

© copyright ALINEA EDITRICE s.r.l. - Firenze 2004
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17 / 19 rosso
Tel. +39 55/333428 - Fax +39 55/331013

*tutti i diritti sono riservati:
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilms)
senza il permesso scritto dalla Casa Editrice*

ISBN 88-8125-793-9
[1536]

e-mail ordini@alineait.it
<http://www.alineait.it>



in copertina:

«Una carola». Miniatura estratta dal *Remède de Fortune* di Guillaume de Machaut, Parigi, metà del XIV secolo. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1586, f° 103.

Questo volume è stato pubblicato con i fondi dell'Unità di ricerca di Firenze (Dipartimento di Lingue Neolatine) nell'ambito del programma cofinanziato «La letteratura occitana medievale ed il contributo alla cultura europea. Edizione e interpretazione dei testi».

finito di stampare nell'aprile 2004

d.t.p.: "Alinea editrice srl" - Firenze
stampa: Genesi Gruppo Editoriale s.r.l. - Città di Castello (Perugia)

a cura di
Anna Radaelli

Dansas provenzali **del XIII secolo** **Appunti sul genere ed edizione critica**

ALINEA
EDITRICE

INDICE

7	Introduzione
9	I. Gli esempi conservati
19	II. Il genere
19	Testimonianze indirette
24	Testimonianze dirette
27	La trattatistica
30	Morfologia e classificazione
36	III. I <i>respos</i>
44	Tabella dei <i>respos</i>
49	IV. Schede metriche
61	Computo sillabico
63	Rime
71	Rimario
76	Tabella delle <i>dansas</i>
83	Criteri di edizione e di presentazione del testo critico
84	Tavola di concordanza
85	Le <i>dansas</i> del manoscritto E
95	I. <i>Si-l dous iois d'amor</i>
105	II. <i>Non puesc plus sofrir</i>
113	III. <i>S'a la bella que-m plai no-m plai</i>
127	IV. <i>Na Ses Merce, e per que m'etz tan cara</i>
135	VI. <i>Si no-m secor Dona Gaia</i>

Un grazie di cuore a Lucia Lazzerini alla quale sono debitrice per l'attenzione sapiente che ha voluto dedicare a questo lavoro. A Stefano Asperti va il ringraziamento per i preziosi consigli. A Marina Fumagalli la affettuosa riconoscenza di sempre.

Dedico questo libro a mio padre.

143	VII. <i>Lo fin cor qu'ie-us ai</i>
155	VIII. <i>Sa gai'asemblansa</i>
165	X. <i>Pos ses par, soi en amar</i>
173	XI. <i>Gen m'ausi midons, e si-ll plazia</i>
181	XII. <i>Ges ancara na coris car</i>
189	XIII. <i>Dona si tot no-us es preza</i>
195	Appendice A. V. <i>Per amor soi gai</i>
213	Appendice B. IX. <i>Novel'amor que tant m'agreia</i>
217	Le dansas di W
221	XIV. <i>Ben volgra, s'esser poges</i>
229	XV. <i>Donna pos vos ay chausida</i>
233	XVI. <i>Pos qu'ieu vey la fualla</i>
235*	XVII. <i>Tant es gay'es avinentz</i>
239	XVIII. <i>Amors m'art con fuoc am flama</i>
245	Le dansas di f
249	XIX. <i>Pos la dousor del tems gay</i>
257	XX. <i>Si tot chantar no m'enansa</i>
265	Indice dei lemmi commentati
267	Bibliografia

Introduzione

Dansa es us dictatz gracios... Nel percorso di trasformazione modulare della *canso* trobadorica, la *dansa* costituisce, nella seconda metà del Duecento, l'esempio originale ed esclusivo di come modalità tematiche e metriche schiettamente provenzali possano interagire con generi peculiari della lirica troveresca - *balletes*, *virelais*, *ballades* - , dando vita a un piccolo ma rigoglioso gruppo di canzoncine coltivate e apprezzate nella cerchia letteraria legata alla corte comitale di Provenza. Entrata tardi nell'alveo della tradizione cortese trobadorica, la *dansa* si propone come «une piècette d'allure plus vive et legère»¹ rispetto alla *canso*, come una sua sorella minore, lieve e disimpegnata, decantata da ogni implicazione ideologica e volta essenzialmente alla dimensione coreica che ne fa uno dei generi principe negli svaghi di corte tardoduecenteschi.

Il pur contenuto *corpus* qui presentato rispecchia la rapida evoluzione del genere dall'esuberanza, per finalità espressive e qualità formali, dei testi di E all'irrigidimento, nel volgere di pochi decenni, nelle strutture metriche monodrome dei componimenti di W ed f, che costituiranno la base per la trattatistica metrico-retorica trecentesca.

¹ JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir*, p. XIX.

