibili, simmetrici ed equipollenti. La reversibilità è determinata dall'andamento speculare della permutazione: SP è palindromo di SB. Il meccanismo di commutazione impiegato in questi testi può essere evidenziato ricorrendo a numeri ordinali rappresentanti lo svolgimento per coppie coincidenti. Per esempio, un ipotetico schema con *retrogradatio* reversibile

formato da strofi di 6 versi ciascuna – indipendentemente dal numero e dalla distribuzione dei timbri – è sempre traducibile nella relazione ‘1>6, 2>5, 3>4, 4>3, 5>2, 6>1’; il rapporto può essere sintetizzato nella formula decrescente ‘6 5 4 3 2 1’: il primo elemento della II strofe coincide con l’ultimo della I, il secondo elemento della II strofe con il penultimo della I, il terzo della II strofe con il terz’ultimo della I, ecc.

Per verificare l’automatismo di attivazione della retrogradazione reversibile si prendano a campione le prime due *coblas* (SB e SP) del sirventese di Bertran Carbonel, *Tans rics clergues vei trasgitar* (BdT 82.16) – 8 7’ 7’ 8 8 7’ 7’ 8; rime: a: -ar; b: -aire; c: -ers; d: -ia:

SB (I *cobla*, vv. 1-8)

₁A Tans rix clergues vey trasgitar
₂B enaisi co-l trasgitaire;
₃B que-l filha, c’an de comayre,
₄A fan lur nepta al maridar.
₅C Et atruep ne d’autres fols vers
₆D que an tan d’ipocrizia
₇D c’om non conoys lor bauzia
₈C ni l’enjans don lor ven l’avers.

SP (II *cobla*, vv. 9-16)

₈C [Ay] fals clergue! E cals devers
₇D es fassas tan gran folia
₆D e que-l be mostres tot dia?
₅C Es be fols doncx vostres volers:
₄A bos pastres non deu anc preyar
₃B sas fedas per nulh afaire;
₂B e que vos o vulhatz faire,
₁A qu’es pastor, feratz a cremar.

Il rapporto numerico è ‘1>8 2>7 3>6 4>5 5>4 6>3 7>2 8>1’ (8 7 6 5 4 3 2 1); come si è detto, la distribuzione decrescente dei timbri rileva il moto palindromo.

Questo schema reversibile è simmetrico ed equipollente:

	palindromo (←)	simmetrico (=)	equipollente (=)
SB:	a b b a / c d d c	x y y x / x y y x	x y y x = x y y x
SP:	c d d c / a b b a	x y y x / x y y x	

Si riscontra il rapporto interstrofico che stabilisce la simmetria: la disposizione di coppie rimiche a intreccio chiasmatico di SB (a b b a / c d d c : x y y x / x y y x) coincide con quella di SP (c d d c / a b b a : x y y x / x y y x); si osservi ora la simmetria intrastrofica, vale a dire l’‘equipollenza’: *frons* e *cauda* presentano lo stesso reticolo incrociato (x y y x).

Schemi reversibili, simmetrici e non equipollenti. Il principio di uguaglianza intrastrofica, ossia di equipollenza, è violato in soli tre componimenti con identico schema palindromo e simmetrico (cfr. 248.29, 248.46, 377.4), reperiti dunque nella sotto-sezione di ‘non equipollenti’; cfr. Pons de la Garda, *Mandat m’es que no-m recreja* (BdT 377.4) – 7’ 7 7 7 10 7 7; rime: a: -eia; b: -atz; c: -al; d: -is; e: -enda:

SB (I *cobla*, vv. 1-7)

₁A Mandat m'es que no-m recreia
₂B de cantar ni de solatz,
₃B e quar plus soven no fatz
₄C chansos, m'o tenon a mal
₅D sill a cui chans e deportz abelis;
₆D et a grat de sos amis
₇E deu hom far, com que l'en prenda.

SP (II *cobla*, vv. 8-14)

₇E Tota corteza fazenda,
₆D solatz, chant e joc e ris,
₅D moc ben d'Amor, so m'es vis;
₄C qu'en tot pretz ajuda e val
₃B Amors trop mais d'autra re, sosapchatz,
₂B et ades n'es hom coitatz
₁A de far so que ben esteia.

	palindromo (←)	simmetrico (=)	non equipollente (≠)
SB:	a b b / c / d d e	x y y (x) x x y	x y y ≠ x x y
SP:	e d d / c / b b a	x y y (x) x x y	

Lo schema, si è detto, è reversibile (palindromo): cfr. il rapporto numerico regressivo: '7 6 5 4 3 2 1'; è simmetrico: cfr. l'equivalenza interstrofica: x y y (x) x x y = x y y (x) x x y; è non equipollente: la struttura strofica è scomponibile in due segmenti metrici periferici di tre versi ciascuno, inframezzati da un timbro irrelato, la prima terzina è formata da un *rims estramps* e un distico a rima baciata, la seconda da un distico a rima baciata e un *rims estramps* – le due strutture pertanto non collimano, ad eccezione della rima 'c' che occupa la posizione centrale (sulla rima centrale fissa si veda *infra*).

Schemi reversibili, asimmetrici e non equipollenti. L'inversione della trama rimica realizzata negli schemi reversibili asimmetrici corrisponde alla tipologia di *retrogradadas de dreg en dreg* esemplata nelle *Leys*: in questi componimenti la non-equipollenza tra il segmento metrico iniziale e quello finale di strofa è una costante e il moto palindromo della conversione crea di conseguenza un rovesciamento non solo dei timbri, ma anche dei legami fonici; cfr. Guiraut Riquier, *Res no-m val mos trobars* (BdT 248.72) – 6 6 6 6 6' 6 6 6 6; rime: a: -ars; b: -ens; c: -ara; d: -atz; e: -ir:

SB (I *cobla*, vv. 1-9)

₁A Res no-m val mos trobars,
₂B mos sabers ni mos sens
₃B per penre honramens
₄A en cortz, don m'es amars
₅C lurs segres, tan amara
₆D vida-n trac; quar no-y platz
₇D lunhs faitz adordenatz;
₈E per que-y volgra fugir,
₉E si m'en pogues sufrir.

SP (II *cobla*, vv. 10-18)

₉E Mout m'es greu per sufrir
₈E qu'a dever vey fugir
₇D alcus adordenatz,
₆D tant lur es totz mals platz,
₅C qu'us no-m par que am ara
₄A Dieu, on es vers amars;
₃B don par que-ns n'onra mens,
₂B quar part .m. de tans cens
₁A es ab mal lurs trobars.

	palindromo (←)	asimmetrico (≠)	non equipollente (≠)
SB:	a b b a / c / d d e e	x y y x / x / x x y y	x y y x ≠ x x y y
SP:	e e d d / c / a b b a	x x y y / x / x y y x	

Lo schema è dunque reversibile: cfr. l'ordinamento discendente della formula palindroma: '9 8 7 6 5 4 3 2 1'; è non equipollente, altrimenti non si innescherebbe questa modalità differente di regressione rimica: cfr. $x y y x \neq x x y y$; è asimmetrico: l'asimmetria è data dalla mancata corrispondenza dell'ordito rimico tra schema-base e schema-permutato; anche in questo caso, l'unico timbro a non mutare nella trasformazione è 'c', ma per il momento è necessario porre il *focus* su ciò che viene travolto dalla conversione: *frons* di SB: $x y y x \neq frons$ di SP: $x x y y$; *cauda* di SB: $x x y y \neq cauda$ di SP: $x y y x$.

Schemi irreversibili, simmetrici e non equipollenti. Sono invece tutti simmetrici e non equipollenti, in ragione della loro struttura formale intrinseca, gli schemi irreversibili (non palindromi), il cui sistema di alterazione è equiparabile alla tipologia *retrogradadas per acordansa* descritta nelle *Leys*.

In questi componenti l'esito permutato non è palindromo dello schema-base e quindi la conversione delle occorrenze rimiche non segue più la regolare numerazione discendente e palindroma caratterizzante gli schemi reversibili. La regressione arresta la trasposizione bifronte dei timbri, i quali vengono sì ripresi in ordine inverso (anche qui, come nei reversibili, si scambiano tra *frons* e *cauda*), ma sono ridistribuiti nel rispetto della struttura non equipollente dello schema-base, che dunque risulta stabile in tutte le *coblas* – di qui la simmetria.

Come *specimen* per il catalogo dei non palindromi si assume la canzone di Gaucelm Faidit, *Totz me cuidei de chansos far sofrir* (BdT 167.60) – 10 10' 10 10' 10 10' 10' 10 10; rime: a: -ir; b: -aia; c: -en; d: -anssa; e: -os:

SB (I *cobla*, vv. 1-9)

¹A Tot mi cuidei de chanssos far sofrir
²B er en invern, tro la calenda maia;
³A mas ara vei que no m'en dei giquir
⁴B per ma razon que n'es plus coind' e gaia
⁵C e pel joi q'ai de Mon Plus Avinen;
⁶D car vei son pretz q'ades poj' et enanssa;
⁷D per q'ieu sai ben e conosc ses doptanssa
⁸E q'en deu esser plus gaia ma chanssos
⁹E sol car li platz que sos bels noms i fos.

SP (II *cobla*, vv. 10-18)

⁹E Vas ma dompna soplei totas sazoz
⁷D qe-m nafret gen al cor, ses colp de lanssa,
⁸E ab un esgart de sos hueills amoros,
⁶D lo jorn qe-m det s'amor e sa coindanssa;
⁵C aquel esgartz m'intret tant dolsamen
⁴B al cor, que tot lo-m reven e m'apaia;
²B e s'ab los huoiills mi fetz cortesa plaia,
³A ill m'en saup ben cortesamen garir
¹A per q'ieu lo-i dei conoisser e grazir.

	non palindromo (\leftrightarrow)	simmetrico (=)	non equipollente (\neq)
SB:	a b a b / c / d d e e	x y x y / x / x x y y	x y x y \neq x x y y
SP:	e d e d / c / b b a a	x y x y / x / x x y y	

Il sistema numerico raffigura un rapporto irreversibile e, quindi, non palindromo: '1>9, 2>7, 3>8, 4>6, 5>5, 6>4, 7>2, 8>3, 9>1' (9 7 8 6 5 4 2 3 1). Questa tipologia di retrogradazione, rispetto alla reversibile, genera naturalmente degli *habitus* abbastanza diversi a seconda della distribuzione delle rime.

Si rileva inoltre la simmetria tra SB e SP, che presentano la stessa concatenazione ('quartina alternata – rima irrelata – quartina baciata'), e la non equipollenza, determinata dall'asimmetria intrastrofica tra *frons* alternata e *cauda* baciata.

* * *

La tipizzazione dei testi retrogradati, istituita ispezionando l'attualizzazione della forma metrica, può essere scorta altresì effettuando una radiografia della sequenza rimica degli schemi, che permette di distinguere in modo più intuitivo i tre livelli strutturali di reversibilità, simmetria ed equipollenza.

Si è scelto di denominare questa sorta di lastra 'sequenza sintetica' (cfr. 'SS' dell'inventario *supra*): la serie numerica esprime la comparsa progressiva, isolata (1) o reiterata (2 o +), di ogni occorrenza timbrica all'interno della *cobla*; ad esempio, la 'sequenza sintetica' dello schema 'a b b a / c d d c' corrisponde alla serie '1 2 1 / 1 2 1', così parafrasabile: compare un timbro (1 = a), seguito da un timbro diverso ripetuto due volte (2 = b b), seguito da un timbro diverso (1 = a), seguito da un timbro diverso (1 = c), seguito da un timbro diverso ripetuto due volte (2 = d d), seguito da un timbro diverso (1 = c) – 'diverso' non vuol dire 'nuovo', ma intende sottolineare l'alterità del timbro rispetto alla rima che precede e a quella che segue.

Per chiarire il funzionamento della SS, si ripropongono gli schemi esemplati in precedenza:

Schemi reversibili (palindromi)

Simmetrico equipollente (82.16):

SB:	a _x b _y b _y a _x / c _x d _y d _y c _x
SP:	c _x d _y d _y c _x / a _x b _y b _y a _x

	palindromo (\leftarrow)	simmetrico (=)	equipollente (=)
SB:	1 _x 2 _y 1 _x 1 _x 2 _y 1 _x	1 _x 2 _y 1 _x / 1 _x 2 _y 1 _x	1 _x 2 _y 1 _x = 1 _x 2 _y 1 _x
SP:	1 _x 2 _y 1 _x 1 _x 2 _y 1 _x	1 _x 2 _y 1 _x / 1 _x 2 _y 1 _x	

Simmetrici non equipollenti (248.29, 248.46, 377.4):

SB: $a_x b_y b_y / c_x / d_x d_x e_y$
 SP: $e_x d_y d_y / c_x / b_x b_x a_y$

	palindromo (\leftarrow)	simmetrico ($=$)	non equipollente (\neq)
SB:	$1_x 2_y 1_x 2_x 1_y$	$1_x 2_y / 1_x / 2_x 1_y$	$1_x 2_y \neq 2_x 1_y$
SP:	$1_x 2_y 1_x 2^x 1_y$	$1_x 2_y / 1_x / 2_x 1_y$	

Asimmetrico non equipollente (248.72):

SB: $a_x b_y b_y a_x / c_x / d_x d_x e_y e_y$
 SP: $e_x e_x d_y d_y / c_x / a_x b_y b_y a_x$

	palindromo (\leftarrow)	asimmetrico (\neq)	non equipollente (\neq)
SB:	$1_x 2_y 1_x 1_x 2_x 2_y$	$1_x 2_y 1_x / 1_x / 2_x 2_y$	$1_x 2_y 1_x \neq 2_x 2_y$
SP:	$2_x 2_y 1_x 1_x 2_y 1_x$	$2_x 2_y / 1_x / 1_x 2_y 1_x$	

Schemi irreversibili (non palindromi), simmetrici e non equipollenti (167.60):

SB: $a_x b_y a_x b_y / c_x / d_x d_x e_y e_y$
 SP: $e_x d_y e_x d_y / c_x / b_x b_x a_y a_y$

	non palindromo (\leftrightarrow)	simmetrico ($=$)	non equipollente (\neq)
SB:	$1_x 1_y 1_x 1_y 1_x 2_x 2_y$	$1_x 1_y 1_x 1_y / 1_x / 2_x 2_y$	$1_x 1_y 1_x 1_y \neq 2_x 2_y$
SP:	$1_x 1_y 1_x 1_y 1_x 2_x 2_y$	$1_x 1_y 1_x 1_y / 1_x / 2_x 2_y$	

Vale, pertanto, quanto desunto dall'analisi della realizzazione rimica: se la sequenza sintetica di SB è palindroma di SP, lo schema è reversibile; se la sequenza sintetica di SB coincide con quella di SP, lo schema è simmetrico; se nella sequenza sintetica il segmento iniziale e finale della strofe convergono, lo schema è equipollente.

I tratti più rilevanti per lo studio della retrogradazione si situano dunque su un piano più profondo di analisi. Conviene a questo punto recuperare l'intuizione di Billy sul funzionamento di questo tecnicismo formale, vigente su quella che lo studioso definisce 'struttura rimica soggiacente'. Per comprenderne la portata è necessario valutare il concetto di temporalità insita nel linguaggio, come nella musica, che stabilisce un ordine lineare e consequenziale nell'emissione dei timbri: le rime, nella loro realizzazione, seguono un ordine di comparsa e un ordine di scomparsa e la relazione di questi due ordini determina la «structure sous-jacente»; sarebbe sbagliato ritenere astratto questo livello, poiché esso ha delle forti implicazioni nell'*iter* commutativo: la *retrogradatio* procede infatti secondo l'ordine inverso di scomparsa delle rime, e non di comparsa.

Supponiamo uno schema-base ‘a b b a c c d d’, permutato nelle due varianti principali, reversibile e irreversibile, e osserviamo l’ordine di comparsa (OC) e scomparsa (OS) dei timbri:

Schema reversibile

SB: a b b a c c d d
 SP: d d c c a b b a

OC: a b c d (1 2 3 4) / OS: b a c d (2 1 3 4)
 OC: d c a b (4 3 1 2) / OS: d c b a (4 3 2 1)

Schema irreversibile

SB: a b b a c c d d
 SP: d c c d a a b b

OC: a b c d (1 2 3 4) / OS: b a c d (2 1 3 4)
 OC: d c a b (4 3 1 2) / OS: c d a b (3 4 1 2)

Benché i processi di conversione diano esiti differenti, il meccanismo di base è lo stesso. La regressione non opera sulla sequenza ‘a b c d’ ma su ‘b a c d’ (traducendo in numeri progressivi: non su ‘1234’ ma su ‘2134’). Ordine di comparsa di SB: la rima ‘a’ è la prima ad apparire in ordine cronologico, la ‘b’ è la seconda, la ‘c’ è la terza, la ‘d’ è la quarta (naturalmente si considerano solo le prime occorrenze dei timbri); ordine di scomparsa: la prima rima a sparire – quindi, la più lontana sull’asse temporale – è la ‘b’, la seconda è la ‘a’, la terza è la ‘c’, la quarta è la ‘d’. La costituzione dello schema con inversione rimica segue dunque, come si è detto, l’ordine inverso di scomparsa – SB (OS): ‘b a c d’ > SP (OC): ‘d c a b’; si creano dunque delle serie speculari e questo procedimento interno è sempre palindromo anche negli schemi irreversibili.

* * *

La retrogradazione produce determinati effetti.

Il primo risultato, riscontrabile in tutti i testi del corpus, è l’allaccio interstrofico *capcaudat* che si realizza attraverso l’iterazione della rima finale di ogni strofe nel primo verso della stanza seguente. In alcuni componenti il legame testa-coda è enfatizzato dalla ripresa non del solo timbro, ma dell’intero rimante; com’è noto, la ripetizione ha la funzione di mettere in risalto determinati *mots-tornatz* che fungono da catalizzatori semantici del testo.¹² Ancor più risulta rilevante la reiterazione interstrofica di tutte le parole-rima dello schema-base, ravvisabile in Guillem Peire de Cazals, *Ara pos vei mon ben astruc* (BdT 227.3), Bertolome Zorzi, *Pos eu mi feing mest*

¹² Cfr. 248.46 (con *mot-refrains: cosselh*), 248.66 e 248.86 (con *mot-refrains: amor*).

los prims entendens (BdT 74.13), e Guiraut Riquier, *Res no-m val mos trobars* (BdT 248.72).¹³

L'altro effetto, a cui si è fatto brevemente riferimento nella parte introduttiva, riguarda la continuità del flusso palindromo insito al moto retrogradato, che garantisce l'uguaglianza della sequenza rimica della III strofe con la I, della IV con la II, ecc., pertanto le *coblas* risultano *alternadas*. Per raffigurare l'andamento serpentino si veda la canzone di Folquet de Lunel, *Si com la foill'el ramel* (BdT 154.6), di cui si offrono lo schema metrico di ogni *cobla* e i relativi ordini di comparsa e scomparsa delle occorrenze rimiche – 7 7 7 7 7 7 7 7 7; rime: a: *-elh*; b: *-or*; c: *-elha*; d: *-eis*; e: *-o*:

I	a b b a c d d e e	OC: a b c d e (1 2 3 4 5) / OS: b a c d e (2 1 3 4 5)	→
II	e e d d c a b b a	OC: e d c a b (5 4 3 1 2) / OS: e d c b a (5 4 3 2 1)	←
III	a b b a c d d e e	OC: a b c d e (1 2 3 4 5) / OS: b a c d e (2 1 3 4 5)	→
IV	e e d d c a b b a	OC: e d c a b (5 4 3 1 2) / OS: e d c b a (5 4 3 2 1)	←
V	a b b a c d d e e	OC: a b c d e (1 2 3 4 5) / OS: b a c d e (2 1 3 4 5)	→

Le fasi del processo permutativo sono pertanto così riassumibili:

Fase I: presentazione dello schema-base (SB)	→
Fase II: permutazione dello schema-base (SP)	←
Fase III: ripristino dello schema-base (SB ^I)	→
Fase IV: ritorno della permutazione (SP ^I)	←
Fase V: ripristino dello schema-base (SB ^{II})	→
(ecc.)	

Gli unici componimenti che non rispettano l'alternanza tra le *coblas* sono due testi, catalogati nell'inventario tra i reversibili simmetrici equipollenti, costruiti su un tipo di *retrogradatio* intrastrofica in cui, sebbene il sistema dell'ordine di scomparsa resti operante, l'avvicendamento delle sequenze rimiche è azzerato e le *coblas* sono dunque *unissonans*; cfr. Bonifaci Calvo, *Lo majer sens qu'om en se posc'aver* (BdT 101.8) – 10 10 10' 10 10 10' 10 10; rime a: *-er*; b: *-ors*; c: *-ia*; d: *-atz*:

I	a b c d d c b a	OC: a b c d (1 2 3 4) / OS: d c b a (4 3 2 1)	→
II	a b c d d c b a	OC: a b c d (1 2 3 4) / OS: d c b a (4 3 2 1)	← = →
III	a b c d d c b a	OC: a b c d (1 2 3 4) / OS: d c b a (4 3 2 1)	→
IV	a b c d d c b a	OC: a b c d (1 2 3 4) / OS: d c b a (4 3 2 1)	← = →
V	a b c d d c b a	OC: a b c d (1 2 3 4) / OS: d c b a (4 3 2 1)	→

¹³ Particolarmente elaborato è il *vers* di Guiraut Riquier, in cui il trovatore ricorre al *rim derivatiu* e ad agganci *capfinit*.

Si veda anche Guillem Peire de Cazals, *Ara pos vei mon ben astruc* (BdT 227.3) – 8 8 8 8 8 8; rime: a: -uc; b: -ol; c: -at:

I	a b c c b a	OC: a b c (1 2 3) / OS: c b a (3 2 1)	→
II	a b c c b a	OC: a b c (1 2 3) / OS: c b a (3 2 1)	← = →
III	a b c c b a	OC: a b c (1 2 3) / OS: c b a (3 2 1)	→
IV	a b c c b a	OC: a b c (1 2 3) / OS: c b a (3 2 1)	← = →
V	a b c c b a	OC: a b c (1 2 3) / OS: c b a (3 2 1)	→

Alcuni schemi, com'è già stato osservato, presentano una rima centrale la cui posizione non viene alterata dallo stravolgimento commutativo. La medianità, che garantisce al timbro la collocazione più interna della strofe, e la sua fissità lo rendono perno della permutazione: la torsione delle trame rimiche periferiche di ogni *cobla* avviene attorno ad esso. La scelta del timbro fisso centrale (o fisso laterale: cfr. 167.4) ricade sempre, ad eccezione di soli due casi (cfr. 248.24, 155.1), sulla rima 'c', ovvero sulla terza in ordine di comparsa. Si veda la catalogazione offerta *supra*, in cui le rime fisse sono evidenziate: cfr. 154.6, 167.60, 240.1, 248.24, 248.27, 248.31, 248.46, 248.68, 248.72, 377.4, 406.3. Quando il timbro centrale è seguito da timbro uguale si crea un distico a rima baciata fisso; in alcuni casi il secondo elemento del distico non occupa esattamente la posizione centrale ma interferisce, sovrapponendosi, al primo elemento del segmento finale della strofe: cfr. 155.1, 167.16, 248.47. Infine, si rileva un unico componimento con rima fissa doppia: cfr. 167.4.

Nel processo permutativo di alcuni testi, è possibile ravvisare una simile torsione intorno a un elemento metrico stabile, prendendo in considerazione quello che Billy definisce «niveau gonique», ovvero il genere delle rime. Nella stragrande maggioranza dei componimenti retrogradati con rime non omotone, la posizione delle uscite femminili nella strofe non viene perturbata dalla rotazione dei timbri rimici, è fissa: l'isomorfismo fondante è rispettato a livello metrico (cfr. 82.16, 101.8, 155.1, 154.6, 167.4, 167.16, 167.32, 167.33, 167.60, 240.1, 248.24, 248.31, 248.66, 248.72, 248.86, 335.32, 376.1, 377.4, 375.12, 366.31, 375.24). In soli due componimenti si rileva la discordanza sillabica interstrofica, provocata dalla differente disposizione dei generi timbrici nelle *coblas*: cfr. 234.5¹⁴ e 406.3.

¹⁴ La *retrogradatio* è costruita sul legame *derivatius* dei rimanti: le *coblas* dispari presentano uscite parossitone, quelle pari uscite ossitone.

* * *

L'operazione di raccolta, catalogazione e descrizione strutturale degli esiti metrici retrogradati rappresenta la fase embrionale di un più ampio studio, attualmente *in itinere*, sulle forme di retrogradazione nelle produzioni romanze medievali. È infatti necessario porre il *focus* su altri aspetti non ancora vagliati, quali la fisionomia materiale di questi testi, vale a dire la loro distribuzione all'interno della tradizione manoscritta, e il lessico rimico impiegato da ciascun autore, il cui esame consentirà di capire se la ricercatezza sperimentale sia registrabile, oltretutto sul piano tecnico-formale, anche su quello linguistico e stilistico.

Deve inoltre essere verificata la possibilità di stabilire una correlazione tra struttura e contenuto: nei componimenti del corpus di controllo incentrati sul tipico contrasto sentimentale, le continue oscillazioni emotive dell'amante, in bilico tra *joi e dolor*, *Amor e Razos*, *dezirs e plors*, sembrano coincidere con il movimento sinusoidale e ondulatorio messo in atto dalla retrogradazione, ma questa suggestione, per poter essere eventualmente accreditata, richiede lo spoglio, la lettura e l'interpretazione accurata di tutti i brani dell'inventario.

Per evitare di appiattire il discorso su una prospettiva pancronica, è inoltre obbligatorio un raffronto intertestuale e storico-culturale, volto a ricostruire le linee di sviluppo cronologico di questo 'genere' metrico, che prenda in esame le costanti formali, i riusi e le innovazioni, e rintracci il senso delle molteplici articolazioni; l'obiettivo è quello di mettere in evidenza i tratti del mutamento diacronico attraverso una microscopia esaustiva: «l'evoluzione delle forme è un dato incontrovertibile, dal quale peraltro si possono ricavare elementi importanti anche a livello euristico».¹⁵ L'analisi merita di essere arricchita con specifici affondi, in parallelo, sulle permutazioni retrogradate sperimentate in ambito oitanico, catalano, galego-portoghese e italiano.

La cernita del materiale occitano e la tipizzazione delle griglie formali del *trobar retrogradat* costituiscono dunque il punto di partenza per una ricognizione metrica, storica e letteraria più dilatata, orientata a rilevare l'atipicità formale e il riverbero combinatorio prodotto dall'artificioso, quanto affascinante, intrico rimico della retrogradazione.

Università di Napoli Federico II

¹⁵ Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers*, p. 96.

(An)isosillabismo nelle laude di Iacopone da Todi: rapporto tra metro, lingua e prosodia*

Giuseppina Orobello

Nonostante la notevole diffusione manoscritta delle Laude, seconda solo ai testi danteschi, con i suoi 353 testimoni, secondo il censimento di Mecca,¹ per diverso tempo gli studi iacoponici non hanno potuto giovare di un testo affidabile a cui riferirsi. Tale necessità è affermata infatti già dagli studiosi che per primi si occuparono di analizzare gli aspetti metrici, come Schmitt nel 1905² o Ugolini nel 1949,³ i quali erano consapevoli della parzialità dei loro risultati, imputabile proprio all'incertezza testuale.

I tentativi concreti di superare questo scoglio sono sostanzialmente rappresentati dalle due edizioni di Ageno e di Mancini, pubblicate rispettivamente nel 1953⁴ e nel 1974,⁵ che presentano però diversi limiti,⁶ anche dal punto di vista metrico, che è il *focus* di questo intervento. Ageno, infatti, non analizza il verso di Iacopone, ma si limita a riconoscere alcune irregolarità, che attribuisce ad anisosillabismo e ritiene risalenti indubbiamente all'autore. Riconosce infatti l'assenza di una sillaba in principio di verso nel primo emistichio

* Presento in questa sede alcuni dei risultati del mio lavoro di tesi di dottorato: *Il laudario di Iacopone da Todi. Saggio di edizione critica e studio metrico*, Università di Siena, dottorato in Filologia e Critica, XXXIII ciclo.

¹ Angelo Eugenio Mecca, «Il canone allargato: il nome 'Iacopone' come indice d'autorità», in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*. Atti del Convegno di studio organizzato dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della morte di Iacopone da Todi (1306-2006), in collaborazione con il Centro italiano di studi sul basso medioevo - Accademia Tudertina e la Fondazione Ezio Franceschini (Todi, 3-7 dicembre 2006), a cura di Ernesto Menestò, Spoleto 2007, pp. 515-533.

² John Schmitt, «La metrica di Frà Jacopone», *Studi Medievali*, 1, 1904-1905, pp. 513-560.

³ Francesco Alessandro Ugolini, *Laude di Iacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri*, Torino 1947.

⁴ Iacopone da Todi, *Laudi, trattato e detti*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze 1953.

⁵ Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di Franco Mancini, Bari 1974.

⁶ Per una trattazione sistematica e approfondita dei pregi e dei limiti delle edizioni precedenti e dei problemi che, più in generale, il Laudario pone ai suoi editori, si rimanda a Lino Leonardi, «Per il problema ecdotico del laudario di Iacopone: il manoscritto di Napoli», *Studi di filologia italiana*, 46, 1988, pp. 13-85; Id., «La tradizione manoscritta e il problema testuale del laudario di Iacopone», in *Iacopone da Todi*. Atti del XXXVII Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000), Spoleto 2001, pp. 177-204; e Id., «Per l'edizione critica del laudario di Iacopone», in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*, pp. 83-111. Oltre alle tesi di dottorato del nostro gruppo di lavoro, vedi *supra* e *infra*.

dei doppi settenari e nella maggioranza degli endecasillabi, ma non fornisce alcuna spiegazione di tale fenomeno. Nella sua edizione, Mancini si astiene invece da qualsiasi tentativo di analisi critica della versificazione iacoponica: pur riconoscendo l'oggettività dell'anisosillabismo nella poesia italiana delle origini, riconduce qualsiasi variazione all'interno del laudario ad una rivendicazione di varietà e mobilità da parte dell'autore, quale rappresentazione di una personalissima espressività.

È chiara, dunque, la necessità di una nuova edizione che possa fornire un testo critico fondato su solide basi filologiche, che sia dotata di un assetto linguistico coerente oltretutto di un apparato affidabile. La fase più avanzata di questa nuova edizione è stata portata avanti nel corso del dottorato in Filologia e Critica dell'Università di Siena, sotto la guida del professor Leonardi: ha avuto inizio, infatti, con la tesi di Andrea Giraudo⁷ ed è proseguita con la mia e quella di Davide Pettinari.⁸ I lavori per questa edizione sono però cominciati molto prima, con il gruppo di lavoro che, tra il 2000 e il 2006, ha avviato gli studi per la costituzione di un nuovo testo critico che, oltre a produrre i materiali di collazione utilizzati e integrati dal nostro gruppo, ha portato avanti una cospicua serie di lavori preparatori di fondamentale importanza, tra cui quelli relativi al canone,⁹ agli aspetti paleografici e codicologici della tradizione trecentesca,¹⁰ alla seriazione dei componimenti,¹¹ alla metrica¹² e alla lingua.¹³ Fondamentale è stata la definizione del canone di riferimento, una selezione rappresentativa delle quattro famiglie individuate tempo addietro dalla critica e riconfermate dalla nostra edizione: umbra, veneta, toscana e la famiglia umbro-toscana individuata dai lavori di Leonardi.¹⁴

Tra le varie proposte operative avanzate già allora da Leonardi per la costituzione della nuova edizione, quella che riguarda la metrica è di riconoscere

⁷ Andrea Giraudo, *Il laudario di Iacopone da Todi. Edizione critica (parziale)*, Università di Siena, dottorato in Filologia e Critica, XXXII ciclo.

⁸ Davide Pettinari, *Il laudario di Iacopone da Todi. Saggio di edizione critica e studio linguistico dei manoscritti di Chantilly e Londra*, Università di Siena, dottorato in Filologia e Critica, XXXV ciclo.

⁹ Gaia Gubbini, «Ai margini del canone: sull'attribuibilità a Iacopone nella tradizione antica», in *La vita e l'opera di Iacopone*, pp. 489-513, e Mecca, «Il canone allargato».

¹⁰ Marisa Boschi Rotiroli, «Aspetti paleografici e codicologici della prima tradizione manoscritta di Iacopone da Todi», in *La vita e l'opera di Iacopone*, pp. 535-555.

¹¹ Alessio Decaria, «Varia struttura seriale nella tradizione manoscritta del laudario di Iacopone», in *La vita e l'opera di Iacopone*, pp. 465-488.

¹² Maria Sofia Lannutti, «Il verso di Iacopone», in *La vita e l'opera di Iacopone*, pp. 113-134.

¹³ Enzo Mattesini e Ugo Vignuzzi, «La lingua dei laudari iacoponici di Londra e di Chantilly e il todino antico», in *La vita e l'opera di Iacopone*, pp. 557-602.

¹⁴ Leonardi, «Per l'edizione critica», p. 90.

l'autonomia del verso attraverso la rima e affrontare soprattutto il tema dell'«esatta misura del verso, o meglio, fino a che punto sia ammessa la deroga all'esatta misura del verso» attraverso una «documentata razionalizzazione».¹⁵

L'importanza di una tale proposta è visibile da luoghi come il seguente:

38[34] 2¹⁶ *ka mortal ferita | all'alma fon venire*

Agno e Mancini optano per una *singularis* del solo **P**¹⁷ e della *princeps*, ipermetra e non supportata dalla *varia lectio*:

38[34] 2 *che mortal ferite all'alma | spesse fiate fon venire*

In questa lauda composta di settenari doppi, nel primo caso avremmo due emistichi rispettivamente di sei e sette sillabe, mentre nel secondo caso ci troveremmo di fronte a due ottonari.

Il punto di partenza deve dunque obbligatoriamente essere l'esame della tradizione manoscritta che permetta un'indagine al contempo ecdotica e metrica, per la costruzione di un'edizione che prenda in esame un corpus testimoniale rappresentativo dell'intera tradizione iacoponica, sia condotta «secondo criteri di rigorosa affidabilità filologica»,¹⁸ e sia fondata contemporaneamente sull'analisi ecdotica e metrico-prosodica, così che i due piani si intreccino e giustificino vicendevolmente.

Quello metrico è un campo che non sembra aver interessato in maniera preminente gli studiosi del laudario iacoponico, che hanno invece privilegiato il lato più contenutistico, delle fonti, della figura poetica di Iacopone e del suo misticismo. Come già sottolineato da Leonardi «sul difficile argomento non si sono registrati negli ultimi anni (decenni) approfondimenti significativi»,¹⁹ pur risalendo molto indietro nel tempo le prime manifestazioni d'interesse per la materia. Infatti, il primo a scrivere qualcosa del metro di Iacopone è il Crescimbeni che, nel 1668, mostrava la prossimità tra i doppi settenari di *Rosa fresca aulentissima* e quelli della lauda di Iacopone *En cinque modi appareme*.

Il primo ad occuparsi della poesia di Iacopone in senso più tecnico, sul versante della versificazione, fu Schmitt, in un saggio del 1905,²⁰ in cui si pro-

¹⁵ Leonardi, «La tradizione manoscritta», p. 200.

¹⁶ Numerazione della nuova edizione; tra quadre il riferimento all'ed. Mancini.

¹⁷ Paris, Bibliothèque Nationale de France, it. 1037.

¹⁸ Leonardi, «Per l'edizione critica», p. 87.

¹⁹ Leonardi, «La tradizione manoscritta», p. 200.

²⁰ Schmitt, «La metrica di Frà Iacopone».

poneva di indagare l'origine dell'endecasillabo italiano, con il fine dichiarato di dimostrarne la derivazione da un modello latino, rifiutando così l'idea di un'origine d'oltralpe. Lo studioso decise, dunque, di prendere come riferimento il verso di Iacopone che egli non riteneva influenzato dalla poesia francese e provenzale.

Il pensiero di Schmitt sulla metrica di Iacopone risente certamente dell'idea di grossolanità e «candida e disadorna ingenuità»²¹ che caratterizza la sua figura e che culminerà nell'immagine romantica del *giullare di Dio* di D'Ancona,²² a cui veniva attribuita una certa rozzezza espressiva, di cui la critica si è liberata solo diversi decenni dopo. Ciò non toglie però che alcuni punti fondamentali venissero già messi in luce. Pur non riconoscendo a Iacopone la consapevolezza e la cultura artistica che verranno dimostrate da diversi studiosi in seguito, viene infatti riconosciuta al poeta la capacità di attingere a diversi ambiti e di far riferimento tanto alla poesia latina medievale quanto a quella volgare, anche se Schmitt limita il campo all'opera dei laudesi. Vediamo qui *in nuce* quanto verrà poi diffusamente affermato da Lannutti circa la possibilità di utilizzare anche per Iacopone il concetto di *rusticitas* e la sua disinvoltura nel muoversi tra due differenti registri, ugualmente impiegati e conosciuti dal poeta, della poesia mediolatina e di quella romanza.

Altro punto fondamentale che Schmitt riconosce nella produzione del tuderite, e verrà ripreso in seguito, è quello che riguarda l'anacrusi, un principio da lui definito come l'inizio in levare, precedente cioè l'*ictus* iniziale. Tale concetto, a partire dall'Ottocento, è presente nei manuali di metrica italiana in relazione alla poesia delle origini, che la concezione romantica voleva indissolubilmente legata alla musica, convinzione che anche Schmitt condivide circa le laude di Iacopone.

Dopo Schmitt, Barolo, nel 1929, sostiene la derivazione della lauda dalla sequenza e attribuisce il merito a Iacopone di aver risollevato le sorti della lauda «rendendola illustre con la potenza della sua ispirazione, con la sua arte e con la varietà della forma metrica, sì che essa entra con lui nel novero dei generi poetici».²³ Inoltre, fa una breve ricognizione delle tipologie di strofe delle laude e si sofferma sul largo uso di alessandrini e sulla rima interna, che insieme ad altri aspetti confermerebbero il suo profilo di «poeta dotto».²⁴

²¹ Schmitt, «La metrica di Frà Iacopone», p. 515.

²² Alessandro D'Ancona, *Iacopone da Todi il giullare di Dio del secolo XIII*, Todi 1914.

²³ Agostino Barolo, *Iacopone da Todi*, Torino 1929.

²⁴ Ivi, p. 218.

Barolo sostiene che la poesia di Iacopone è solo apparentemente «disordinata e primitiva» e che tradisce una conoscenza della metrica latina, da cui deriverebbero alcune delle forme metriche del laudario. Nonostante l'alta considerazione che dimostra della poesia iacoponica, Barolo si trova però a dover ammettere che non è «sempre perfetta; anzi, assai spesso, non è conservata la quantità sillabica»:²⁵ per spiegare questa irregolarità, al contrario di Schmitt, non fa alcun riferimento al principio dell'anacrusi ma richiama invece le parole del P. Bartolomeo Sorio, che di fatto fanno riferimento a quel fenomeno che verrà poi definito *anasinalefe*.²⁶

Nel 1947 Ugolini, che ignora quanto scritto da Barolo, torna a parlare delle oscillazioni rispetto al verso base, di una o due sillabe in più o in meno e si chiede se queste siano da attribuirsi ad accidenti di copia o risalcano a Iacopone.²⁷ Senza dubbio attribuisce l'irregolarità sillabica e anche quella rimica all'autore e ne trova la ragione nel «contemperamento tra raffinata poesia d'arte e composizione arcaizzante di tono giuillesco»,²⁸ tipico del laudario iacoponico. Secondo Ugolini in Iacopone confluiscono infatti due tecniche diverse: da un lato quella che avrà prosecuzione nella poesia cortese italiana del Duecento, isometrica, isorimica e che rispetta determinati schemi musicali, di derivazione d'oltralpe, e dall'altro quella autoctona e arcaica dei canti giuilleschi. Pur richiamando, dunque, il saggio di Schmitt, l'autore non fa alcun accenno alla possibilità di spiegare l'oscillazione metrica attraverso il principio dell'anacrusi ma solo alla consapevole oscillazione tra i due poli della poesia cortese e popolare.

Come è noto, il più importante punto di svolta lo si ha pochi anni dopo con gli studi di Contini che, nell'*Avvertenza* alla sua antologia dei *Poeti del Duecento*, e nell'intervento al convegno bolognese di Studi di Filologia italiana del 1960,²⁹ riporta all'attenzione il principio dell'anisosillabismo nella poesia italiana delle origini e in quella iacoponica, da lui definita, in questo senso, un caso-limite. Riprende inoltre il principio dell'anacrusi, introdotto da Schmitt, che egli estende attraverso il concetto, ad esso complementare, di 'tempo vuo-

²⁵ Ivi, p. 221.

²⁶ «Sovente, dice il Sorio, avveniva una elisione tra un verso e l'altro come usa il latino, con la differenza che questo elide l'ultima sillaba del verso precedente, il volgare la prima del seguente», *ibidem*.

²⁷ Ugolini, *Laude*.

²⁸ Ivi, p. 109.

²⁹ Gianfranco Contini, «Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano», in *Studi e problemi di critica testuale*, [Atti del] Convegno di Studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 Aprile 1960), Bologna 1961, pp. 241-272 (poi in Id., *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli 1986, pp. 157-210).

to'. Contini rileva nella poesia italiana delle origini l'oscillazione dovuta alla presenza o assenza di un 'tempo vuoto' iniziale: così la quartina di alessandri- ni vede la presenza di settenari dall'andamento fondamentalmente giambico e senari dall'andamento trocaico ed è possibile altresì ravvisare l'alternanza di un novenario (fondamentalmente giambico) e un ottonario (fondamentalmente trocaico), con una coincidenza accentuativa che vede il solo scarto d'una sillaba iniziale. L'oscillazione di gran lunga più frequente è secondo Contini quella dell'ottonario-novenario, di derivazione dall'*octosyllabe* francese, anche nel laudario iacoponico, dove, diversamente dall'ambiente giullaresco, l'ottonario è la base mentre il novenario la sua dilatazione, «non dunque novenario con 'tempo vuoto' ma ottonario con 'anacrusi'». ³⁰

A questi lavori va certamente affiancato, quale conferma teorica, quello di Di Girolamo, *Regole dell'anisosillabismo*, che riconosce all'interno della versificazione italiana delle origini (e in quella di Iacopone) due tipi di versi oscillanti di una o due posizioni, l'ottonario trocaico e il novenario giullaresco e, riprendendo il lavoro di Contini, ha come scopo dichiarato quello di «descrivere il modello metrico-ritmico soggiacente a questi versi di misura variabile». ³¹

Queste teorie vengono riprese e in parte circoscritte da Lannutti che lamenta come siano ormai passate in giudicato e riprese negli studi complessivi sulla metrica italiana degli ultimi anni. ³² Lannutti, inoltre, ha indagato la versificazione del laudario in un tentativo di razionalizzazione che tenesse conto delle peculiarità linguistiche e poetiche di Iacopone. ³³ La studiosa analizza prima di tutto la propensione di Iacopone, ma anche di tutto il repertorio laudistico del Duecento, per i versi doppi (o composti) che deriverebbe da una concezione del verso ancora profondamente debitrice nei confronti della sua matrice mediolatina, in cui la scomposizione e moltiplicazione degli emistichi erano essenzialmente costitutive. Tale debito nei confronti della poesia mediolatina sarebbe ravvisabile anche nella predilezione per la dialefe e, soprattutto, la dieresi e l'impiego di cadenze sdruciole: come anticipato la studiosa richiama infatti per Iacopone la nozione di *rusticitas*, a suo tempo introdotta da Avallé, «intesa come espressio-

³⁰ Contini, «Esperienze d'un antologista», p. 251.

³¹ Costanzo Di Girolamo, «Regole dell'anisosillabismo. Il caso dell'ottonario/novenario nella poesia italiana del Duecento», *Medioevo romanzo*, 2, 1975, pp. 254-272, a p. 254.