Gli esempi conservati

Delle trenta *dansas* registrate da Frank¹, la grande maggioranza ci è giunta anonima; ma almeno sei dei componimenti traditi adespoti in E possono legarsi con sufficiente certezza, come si vedrà, al nome di Guiraut d'Espanha, il più affermato cultore di queste forme. I restanti esemplari d'autore pertengono invece al repertorio di Uc de Saint-Circ, Paulet de Marselha e Cerveri de Girona, il solo che abbia lasciato una discreta varietà di realizzazioni mentre gli altri due sono solo sporadici testimoni.

Le più antiche attestazioni conservate nella letteratura occitanica, sicuramente anteriori ai componimenti contenuti in E, sono da ricondurre alla prima metà del Duecento. Si tratta di un numero esiguo di testi a tradizione unica che, sia per l'articolazione metrica (specie nel rapporto *respos/cauda*) sia per il contenuto, si rivela eccentrico rispetto al canone formale e retorico che sarà poi oggetto dell'attenzione dei trattatisti.

La *danseta* composta verso il 1228 da Uc de Saint-Circ, *Una danseta voil far* (457,41 = 275:1), tradita dal solo N110r, si rivela anche *unicum* di genere per la presenza del *refrain* non esordiale ma conclusivo di strofe, non collegato sintatticamente alle *coblas*, singolare per la lunghezza e la conformazione metrica in versi esastici monorimi². La poesia anonima *Pres soi ses faillencha*, pervenutaci unicamente in L105r (461,198 = 120:3) e databile con ogni probabilità alla prima metà del XIII secolo³, ha invece fronte non perspicua (forse solo a5' a5') e *refrain* monorimo di soli due versi, iden-

¹ *Répertoire métrique*, II, p. 70. Una tabella aggiornata delle *dansas* provenzali è presentata alle pp. 76-81.

² Per l'analisi e il testo rimando a A. RADAELLI, *La danseta di Uc de Saint Circ* (BdT 457,41), in *Sordello da Goito*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Goito-Mantova, 13-15 novembre 1997), I, in «Cultura neolatina», LX (2000), pp. 59-88.

³ La poesia non offre appigli per una datazione certa, un'indicazione approssimativa è però ricavabile indirettamente perché ne sono probabili *contrafacta* i sirventesi *Una sirventesca* (66,4 = 120:1) di Bernart de Rovenac (databile fra il 1241 e il 1253, cfr. BOSDORFF, *Bernart von Rouvenac*, p. 775) e

tico per rime alla parte finale della strofe (*Haj / S'en brieu no la vej brieumen morraj*)⁴. Anche in essa il *refrain* non è posto a inizio canzone ma è intercalato senza che vi sia alcun rapporto né sintattico né metrico con l'ultima parte della *cobla*, se si eccettua la ripresa della rima -ai. Va detto che per ambedue i testi si dovrebbe parlare di canzoni a *coblas retronchadas*, se non fosse che per Uc soccorre l'autodesignazione nella *propositio*, mentre per la canzoncina di L la mano del correttore interviene nel margine superiore al centro della carta inserendo una rubrica di 'genere': «*Dansa*»⁵. Infine si dovrà considerare la «*balada*» anonima *A l'entradre del tens clar eya* (461,12 = 42:1) conservata, con la melodia e in una lingua mescidata franco-occitana, nella sezione provenzale del canzoniere francese U (= canz. prov. X), dove è inserita a c. 82v. Il componimento viene solitamente classificato «*balada*», ma alcune spie lessicali (vv. 15-16: «*que tuit non venguent dançar / en la dance ioieuse*», 24 «*pir la dance destorbar*», 45 «*Qui donc la veist dançar*») e la presenza del *refrain* autonomo e poststrofico, che lo avvicina alla *ballete*, inducono a includerlo tra le più antiche *dansas*⁶.

Questi testi isolati, forse impropriamente catalogabili sotto un'etichetta di genere che ancora era da definirsi, documen-

Ta mal me fay s'ala (434a,75 = 120:3) di Cerveri de Girona (è il secondo *Aniversari* in ricordo della morte del Visconte Ramon Folc V di Cardona nel 1276), cfr. BOSDORFF cit., p. 790: «Da der Dichter dem Jöglar vorhält, 'er gehe so schön zum Tanze' [cfr. v. 4], werden wir annehmen dürfen, dass ebendiese *Dansa Bernard* als Vorbild für sein *Sirventes* gedient hat». Sulla questione si veda P. GRETI, *Ancora sui contrafacta provenzali di modelli francesi: il caso di Cerveri de Girona*, in «*Aevum*», 70 (1996), pp. 263-71:270 e CANETTI, *Generi trobadorici*, p. 82. Per il testo, cfr. BARTSCH, *Chrestomathie*, c. 270.