³² Maria Sofia Lannutti, «Anisosillabismo e semiografia musicale nel laudario di Cortona», *Studi Medievali*, 35, 1994, pp. 1-66.

³³ Lannutti, «Il verso di Iacopone».

ne di un ibridismo tra latino e volgare, di un sistema contaminato». ³⁴ Lannutti, inoltre, richiama l'attenzione sul rischio di un'applicazione del tutto astratta del principio dell'anacrusi, che porterebbe a riconoscere come irregolarità originali anche innovazioni occorse nel processo di copia, e propone piuttosto la possibilità di impiego di figure metriche intersversali come possibile spiegazione dell'escursione sillabica: l'ipermetria di un verso (o di un emistichio) sarebbe risolta ipotizzando che la prima sillaba atona di questo sia sentita come l'ultima atona del verso precedente, operazione tollerabile in virtù dell'equivalenza delle uscite tronche, piane e sdruciole. ³⁵

Da questa breve digressione sui principali contributi agli studi di metrica iacoponica emerge come l'anisosillabismo sia il fenomeno più evidente e maggiormente richiamato dagli studiosi, anche se non credo abbia ancora ricevuto la giusta attenzione. Soprattutto credo che non sia stato dato spazio sufficiente alle osservazioni legate al rapporto tra escursione sillabica e ritmo e prosodia dei versi iacoponici. È chiaro, dunque, che uno studio metrico della poesia iacoponica non possa fare a meno di partire proprio da questo aspetto.

Per anisosillabismo si intende il fenomeno di infrazione della regolarità metrica di un testo poetico, «legittimamente» e «in punti imprevedibili». ³⁶ L'approccio che ho adottato nel lavoro di analisi dei versi iacoponici è stato quello di una verifica ragionata dei fenomeni che costituiscono questa vistosa perturbazione sillabica, affiancando a queste registrazioni della misura sillabica la rilevazione dell'andamento ritmico-prosodico. Dal punto di vista del metodo ho proceduto, in sede di scansione metrico-sillabica, alla valutazione del peso della presenza di figure metriche quali sinalefe, dialefe, dieresi e anasinalefe. Oltre a questo, ho registrato l'andamento prosodico e la distribuzione degli accenti, così da esaminare le diverse opportunità di lettura del verso che una diversa scansione metrica e una differente distribuzione degli accenti avrebbero inevitabilmente condizionato, implicando anche le scelte ecdotiche, che di queste differenze hanno sempre tenuto conto. Al fine di evitare una lettura arbitraria della disposizione degli accenti, il punto di partenza per l'analisi ritmico-prosodica sono stati i lavori avviati in questo campo da Praloran sulla metrica dei *Fragmenta*. ³⁷ Il principio base di questi studi è un lavoro di analisi e scansione verso per verso,

³⁴ Sul concetto di *circa romançum o iuxta rusticitatem* si rimanda all'exkursus fornito da Lannutti, «Il verso di Iacopone», p. 119 nota 14.

³⁵ Ivi, p. 122.

³⁶ Aldo Menichetti, *Metrica Italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1992, p. 153.

³⁷ Marco Praloran, *La metrica dei 'Fragmenta'*, Roma-Padova 2003.

basato sulla considerazione delle specifiche relazioni prosodiche ed enunciative che ogni elemento lessicale e grammaticale intrattiene con il resto dell'enunciato. Seguendo questa strada, gli elementi versali vengono valutati sulla base del loro peso linguistico e fonosintattico, così da non sovrapporvi uno schema mentale precostituito, facilmente condizionabile dall'andamento cantilenante che può assumere la lettura delle laude.

A differenza però di quanto dichiarato da Praloran, il lavoro di scavo metrico non avviene in questo caso su un'edizione già compiuta ma su un'edizione *in fieri*, in cui il piano di ricostruzione ecdotica va di pari passo con il tentativo di restituire la dimensione originaria del metro. Le due componenti sono in continuo dialogo tra loro e la costruzione del testo tiene conto non solo delle scelte ecdotiche ma anche delle valutazioni metriche, entrambe condotte sulla base dei dati forniti dalla tradizione manoscritta. Ho dunque proceduto al censimento di una casistica che permettesse di registrare gli usi iacoponici, limitando l'arbitrarietà individuale. È, infatti, di primaria importanza uno sguardo d'insieme agli usi del poeta eliminando nella maggior misura possibile la soggettività delle scelte.

Al fine di avere una panoramica delle abitudini iacoponiche non viziata da preconcetti, ho preso in esame due gruppi di controllo, caratterizzati da un assetto testuale sufficientemente sicuro. Per questo, nel lavoro di analisi dei versi iacoponici il primo strumento prezioso di controllo è rappresentato dal Laudario urbinatese, la cui eccellenza, che travalica l'affidabile archetipo umbro, è stata ampiamente dimostrata da Bettarini nella sua edizione del 1969.³⁸ Tra le laude certamente iacoponiche di questo laudario, ho scelto di partire da quelle che si presentano come isosillabiche: la lauda *O Regina cortese* e la lauda *Oimé lascio dolente*. In queste due laude sono presenti alcuni versi in cui la tradizione reca un verso ipo o ipermetro, mentre la lezione urbinatese riporta un verso isosillabico. Nel caso del laudario urbinatese il sospetto potrebbe essere quello di una armonizzazione sillabica, subordinata alla destinazione musicale delle laude ivi presenti, ma il lavoro di Bettarini in più di un'occasione dimostra la presenza di alcune *difficiliores*, che male si accordano con l'idea di un appiattimento del testo in funzione musicale e in molti casi invece la misura sillabica dell'urbinatese è la stessa, pur presentando lezioni differenti. Inoltre, la presenza di alcune laude che possono quasi certamente definirsi isosillabiche tra quelle finora edite dal nostro gruppo di lavoro credo possa corroborare l'ipotesi di

³⁸ Rosanna Bettarini, *Jacopone e il Laudario Urbinatese*, Firenze 1969.

un isosillabismo originario per questi testi. Accanto al laudario urbinato, a corredo delle informazioni tratte dalla registrazione di quei fenomeni metrici e ritmici che è possibile chiamare in causa per permettere la lettura isosillabica anche dei pochi versi che rappresentavano delle eccezioni nelle laude isosillabiche dell'urbinato, sono dunque state prese in considerazione le laude con buona probabilità isosillabiche finora edite dal gruppo di lavoro, come la notissima *O iubelo del core* e *Guarda che non caggi, amico!*

Si prenda come esempio *O iubelo del core*, in cui le uniche due eccezioni in una lauda perfettamente settenaria, si trovano ai primi emistichi dei versi 2 *quando iubelo se scalda* e 15 *vedendo esvalianza*, rispettivamente ipermetro e ipometro. In entrambi i casi le diverse scansioni di lettura (la forma apocopata *iubel* al v. 2 e la lettura dieretica *esvalianza* al v. 15) modificano la scansione sillabico-prosodica e vedono il pressoché totale accordo della tradizione.

Dopo aver analizzato le laude isosillabiche ho proceduto all'analisi delle laude anisosillabiche secondo i medesimi criteri. Analizzando i dati emerge la conferma di quanto affermato in precedenza da altri studiosi e cioè come in diverse laude siano presenti versi eccedenti o carenti per una sillaba, il cui andamento ritmico-prosodico sembrerebbe essere simile a quello 'prevalente', salvo per l'assenza/presenza di una sillaba atona iniziale.

Questo dato non rappresenta certo una novità assoluta negli studi iacoponici: come detto in precedenza era già stato rilevato da altri studiosi, tra cui Contini e Di Girolamo, il quale afferma che le sue *Regole* sono valide a patto che «la struttura ritmica del verso, fatta astrazione per la misura d'attacco, rimanga invariata, cioè trocaica».³⁹ Ciò che è nuovo è un approccio che ha innanzitutto come base un'edizione che finalmente può dirsi veramente critica, condotta su solide basi filologiche e dotata di un assetto linguistico coerente e di un apparato critico che possa rendere ragione non solo delle scelte ecdotiche ma anche delle dinamiche della tradizione manoscritta.

Vi è in più un allargamento dello sguardo, che comprende anche versi di misura differente dall'otto-novenario, oggetto primario degli studi precedenti, abbracciando quindi tutte le tipologie di versi presenti nel laudario. Indagando il laudario nel suo complesso è stato infatti possibile osservare che la maggior parte delle ipometrie sono riscontrabili in versi che hanno come modello mediolatino un verso dove l'inizio è segnato da una sillaba atona e che, di conseguenza, hanno più spesso un inizio ascendente, come i settenari. Le

³⁹ Di Girolamo, «Regole dell'anisosillabismo», p. 262.

ipermetrie, al contrario, sono più frequenti in versi il cui modello mediolatino ha un attacco discendente, come gli ottonari o i quinari.

Un altro aspetto importante, che ritengo vada sottolineato, riguarda il peso linguistico delle variazioni sillabiche che determinano l'anisosillabismo. L'analisi dei dati riguardanti le ipermetrie, in laude composte da settenari e ottonari (anche doppi), mostra infatti come nella maggioranza dei casi queste siano determinate da fenomeni che si possono definire di 'esplicitazione linguistica'. Si tratterebbe infatti di congiunzioni che annullano l'asindeto e di pronomi personali, deittici, preposizioni, avverbi⁴⁰ non necessari in una sintassi come quella iacoponica, che è stata definita «giustappositiva o coordinata e asindetica»⁴¹ e che Contini interpretava come molto vicina al latino, del quale Iacopone avrebbe adottato «la costruzione libera», portando la paratassi «alla seconda potenza».⁴² Quanto emerso dall'analisi delle ipermetrie viene confermato dai dati relativi ad anasinalefe e sinalefe tra emistichi. Nella stragrande maggioranza dei casi queste riguardano la congiunzione *et*, preposizioni e parole piene ma passibili di aferesi, come *espade*, *enfra*, *escito*, *ennamorata*, *enprima*.

Viene naturale chiedersi, a questo punto, se sia possibile, se non addirittura opportuno, eliminare la variabilità sillabica e ortopedizzare tutti questi versi eccedenti o calanti. Ma non vi è alcun dubbio che interventi di tale portata, capaci di cambiare la fisionomia del testo che conosciamo in maniera massiccia in questo caso, essendo presenti diverse infrazioni sillabiche nel laudario iacoponico, non siano ammissibili. Nel caso di Iacopone, infatti, si potrebbe arrivare a postulare la presenza di un archetipo della cui esistenza non si hanno che rarissimi indizi, non sempre certi. E lo si farebbe sulla base di fenomeni metrici che hanno avuto, per altro, ricezione diversa da parte dei copisti. Sul versante dei testimoni veneti e toscani, ad esempio, è evidente un lavoro di sistemazione e normalizzazione metrica che ha portato a modifiche testuali anche ampie, fino alla riscrittura. Ad esempio nella lauda 17, composta in settenari ed endecasillabi e in cui il verso finale di ogni strofa è rappresentato da un doppio quinario, l'ascendente comune a toscani e veneti modifica i versi rendendoli tutti ottonari, con alcune concessioni al novenario, attraverso riscritture e scorciamenti dei versi pur cercando di mantenerne il senso (es. 48

⁴⁰ Si prendano ad esempio i seguenti versi: 14.18 *che no i venga lo vento | che 'l lume non sia stenguto*; 18.28 *No lo devria dire: | «Eo voglio vender mercato!»*; 37[49].4 *ò 'l voluto comportare | perché tornassi ad penetença*; 37[49].22 *et io ad quella persona 'l dono | che del suo peccato dole*.

⁴¹ Lorenzo Tomasin, «Aspetti della sintassi iacoponica», *Italianistica*, 29, 2000, pp. 93-112.

⁴² Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli 1960, vol. II, pp. 65-66.

spesse fiate li guida nel fossato > guidale speso nel fossato), o nella lauda 25, in endecasillabi con versi clausola di misura inferiore (quinari, senari o settenari), dove invece sono proprio questi versi finali ad essere modificati al fine di uniformare la misura versale: es. 32 *de la granne cittade > di quella grande e splendida ciptade*; 104 *e diane pace > et donici et confermi la suo pace*.

Inoltre, vi sono alcuni versi per cui non è possibile parlare di esplicitazione linguistica e la cui ipermetria non trova dunque alcuna possibilità di normalizzazione in quel senso. Si prendano ad esempio i seguenti versi:

25[24] 12-13	<i>no 'l posso far, tucto m'accenno di lassargli desolati; da vicini saran clamati, 'figli de quello spreccato'.</i>
46[42] 37	<i>penso che voi verrite a quell'ore</i>
39[35] 4	<i>mustri che senti dolor molto magni</i>

La presenza di questi versi può essere una buona spia per una legittimità che può essere estesa anche ad altri versi, per cui sarebbe in via ipotetica possibile una lettura alternativa. In alcuni casi sarebbe però necessario fare ricorso a figure metriche 'd'eccezione', la cui fondatezza appare ridotta dalla presenza di questi versi uguali in tutta la tradizione, con i quali spesso condividono caratteristiche *in primis* di tipo prosodico.

È chiaro però che tanto quanto non è possibile un'ortopedizzazione massiccia e forzata, non è possibile nemmeno rinunciare a qualsiasi forma di regolarizzazione, qualsiasi tentativo di rintracciare una sorta di regolarità, che possa aiutare a decidere cosa sia ammissibile e cosa invece sia lecito 'modificare'. È infatti importante sottolineare che l'irregolarità di questi versi anisosillabici, almeno nel caso di Iacopone, è quasi sempre di natura esclusivamente sillabica. Ed è stato poco messo in luce il rapporto che l'escursione sillabica intrattiene con il piano ritmico-prosodico.

Se dal punto di vista puramente metrico ci si allarga ad un punto di vista metrico-ritmico, allora l'idea di irregolarità viene in qualche modo smorzata ed è possibile scorgere un principio regolatore soggiacente. È infatti importante ricordare, con le parole di Di Girolamo, che «la versificazione italiana fa dunque parte dei sistemi definiti sillabico-accentuativi. A rigore, la metrica dovrebbe studiare specificamente il metro, la misura sillabica; la ritmica il ritmo, la distribuzione dei tempi forti, dal momento che il verso italiano risulta dalla sovrapposizione di uno schema ritmico su uno schema metrico, distinguibili solo per via di astrazione». ⁴³ Infatti, è l'aspetto proso-

⁴³ Costanzo Di Girolamo, *Manualetto di metrica italiana*, Roma 2021, p. 18.

dico a prevalere su quello esclusivamente sillabico, nel senso più ampio che la nozione di prosodia comprende. Per prosodia si intendono «le regole del verso che in qualche modo sono legate alla fonetica, per esempio la rima, il sillabismo, l'accento, ecc.».⁴⁴ Come già detto, punto di partenza per l'analisi ritmico-prosodica, al fine di evitare una lettura arbitraria della disposizione degli accenti, sono stati i lavori avviati in questo campo da Praloran sulla *Metrica dei Fragmenta*, seguiti poi dall'indagine di Facini sulla metrica della scuola siciliana.⁴⁵ Tale modello è basato su regole linguistiche e fonosintattiche che tengono conto delle specifiche condizioni prosodiche ed enunciative degli elementi lessicali e grammaticali di ogni singolo verso. Questo modello rappresenta però il punto di arrivo di un percorso in cui si è tentato di applicare altri modelli possibili, in particolare quello che ipotizza una derivazione della versificazione iacoponica da quella ritmica mediolatina, dalla quale avrebbe desunto una rigida regolarità accentuativa. Come ricorda Pazzaglia, «gli elementi più importanti della frase ritmica sono, per Giovanni [di Garlandia] e per gli altri trattatisti [delle *artes rithmicae* mediolatine], la misura sillabica e la regolarità d'accento. ... Il numero delle sillabe, così fortemente scandito dagli accenti, gli dà, con la sua *aequalitas*, l'illusione di attingere ben più dei layci le vette della musica».⁴⁶ Si è preso dunque quale esempio la lauda *Omo de te me lamento*, edita da Rosanna Bettarini e composta da otto-novenari, alla quale è stato applicato uno schema ritmico, su modello di quelli mediolatini, in cui vi fosse una 'rigida regolarità' nella distribuzione degli accenti: si è tentato, dunque, di sovrapporre all'intero componimento uno schema composto esclusivamente da ottonari dattilici (accenti in 1° 4° 7° posizione) e novenari anfibrachici (accenti in 2° 5° 8° posizione). Seppur sia possibile ipotizzare delle infrazioni che possiamo definire in qualche modo tollerabili, vi sono alcuni versi in cui l'ostacolo prosodico pare insormontabile, come ad esempio al verso 90 *la carne, el diavolo, el mondo*, dove un accento in prima posizione valorizzerebbe l'articolo determinativo a discapito del sostantivo bisillabico *carne*, o al verso 29 *d'onferno t'ho menacciato*, dove un accento in prima posizione porterebbe ad un inaccettabile *onferno*. Dato l'alto numero di versi in cui sono presenti accenti in 4° e 7° posizione per l'ottonario e quelli in 5° e 8° posizione per il novenario – che sono effet-

⁴⁴ Giorgio Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino 1999, p. 152.

⁴⁵ Laura Facini, *Il verso della scuola siciliana. Prosodia, ritmo e sintassi alle origini della poesia lirica italiana*, Firenze 2019.

⁴⁶ Mario Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel 'De vulgari eloquentia'*, Firenze 1967, p. 149.

tivamente la maggioranza, raggiungendo insieme circa l'80% dei versi – pare evidente che siano questi gli accenti 'forti' e che l'oscillazione ritmica ottonovenaria sia soprattutto riferibile a questi accenti. Ma anche considerando solo questi come accenti forti, rimarrebbero esclusi versi in cui gli accenti forti occupano sedi diverse: si prendano ad esempio il verso 23 *e de me che l'ho create*, dove sarebbe valorizzato il pronome relativo, o il verso 59 *per volérete arriccare*, dove un accento di 4° finirebbe per valorizzare una sillaba indubbiamente atona. Tanto basta per scartare l'ipotesi di una accentazione fissa, sul modello ritmico mediolatino, per privilegiare, invece, quella di un utilizzo dello schema metrico-prosodico più vicino a quello volgare, in cui è possibile immaginare il verso (e il suo modello astratto) come uno schema vuoto al quale il poeta applica immagini e parole, attraverso un modo del tutto personale di concepire e attuare il rapporto modello/verso, con una notevole libertà dal punto di vista ritmico.⁴⁷ È dunque possibile riconoscere una struttura di base che prevede l'alternanza di versi la cui disparità è della misura di una sillaba carente o eccedente, l'alternarsi di ottonari e novenari, ma non è possibile individuare una struttura accentuale fissa. Vi è comunque una certa libertà e varietà prosodica: gli accenti non sono disposti rigidamente entro uno schema ferreo, pur occupando nella maggioranza dei casi sedi prevedibili.

In conclusione, ribadendo quanto già detto da Contini e cioè che l'anisosillabismo è un'ipotesi di lavoro più economica di un'ortopedizzazione forzata,⁴⁸ e ricordando che anche la presenza dei fenomeni che abbiamo definito di 'esplicitazione' o 'implicitazione linguistica', seppur maggioritari, non permette di ipotizzare un massiccio intervento sul testo,⁴⁹ vorrei soffermarmi brevemente su quello che da diversi studiosi è stato postulato quale giustificazione di questa alternanza sillabica: e cioè il rapporto con la musica.

A questo proposito, occorre ricordare che il concetto di anacrusi, chiamato in causa già da Schmitt nel 1905 in relazione all'anisosillabismo iacoponico, per molto, forse troppo, tempo è stato considerato derivante dall'ambito musicale. Come efficacemente dimostrato da Guastella è invece l'ambito musicale ad aver fatto proprio un concetto che

⁴⁷ Menichetti, *Metrica italiana*, p. 376.

⁴⁸ Contini, *Poeti del Duecento*, vol I, p. xx.

⁴⁹ Ne rimarrebbero infatti escluse alcune ipermetrie o ipometrie provocate da altri fenomeni, non riducibili grazie a nessun tipo di lettura normalizzante, la cui presenza mi pare già di per sé una ragione sufficiente a rinunciare ad una regolarizzazione comunque non esaustiva.

si è lentamente svincolato dal particolare contesto al quale deve la sua origine [e cioè la modalità di scansione dei versi antichi (e in particolare i versi recitativi della commedia romana)]. Accolto inizialmente con una certa freddezza, ma generalmente ritenuto utile per indicare l'attacco in arsi di una sequenza ritmica, esso finì per entrare nella terminologia metrica, rifluendo curiosamente da qui anche in quella musicologica.⁵⁰

Questa considerazione, unita al fatto che le laude di Iacopone hanno raramente trovato veste musicale, credo possa aiutare a sgombrare il campo da questo equivoco e a riportare l'attenzione su fatti che mi sembra possano essere ascritti al puro campo della poesia (pur non rinnegando l'importanza della componente orale e performativa). Quella di Iacopone è poesia a tutti gli effetti e i suoi modelli sono poetici, tanto romanzi quanto mediolatini. Tutto questo sembra corroborare l'ipotesi di una consapevole manipolazione da parte di Iacopone della poesia a lui contemporanea o di poco precedente, con una commistione di modelli peculiare, che si muove tra registri differenti con cognizione e abilità, ormai indubitabili. Iacopone appare, in questo senso, come un buon esempio di uno degli aspetti innovativi che Di Girolamo rivendica nella presentazione del suo *Manualetto di metrica italiana* e con cui non si può non essere d'accordo, e cioè «l'inserimento della metrica italiana dei primi secoli nel suo sfondo, che è indubbiamente uno sfondo romanzo. Ma a sua volta la versificazione romana nel suo complesso va messa in rapporto ... con quella mediolatina: è in quest'ultima che vanno cercate le radici comuni delle forme metriche dell'Europa moderna».⁵¹

Università per Stranieri di Siena (UniStraSi)

⁵⁰ Giovanni Guastella, «L'invenzione dell'anacrusi», *Quaderni urbinati di cultura classica*, 98/2, 2011, pp. 101-117, alle pp. 110-111.

⁵¹ Di Girolamo, *Manualetto*, p. 11.

IV.
TEORIA E FILOLOGIA

Filologia e interpretazione

Marco Grimaldi

1. *Notizie per la crisi*

Fin dal periodo americano e dalla *Critica della letterarietà* del 1978, come alcuni dei maggiori romanisti italiani, Costanzo Di Girolamo ha avuto uno spiccato interesse per la teoria letteraria.¹ Ma ciò che distingue i suoi studi da quelli di Avalle, Segre e persino Contini è la difficoltà di classificarli in una stagione o in una tendenza (strutturalismo, neo-lachmannesimo e così via). Ed è forse, della sua ricchissima produzione scientifica, la parte meno nota e discussa. Mi pare quindi utile provare a illustrarne le caratteristiche fondamentali.

Parto ovviamente dalla *Filologia interpretativa* del 2019, che è ad oggi lo strumento più efficace per conoscere al meglio Costanzo Di Girolamo come interprete e filologo. Nella *Nota* iniziale si chiarisce il senso del titolo:

nella tradizione degli studi all'acribia e al rigore di alcune pratiche non ha corrisposto, il più delle volte, un pari impegno esegetico e nemmeno un adeguato interesse per l'interpretazione, senza la quale è impossibile ridurre o annullare la differenzialità, non soltanto linguistica, che presentano le opere del passato.²

La filologia che Di Girolamo chiama *interpretativa*, invece:

non si applica solo a luoghi specifici dei testi, non è solo al servizio del commento, ma può e deve rivolgersi ... all'intelligenza di opere, di generi, motivi, persino forme, contribuendo al contempo, ove sia il caso, alla messa a punto del testo.³

E deve inoltre «comprendere nel suo studio le abitudini interpretative delle comunità letterarie a cui appartengono gli autori, le quali saranno a loro volta

¹ Costanzo Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano 1978.

² Costanzo Di Girolamo, *Filologia interpretativa*, Roma 2019, p. xi.

³ Ivi, pp. xi-xii.

oggetto di interpretazione».⁴ Dunque, se ci si pone non dal punto di vista della filologia, ma da quello della teoria letteraria, «è solo alla filologia che può essere affidata la responsabilità che ogni interpretazione comporta».⁵ Se l'esigenza di una riunificazione di filologia e interpretazione è ormai avvertita da più parti (un capitolo cruciale di *A che serve un'edizione critica?* di Beltrami, uscito nel 2010, è dedicato ad esempio a *Edizione e interpretazione*), lo è molto meno il nesso tra filologia e teoria letteraria.⁶ Più volte, negli ultimi decenni, almeno a partire dalle *Notizie dalla crisi* di Cesare Segre, si è parlato di una stagione di crisi della teoria della letteratura che ha spesso determinato una fuga nella filologia, un progressivo richiudersi degli studi romanzi in una gabbia specialistica dove ciò che più conta è la tecnica.⁷ Ebbene, Di Girolamo si è interrogato più volte sulla natura di questa crisi e le sue risposte meritano di essere maggiormente valorizzate. Ma, più in generale, Costanzo Di Girolamo nei suoi studi ha sistematicamente dimostrato in che modo possano convivere filologia e teoria della letteratura.

Le parole più lucide si leggono in un saggio del 1996 (*Tendenze attuali della teoria della letteratura*) dove si confronta appunto con le *Notizie dalla crisi* di Segre (1993):

Molti di noi pensano che riflettere sulla letteratura, fare teoria letteraria, non comporti l'elaborazione di procedure operative rigide a cui sottoporre i testi; non comporti cioè l'elaborazione di un 'metodo': il critico deve necessariamente sporcarsi ... con il fango che i testi portano con sé, senza fermarsi al livello epidermicamente linguistico e formale (come facevano i formalisti) e probabilmente senza ignorare (come hanno invece fatto i decostruzionisti) che i testi letterari hanno un significato che va compreso, discusso, perfino contestato.⁸

Oggi questa posizione può forse sembrare scontata. Eppure, se si pensa a quanto lentamente i manuali scolastici stanno rinunciando alle pesanti impalcature formalistiche fatte di esercizi di scomposizione del testo e se si considera che, da più parti, l'assenza di un metodo unico sia stata e sia ancora descritta come uno stato di crisi, le considerazioni di Di Girolamo appariranno ancor più lucide e isolate: «Tutto sommato, c'è da essere ottimisti. Forse è meglio la crisi, è meglio il dubbio di tante mal fondate certezze».⁹

⁴ Ivi, p. xii.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna 2010. Cfr. anche Marco Grimaldi, «Leggere le rime di Dante oggi», *L'Alighieri*, 56, 2020, pp. 95-106.

⁷ Cfr. Cesare Segre, *Notizie dalla crisi*, Torino 1993.

⁸ Di Girolamo, *Filologia*, p. 678.

⁹ *Ibidem*.

2. *Metodi e modelli*

Ma che cosa significa, in pratica, che sia meglio il dubbio, che sia meglio la crisi? Significa, in primo luogo, che prima ci sono i testi e la storia e poi la teoria e i metodi. E vuol dire che senza un metodo unico, senza limitarsi al solo dato linguistico e formale, senza dimenticare il significato dei testi e rinunciando invece a caratterizzazioni sintetiche e atemporali si può comunque scrivere la storia della poesia e della letteratura. E lo si può fare forse ancora meglio.

Faccio solo pochi esempi. Negli ultimi tempi si è molto discusso di letteratura impegnata a partire da un libretto in cui Walter Siti si occupa prevalentemente di letteratura e cultura contemporanea, ma nel finale si confronta anche con la *Commedia* di Dante, a suo giudizio il testo più impegnato della letteratura italiana.¹⁰ È un'idea seducente e per certi versi condivisibile, a patto di intendersi sul significato di 'impegno'. La *Commedia* è infatti senza dubbio un'opera che parla del tempo e che vuole avere un effetto sulla realtà, ma la voce di Dante pretende di risuonare nell'eternità, in una dimensione che appare incomparabile sia alla poesia storico-politica dell'epoca sia alla poesia impegnata del Novecento.¹¹ L'impegno di Dante – se possiamo fidarci dell'epistola a Cangrande – è quello di chi vuole cambiare il mondo e rendere gli uomini felici in questa vita, ma pur sempre nella prospettiva dell'eterno.¹² Dante auspica che gli uomini siano virtuosi e quindi felici, non intende semplicemente dimostrare loro che è necessario schierarsi dalla parte dell'imperatore (per quello ci sono le lettere). Ciò detto, la *Commedia* impegnata di Siti è comunque più verosimile della *Commedia* dell'estetica crociana che pretende di discernere in Dante ciò che poesia non è e di sottrarre al poema, in nome di un'idea astratta e atemporale di *Poesia*, ogni legame con la sfera pratica (con l'impegno, direbbe Siti) e con la sfera speculativa (con la filosofia e la teoria politica, ad esempio, che tanta parte hanno nei versi di Dante).

Una riflessione sul rapporto mutevole tra la poesia e la realtà è ineludibile. E in *La filologia dopo la teoria* (2015) Di Girolamo pone il problema in maniera estremamente lucida. Rinunciando alla teoria e alle griglie interpretative potremmo di volta in volta ammettere:¹³ 1) «che un'opera letteraria non vuole

¹⁰ Walter Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano 2021.

¹¹ Cfr. Marco Grimaldi, «Dante e la gloria poetica», *Scaffale aperto*, 13, 2022, pp. 197-212.

¹² Cfr. in generale Marco Grimaldi, *La poesia che cambia. Come si legge Dante*, Roma 2021.

¹³ Di Girolamo, *Filologia*, p. 693.

trasmettere nessun messaggio, che si consuma meravigliosamente in se stessa come un fuoco d'artificio», che è l'idea di poesia – comunque legittima – di Croce e di molti poeti del Novecento; 2) «che un'altra invece vive e sopravvive solo a condizione che l'autore riesca, pure a distanza di secoli, a comunicarci, semmai in maniera vibrata e polemica, le sue idee, direttamente e intenzionalmente e non per negazione o distrazione», come accade per tanta poesia didattica e di consumo, fin dalle origini delle letterature romanze; 3) «che un'altra ancora abbia la non tanto recondita finalità di modificare (o all'inverso di confermare, di rafforzare) il nostro modo di pensare e di agire», che è forse la ragione principale per la quale volevano essere letti e per la quale leggiamo ancora, per esempio, Dante e Bertolt Brecht. La Poesia non esiste, si potrebbe aggiungere, e non esiste la Critica.

Un'altra questione molto discussa negli studi romanzi è lo statuto dell'autore. In che misura l'io che parla nelle poesie dei trovatori, di Cavalcanti, di Dante e di Petrarca è sovrapponibile agli individui storici che conosciamo e dei quali possiamo avere nessuna, poca o molta informazione? Gli studiosi sono di solito molto cauti, e parlano molto per questa ragione di 'io lirico' e non di 'io' *tout court*. Di Girolamo infrange quindi un tabù quando scrive:

Potrò averne anche abbastanza di dire l'io lirico fa questo o quello, se l'io lirico si chiama Bertran de Born, la cui biografia trova puntuale riscontro nelle sue canzoni: e se devo credere, come racconta, che un giorno è stato baciato da Riccardo Cuor di Leone in segno di perdono per il suo comportamento da barone ribelle, non ho motivi di credere che quando racconta di aver baciato una signora questa sia necessariamente un fantasma letterario che deve stare lì perché ci troviamo nel genere della canzone cortese; ma posso dirlo invece di qualche altro poeta, semmai anche della stessa epoca, e di nuovo così via ...¹⁴

Dipende, insomma. Dal poeta, da quello che sappiamo della sua biografia, del patto istituito col lettore. Se rileggiamo queste righe pensando a Dante non avremo forse più nessun motivo per parlare di 'io lirico' e non semplicemente di 'io' quando analizziamo la *Vita nova* o le *Rime*. Detto in poche, semplici parole: «la storia entra nella letteratura, quando entra, senza che il teorico possa costruire degli argini che la trattengano fuori».¹⁵

Questa idea informa, mi pare, tutta l'attività critica di Costanzo Di Girolamo. Un altro esempio particolarmente cristallino si trova in un saggio dedicato a *Molt jauzions mi prenc amar* (*BdT* 183.8), una canzone del primo

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

trovatore, Guglielmo IX (*Midons: la canzone 'Molt jauzions mi prenc amar' di Guglielmo di Poitiers*).¹⁶ Di Girolamo raccoglie prima di tutto, scrupolosamente, i principali giudizi critici, estremamente vari e difformi: la canzone è stata infatti interpretata di volta in volta come un inno alla gioia amorosa derivante dalla *fin'amor*, come un canto sull'amore senza peccato ben distante dai componimenti francamente osceni di Guglielmo IX e persino come un testo dalle forti implicazioni mistiche. E si dichiara poi distante da tutte queste interpretazioni «troppo perentorie, unilaterali e insufficientemente argomentate», poiché oggi si vede «nella *fin'amor* un oggetto in continua trasformazione, a cui sono stati assegnati valori anche molto differenti nel corso dei due secoli di poesia trobadorica». ¹⁷ Fin qui Di Girolamo prende semplicemente atto degli studi più moderni sul concetto di *fin'amor*. Ma è il passo successivo quello più importante, perché ci si sposta su un piano teorico generale:

Sicché questi tentativi di visioni generali e definitive possono essere abbandonati: siamo in tal modo anche più liberi di rileggere la canzone di Guglielmo senza ricorrere a griglie o modelli preconfezionati, cioè senza applicare ad essa, come a qualsiasi altro testo, pericolosi procedimenti deduttivi.¹⁸

Vale dunque per la teoria ciò che secondo ogni filologo moderno vale per le edizioni critiche: ogni testo è un caso a sé, i metodi e modelli sono utili, ma devono soprattutto essere duttili.

3. Meglio il dubbio

Senza griglie e modelli preconfezionati si può parlare bene di molti argomenti, anche di quelli più frequentati dalle tendenze in voga nella teoria letteraria contemporanea. Si può parlare, ad esempio, delle donne in letteratura.¹⁹ In uno dei saggi più belli della raccolta, *Ausiàs March e le donne* (1998), dopo aver esposto per grandi linee la teoria dell'amore del poeta catalano, una teoria che comprende in sé l'amore carnale, quello spirituale e quello umano, «fatto di spiritualità e di sensualità», Di Girolamo si pone il problema dell'atteggiamento del più importante poeta catalano del Medioevo nei confronti delle

¹⁶ Ivi, pp. 3-27.

¹⁷ Ivi, p. 4.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. Grimaldi, *La poesia che cambia*, pp. 51-58.

donne (l'atteggiamento «dell'io poetico o del personaggio, se si preferisce»), che si conforma, prevedibilmente, come misogino: «una misoginia laica, una misoginia cortese, che nasce proprio dall'esaurimento, dal venire meno del ruolo attribuito alla donna a partire dai trovatori fino a Dante e a Petrarca».²⁰ La poesia di March è infatti una poesia «per così dire maschile», «destinata alla lettura individuale e non di gruppo».²¹ C'è però un aspetto linguistico non banale, cioè il significato del termine *voler*, da intendere senza dubbio, in alcune occorrenze, come «attrazione sessuale». In una poesia in cui si afferma che le donne non hanno cervello, il poeta spiega però che la sua donna è pari a lui «en calitat», 'per inclinazione, natura'. E qui Di Girolamo trova sorprendente «che il poeta dichiari di essersi messo al servizio del *voler* della dama»,²² giacché il *voler* è indubitabilmente «aquell delit / que-ls amadors de carn han llur esper» ('quel piacere in cui gli amanti carnali sperano'). Ausiàs March concede quindi alla donna la libertà di desiderare, rendendola in tal modo uguale all'uomo, al poeta-amante:

il March maschilista e misogino ... si trasforma ... in uno dei primi poeti moderni che dà spazio alla sessualità femminile, nel momento in cui legittima il desiderio della donna come qualcosa di irrinunciabile nell'amore umano e lo chiede a lei come condizione stessa del proprio desiderio.²³

Una visione molto lontana da quella dei trovatori e dei poeti italiani, nonché «del tutto antitetica a quella del cristianesimo».²⁴ La conclusione è che:

Se i trovatori ... hanno inventato l'amore in Occidente, forse Ausiàs March ha apportato ad esso alcune sostanziali correzioni, soprattutto nel senso di rendere la donna una protagonista dotata di iniziativa, un soggetto attivo.²⁵

Si potrebbe aggiungere solo che in questa trasformazione hanno avuto un ruolo anche altri autori e altre opere (l'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio, ad esempio).²⁶ Ma ciò che conta è che senza griglie e senza teorie, a

²⁰ Di Girolamo, *Filologia*, pp. 342-343.

²¹ Ivi, p. 343.

²² Ivi, p. 345.

²³ Ivi, p. 351.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Marco Grimaldi, «Sacro e profano in Guinizzelli e Cavalcanti», *P.R.I.S.M.I. Revue d'études italiennes*, 16, 2019, pp. 115-146, e Marco Grimaldi, «La libertà del peccato (Fiammetta e Corbaccio)», *Chroniques italiennes - Série web*, 36/2, 2018, pp. 35-64.

partire dai dati testuali e da minimi aspetti filologici e linguistici, si possa scrivere un capitolo di massimo rilievo della storia della letteratura europea.

Particolarmente importante, infine, mi pare la recensione di *Satura* del 1973, intitolata *Appunti per l'ultimo Montale*, che al di là del giudizio estetico, che qualcuno potrebbe non condividere, si potrebbe sottotitolare: *Del genere preso sul serio*.²⁷ Costanzo Di Girolamo parte infatti dal titolo e da quello tenta un'analisi del modo in cui il genere satirico viene utilizzato nella raccolta, basandosi sulla definizione di Northrop Frye, secondo il quale indispensabili alla satira sarebbero solo «l'arguzia o umorismo provocati da un'invenzione fantastica oppure un senso del grottesco o dell'assurdo, e un oggetto che funge da bersaglio».²⁸ Di Girolamo nota quindi che l'innovazione maggiore di *Satura* è l'aver approfondito con totale coscienza stilistica il genere epigrammatico, cui riconduce con finezza un pezzo famosissimo come *Ho sceso, dandoti il braccio*. Il più importante libro di poesia del secondo Novecento italiano, il libro che secondo molti ha maggiormente mutato la fisionomia della nostra lirica, torna così a far parte di una tradizione.

4. Per una nuova critica della letterarietà

Chiudo tornando al principio, alla *Critica della letterarietà*, dove con semplicità e rara capacità di sintesi Di Girolamo non fornisce solo una rassegna delle teorie letterarie del tempo, ma pone le basi di una nuova teoria (e di una nuova pratica) che avrebbe poi informato, mi pare, tutta la sua produzione critica e filologica successiva. Mi concentro solo su un punto, sulla critica della nozione di letteratura e del concetto di funzione poetica.

Per quanto riguarda la nozione di letteratura, per Di Girolamo solo due cose contano. Primo: «La letteratura, in quanto fatto linguistico, non va tenuta separata da tutti gli altri tipi di manifestazioni e di usi del linguaggio che la società conosce».²⁹ Secondo: «È sempre il pubblico, dei contemporanei e/o dei posteri, che decide se un testo è letterario oppure no».³⁰ Da ciò discende che «non si vede più alcuna necessità di salvaguardare l'autonomia della funzione

²⁷ Di Girolamo, *Filologia*, p. 481.

²⁸ Northrop Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino 1969, p. 299.

²⁹ Di Girolamo, *Critica*, p. 108.

³⁰ Ivi, p. 109.

poetica».³¹ La funzione poetica non è intrinseca al testo, «ma risulta esclusivamente ... dai meccanismi del suo funzionamento sociale».³² Difficile dirlo in modo più chiaro, e altrettanto difficile negare che in tempi di presunta crisi la critica letteraria si è rifugiata spesso nell'autonomia della poesia. È facile pensare che si legga ancora Dante perché è bella la poesia della *Commedia*. Molto più difficile spiegare *perché* è bella. Il libro si conclude poi discutendo di competenza linguistica e competenza letteraria e dunque del ruolo dello scrittore, quel tipo speciale di scrivente che esiste da qualche millennio e che potrebbe non esistere più in una società senza classi:

scrivere è il suo mestiere; scrivere, pubblicare, quasi sempre essere remunerato (molto o poco, in oro o in vino) per questo. Agli scrittori, da qualche millennio, la società delega l'esercizio del bello, l'uso estetico del linguaggio, accettando per sé la funzione del consumo. E ciò indipendentemente dalla dignità sociale che ad essi attribuisce, e che può variare da quella dell'umile giullare a quella dell'aristocratico umanista, fino alla condizione del salariato o del proletario.³³

Se parlare in questo modo di letteratura è un segno della crisi – per molti ancora in corso – della teoria della letteratura, meglio la crisi, meglio il dubbio di tante certezze. E se dovessi infine estrarre dall'opera critica di Costanzo Di Girolamo un insegnamento per i lettori e per gli studiosi di domani, direi solo: occorre guardare alla letteratura senza il filtro deformante della letterarietà, senza «la rigida e pesante struttura di una teoria», in modo tale da scoprire «nuovi modi di lettura, che non escludono la presa di parte del lettore stesso, che in passato c'è sempre stata e che è venuta meno o è stata gettata in discredito solo quando si è creduto di scoprire che la letteratura non ha niente da dire».³⁴

Università di Roma La Sapienza

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 110.

³³ Ivi, pp. 117-118.

³⁴ Di Girolamo, *Filologia*, p. 693.

I trovatori e la teoria

Simone Marcenaro

«Se per teorie letterarie si intendono solo i metodi forti, allora è vero che questi sono in crisi e, per quanto mi riguarda, è una fortuna che lo siano».¹ Queste erano le parole con le quali Costanzo Di Girolamo chiudeva un suo importante contributo del 1996, sulla scia del bilancio tracciato tre anni prima nel volume *Notizie dalla crisi* di Cesare Segre. Tra questi «metodi forti» Di Girolamo includeva le principali correnti di teoria letteraria alternatesi soprattutto nella seconda metà del Novecento, tra cui si contano le varie facce dello strutturalismo, la teoria della ricezione e «un certo tipo di critica marxista», che l'autore sembra voler distinguere dal rinnovamento del marxismo letterario promosso in Gran Bretagna da autori come, tra gli altri, Terry Eagleton.

Ed è fuor di dubbio che proprio alla critica marxista forte vada annessa la cosiddetta 'teoria sociologica' elaborata da Erich Köhler, entrata nel dibattito in Italia dapprima con la famosa polemica che lo oppose ad Aurelio Roncaglia sulle pagine di *Cultura neolatina*, e poi definitivamente con l'edizione degli scritti più significativi del filologo tedesco, raccolti e tradotti da Mario Mancini nel 1976.² Da lì, si può dire che larghe parti della provenzalistica italiana – che, a quell'altezza, rappresentava già la scuola più attiva nel campo degli studi trobadorici – abbiano accolto i principali postulati di questa teoria, filtrata spesso anche a livello manualistico o divulgativo, e messa seriamente in dubbio soltanto in poche occasioni (tra cui vanno ricordati proprio la visione problematica e sempre aperta alla discussione dello stesso Di Girolamo, oppure gli scritti di Pietro Beltrami, Lucia Lazzerini, Linda Paterson e Sarah Kay,³ ma anche opere che oggi nessuno cita o legge più come *Frauendienst*

¹ Costanzo Di Girolamo, «Tendenze attuali della teoria della letteratura», *Quaderns d'Italia*, 5, 1996, pp. 53-63, a p. 63.

² Erich Köhler, *Sociologia della 'fin'amor'*, traduzione a cura di Mario Mancini, Padova 1976.

³ Pietro G. Beltrami, «Per la storia dei trovatori: una discussione (a proposito di Mario Mancini, *Metafora feudale*).

bei Trobadors und Minnesängern di Ingrid Kasten). Come ha ben evidenziato Richard Trachsler,⁴ il *côté* epico e cavalleresco dell'impianto kohleriano ha invece riscosso meno successo negli studi romanzi medievali, e ciò si può facilmente evincere scorrendo le principali linee di tendenza della *scholarship* dedicata al romanzo o alle *chanson de geste*. Pertanto, d'ora in poi, per «teoria kohleriana» s'intenderà esclusivamente il discorso di Köhler sui trovatori.