⁴ Schema FRANK 120:3 = a5' a5' b5 a7' b5 a7' a7' b5 1b 9b.

⁵ L'intervento del correttore riguardo al genere è attestato in L solo in un altro caso a c. 42r, per la canzone *Domna car conoissencha e sen* di Raimon de las Salas, prima della quale appone la rubrica «*conseil*» che però egli deduce dal contesto della poesia: «si potrebbe dunque pensare che come *dansa* questa canzoncina a *refrain* sia stata riconosciuta verso la metà del Trecento, epoca di compilazione del canzoniere», ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 105, n. 23, per il quale il testo è comparabile ad alcune *balletes* francesi della raccolta di Oxford.

⁶ Si suppone che questa canzone fosse l'unica a essersi conservata integra tra «*les chansons à danser*» originarie: «la seule pièce vraiment populaire», JEANROY, *Les Origines*, pp. 87 sgg. Cfr. ANGLADE, che ne dà una versione provenzalizzata, *Troubadours de Toulouse*, p. 138: «voilà une des perles de la poésie méridionale au Moyen Age. Elle remonte au XII^e siècle». Si tratta di una coreografia in cui la regina *avrilouse* invita *pucele ni bachelar* alla danza da cui deve restare naturalmente escluso il re vecchio e geloso «*A la vi'a la vie ialous! / Lassaz nos - lassaz nos ballar / entre nos - entre nos*»; per il testo cfr. APPEL, *Chrestomathie*, n. 48, p. 86, per la melodia cfr. VAN DER WERF, *The chansons*, pp. 98-99. Un invito alle fanciulle a venire alla *rota*, alla danza in tondo, si trova anche nella «danza mantovana» *Venite polcel' amorosa* studiata da DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche anti-*

tano un certo 'dinamismo' del modello metrico. Il processo formativo è ancora evidente nelle composizioni adespote di E, il *corpus* più numeroso e, nella sua essenzialità, il più rappresentativo dei generi a *refrain* che potremmo far confluire nella tipologia della *dansa* provenzale. A esse soprattutto pensa Gonfroy quando rileva che il profilo della *dansa* fornito negli antichi trattati di metrica «constitue une description extrêmement précise d'une forme pourtant très complexe: la coïncidence du modèle avec les trente pièces qui survivent est parfaite»⁷; ma, come vedremo, non per tutte le composizioni conservate in E si può effettivamente parlare di perfetta sovrapposibilità delle norme dettate nei trattati.

Una coincidenza può piuttosto vedersi nei modelli di *dansa* occitanica che verranno coltivati successivamente ai testi riprodotti in E: la *dansa* di Paulet de Marselha *Belha dompna plazens: Ay!* (319,4 = 179:1)⁸; le *dansas* anonime (di origine quasi certamente napoletana) aggiunte in W (244,1a = 115:1, 461,196 = 114:1, 461,230 = 407:24, 461,20a = 624:88⁹, 461,92 = 407:25); le *dansas* di tradizione provenzale conservate anonime in f (461,195 = 149:1 e 461,224 = 421:35)¹⁰. Tutte ripropongono in maniera già statica questa particolare forma metrico-melodica.

Insieme ai cinque testi, in varia misura assimilabili, composti in Catalogna da Cerveri de Girona¹¹, la *dansa* anonima

che, pp. 234-36, per cui si veda *infra*. Segnalo tuttavia che sia BEC, *Pour une typologie*, p. 108, che la definisce «ronde du jaloux» o «ballette de la reine d'avril», che CHAMBERS, *Old provençal versification*, p. 231 («I would agree with Jeanroy that *A l'entradre* is not a *balada*; if we hesitate to call it a *dansa*, we might employ the term *ronde* which Jeanroy also uses to describe it»), esprimono incertezza sull'assegnazione al genere *dansa* per questo componimento.

⁷ Cfr. G. GONFROY, *Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne*, in *Actes du XVIII^e Congrès (Trèves)*, VI, pp. 121-35:128.

⁸ Cfr. I. DE RIQUER, *Paulet de Marselha*, IX. Potrebbe essere stato il trovatore a diffondere il genere in Catalogna, quando, avversario del conte Carlo, vi si trasferì da esule. Così come la pastorella di contenuto politico antiangioino *L'autrier m'anav'ab cor pensiu* (319,6, RIQUER, *Paulet de Marselha*, V) potrebbe essere «forse interpretabile come utilizzazione antifrastica di un genere che godette di particolare successo alla corte provenzale di Carlo», cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 108, nota 36.

⁹ Frank la considera *fragment de chanson* e non la inserisce nell'elenco delle *dansas* stilato nel *Répertoire métrique*, ma si veda qui, testo XV.

¹⁰ Si veda la presente edizione, testi XIV-XX.