Oggi siamo ormai lontani dalla stagione in cui la sociologia della letteratura pervadeva ampi settori degli studi letterari, non solo medievali. Pertanto, poiché non si ha la pretesa di esaurire un argomento così ampio in questa specifica circostanza, preme piuttosto sintetizzare qui i tre punti maggiormente problematici nella teoria di Köhler, dando per scontato che, in questa sede, non sia necessario ricordare genesi, natura e ragioni del suo pensiero riguardo lo sviluppo della poesia lirica in lingua occitana:

- 1) Come si sa, il perno attorno al quale ruota la visione della società trobadorica di Köhler è il termine *joven*. La supposta centralità degli *iuvenes* nella costruzione del discorso poetico occitano fu tratta dall'analisi che Georges Duby dedicò alla piccola nobiltà dei *milites* senza feudo del nord-est francese, utilizzando in buona parte l'*Historia Ecclesiastica* di Orderico Vitale, le cui parti citate da Duby (soprattutto il quarto libro) risalgono agli anni 1123-1131, epoca certamente aurorale per la civiltà trobadorica, ma già non più fondativa.⁵ Allo stesso tempo, Köhler non contemplava la più volte riconosciuta differenza della feudalità meridionale da quella dei territori di lingua *d'oïl*, prima tra tutte proprio la disciplina del maggiorascato, oppure il fatto che nel *Midi* le pratiche dei giuramenti feudali e la ritualità ad essi sottesa sono sostanzialmente prodotti d'importazione dalla nobiltà comitale catalana.
- 2) Quando Köhler parla dei trovatori come un «gruppo sociale», si riferisce in realtà alla classe sociale, in senso marxiano, ovvero a un'aggregazione di individui che condividono la medesima posizione nell'attività produttiva e nella gerarchia del potere politico. Un concetto, quindi, di matrice essen-

Per una storia dei trovatori, Bologna, Il Mulino, 1993), *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 108, 1998, pp. 27-50; Lucia Lazzarini, «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese», *Medioevo romanzo*, 18, 1993, pp. 153-205 e 313-369; Linda Paterson, *Troubadours and Eloquence*, Oxford 1975, e Sarah Kay, *Subjectivity in Troubadour Lyric*, Cambridge 1990.

⁴ Richard Trachsler, «*Ideal und Wirklichkeit* cincuenta años después. El estudio de Erich Köhler y la crítica literaria hacia el año 2000», *Lingüística y Literatura*, 51, 2007, pp. 191-216.

⁵ Georges Duby, «Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle: les 'jeunes' dans la société aristocratique», *Annales. Économie, Société, Civilisations*, 19, 1964, pp. 835-846.

zialmente politico-ideologica, più che sociologica, che trova pieno riconoscimento nella cosiddetta ‘teoria del conflitto’.

- 3) Köhler mira a costruire una sociologia della *fin’amor* senza però avere alla base un impianto sociologico rigoroso: non osserva infatti la società e la cultura del mondo trobadorico nelle sue articolazioni, omettendo così le forme di organizzazione interna dei gruppi sociali che lo caratterizzano. L’analisi condotta secondo parametri sociologici di base, non a caso, è definita da Köhler «sociologia della superficie»,⁶ verso la quale egli mostra totale disinteresse.

Riguardo al primo punto, vale a dire, per usare parole kohleriane, «senso» e «funzione» di *joven*, è necessario verificare tutte le occorrenze del termine e identificarne, per ciascun testo, la valenza semantica e l’eventuale portato ideologico. Ciò che emerge da un’analisi di questo tipo, effettuata da chi scrive con maggiore profondità in altra sede,⁷ è che *joven* venga rapidamente sottoposto a un processo di allegoresi, a partire da Marcabru (si pensi a *Bel m’es quan li rana chanta*), e da lì la *iuventus* diventi una qualità che percorre l’intera poesia trobadorica, via via associata agli amanti (tanto il poeta quanto la dama), o a coloro che si comportano rettamente nel codice cortese, ma anche – già nello stesso Marcabru – ai potenti e a tutti quei personaggi il cui *donar* assicura la stessa esistenza della poesia trobadorica quando essa è praticata da *soudadiers* esterni al mondo della nobiltà. Si vedano alcuni fra i tanti esempi possibili:

Tant cant bos jovens fon paire
del segle e fin’amors maire,
fon proeza mantenguda
a celat et a saubuda,
mas er l’ant avilanada
duc e rei et emperaire.
(Marcabru, *BdT* 293.5, vv. 37-42)

Emperaire, per mi mezeis,
sai, qan vostra proez’acreis,
no-m sui jes tarzatz del venir,
que jois vos pais e pretz vos creis
e jovens vos ten baut e freis,

⁶ Erich Köhler, «Sulle possibilità di interpretazione storico-sociologica della letteratura», *L’Immagine riflessa*, 1, 1977, pp. 133-155.

⁷ Simone Marcenaro, *La società dei poeti. Per una nuova sociologia dei trovatori*, Milano-Udine 2023, pp. 15-30.

qe-us fai vostra valor techir.
(Marcabru, *BdT* 293.22, vv. 1-6)

Cist sirven fais fan a plusors gequir
Pretz e Joven, e lonhar ad estros,
per que Proeza non cug sia mais,
qu'Escarsetaz ten las claus dels baros,
maint n'a serrat dinz la ciutat d'Abais,
non Malvestatz no-n layssa un yssir.
(Cercamon, *BdT* 112.3a, vv. 25-30).⁸

Già dalle prime sue apparizioni all'interno di quel gruppo di poeti che possiamo ricondurre alla corte pittavina di Guglielmo X, *joven* è insomma una qualità semanticamente non univoca, poiché sempre messa in rapporto alla *laudatio temporis acti*: una volta *joven* era compagno della *fin'amor* e del *donaire*, laddove oggi la *fals'amor* e i *rics baros* causano la sua decadenza. Da un lato, dunque, la gioventù è una qualità cortese, intesa come parte centrale di una nuova ideologia fondata sulla liberalità e sul perseguire il vero amore; dall'altra, però, essa appartiene pure a chi detiene il potere e a tutti quei personaggi dai quali, in un modo o nell'altro, i *soudadiers* dipendono economicamente (e Marcabru è il primo a rendersene conto, assimilandosi esplicitamente a questo sottogruppo con l'espressione «ieu e tug l'autre soudadiers»).⁹

Come ben sappiamo, *joven*, associata a *joi* e ad *amor*, compariva però già in due testi di Guglielmo IX, *Companho, farai un vers qu'er covinen* («et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven», v. 3) e *Farai un vers de dreit nien* («non er d'amor ni de joven», v. 3).¹⁰ Ciò entra in aperta contraddizione con la supposta esaltazione dello *iuvenis* da parte di quei *soudadiers* che, come Marcabru, se ne sarebbero fatti portavoce. Köhler risolveva l'aporia dicendo che Guglielmo avrebbe voluto «superare la tensione tra la piccola nobiltà e l'aristocrazia con un ideale valido per tutto lo 'stato' nobiliare». ¹¹ Il Duca aquitano si sarebbe quindi adeguato a questa nuova etica della piccola cavalleria senza feudo, ma l'affermazione è piuttosto onerosa; la presenza di *joven* al pari di altre qualità intimamente legate alla sfera erotica come *joi* o la stessa *amor*, infatti, rende difficile pensare che in un'epoca così antica come quella in cui Guglielmo vive e scrive il termine sia già caricato di un significato ideologico. Sembra piut-

⁸ Rispettivamente, Simon Gaunt, Ruth Harvey e Linda Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge 2000, n. V e n. XXII, e Luciano Rossi, *Cercamon. Œuvre poétique*, Paris 2009, n. VIII.

⁹ *Al departir del brau tempier* (*BdT* 293.3), v. 24.

¹⁰ Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena 1973, rispettivamente n. I e n. IV.

¹¹ Köhler, *Sociologia della 'fin'amor'*, p. 17.

tosto che esso possieda un'accezione più generale, e probabilmente il suo significato va cercato altrove. Ad esempio, non sarà avventato richiamare i vari passi dell'*Ars* e dei *Remedia* ovidiani in cui questa connessione è resa più che esplicitamente, seguendo in fondo un *topos* consolidato, cioè che la gioventù sia l'età dell'amore (o, come talora lascia intuire Ovidio, più concretamente, l'età per fare l'amore). Bastino i seguenti passi dall'*Ars amatoria*:

Non ego per praeceps et acuta cacumina vadam,
nec iuvenum quisquam me duce captus erit.
(Libro I, 381-382)

Quid properas, iuvenis? Mediis tua pinus in undis
navigat, et longe, quem peto, portus abest.
(Libro II, 9-10)

Quo magis, o iuvenes, deprendere parcite vestras;
peccent, peccantes verba dedisse putent.
(Libro II, 557-558)

Fini adest operi: palmam date, grata iuventus!
(Libro II, 733-734).

Similmente accade con i versi esordiali dei *Remedia amoris*:

Ad mea, decepti iuvenes, praecepta venite,
quos suus ex omni parte fefellit amor.
(vv. 41-42)¹²

Duby, poi, si fondava su un caso di studio ben diverso da quello in cui è lecito inserire i trovatori, sia per le radicali differenze del retroterra politico – le autonomie del Sud opposte al centralismo monarchico francese – sia perché nel quarto libro dell'*Historia Ecclesiastica* si parla effettivamente di *milites*, cavalieri sposati ma senza figli che intrapresero la via della cavalleria proprio perché impossibilitati ad accedere al feudo e agli onori riservati ai figli primogeniti. Questa figura non è rappresentata con chiarezza nelle fonti storiche grazie alle quali possiamo ricostruire il clima culturale del *Midi*, tanto è vero che lo stesso Duby presume la loro esistenza in ambito occitano proprio basandosi sui testi trobadorici, in una sorta di cortocircuito. Nell'*Historia* di Orderico e nelle (poche) altre fonti citate da Duby, peraltro, si menzionano talora gli *iuvenes*, ma mai il concetto di *iuventus* come termine sociologico:

¹² Tutte le citazioni di Ovidio sono tratte dall'edizione raccolta nel volume di Adriana della Casa, *Opere erotiche*, Torino 2023.

non pare insomma che vi fosse la consapevolezza dell'esistenza di un gruppo sociale ben definito, nemmeno dal punto di vista terminologico.

Se però la questione di *joven* è tutto sommato più semplice da abordare, poiché implica una verifica diretta sui testi, più complicata è la questione che unisce gli altri due punti evocati in precedenza, strettamente legati tra di loro. Se infatti utilizziamo gli strumenti della sociologia classica, il gruppo sociale non andrà più sovrapposto alla classe sociale, come faceva Köhler, ma andrà invece inteso come un insieme di persone accomunate da saperi e valori comuni, che seguono precise dinamiche evolutive, e che mantengono una serie di contatti e interazioni più o meno dirette con altri membri contigui a quel gruppo, attraverso strutture reticolari. Un insieme, insomma, che si definisce come tale in virtù delle relazioni che instaura tanto al suo interno, quanto con ciò che si trova in sua prossimità.

Ora, che lo studio della civiltà trobadorica nella sua conformazione storico-sociale debba passare dal riconoscere una struttura reticolare è cosa nota già da tempo. Nonostante esistano panoramiche molto accurate del mecenatismo trobadorico, fra cui spicca l'affresco disegnato da Sergio Vatteroni,¹³ manca però ancora una mappa ragionata ed esaustiva di tutti i centri cortesi di elaborazione e fruizione trobadorica, che tenga conto sia delle relazioni socioeconomiche, sia di quelle intertrobadoriche. Il lavoro che si sta portando a termine nell'ambito del progetto *Atlante prosopografico delle letterature medievali romanze*¹⁴ va in questa direzione e permetterà di specificare ancora meglio il *milieu* socioculturale del meridione occitano. Tuttavia, è necessario intendere meglio cosa si intende per rete sociale in un contesto come questo.

Va detto che pochi storici, ma anche pochi sociologi, hanno cercato di misurare l'efficacia della *Social Network Analysis* (SNA) in ambito medievale sfruttando le testimonianze della letteratura, che pure è naturalmente proclive a interrelazioni su molteplici livelli.¹⁵ Se però proviamo a farlo, ci rendiamo conto come questo paradigma, da impiegarsi a fini euristici e non certo come una teoria forte che punti a soppiantarne un'altra, possa essere utile a descrivere e razionalizzare efficacemente la società trobadorica. Esistono infatti diversi tipi di modelli reticolari applicabili a un gruppo sociale e, nel

¹³ Sergio Vatteroni, *Le corti della Francia meridionale*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. I, *La produzione del testo*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini e Alberto Varvaro, Roma 2001, pp. 353-399.

¹⁴ <http://parli.seai.uniroma.it>.

¹⁵ Per un'introduzione alla SNA si vedano John Scott, *Social Network Analysis: A Handbook*, London 1997, e Doerthea Jansen, *Einführung in die Netzwerkanalyse*, Opladen 1999.

nostro caso, ne vanno considerati essenzialmente due. Il primo è di tipo socio-centrico, che privilegia la conformazione globale della rete, senza considerare un baricentro vero e proprio, e punta a descriverne la complessità e i vari gradi di densità. Il secondo è invece di tipo egocentrico, e si fonda sull'analisi delle interazioni che un singolo membro realizza con tutti gli altri componenti della rete.¹⁶ Entrambi i modelli sono validi, secondo il punto di vista che si vuole adottare; il tipo sociocentrico potrebbe facilmente descrivere le relazioni fra i componenti di una corte in un dato lasso di tempo, mentre il secondo può servire a riassumere e visualizzare tutte le relazioni, poetiche e no, intrattenute da un singolo trovatore con altri individui, anche esterni a quella rete.

Quando parliamo di rapporti all'interno delle reti, un elemento centrale è il cosiddetto *transactional content*. Non basta infatti limitarsi a individuare un rapporto di conoscenza fra due o più membri per identificare le reti, ma bisogna invece definire le tipologie di interazione che si vengono a creare. Nel caso trobadorico, queste tipologie sono di tipo sia socioeconomico, sia culturale. Il descrittore socioeconomico identifica infatti il rapporto di *patronage* che s'instaura fra un nobile e i trovatori o giullari che a lui sono connessi, legato tanto all'esercizio della poesia, quanto a dipendenze di tipo vassallatico o politico-amministrativo. Quello culturale, invece, sta a indicare tutte le interazioni fra i membri che presuppongono lo scambio di pratiche, conoscenze e prodotti culturali. Ecco perché non ci si dovrebbe limitare a semplici reti intertestuali: i testi sono senz'altro il prodotto più importante in queste reti, ma accanto ad essi vanno considerati anche la comune conoscenza degli strumenti retorici, la convergenza dei modelli letterari utilizzati (classici e contemporanei), i molteplici rapporti interdiscorsivi e la relazione fra i possibili usi della lingua poetica (strategie semantiche, comunanza di un repertorio lessicale, esistenza di una 'norma' e capacità di innovarla, e via dicendo).

Certamente, e anche questo è ben noto a chi studia i trovatori, continuiamo a sapere pochissimo sulle corti nelle quali tali reti prendono forma. Ed è curioso che, al di fuori della trasfigurazione letteraria, il mondo cortese del mezzogiorno galloromanzo sia piuttosto avaro di prodotti culturali in funzione autorappresentativa. Eppure, la corte feudale è, dal punto di vista sociologico, un fenomeno estremamente peculiare nella storia del medioevo occidentale, perché si tratta di uno spazio perimetrabile, caratterizzato da una forte coesio-

¹⁶ Le distinzioni sociocentrico/egocentrico furono sviluppate soprattutto da John Arundel Barnes, *Social networks*, Reading (MA) 1974.

ne ideologica e culturale. Uno spazio che diviene presto simbolico, e nel quale si creano le condizioni per attivare numerose relazioni di tipo creativo, specialmente letterario: la letteratura cortese in volgare, di fatto, non sarebbe pensabile se astratta dal dispositivo socioeconomico che permette la sua nascita e, soprattutto, la sua diffusione, dovuta proprio alla natura reticolare della società cortese. Si può quindi parlare della corte come uno spazio ad alta funzionalità, dove cioè ogni membro ricopre ruoli e compiti ben precisi; i trovatori rientrano nel gruppo dei *litterati*, con funzioni di intrattenitori e, talvolta, consiglieri politici, ma, qualora non si tratti di membri della media o alta nobiltà, essi si situano nelle zone periferiche delle reti cortesi, poiché, come la loro frequente assenza dai cartulari sembra confermare, essi spesso non rientravano nel budget della corte, al contrario di cuochi, ancelle, servitori, maniscalchi, stallieri, l'apparato militare preposto alla difesa del castello, e via dicendo.

La chiave per superare la visione köhleriana e adottare un punto di vista di storia sociale, allora, consiste proprio nell'individuare la corte come spazio coeso e omogeneo, in cui i rapporti sociali, economici e culturali contribuiscono a costruire nuove forme di testualità. Ma non solo; la cultura cortese del *Midi* non ha creato soltanto una durevole matrice letteraria, presto rielaborata in altri domini linguistici, ma ha soprattutto generato una figura sociale nuova, quella del trovatore, anch'essa esportabile, come i prodotti testuali, con le dovute differenze socioeconomiche di ciascun sistema cortese. Al modello culturale e letterario, quindi, si associa un forte e innovativo modello sociologico, in termini di funzione sociale di coloro che sono versati nell'arte del *trobar*.

Ovviamente, tutto questo porta a rivalutare tutto il portato prettamente 'sociologico' della civiltà trobadorica. Ad esempio, è su questo terreno che si dovrà riaprire il discorso sul rapporto fra trovatori e giullari, il quale, nell'opinione di chi scrive, è spesso viziato da un fraintendimento di fondo, che porta i commentatori moderni a valutare i giullari secondo la visione dei secoli XI-XII, dominata dalla reprimenda del mondo ecclesiastico verso gli *histriones* diffusori di *turpia cantica*. Nello studio dell'evoluzione di una figura davvero centrale nell'economia letteraria del medioevo, quella dei *joglars*, ad esempio, non sempre si mette in rilievo ciò che Saverio Guida osservò lucidamente qualche anno fa: le *vidas* trasmesse nei canzonieri sono anzitutto una «miniera di dati sociologici»,¹⁷ au-

¹⁷ Saverio Guida, «Aspetti sociologici delle biografie provenzali», in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della 'Association Internationale d'Études Occitanes'* (Torino, 31 agosto - 5 settembre 1987), a cura di Giuliano Gasca Queirazza, 2 voll., Torino 1993, vol. I, pp. 153-163.

silio prezioso non tanto a fini storico-biografici o addirittura prosopografici, stante la ben nota tendenza autoschediastica, bensì per contribuire alla ricostruzione della mentalità medievale, specificamente duecentesca. Una mentalità senza dubbio rinnovata rispetto ai secoli precedenti, in cui una persona «*fez se joglar*» andando «*per cortz*» senza correre il rischio di essere confuso con il *mimus* esecrato nelle fonti mediolatine e preso in giro dagli stessi trovatori ogni volta che si confrontano con i loro menestrelli. Arnaut Daniel, per citare il più noto, è definito *joglar* nella sua *vida* perché la struttura sociale che informa la cultura trobadorica legittima l'esistenza di una figura nuova, il poeta di professione, che può affrancarsi dall'elemento esclusivamente performativo del giullare 'tradizionale' (ad esempio la giocoleria, immortalata attorno alla metà del secolo XI nelle bellissime miniature dei mss. BnF Lat. 118 e British Library, Harley 4951), rientrando invece a pieno diritto nell'agone dei *litterati*, pur senza vantare ascendenze nobili e, anzi, potendo elevare il proprio status sociale grazie alle abilità artistiche. Basti ricordare le *vidas* di Cadenet, Raimon de Miraval o Perdigo, tutti descritti come figli di *paubres cavaliers* (o di un *pescaire*, nel caso di Perdigo) che ascesero socialmente per la loro abilità nel *bel trobar* e *bel dire*.¹⁸

Questo snodo è davvero decisivo per capire la relazione sociologica fra le gerarchie del *trobar*, che i testi poetici e le fonti mediolatine non sanno restituire nella sua complessità. E proprio in questo senso l'impianto sociologico può portare a condurre un'indagine di tipo storico-archivistico finalizzata a disegnare la rete di *scholae* capitolari che, dalla fine del Mille, punteggiano pressoché tutto il territorio da cui muove la cultura trobadorica. Da qui, ad esempio, emerge una visione ben diversa dall'affermazione (forse semiseria) di un intellettuale di fine X secolo, Ademaro di Chabannes, per il quale *In Aquitania nulla sapientia est*.¹⁹ Questo rinnovato panorama rende assai plausibile pensare che l'accesso ad un'alfabetizzazione di base fosse permesso a più persone di quante possiamo immaginare, e fra loro si trovavano senza dubbio coloro che le *vidas* appellano *joglars*.

Riprendendo le parole di Di Girolamo, è evidente quanto le teorie forti, legate saldamente a ideologie politiche e a specifiche correnti di pensiero, risultino poco adeguate a capire in profondità le multiformi articolazioni della letteratura medievale. Il problema, naturalmente, è molto più ampio del sin-

¹⁸ Marcenaro, *La società dei poeti*, p. 41.

¹⁹ *PL* 141, 107-108.

golo caso che stiamo esaminando qui, perché include un dibattito sulla teoria letteraria che oltrepassa il Medioevo. Ma si tratta di una questione molto attuale: a pensarci bene, gli ultimi trent'anni hanno infatti visto l'emergere di altre teorie forti, che derivano da correnti nate nel campo degli studi sociopolitici di area statunitense. La loro forza si misura non tanto sulla solidità delle proprie basi filosofiche o politiche, ma piuttosto sulla loro estrema consonanza con tendenze di pensiero contemporanee, che le porta a diventare molto spesso vere e proprie impalcature per l'attivismo politico e sociale. Ambendo a rientrare nell'alveo del marxismo contemporaneo,²⁰ esse comprendono i testi letterari in una più ampia critica della cultura, della quale si considera primariamente il legame con la società; ciò però accade mettendo in secondo piano le forme di organizzazione sociale nello sviluppo delle forme di produzione e privilegiando il concetto di identità, che si applica tanto all'individuo come ai gruppi sociali. Allo stesso modo, gli stessi gruppi sociali non vengono contrassegnati dalla loro posizione nella sfera produttiva, perché si preferisce marcarli secondo l'appartenenza a specifici sottogruppi su varie basi: etnica, di genere, di preferenze sessuali, di condizioni di disabilità e così via. Non si tratta, va ricordato, di teorie letterarie *an sich*, poiché non contemplan l'idea di letterarietà, né studiano i meccanismi e i processi che portano alla creazione letteraria; da un lato, abdicano alla natura «puramente descrittiva»²¹ che contraddistingue le varie correnti della teoria letteraria novecentesca, ma, dall'altro, rimettono al centro il testo letterario come strumento conoscitivo della realtà.

Semplificando molto, queste teorie si possono raggruppare sotto l'ombrello della *Cultural Identity Theory*, nella quale rientrano, ad esempio, i *Queer* e *Gender studies*, i *Post-colonial studies*, la *Critical Race Theory*, gli sviluppi dell'intersezionalismo, e molto altro ancora. Le loro radici, com'è noto, risalgono a un'epoca ancora pre-globalizzata (si pensi solo alla critica femminista

²⁰ Si vedano ad esempio Kevin Floyd, «Making History: Marxism, Queer Theory, and Contradiction in the Future of American Studies», *Cultural Critique*, 40, 1998, pp. 167-201, e il più recente volume di Abigail B. Bakan e Enakshi Dua, *Theorizing Anti-Racism: Linkages in Marxism and Critical Race Theories*, Toronto 2014. Com'è facile immaginare, la questione della continuità con il marxismo di queste teorie è oggetto di aspro dibattito negli Stati Uniti, spinto in massima parte dalle fazioni più conservatrici dello spettro politico e sociale statunitense, attraverso la formula «Identity-based Marxism», ormai talmente 'ufficializzata' da essere entrata addirittura in una risoluzione parlamentare del Partito Repubblicano («Establishing the Marxist roots of critical race theory and detail the threat this divisive ideology poses to the American Republic», H.Res.1303, July 29, 2022, 117th Congress, 2nd Section, House Representative Mr. Dan Bishop, North Carolina).

²¹ Di Girolamo, «Tendenze attuali», p. 55.

in auge negli anni Settanta), ma si sposano bene allo *Zeitgeist* contemporaneo: a una marcata ansia terminologica e definitoria²² corrisponde infatti una certa evanescenza, visto che, in diversi casi, alcune teorie che riescono a filtrare fino al pubblico non accademico vengono già considerate «in declino» dopo appena pochi anni dalla loro comparsa.²³ A prima vista, l'utilizzo di visuali così radicate nell'attualità politica e sociale risulterebbe di pochissima utilità per l'ambito medievale, anche se, per esempio, l'approccio di origine femminista alla poesia cortese era già presente nel già citato lavoro di Ingrid Kasten e ha toccato in più casi alcune ricerche sulla poesia trobadorica (e non solo);²⁴ allo stesso tempo, una prospettiva post-coloniale si intravede già chiaramente nell'*Introduction à la Poésie Orale* di Paul Zumthor (1983) e l'approccio *Queer* si ritrova a più riprese in vari panorami della letteratura medievale (si ricorderà, a puro titolo d'esempio, il volume miscelaneo *Queer Iberia* pubblicato nel 1999).²⁵ Non tutti gli sviluppi della *Cultural Identity*, insomma, sono estranei alla comprensione del mondo medievale.

Tuttavia, il consuntivo del marxismo letterario di Köhler in relazione alla letteratura cortese dimostra che i tentativi ermeneutici condotti secondo schemi preordinati e rigidi facciano sempre emergere limiti corposi, talora insuperabili.²⁶ Impiegare un sistema interpretativo univoco, infatti, cade facilmente

²² Si consideri ad esempio la *Crip Theory*, che si definisce come combinazione fra *Queer Theory* e *Disability Theory* (cfr. Lotta Lögren Mårtensson, «Hip to be Crip? About Crip Theory, Sexuality and People with Intellectual Disabilities», *Sexuality and Disability*, 31, 2013, pp. 413-424). La sensazione è che in questi casi prevalga la necessità di dare una dignità terminologica ad approcci o idee spesso sviluppate in ambienti molto circoscritti e omogenei, senza l'apporto di ricerche approfondite, durature nel tempo e sottoposte al vaglio critico della comunità scientifica.

²³ «Recently, I have heard colleagues and students alike bemoan the decline of queer theory. Some say that queer theory is no longer in vogue; others characterize it as fatigued or exhausted and lacking in keen debates. Still others wax nostalgic for an earlier moment in the history of Queer Studies in the academy and queer life outside the academy and accuse a new generation of queer theorists and activists of having dropped the ball on the politics of the queer project» (Jack Halberstam, «Queer Studies», in *A Companion to Gender Studies*, a cura di Philomena Essed, David Theo Goldberg e Audrey Kobayashi, Oxford 2009, p. 62). Le sensazioni dell'autore sembrano definitivamente confermate dal volume di James Penney, *After Queer Theory: The Limits of Sexual Politics*, London 2014.

²⁴ La bibliografia su ruolo, funzione e rappresentazione del genere femminile nella società medievale è cospicua, anche se raramente s'intravede l'impiego esplicito delle teorie pertinenti ai *gender studies*; in ambito romanistico, il lavoro più corposo è senz'altro quello del compianto Simon Gaunt, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge 1995 (dove la lirica dei trovatori e delle *trobairitz* è trattata nel terzo capitolo, alle pp. 122-179).

²⁵ Josiah Blackmore e Gregory Hutcheson, *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham (NC) 1999.

²⁶ Il che, beninteso, succede con tutti i casi in cui si cerca di ricondurre il famigerato 'amor cortese' ad una chiave di lettura totalizzante: il già citato lavoro di Lucia Lazzzerini (al quale si dovrà associare almeno il volume *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena 2012) è forse uno degli esempi più nitidi, ancorché stimolanti, di questa tendenza. Forse meno conosciuti, ma altrettanto orientati verso letture di simile fattura, sono poi i tentativi di inquadrare la poesia

nel rischio di semplificare, omettere dati disomogenei – come Köhler faceva trascurando sistematicamente le poesie satiriche e politiche dei trovatori – e, in ultima analisi, deformare un capitolo della storia letteraria europea da cui «prende vita la lirica moderna».²⁷ Sarà allora da preferire forse l'eclettismo di approcci e metodi, come, del resto, la filologia romanza ha spesso fatto, fin dalle sue origini, anche se con meno incisività nel campo degli studi sul genere lirico. Tenendo sempre presente l'assoluta centralità del testo, e quindi il primato dell'indagine filologica, la chiave per studiare la nascita e lo sviluppo della poesia trobadorica europea sta insomma nel mettere assieme metodi di ricerca diversi e complementari, senza cadere in quello che Di Girolamo chiamava, con una punta di sarcasmo, «sincretismo»,²⁸ e piuttosto operando sintesi efficaci tra discipline che si compenetrano l'una l'altra. Questa convergenza – poco importa definirla inter-, intra- o multidisciplinare – al giorno d'oggi, dovrebbe essere sostenuta esclusivamente da lavori di équipe, cessando una volta per tutte di interpretare la ricerca umanistica come opera di monadi incapaci di comunicare tra loro.²⁹

Così, per esempio, la sociologia storica, come si è provato a avanzare, può essere utile a ricostruire le strutture socioculturali che rendono possibile l'esperienza poetica; la filologia musicale e la musicologia sono decisive per interpretare correttamente il rapporto fra metrica e melodia, e le scienze cognitive saprebbero apportare elementi innovativi per introdurre in questo campo

cortese nel campo della psicoanalisi, sia essa di stampo laciano (Jean-Charles Huchet, *L'Amour discourtois: La 'Fin'Amors' chez les premiers troubadours*, Toulouse 1987) o femminista (Rouben Charles Cholakian, *The Troubadour Lyric: a Psychocritical Reading*, Manchester-New York 1990).

²⁷ Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino 1989, p. 4.

²⁸ Di Girolamo, «Tendenze attuali», p. 63.

²⁹ Un esempio di come l'approccio ostinatamente individuale a problemi complessi e affascinanti conduca a conclusioni un poco affrettate si ritrova nei lavori recentemente pubblicati dal giovane ricercatore Federico Di Santo, il quale, partendo da un ragionamento sul rapporto fra metrica, rima e musica nei trovatori in rapporto con la tradizione araba, arriva a concludere: «Il riesame comparato delle forme strofiche e musicali della poesia arabo-andalusa ci permette dunque di concludere, con un buon margine di certezza, che è questa la tradizione poetica all'origine sia delle principali forme della poesia trobadorica e più in generale romanza, sia soprattutto del fondamentale principio strutturale su cui esse si basano: la corrispondenza generalizzata, con eccezioni circoscritte e spiegabili, fra schema rimico e melodico» («Sull'origine della poesia romanza: ipotesi andalusa e mediolatina alla luce del rapporto fra rima e melodia», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 135, 2019, pp. 535-582, a p. 576). Il tema è senz'altro tra i più centrali, e ancora irrisolti, della romanistica, ma – ammesso che sia ancora utile studiare un fenomeno letterario in termini genetici – per giungere a conclusioni così perentorie sarebbe forse stato utile giovare dell'apporto di arabisti, semitisti, musicologi, filologi e storici. Dello stesso autore si legga anche «Rima e musica nella poesia romanza delle origini: l'*acort* fra *motz* e *son*», *Medioevo romanzo*, 43, 2019, pp. 286-328, sul quale però va senz'altro letta l'intelligente replica di Maria Sofia Lannutti, pubblicata sullo stesso fascicolo della rivista, alle pp. 329-336.

il parametro, ancora scarsamente esaminato, della percezione musicale da parte del pubblico.³⁰ Ancora, l'approccio di tipo antropologico e etnologico concorre ad aprire prospettive nuove su temi complessi³¹ e a superare visioni orientate all'esclusività del dato ecdotico.

Si tratta, in definitiva, di impiegare chiavi di lettura molteplici e alternative, che di certo non risolveranno tutti gli elementi ancora problematici della cultura trobadorica, ma che costituiscono griglie interpretative stratificate, elastiche e non dogmatiche, per la comprensione di fenomeni articolati e strettamente interconnessi. Tra questi, sta al centro ancora la natura profonda della *fin'amor*, che tuttora risulta un enigma; e che certo andrà intesa, con le parole di Pietro Beltrami, come «amori cortesi», vista la sua pluralità e multiformità.³² Forse, un rinnovato approccio sociologico può fornire strumenti utili a chi saprà un giorno risolvere il mistero che ancora oggi ci intriga, e che tanto ha appassionato un grande della nostra disciplina come Dino Di Girolamo.

Università degli studi del Molise

³⁰ In questo senso sono rilevanti le ricerche effettuate nel campo della Neuroestetica da parte di Elvira Brattico delle Università di Aarhus e Bari (per un'introduzione si veda «The Neuroaesthetics of music: a research agenda coming of age», in *The Oxford Handbook of Music and the Brain*, a cura di Michael H. Thaut e Donald A. Hodges, Oxford 2019, pp. 364-390).

³¹ Non si può che abbracciare, a tal riguardo, l'invito di Stefano Rapisarda a orientare gli studi filologici verso un campo «euro-mediterraneo», imprescindibile per restituire la stratificazione culturale e linguistica di tanti prodotti, letterari e non solo, scritti nei volgari romanzi dalle origini fino almeno al XIV secolo (Stefano Rapisarda, *La Filologia al servizio delle Nazioni. Storia, crisi e prospettive della Filologia romanza*, Milano 2018, p. 193). In questo contesto, appaiono promettenti le ricerche della giovane ricercatrice Aliza Fiorentino, che apre prospettive stimolanti nella sua recentissima tesi dottorale intitolata *Per una storia delle manifestazioni letterarie del romanzo in caratteri ebraici: biografie, itinerari e opere del medioevo ebraico-romanzo*, discussa nel 2024 presso La Sapienza Università di Roma.

³² Si fa riferimento al recente volume che raccoglie gli studi trobadorici pubblicati da Beltrami nel corso degli anni (*Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze 2020).

Costanzo Di Girolamo, pioniere delle *Digital Humanities**

Sadurní Martí

0. Un convegno in omaggio di Costanzo Di Girolamo non poteva non ricordare i suoi progetti e pubblicazioni di ordine digitale, nella direzione di quelle che oggi chiamiamo le *Digital Humanities* e che in Italia, nel nostro campo di lavoro, avete tradotto opportunamente in Filologia Digitale. Pensavo che fosse necessario, non solo perché le iniziative che Dino ha avuto in questo senso sono state, nella prospettiva del lungo periodo, di grande impatto per la nostra ricerca, ma soprattutto perché le ha intraprese prima di molti altri, con una prospettiva futura non solo su dove stava andando la ricerca nel campo delle *humanities*, ma anche su dove doveva e su dove ci conveniva che andasse, come poi si è senz'altro verificato. E vorrei fare ancora un'altra premessa: Di Girolamo non ha partecipato in questo processo con grandi riflessioni teoriche né con grandi piani quinquennali pieni di promesse, ma con fatti, e quindi mostrando come si deve fare facendo. Questo atteggiamento ha comportato una notevole assenza di materiale 'operativo' scritto da Dino che potesse aiutarci a capire come la pensava. Direi che siamo davanti a uno o due *papers*, rimasti quasi nell'ambito dei *gray materials*.¹ Il resto rimane in

* Questa pubblicazione è stata realizzata nell'ambito del progetto di ricerca *El gresol narratiu catalanooccità: per un replantejament de la narrativa breu en vers a la Corona d'Aragó, de Cerverí de Girona a Francesc de la Via* (PID2023-149946NB-I00), dell'Institut de Llengua i Cultura Catalanes dell'Universitat de Girona. Vorrei ringraziare Lola Badia e Miriam Cabré per avermi fornito la corrispondenza privata sulla genesi e la gestione del *Rialc*. Ringrazio Pietro Beltrami, Paolo Squillacioti, Lino Leonardi e Stefano Asperti per i loro commenti e i loro suggerimenti.

¹ Alcune delle idee di Dino sui progetti digitali si possono leggere in note sparse. Per esempio, nelle due paginette del suo «Invito al *Rialc*» (in collaborazione con Claudio Franchi), pubblicato nel volume *Il Falconiere del re. Atti della giornata di studio dedicata ad Ausiàs March (Università Ca' Foscari di Venezia, 8 aprile 2000)*, a cura di Patrizio Rigobon e Carlos Romero Muñoz, Venezia 2004, pp. 91-92, o anche nel *paper* del 2018 sul *Rialto* per il colloquio AcTo che ha avuto luogo tra Montpellier e Béziers: «Prospettive del *Rialto*» [https://filcat.uab.cat/wp-content/uploads/2022/10/prospettive-rialto_DiGirolamo_2018.pdf] (cito dall'unica versione accessibile, ospitata nella UAB, la quale accompagna la nota «Costanzo Di Girolamo, in memoriam» scritta da Lluís Cabré: <https://filcat.uab.cat/costanzo-di-girolamo-in-memoriament/>). Su Costanzo Di Girolamo, in una prospettiva d'insieme, si veda adesso Paolo Di Luca e Oriana Scarpati, «Hommage à Costanzo Di Girolamo (1948-2022)», *Revue des langues romanes* [online], 127, 2023.

scritti privati, sostanzialmente, carteggi elettronici e appunti di lavoro. Risulta, però, che questi pezzi, che riflettono i progressi del suo progetto digitale, sono molto utili, e vedere anzi come ragionava sui problemi e le prospettive ci fa restare a bocca aperta. Nelle righe che seguono vi parlerò innanzitutto del primo grande progetto di Dino, il *Rialc*, e poi dell'eredità che questo sito ha avuto nelle nostre iniziative, che adesso, finalmente, si concretizzano in una nuova biblioteca digitale per l'insieme della letteratura catalana medievale, incominciando dalle opere in versi che tanto amava.

Di Girolamo ha iniziato il suo primo progetto digitale negli anni Novanta del secolo scorso, parallelamente ad altre iniziative che, anche in Italia, aprivano la porta a un nuovo modo di concepire e di fare ricerca. Certamente esistevano da tempo già altri software per la ricerca in ambito letterario indipendenti dalla rete, ma l'impatto dell'arrivo di Internet fu immenso, anche in Italia. Cito solo come esempio il *Tesoro della Letteratura Italiana degli Origini (TLIO)*, diretto da Pietro Beltrami, che, circolante inizialmente in formato disco, incominciava un percorso che a partire dal 15 ottobre 1997, se non sbaglio, e poi attraverso Gattoweb dal 2005, ha costituito nei lavori dell'*Opera del Vocabolario Italiano* uno dei punti di riferimento, anche per i progetti più recenti. Anche la *Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BEeT)* di Stefano Asperti in rete è nata in quel periodo: se non erro, è stata caricata in rete nel dicembre del 2003, vent'anni fa. Per questi nuovi progetti è stata fondamentale la progressiva diffusione della rete, verificatasi in quegli stessi anni. Tanto per intenderci, in Spagna Internet è arrivato nel mondo universitario, grazie alla rete IRIS (ancora esistente), nel 1990. La prima connessione TCP/IP è stata attivata all'Università di València nell'aprile del 1991. Il primo *provider* privato ISP (Goya+IRIS) interconnette le università spagnole nel 1992. La presenza più o meno diffusa della rete tra gli istituti privati e gli ambienti domestici deve aspettare il 1995. E infine, l'ADSL arriva solo nel 1999, proprio quando Di Girolamo sta per iniziare il progetto *Rialc*. Certamente gli ultimi anni dell'ultima decade del Novecento e i primi del decennio successivo vedono la nascita di progetti digitali che non solo prevedono l'uso del computer (normalizzato già negli anni Ottanta), ma anche l'uso della rete per la ricerca, soprattutto in prospettiva digitale (*digitisation*). Molti enti, soprattutto le grandi biblioteche e gli archivi, cercano meccanismi per rendere accessibili su rete i propri fondi, tramite i cataloghi elettronici.²

² Per una storia della Filologia digitale in Italia si veda adesso Tito Orlandi e Francesca Tomasi, «Una storia dell'informatica umanistica in Italia», in *Digital Humanities: metodi, strumenti, saperi*, a cura di Fabio Ciotti,

L'arrivo e il generalizzarsi di Internet permetterà anche di pensare nuovi prodotti di ricerca, cioè quelli che chiamiamo, col solito anglicismo, *born-digital data*. E così poco alla volta si stabilì e consolidò nell'accademia una disciplina nata decenni prima ma che aspettava *in nuce* l'arrivo di una vera era digitale: sto parlando di ciò che oggi chiamiamo con naturalezza *Digital Humanities*, che non è un termine per niente pacifico, ma che, come spiega William Thomas, ha avuto veramente – e non è poco – il grande vantaggio di «widening the scope of the humanities, opening access to sources, and broadening definitions of scholarly activity».³

1. In questo contesto storico dinamico Costanzo Di Girolamo ha concepito uno strumento di ricerca pionieristico e che avrà un impatto di lunga durata nel nostro campo filologico. L'idea di riunire tutta la letteratura catalana in un sito web era molto ambiziosa e presentava non pochi problemi teorici e pratici. L'idea iniziale era quella di creare uno strumento di formato digitale che permettesse una ricerca complessiva per concordanze testuali. Successivamente, con lo scopo di valutare i pro e i contro del problema, si è verificato un restringimento del campo di applicazione: l'obiettivo è divenuto così la letteratura catalana in versi, con l'esclusione della produzione in prosa (non solo molto più abbondante, ma anche particolarmente problematica dal punto di vista editoriale). Nasce così il *Rialc* come lo conosciamo oggi, un sito web che riunisce tutta la letteratura lirica catalana medievale in versi e una parte, come vedremo, della poesia narrativa.

Nella concezione di Di Girolamo, il *Rialc* avrebbe dovuto contenere tutta la lirica catalana in versi in un'edizione d'insieme che permettesse (e questo era un punto molto importante, spiegato dettagliatamente nella *Presentazione del sito*) una ricerca complessiva sul modello delle concordanze della poesia trobadorica che in quegli stessi anni preparava Rocco Distilo.⁴ I problemi,

Roma 2023, pp. 35-47. Per una panoramica generale sulla disciplina si veda *Defining Digital Humanities*, a cura di Melissa Terras, Julianne Nyham e Edward Vanhoute, Londra 2013 e per la sua storia il bel libro di Steven E. Jones, Robert Busa, S. J., and the Emergence of Humanities Computing: *The Priest and the Punched Cards*, Londra - New York 2016.

³ William G. Thomas III, «The Promise of the Digital Humanities and the Contested Nature of Digital Scholarship», in *A New Companion to Digital Humanities, 2nd Edition*, ed. Susan Schriebman, Ray Siemens, e John Unsworth, Londra 2016, pp. 524-537 (<https://digitalcommons.unl.edu/historyfacpub/198/>).

⁴ *TrobVers*, creato da Rocco Distilo, apparteneva al progetto LiEu (Lirica Europea). Si veda Rocco Distilo, Fabrizio Costantini, Riccardo Viel, «Per il vocabolario della poesia trobadorica: notizie dalla base dati TrobVers», in *Aproximacions ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, a cura di Mercedes Brea e Santiago López Martínez-Morás,

però, non erano pochi. La lirica catalana medievale riunisce un corpus di un migliaio e mezzo di testi, prodotti tra le Origini e la fine del Quattrocento. Molti avevano edizioni precarie, altri più o meno affidabili. Ma il problema più ingombrante era la grande quantità di testi ancora inediti: non meno di trecento, in alcuni casi di autori di grande rilievo. Dino spiegò bene la situazione in una lettera a tutto il gruppo di lavoro alla fine del 1999: ci sono, diceva: «a) testi di cui esiste un'edizione affidabile; b) testi in edizioni superate, che sono stati rivisti sui manoscritti; c) gli inediti, che stiamo editando». C'era bisogno quindi di due processi paralleli: da un lato la scansione delle edizioni affidabili esistenti; dall'altro la scansione, con una revisione filologica più attenta delle edizioni antiche o meno affidabili. E, infine, c'era la necessità di allestire edizioni di testi inediti che, per fortuna (o per sfortuna), in molti casi erano monotestimoniali, ma in altri casi prevedevano la collazione di diversi canzonieri. Per superare questo scoglio Di Girolamo si coordinò con Lola Badia, allora a Girona, e con i suoi allievi Jaume Torró e Lluís Cabré, i quali avevano realizzato edizioni critiche di grandi poeti catalani, con l'idea di creare un gruppo di lavoro, tra Barcellona e Girona, per allestire le nuove edizioni.

Una cronologia molto basilare della nascita e l'allestimento del progetto *Rialc* si potrebbe presentare come segue. Dino incomincia a lavorare nel 1997 disegnando il progetto e scansionando alcuni materiali preliminari. Nel febbraio del 1998 iniziano i lavori di un PRIN chiamato *La poesia dei trovatori e le sue irradiazioni europee*, con la partecipazione di diverse università italiane, tra le quali l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Dopo la prima fase dell'accordo con il gruppo catalano, questo produce, come primo risultato, una lista complessiva della lirica catalana medievale con l'identificazione delle edizioni e dei problemi, in realtà una revisione del già utilissimo repertorio di Jordi Parramon.⁵ L'11 agosto 1999 si apre al pubblico il sito web del *Rialc*, col nome provvisorio di *Repertorio informatizzato dell'antica lirica catalana*, che più tardi diventerà *Repertorio Informatizzato dell'antica letteratura catalana: la poesia*. In questo primo momento vengono conferiti due contratti per la gestione del progetto, che saranno fondamentali per il futuro: a Napoli

Santiago de Compostela 2010, pp. 91-109, e anche Rocco Distilo, «Per un portale del lessico europeo (TrobVers/MHDBDB)», *Le forme e la storia*, 6, 2013, pp. 209-214.

⁵ Jordi Parramon Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona 1990. Da completare adesso almeno con Joan Mahiques, *Repertori d'obres en vers. Una aportació a la bibliografia de textos catalans antics*, tesi dottorale Università di Barcellona, 2009, codirezione di Vicenç Beltran e Lola Badia.

Claudio Franchi inizia a lavorare alla scansione delle edizioni antiche e alla gestione del sito; a Girona Miriam Cabré coordina l'équipe catalana e prepara un buon numero di nuove edizioni (più di cento). Il 17 ottobre del 2000 sono già in rete quattrocento testi e si aspettano trecento nuove edizioni in corso in Catalogna. Pochi giorni dopo Di Girolamo informa Badia che si potrà avere una seconda fase finanziata per la poesia narrativa. Quattro mesi dopo, nel febbraio del 2000, il gruppo catalano ha già elencato testi e edizioni di poesia narrativa catalana e ha iniziato a programmare i lavori. Il 26 aprile 2000 Dino scrive a Lola: «Il RIALC appare ora segnalato (automaticamente) nei principali motori di ricerca». Il progetto, quindi, ha avuto una ricezione notevole. L'anno seguente, nell'ottobre del 2001, il *Rialc* vince il Premi Lletra al millor projecte digital per a la lectura i la literatura catalana (<https://lletra.uoc.edu/>). Gli ultimi aggiornamenti sono degli inizi del 2002. Il *Rialc* rimane in rete da quel momento e continua a essere uno dei punti di riferimento più frequentati per la filologia medievale catalana.

2. Il contenuto pubblicato dal *Rialc* offriva (e offre) poeta a poeta, poesia a poesia, tutta (o quasi tutta) la produzione catalana in versi del Medioevo. Sono circa 1750 testi, di trecento autori. Ma il *Rialc* offre anche altri materiali. In primo luogo, una Biblioteca del *Rialc* dove si trovano testi di frontiera, come per esempio il *Blandin de Cornoalha* (ed. Galano), il frammento di *Flamenca* del canzoniere Aguiló (ed. Asperti) o il *Jaufre* di Charmaine Lee. Esso ospitava anche una Bacheca di attività di catalanistica medievale e un Bollettino dove si mostravano «studi di filologia catalana inediti, in corso di stampa o già pubblicati ma di difficile reperimento» (ambidue arrestate ovviamente al 2002). La volontà di Di Girolamo era riconvertire questo Bollettino in una rivista elettronica, ma l'idea non andò avanti in quel contesto. Più tardi, com'è risaputo, concepì *Lecturae tropatorum* come rivista digitale, ma d'orientamento trobadorico (2008-). Di forma parallela al *Rialc*, e anche con una struttura simile, Di Girolamo concepisce nel 2003 un altro progetto ancora oggi attivo: il *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana (RIALTO)*, con diverse edizioni elettroniche di testi occitani, e che ospita i materiali di diversi progetti di ricerca.

L'intenzione ultima di Dino era poter fare ricerche testuali sul corpus. Ma si deve tener presente che per avere un corpus si doveva creare una biblioteca digitale: qual era il sistema per le biblioteche digitali più adatto nel 2000? Dalla corrispondenza si può dedurre che Dino intendeva inizialmente usare

Gatto, che stava diventando Gattoweb.⁶ Per ragioni operative (principalmente l'urgenza di non pubblicare una versione incompleta), *Rialc* ha preso un'altra strada. Seguendo il modello della *Bibliografia de textos catalans antics* (BITECA), adesso integrato nello spazio Philobiblon, diretto da Charles Faulhaber, uno dei principali interlocutori di Dino in quel momento, si usò finalmente un sistema basato su file HTML creati *ad hoc*, uno per ogni poesia.⁷ Quindi, Di Girolamo ha creato a mano, e lo faceva personalmente, 1.750 file e gli ha dato un disegno chiaro e utile.

Una volta risolto il problema di come visualizzare e consultare la collezione di testi, si doveva pensare alla ricerca testuale complessiva. Dalla corrispondenza si deduce che il modello di motore di ricerca era per Dino il *TrobVers*, che Rocco Distilo stava allestendo in Calabria. Ma le difficoltà tecniche – a quell'altezza cronologica la taggatura dei testi era abbastanza complicata – hanno portato ad arrestarsi con l'HTML e aspettare un'altra soluzione tecnica che, per il motore di ricerca, non è sfortunatamente mai arrivata.

In ogni caso, l'idea della concordanza ha portato Dino al problema della lemmatizzazione dell'insieme del corpus. Una delle decisioni più incisive del *Rialc* è stata la proposta di *criteri di edizione* (o direi piuttosto di criteri di *trascrizione*). La diversità di grafie dialettali dei manoscritti catalani e le diverse modalità d'intervento degli editori filologici era un vero ostacolo, tanto nel caso delle edizioni antiche tanto in quello delle edizioni critiche affidabili più recenti. Nella filologia catalana medievale il criterio oggi ancora prevalente è quello della collana *Els Nostres Clàssics*. In realtà si tratta dei criteri francesi per editare testi medievali, ma la somiglianza del catalano medievale con il catalano moderno porta a integrare nelle edizioni filologiche il sistema accentuativo attuale, sul modello del catalano orientale. C'erano però due problemi: in primis, il fatto che prima del 1420 i poeti che componevano in catalano usavano una lingua ibrida (con molte variazioni d'intensità) tra occitano e catalano; in secondo luogo, l'accentuazione normativa orientale non è adatta ad alcuni dei grandi poeti del Quattrocento di origine valenziana, come Ausiàs

⁶ Per la storia e le vicende del TLIO si veda Pietro G. Beltrami, «Il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini e il suo corpus testuale in rete», *Le forme e la storia*, 6, 2013, pp. 203-208. Per i dettagli tecnici su Gatto e i suoi *corpora*, si veda <http://www.ovi.cnr.it/Il-Software.html>.

⁷ Su Philobiblon e le sue quattro banca-dati (*Bibliografía española de textos antiguos BETA*, *Bibliografía de la poesía áurea BIPA*, *Bibliografía de textos antiguos galegos e portugueses BITAGAP* e *Bibliografía de textos catalans, valencians i balears BITECA*), si veda <https://philobiblon.upf.edu/html/>. Alcuni aggiornamenti periodici interessanti sul progetto si possono leggere qui: <https://update.lib.berkeley.edu/author/cbf/>.

March o Jordi de Sant Jordi. Anzi, se nella loro produzione si verificano questi problemi, nelle edizioni attuali si tende per convenzione a mantenere l'accentuazione orientale. Il caso della separazione delle parole nei manoscritti era anche una difficoltà perché alcuni editori avevano applicato i criteri moderni (come facciamo ancora oggi) ma altri sceglievano soluzioni diverse allontanandosi dai criteri omogenei.

Davanti a questi scogli, Di Girolamo ha scelto, non senza una certa polemica interna al gruppo, il male minore: ha deciso infatti di togliere gli accenti (retrocedendo al modello francese 'puro') e di unificare tutte le separazioni di parole in un unico criterio prossimo al sistema italiano. Ciò vuol dire, secondo i criteri annunciati dal *Rialc*:

- L'uso del punto in alto è limitato ai soli casi di enclisi: lo poniamo quindi anche davanti ai pronomi personali ridotti preceduti da una forma verbale: *mostrava-m*, *acuyta-t*, *dolga-s*, ecc.; lo omettiamo prima di *us*, *u*, *o*, *y*. Scriviamo *ez*, *quez*, ecc., perché non c'è nessuna enclisi; scriviamo *el* la preposizione articolata di luogo (*en lo*).
- L'uso dell'apostrofo è limitato ai soli casi di aferesi e di elisione; per distinguere i due fenomeni lasciamo uno spazio prima dell'apostrofo aferetico (*a 'mor*).
- Non si usa il trattino prima del pronome personale enclitico (*trobant se*).
- Non si introduce la grafia moderna *l-l* per la geminata al posto di *ll*.
- Non si integra, nelle nuove edizioni, la *e-* prostetica anche quando è essenziale al sillabismo; ma se la parola è preceduta da una forma elisa si pone, dopo questa, l'apostrofo seguito da spazio (*l' sperança*).
- Non si usa il segno della dieresi.
- Non si usano i punti interrogativi e esclamativi rovesciati.
- Non si segnano gli accenti.

Quindi, tutte le soluzioni che procedono dal catalano moderno sono abbandonate e la *facies* del catalano medievale si riaccosta a quella dell'occitano medievale, soprattutto nel formato editoriale e nelle soluzioni operative. Alcuni membri del gruppo di lavoro non erano (e non sono) d'accordo con le soluzioni adottate da Dino. Il problema è stato appassionatamente discusso con il gruppo catalano. Ma lui pensava all'omogeneità per facilitare un'eventuale ricerca attraverso un motore di interrogazione e il suo sistema risolveva questi problemi. Il risultato è quindi, com'è ovvio, una modifica sostanziale del testo delle edizioni-fonti originali ed essenzialmente l'occitanizzazione della veste editoriale di tutta l'antologia di testi. Ma non solo. La manipolazione delle edizioni filologiche originali (dopo averle scansionate) per adattarle

ai nuovi criteri è stata all'origine di molti errori. Vediamo due esempi, scelti a caso, dell'applicazione dei criteri *Rialc*. Si tratta di due delle più note poesie di Ausiàs March: la poesia XIII (*Colguen les gents per les places festes*) e XLVI (*Veles e vents han mos desigs complir*). Citiamo come riferimento da cui si è preparato il *Rialc* la benemerita edizione di Pere Bohigas, pubblicata nella collana *Els Nostres Clàssics*:⁸

25 E si la mort no-m dugués tal offensa
 26 —ffer mi absent d'una tan placent vista—,
 27 no li graesch que de tera no vista
 28 lo meu cors nuu, qui de plaer no pensa
 29 de perdre pus que lo ymaginar
 30 los meus desigs no poder-se complir;
 31 e si-m cové mon derrer jorn finir,
 32 seran donats térmens a ben amar.
 33 E si-n lo cel Déu me vol allogar,
 34 part veura Ell, per complir mon delit
 35 serà mester que-m sia dellay dit
 36 que d'esta mort vos ha plagut plorar,
 37 penedint-vos com per poqua mercè
 38 mor l'ignoscent e per amar-vos martre:
 39 cell qui lo cors de l'arma vol departre,
 40 si ferm cregués que-us dolrriéu de se.
 41 Lir entre carts, vós sabeu e yo sé
 42 que-s pot be fer hom morir per amor;
 43 creure de mi, que só en tal dolor,
 44 no fareu molt que y doneu plena fe.

Poesia XIII (RAO 94,26, ed. Pere Bohigas
 (ENC, 1952, vol. 2, p. 47)

25 E si la mort no-m dugues tal offensa
 26 —ffer mi absent d'una tan placent vista—,
 27 no li graesch que de tera no vista
 28 lo meu cors nuu, qui de plaer no pensa
 29 de perdre pus que lo ymaginar
 30 los meus desigs no poder se complir;
 31 e si-m cove mon derrer jorn finir,
 32 seran donats termens a ben amar.
 33 E si 'n lo cel Deu me vol allogar,
 34 part veura Ell, per complir mon delit
 35 sera mester que-m sia dellay dit
 36 que d'esta mort vos ha plagut plorar,
 37 penedint vos com per poqua merce
 38 mor l'ignoscent e per amar vos martre:
 39 cell qui lo cors de l'arma vol departre,
 40 si ferm cregues que us dolrriéu de se.
 41 Lir entre carts, vos sabeu e yo se
 42 que-s pot be fer hom morir per amor;
 43 creure de mi, que so en tal dolor,
 44 no fareu molt que y doneu plena fe.

Rialc: <https://www.riale.unina.it/94.26.htm>

⁸ La revisione dell'edizione di Bohigas, a cura di Amadeu-J. Soberanas e Noemí Espinàs, pubblicata nel 2000 nella stessa collana, non è stata utilizzata. Tra i numerosi cambiamenti, per esempio, al v. 34 della poesia XLVI editano correttamente *tots per tost*.

25 Yo tem la mort per no sser-vos absent,	25 Yo tem la mort per no sser vos absent,
26 per què Amor per mort és anul·lats;	26 per que Amor per mort es anul·lats;
27 mas yo no creu que mon voler sobrats	27 mas yo no creu que mon voler sobrats
28 pusqua esser per tal departiment.	28 pusqua esser per tal departiment.
29 Yo só gelós de vostr· escas voler	29 Yo so gelos de vostr'escas voler,
30 que, yo morint, no meta mi ·n oblit;	30 que, yo morint, no meta mi 'n oblit;
31 sol est pensar me tol del món delit	31 sol est pensar me tol del mon delit
32 —car nós vivint, no creu se pusqua fer —:	32 —car nos vivint, no creu se pusqua fer—:
33 après ma mort, d'amar perdau poder,	33 apres ma mort, d'amar perdau poder,
34 e sia tots en ira convertit,	34 e sia tots en ira convertit,
35 e, yo forçat d'aquest món ser exit,	35 e, yo forçat d'aquest mon ser exit,
36 tot lo meu mal serà vós no veher.	36 tot lo meu mal sera vos no veher.
37 O Déu!, ¿per què terme no·y à ·n amor,	37 O Deu!, per que terme no y a 'n amor,
38 car prop d'aquell yo·m trobara tot sol?	38 car prop d'aquell yo·m trobara tot sol?
39 Vostre voler sabera quant me vol,	39 Vostre voler sabera quant me vol,
40 tement, fiant, de tot l'avenidor.	40 tement, fiant de tot l'avenidor.

Poesia XLVI (RAO 94.125, ed. Pere Bohigas, ENC, 1954, vol. 3, p. 6) *Rialc*: <https://www.riale.unina.it/94.125.htm>

Come è evidente in questi esempi, i cambiamenti riguardano fondamentalmente la grafia del testo: in questo caso, non abbiamo nessun accento grafico, si trasforma la grafia di *l* geminata (*ll*) del catalano in *ll*, scompaiono i trattini che separano i clitici, e si trasformano all'italiana i segni di separazione delle parole fuse nel manoscritto. Non sono grandi trasformazioni, ma causano non pochi errori meccanici.

Il disegno generale del *Rialc* andava quindi al di là di una semplice collezione di testi. In molti casi le note di lettura alla fine dei testi incorporavano informazioni che correggevano sbagli degli editori filologici. Si veda, per esempio, la nota complementare alla poesia *No m'ajut Déu si vos no m'ajudau* (Rao 180.17) di Pere Torroella (<https://www.riale.unina.it/180.17.htm>) in rapporto con la nota della poesia *Los fats cruels per miga de Fortuna* (Rao 161.1) di Joan de Sant Climent (<https://www.riale.unina.it/161.1.htm>).

3. L'aggiornamento del *Rialc* si è fermato nel 2002. Alla fine della decade dei duemila persisteva la necessità di correggerlo e aggiornarlo. In questa direzione Lluís Cabré e Marta Marfany hanno elaborato nel 2009 un formulario esaustivo per il gruppo di lavoro con tutti gli errori che erano stati segnalati e anche con le (molte) nuove edizioni e i molti studi pubblicati nel decennio. Ma in quel momento il gruppo catalano (Girona, in particolare) era già impegnato in un altro grande progetto: la revisione delle descrizioni codicologiche

e storiche di tutta la tradizione manoscritta della poesia catalana. I suoi risultati hanno portato, da un lato, alla pubblicazione di molte edizioni critiche nuove,⁹ e, dall'altro, hanno permesso anche di creare un nuovo strumento di lavoro: *Cançoners DB* <<https://canbd.narpan.net>>.

Dopo la fase intensa di descrizione di canzonieri, già nel 2014, Miriam Cabré e io abbiamo ripreso il contatto con Di Girolamo e Oriana Scarpati per ricominciare i lavori sul *Rialc*. L'idea era creare un nuovo sito con una nuova architettura basata non più sull'HTML puro ma sulla taggatura XML-TEI, di modo che ci permettesse di convertire il *Rialc* da un sito statico a una biblioteca digitale dinamica e interrogabile, come voleva originariamente Dino. In una prima fase, verso il 2016, in un sito parallelo e senza aggiornare direttamente il *Rialc*, abbiamo convertito semiautomaticamente i 1.745 file originari sul modello del sistema TEI e, seguendo il formulario del 2009, abbiamo corretto gli errori individuati e aggiornato l'insieme, anche con nuove edizioni, e infine abbiamo disegnato in linea di massima la scheda di consultazione per ogni testo. Dopo molte esitazioni, abbiamo scelto come motore di gestione il software XTF (eXtensible Text Framework), supportato dalla biblioteca digitale dell'Università della California, che ha il vantaggio di essere *open source*, totalmente adattabile e con un grande supporto di documentazione tecnica. È uno strumento potentissimo, che si può personalizzare in tutti gli aspetti in modo straordinario. Tutti i testi del *Rialc* si integrano adesso in una nuova biblioteca digitale più ampia (Biblioteca Medieval.cat), ma le scelte del motore di ricerca permetteranno una consultazione per formati e generi, di modo che i testi del *Rialc* saranno interrogabili come un unico blocco in modo progressivo. I lavori avanzano a buon ritmo, ma si tratta ancora di molti testi, in alcuni casi da rivedere approfonditamente per risolvere i molti errori di scansione originale non ancora segnalati. La decisione operativa è di aprire alla consultazione progressiva i testi già revisionati.

4. In Italia, uno dei primi a usare gli strumenti digitali per la ricerca filologica è stato Costanzo Di Girolamo. Il *Rialc*, vent'anni dopo, è ancora online e la comunità filologica romanza lo usa quasi quotidianamente, e lo stesso vale per i suoi progetti successivi *Lt* e *RIALTO*. Dino è stato quindi un vero pio-

⁹ Per esempio, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, a cura di Jaume Torró Torrent, Barcelona 2009; Bernat Metge, *Llibre de Fortuna e Prudència*, a cura de Lluís Cabré, Barcelona 2010; o infine *Pere Torroella*, a cura di Francisco Javier Rodríguez Risquete, 2 voll., Barcelona 2011.

niere delle *Digital Humanities*. Ha capito, quando molti nemmeno pensavano che fosse necessario, che l'uso delle reti e delle interfacce elettroniche non solo poteva essere molto utile per la ricerca, ma che in futuro avrebbe costituito la forma principale di studio dei testi. E a quest'altezza della storia della filologia si deve riconoscere che in questa prospettiva metodologica aveva ragione quasi in tutto. Valga questa mia piccola nota come un omaggio e un riconoscimento sentito.

Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Universitat de Girona

Una certa idea di letteratura: una proposta di Dino per la scuola e per la filologia nella scuola

Giuseppe Noto

In un breve ma densissimo intervento del 2012 Alfonso Berardinelli indicava in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo («veri teorici e non letterati che impastano i loro discorsi con terminologie teoriche») i due nomi più importanti tra «coloro che in Italia hanno messo in discussione i fondamenti delle teorie strutturaliste usando argomenti teorici».¹ Certo non casualmente la sesta sezione di *Filologia interpretativa*, il volume che nel 2019 raccolse una scelta di più di quarant'anni di studi di Costanzo Di Girolamo,² si intitola *Teoria della letteratura e ritorno alla filologia* e contiene una serie di saggi ancor oggi fondamentali per chiunque si occupi di letteratura: *Glossematics and the Theory of Literature* del 1976 (pp. 631-640); *Interpretazione e teoria della letteratura* del 1986 (pp. 641-663); *Tendenze attuali delle teorie della letteratura* del 1996 (pp. 665-678); *La filologia dopo la teoria* del 2015 (pp. 679-693).³

¹ Alfonso Berardinelli, «I danni provocati dallo strutturalismo nell'incompleta 'mappa' di Cherchi», *Avvenire*, sabato 19 maggio 2012 (consultato all'indirizzo: https://www.avvenire.it/rubriche/pagine/i-danni-provocati-dallo-strutturalismoneell-incompleta-%C2%ABmappa%C2%BB-di-cherchi_20120519). Berardinelli si riferisce al volume di Paolo Cherchi, *La rosa dei venti. Una mappa delle teorie letterarie*, Roma 2011; nello stesso intervento Berardinelli indica come i «migliori libri di teoria letteraria pubblicati in Italia» Costanzo Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano 1978; Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano 1983; Id., *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Torino 2002.

² Costanzo Di Girolamo, *Filologia interpretativa*, a cura di Paolo Di Luca e Oriana Scarpato, Roma 2019 (da cui cito sempre, salvo diversa e specifica indicazione, gli scritti di Di Girolamo).

³ Costanzo Di Girolamo, «Glossematics and the Theory of Literature», *Lingua e stile*, 11, 1976, pp. 325-334 (poi in italiano come primo capitolo di Id., *Critica della letterarietà*, pp. 11-23); Id., «Interpretazione e teoria della letteratura», in Costanzo Di Girolamo, Alfonso Berardinelli e Franco Brioschi, *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Torino 1986, pp. 9-38; Id., «Tendenze attuali delle teorie della letteratura», *Quaderns d'Italia*, 1, 1996, pp. 53-63 (apparso precedentemente, con il titolo «Tendències actuals de les teories de la literatura», trad. in catalano di G. Pontón, *Els marges*, 53, 1995, pp. 5-13 [in *Filologia interpretativa* con aggiunta di alcuni rinvii bibliografici in nota]); Id., «La filologia dopo la teoria», in *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini, Milano 2015, pp. 21-48 (in *Filologia interpretativa* si omette l'Appendice alle pp. 41-44, di cui si dirà *infra*).

Nel mio intervento mi limiterò a presentare alcune riflessioni che Di Girolamo svolge nei saggi appena menzionati, e che ancora oggi, a distanza in alcuni casi di parecchi decenni, si rivelano fondamentali per chiunque si occupi di ricerca e di insegnamento in ambito umanistico-letterario. In sostanza, come si vedrà, proporrò una sorta di *collage* di ragionamenti di Di Girolamo, per poi passare a presentare una concreta proposta di interazione tra mondo dell'Università e mondo della Scuola (ovvero due mondi che raramente si parlano e, quando si parlano, raramente si capiscono) di cui egli mi parlò nel settembre 2021.

* * *

Il dato da cui parte Di Girolamo nel 1986 è che «la cultura letteraria italiana resta tuttora fondata sulla centralità del testo».⁴ Questo era vero nel 1986 ed è per molti versi sostanzialmente vero ancora oggi, almeno per quel che riguarda l'insegnamento nella scuola secondaria: nella migliore delle ipotesi come salutare antidoto al contenutismo che per troppo tempo ha imperato nella didattica della letteratura (o meglio: della storia della letteratura) nella scuola stessa, attraverso la sottolineatura delle specificità di una forma, appunto quella letteraria, che contribuisce, attraverso i meccanismi mediante i quali è costruita, a creare un sovrasenso, un significato non immediato e letterale che a esso si aggiunge. Da questo punto di vista mi pare che l'importanza dell'analisi del testo conservi tuttora un'ottima ragione di essere nell'insegnamento, se tale analisi non è vista (beninteso) come «metodologismo» e «teoricismo» che si risolvono in una «serie di enunciati generali e generici» validi sempre; e soprattutto se all'insegna della consapevolezza che «una scienza della letteratura» deve «saper uscire dai testi poiché la 'letterarietà' è sia in essi che nell'uso sociale che ne facciamo» (uso qui alcune espressioni di Alfonso Berardinelli).⁵ Questo significa che, come propone Di Girolamo, bisognerà saper passare dalla centralità del testo alla «centralità della lettura e del momento ermeneutico. Si tratta ... di una prospettiva marcatamente storicistica, dove però è anzitutto l'interpretazione, con i suoi metodi, che è storicizzata».⁶

⁴ Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», p. 644.

⁵ Alfonso Berardinelli, «La critica dopo la teoria», in *Il testo e l'opera*, pp. 17-20, alle pp. 18 e 19.

⁶ Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», p. 645.

L'attenzione al «momento ermeneutico» («un testo è del tutto inerte se non è interpretato, se non è fatto vivere o rivivere dall'interpretazione del lettore»⁷ ci porta a confrontarci con un'ulteriore questione nodale per la didattica della letteratura, in ispecie nella Scuola secondaria, dove si riconosce alla letteratura medesima «una funzione formativa» testimoniata se non altro dal fatto che «l'insegnamento letterario occupa, ancora nonostante tutto, un posto centrale».⁸ Alludo al «problema di quale o di quali interpretazioni siano legittime o corrette, se esista un limite alle interpretazioni possibili e, addirittura, se non ne esista nessuna, nemmeno una sola interpretazione che si possa considerare impossibile».⁹ Così ben sintetizza Di Girolamo:

da un lato i sostenitori dell'indecidibilità del testo e dell'illimitatezza delle interpretazioni (i decostruzionisti ...); dall'altro, i sostenitori dell'autorità autoriale e testuale e dell'univocità dell'interpretazione ... Le implicazioni delle due assunzioni, e i rischi connessi, sono abbastanza evidenti: un'ermeneutica negativa, o pluralistica, è inevitabilmente orientata verso il nichilismo, mentre le posizioni monistiche a oltranza ricadono in quella che già Wimsatt e Beardsley avevano bollato come 'intentional fallacy', cioè la presunzione che l'interpretazione possa fondarsi sull'intenzione dell'autore (con il conseguente apparato pseudodimostrativo, messo in opera dal critico per accertarla).¹⁰

Si badi che l'enfasi sul lettore e sul momento ermeneutico non significa, per così dire, 'anarchia' delle interpretazioni, anzi. Bisognerà infatti tener conto innanzi tutto del fatto che l'opera letteraria ha

due poli: un polo artistico, dato dal testo d'autore, e un polo estetico, dato dalla concretizzazione prodotta dal lettore. Da questa polarità deriva che l'opera non può essere identificata né con la realtà inerte del testo, né con la soggettività del lettore.¹¹

Si aggiunga che nel «processo perennemente dialogico ... della comunicazione letteraria» elemento fondamentale

è e resta l'autore, messo in ombra da approcci puramente testualistici o ermeneutici ... L'autore entra in gioco come interlocutore o presupposizione del lettore, in termini quindi ben diversi da quelli della fallacia intenzionale, e ponendo un problema di coordinazione con il destinatario. Questo non vuol dire caldeggiare una nuova ermeneutica monistica, ma collocare il lettore in un orizzonte di pratiche retoriche, che restano comunque contestuali, entro cui

⁷ Di Girolamo, «Tendenze attuali», p. 673.

⁸ Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», p. 649.

⁹ Di Girolamo, «Tendenze attuali», p. 673.

¹⁰ Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», p. 651. Il riferimento è a William K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley, «The Intentional Fallacy» (1946), in William K. Wimsatt (con Monroe C. Beardsley), *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington (KY) 1954, pp. 3-18.

¹¹ Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», p. 647.

muoversi. Se è vero che possiamo guardare alla retorica come a un modello pragmatico della comunicazione, potremo all'interno di questo modello individuare delle strategie testuali e delle strategie interpretative, connesse e interdipendenti, o, se si preferisce, una retorica della scrittura e una retorica della lettura.¹²

Si tratta dunque di non «fermarsi al livello epidermicamente linguistico e formale (come facevano i formalisti)» e contestualmente di non «ignorare (come hanno invece fatto i decostruzionisti) che i testi letterari hanno un significato che va compreso, discusso, perfino contestato».¹³

Ma c'è di più: c'è la questione (sulla quale Di Girolamo molto insiste) della competenza del lettore/interprete. Difatti, la competenza linguistica e la competenza semantica

sono accessibili al lettore *informato* [corsivo mio] solo per quanto riguarda opere a lui contemporanee, mentre la questione si pone in termini ben diversi quando il testo è scritto in una lingua straniera o in una lingua morta, o quando la lingua è sì la 'stessa', ma diacronicamente a lui remota. Le competenze 'linguistiche' che il lettore dovrà sviluppare per avere a che fare con questi testi richiedono tutta una serie di mediazioni, non da ultima la traduzione, che lo rendono assai meno autonomo nei suoi movimenti e lo vincolano a una tradizione filologica il cui peso può variare. La nozione di 'comunità interpretativa' ... dovrebbe includere questi aspetti della trasmissione glossata (dove la glossa non è mai esclusivamente linguistica) dei testi letterari.¹⁴

Ancora nel 2015 Di Girolamo si chiedeva (e soprattutto ci chiedeva):

è ammissibile un'interpretazione senza una filologia e senza una linguistica? ... le difficoltà che fanno da velo all'interpretazione possono essere di ogni tipo: storico, antropologico, culturale, ecc., e tocca al filologo risolverle e prima ancora riconoscerle, governando l'interpretazione.¹⁵

Ovviamente si tratta di intendersi su *quale filologia*, dal momento che a parere di Di Girolamo la filologia deve chiaramente avere come fine ultimo l'interpretazione. Si veda come, introducendo la sua raccolta di scritti del 2019, egli sia estremamente polemico verso quelle che (usando un'espressione di Francesco Bausi) potremmo definire le «ciance filologiche»:¹⁶

nella tradizione degli studi all'acribia e al rigore di alcune pratiche non ha corrisposto, il più delle volte, un pari impegno esegetico e nemmeno un adeguato interesse per l'interpretazione,

¹² Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», p. 657.

¹³ Di Girolamo, «Tendenze attuali delle teorie della letteratura», p. 678.

¹⁴ Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», pp. 652-653.

¹⁵ Di Girolamo, «La filologia dopo la teoria», p. 692.

¹⁶ Ovvero quelle della «filologia senza la critica (cioè senza la storiografia e l'interpretazione)» (Francesco Bausi, «Fasti recenti e incerti orizzonti. La parte della filologia nella cultura e nell'università italiana dal secondo dopoguerra a oggi», *Esperienze letterarie*, 37, 2012, pp. 27-48, a p. 44).

senza la quale è impossibile ridurre o annullare la differenzialità, non soltanto linguistica, che presentano le opere del passato. In realtà, la filologia che possiamo chiamare interpretativa non si applica solo a luoghi specifici dei testi, non è solo al servizio del commento, ma può e deve rivolgersi, con modalità diverse da quelle della critica intuitiva o anche di altre branche della stessa filologia, all'intelligenza di opere, di generi, motivi, perfino forme, contribuendo al contempo, ove sia il caso, alla messa a punto del testo: non in ultimo deve comprendere nel suo studio le abitudini interpretative delle comunità letterarie a cui appartengono gli autori, le quali saranno a loro volta oggetto di interpretazione. D'altro canto, se rovesciamo la prospettiva e ci mettiamo dal punto di vista della teoria letteraria, è solo alla filologia che può essere affidata la responsabilità che ogni interpretazione comporta.¹⁷

Insomma: oggi non si tratta più di cercare *la formula che mondi possa aprirci...* Come sottolinea Di Girolamo, c'è da chiedersi «se non sia assolutamente saggio rinunciare alla teoria, ovvero a una griglia, deduttivamente o induttivamente fabbricata, da sovrapporre ai testi. Senza la rigida e pesante struttura di una teoria, io potrò muovermi più agilmente».¹⁸ Oggi si tratta semmai (dice sempre Di Girolamo) di «approssimarsi a una teoria, se si vuole, 'neomaterialistica' della letteratura, che non perda di vista, nei suoi percorsi, il sentiero della ragione».¹⁹ Nello scambio di lettere con Francesco Orlando pubblicato alle pp. 41-44 di *La filologia dopo la teoria* nel 2015 (e omesso nella riedizione del 2019), d'altro canto, Di Girolamo, ricordando la critica al formalismo (e quindi agli strutturalisti e ai semiologi) che fin dalla metà degli anni Settanta lo aveva visto tra i principali protagonisti in Italia, ammette con grande onestà intellettuale che

La pars construens in quella critica non c'era o era difettosa, modesta. Io credo che alcuni di noi erano consapevoli di questo e il passo successivo è stato quello di liberarsi dalla teoria della letteratura in quanto tale ... Per alcuni di noi la *pars construens* è stata ritrovata nel nostro lavoro di critici, di interpreti, di filologi, perfino di filosofi, come ritengo sia stato precisamente Brioschi.²⁰

Ecco a mio avviso il motivo principale per cui Di Girolamo dalla fine degli anni Novanta abbandona gli scritti di teoria della letteratura e di critica per concentrarsi solo sulla filologia (romanza). E tuttavia a ben vedere (con le parole di Stefania Sini), nei suoi lavori,

¹⁷ Costanzo Di Girolamo, «Nota dell'autore», in Id., *Filologia interpretativa*, pp. XI-XII.

¹⁸ Di Girolamo, «La filologia dopo la teoria», p. 693.

¹⁹ Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», p. 657. Nella stessa direzione anche Berardinelli, «La critica dopo la teoria», p. 20: «la filologia e la critica non hanno bisogno di presupporre una teoria, dato che esse stesse, restando se stesse, possono produrre quegli elementi di teoria di cui hanno bisogno di volta in volta nel loro lavoro».

²⁰ Di Girolamo, «La filologia dopo la teoria», in *Il testo e l'opera*, pp. 41-42.

pure quelli apparentemente più lontani dalle questioni relative ai fondamenti, accanto al rigore del filologo vediamo costantemente l'apertura dell'orizzonte: i fondamenti diventano con ciò stesso operativi. Un metodo poderoso e a tutto tondo, che unisce paleografia e storia sociale, ecdotica e linguistica storica, erudizione sconfinata e dialettica severa. Le forme e la storia come endiadi ermeneutica. Dal dato testuale Dino apre i cerchi concentrici e torna al testo che sta esplorando e comprendendo («dal centro al cerchio, e si dal cerchio al centro»: senza enfasi, a lui si conviene l'aurea citazione).²¹

E in effetti già in *Interpretazione e teoria della letteratura* (che – si ricordi – è del 1986) Di Girolamo definiva la filologia un esempio «istruttivo» di come si possa provare a «individuare delle strategie testuali e delle strategie interpretative, connesse e interdipendenti»:

Si sa che il metodo filologico è uno degli approcci più impuri ai testi letterari, paradossalmente il meno testualistico, se la branca centrale della filologia, la critica del testo, ha ormai da più di mezzo secolo gettato seri dubbi sulla conoscibilità del testo indipendentemente dai processi di trasmissione e dai metodi di ricostruzione, vale a dire indipendentemente dai suoi interpreti, e se si riconosce oggi che un'edizione critica non è che un'ipotesi di lavoro, fortemente influenzata dall'idea di scienza (e di storia) corrente tra il personale addetto; che è quindi, in sostanza, essa stessa un'interpretazione. Lo sforzo del filologo appare perciò teso alla restituzione della lettera e del senso del testo, ma nello stesso tempo all'individuazione dei limiti della ricostruzione: al tentativo di restituire le strategie testuali dell'originale si accompagna la messa in opera di strategie di lettura (in senso forte) che sono il risultato di una mentalità, di un gusto, di un procedimento. Il rinnovato e diffuso interesse, non solo in Italia, per la 'scuola' filologica ... potrebbe servire anche a introdurre il lettore profano alla problematica cruciale dei complessi rapporti tra autore, opera, pubblico e interpreti: la lezione della filologia, che è principalmente una lezione di pragmatismo critico, ha forse un significato esemplare proprio in una situazione di frammentazione e di crisi dei metodi.²²

* * *

In occasione del XIII Congresso della Società Italiana di Filologia romanza, svoltosi a Napoli dal 22 al 25 settembre 2021, ebbi modo di chiacchierare a lungo con Dino (e fu l'ultima volta che questo mi fu possibile), discutendo di una questione che lui sapeva starmi molto a cuore, essendo io il presidente uscente della SIFR-Scuola (Società Italiana di Filologia romanza, sezione Scuola), ovvero di come la filologia possa essere presente in maniera viva, costruttiva e formativa nella teoria e nella prassi dell'insegnamento nella Scuo-

²¹ Stefania Sini, «Filologia come interpretazione. Un ricordo di Costanzo Di Girolamo», *Enthymema*, 31, 2022, pp. 1-9, a p. 7. Si vedano anche al riguardo almeno Oriana Scarpati, «Costanzo Di Girolamo e *Lecturae tropatorum*», *Lecturae tropatorum*, 15, 2022, pp. 135-139, e Riccardo Viel, «Dei Maestri e sui Maestri: ritorni alla filologia. Riflessioni per Costanzo Di Girolamo», *Scripta*, 22, 2023, pp. 207-215.

²² Di Girolamo, «Interpretazione e teoria», pp. 657-658.

la secondaria di secondo grado, spesso refrattaria ai risultati più significativi della ricerca scientifica e accademica.

In tale occasione Dino mi parlò di un'idea che era assolutamente conseguente e coerente rispetto alle riflessioni sulle quali mi sono appena soffermato: oggi la riprendo affinché noi tutti e tutte ci interroghiamo su quell'idea, e con la speranza da parte mia che nell'ambito della comunità scientifica si possa costituire un gruppo di lavoro che la renda operativa. La proposta di Dino era di costruire per i docenti e gli studenti della Scuola secondaria qualcosa di molto simile a uno strumento come il *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana (Rialto)*, anche se ovviamente più mirato nella forma e nei contenuti al mondo della scuola (in particolare per quanto riguarda il commento filologico ed esegetico-interpretativo nonché gli apparati didattici), ovvero a uno strumento *dinamico* in grado di schiudere «in accesso agile, e disponibile ovunque vi sia una connessione a internet», a un repertorio di testi letterari «in una forma filologicamente aggiornata e completamente pubblica».²³

Alla mia obiezione che un simile faticosissimo lavoro, oltre che imporre di censire e analizzare il 'canone di fatto' nella scuola italiana (questione tutt'altro che banale) e di operare un'ardua e complessa mediazione tra ricerca scientifica e applicazione didattica, avrebbe comportato con ogni probabilità scarso riconoscimento da parte della comunità scientifica (nella declaratoria ministeriale della nostra disciplina non c'è alcun riferimento agli studi sulla didattica), mi guardò sornione, fece una pausa molto teatrale e poi mi disse: «Guarda che un lavoro del genere eventualmente toccherebbe a noi di una certa età, a noi che abbiamo esperienza e soprattutto non abbiamo concorsi da fare...».

Università di Torino

²³ Così si esprime su *Rialto* Lorenzo Tomasin, *Prima lezione di romanistica*, Roma-Bari 2023, pp. 146-147.

Indice dei manoscritti e delle stampe citati in sigla

- A** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232.
A^{mbr} Milano, Biblioteca Ambrosiana, E 15 sup.
B Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
C^{fr} Bern, Burgerbibliothek, 389.
D Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.r.4.4, ff. 1-151.
D^a Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.r.4.4, ff. 153-211.
D^c Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.r.4.4, ff. 243-260.
D^{fr} Frankfurt am Main, Stadtbibliothek, lat. fol. 7 (olim 29).
E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
F Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano, L.IV.106.
H Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3207.
H^{fr} Modena, Biblioteca estense universitaria, α.R.4.4.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
L Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3206.
L^{it} Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Redi 9.
Lⁿ London, British Museum, Harley 3775.
M Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
M^{fr} Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844.
M^{ün} München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 759.
Mh Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9/4579.
Mh² Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 2 Ms 26.
N New York, Pierpont Morgan Library, M 819.
N² Berlin, Staatsbibliothek, Phillipps 1910.
O Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3208.
P Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI, 42.
P^{it} Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217.
Q Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
S Oxford, Bodleian Library, Douce 269.
S^g Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.
T Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.

Indice dei manoscritti e delle stampe citati in sigla

- T^{fr}** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615.
- Tr** *La Poetica di M. Giovan Giorgio Trissino*, stampata in Vicenza per Tolomeo Ianiculo, nel MDXXIX, di Aprile.
- U** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI, 43.
- U^{fr}** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050.
- V** Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fr. App. cod. XI.
- V^{it}** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793.
- VeAg** Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 7-8.
- X** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050.
- a** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.
- a¹** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Campori, γ.N.8.4: 11-13.
- b¹** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4087.
- b³** fonte di **Mh²**.
- c** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut., XC, infr. 26.
- d** Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4, ff. 262-345.
- e** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3965.
- f** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472.
- g³** fonte di **Mh²**.
- r** Firenze, Biblioteca Riccardiana, 294.
- α** Citazioni nel *Breviari d'Amor* di Matfre Ermengaud.
- ζ** Bern, Burgerbibliothek, 389.
- Ψ** Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.fr. 23789.
- ω** Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, ms. 1119.

Indice delle opere citate in sigla

- BdPP* François Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève 1981.
- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, 2003ss., in rete.
- COM2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*. Direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005 (*COM 1* 2001).
- DBT* Saverio Guida e Gerardo Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena 2014.
- DECLIC* Joan Coromines, *Diccionari etimologic i complementari de la llengua catalana*, amb la col·laboració de Joseph Gulsoy i Max Cahner, 9 voll., Barcelona 1980-1991.
- F, Frank* István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- FEW* Walther von Wartburg, *Französische Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 25 voll., Bonn-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Bâle 1992-2002.
- MW* Ulrich Mölk e Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- PL* Jacques Paul Migne, *Patrologiae cursus completus, series Latina*, Parisiis 1844-1864.
- PSs* *I poeti della Scuola siciliana*. Edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani: vol. I. *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento

Indice delle opere citate in sigla

a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, Milano 2008.

- Rao* «Repertori d'autors i obres», in Jordi Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona 1992.
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1911.
- Rialc* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 1999ss.
- Rialto* *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.
- RS* Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden 1955.
- TL* Adolf Tobler e Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 11 voll., Berlin, Wiesbaden 1925-2002.
- TLIO* *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, continuato da Lino Leonardi, direttore Paolo Squillaciotti, in rete, C.N.R., 1997ss.

Il volume, nato dall'iniziativa dei suoi allievi, è dedicato al magistero di Costanzo Di Girolamo (1948-2022). Si tratta di una raccolta di saggi di amici, colleghi e giovani studiosi che testimonia il debito contratto dalla comunità scientifica nei confronti del metodo e dei temi delle ricerche di Di Girolamo. È diviso in quattro sezioni, che spaziano dalla lirica occitana, alle sue irradiazioni in Catalogna e nel Regno di Sicilia di Federico II, alla metrica fino alla teoria letteraria. La struttura del volume ricalca la poliedricità degli interessi e degli ambiti di studio che hanno caratterizzato l'attività di Di Girolamo, che si è dipanata lungo un arco di oltre cinquant'anni.

ISBN 978-88-6887-318-9



9 788868 873189