¹¹ Di Cerveri, nonostante questi componimenti siano inseriti nella *Liste* di Frank, solo un testo può essere considerato propriamente *dansa* ed è *Tot can cors dezira* (434a,71 = 43:1, ed. RIQUER 5; ed. COROMINES 103); degli altri quattro, due appartengono a generi ibridi: una *dansa-balada* (*Pus no vey leys cuy son amics*, 434,9c = 44:10, ed. RIQUER 6; ed. COROMINES 97) con il *refrain*

occitano-catalana, ma forse meglio *dansa-balada*, *Plazens plasers* (461,193a = 44:2)¹², documenta infine il percorso di diffusione del genere nell'ultimo quarto del Duecento.

Non può non colpire la fortuna di queste canzoni con *respos*. Fugace, ma così incisiva da determinare buona parte della successiva produzione poetica in lingua d'oc e guadagnare un posto di riguardo nell'ormai ristretto panorama del secolo quattordicesimo. Lo dimostrano i numerosi saggi¹³ che i giudici del *Concistori* di Tolosa premiarono con un *gaug* o *solas* d'argento assegnato alla danza con la melodia più festosa. Al secondo posto dunque: il suo prestigio, come quello della pastorella e del sirventese (cui andava un'*aiglentina* d'argento), cedeva il passo alla *canço*, la cui eccellenza, con *vers* e *descort*, veniva riconosciuta con la violetta d'oro, o *joya principal*:

Saber vos fam qu'om vos coferma la nobbla festa que fam say
 en lo comensamen de may
 on donam per causa d'onor
 al plus excellen dictador

in posizione iniziale e non intercalato come nella *balada* ma dallo stesso ingenuo sapore, e un *sirventes-dança* «*car d'amor es / e de gran guerra mesclança*», vv. 6-7 (*Tant ay e-l cor d'alegrança*, 434,14a = 190:4, ed. Riquer 7; ed. COROMINES 98); due non trattano di temi consoni a un *fin amans*: la *peguesca* (*Com es ta mal enseynada*, 434,4a = 224:3, ed. Riquer 2: «La existencia de un *refranh*, o estribillo, supone cierto aire de danza»; ed. COROMINES 101) e la *gelozeza* (*Al fals gelos don Deus mala ventura*, 434,1a = 224:2, ed. Riquer 8; ed. COROMINES 102), che presentano rime del *respos* anche nella fronte avvicinandoli a generi «minori» come la *balada* e la malmaritata (cfr. M. CABRÉ, *Cerveri de Girona and his poetic traditions*, London 1999, spec. pp. 122-51). Per le forme di *balada* di Cerveri, si veda alla nota 28.

¹² Attribuita a Raimon Vidal da FIELD, *Ramon Vidal*, II, pp. 175 sgg.; ma si veda P. MEYER, *Traité catalans de grammaire et de poétique*, in «Romania», 6 (1877), pp. 341-58:353, nota I e da ultimo ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 106, n. 29.

¹³ Diciassette componimenti di cui tredici d'argomento religioso, pubblicati da JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir* (sessantadue *pièces* coronate dal *Gai Concistori de la Gaya Sciensa* dal 1324 al 1484), che ne evidenzia la goffaggine stilistica: «les Dansas de Nostra Dona agacent par le contraste entre la gravité du ton, le pédantisme du style et l'allure sautillante du rythme», p. XIV (repertoriati in BdPP, sotto i numeri 464,1; 488,1; 493,3; 503,4; 515,1; 517,2; 522,2; 536,1 - registrati da Frank nella fascia inferiore al numero 407:note, per cui si vedano *Schede metriche*, alle pgg. 56-57; BdPP 538,1; 545,1; 555,1 tutti all'articolo Frank 624:note; BdPP 550,1 = 612:note; BdPP 561,1 = 426b:note). Tre *dansas* sono di Peire de Ladils de Bazas, il più prolifico, pubblicate in NOULET-CHABANEAU, *Deux manuscrits*, XLVI, XLVIII, L: *No say que-m diga ni-m fassa* (BdPP 543,8 = 611:note), *Per gran amistanza*, (BdPP 543,9 = 148a:note), *Dins en mon cor ay tal glas* (BdPP 543,4 = 353:note). L'ultima è di Joan de Castelnou, *Axi-m te dins el gran briu* (BdPP 518,2 = 113a:note), conservata in Sg 233 e pubblicata da MASSÓ TORRENTS, *Johan de Castelnou*, II, p. 454 e JEANROY, *La poésie provençale dans le sud-ouest*, p. 95. A queste va aggiunto il campione di *dansa* offerto dalle *Leys*: *Bos sabers joyos* (569,5:49b:note, *morceau* n. 5), per cui cfr. *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT III, 160 e ANGLADE II, 128, 144, 146, 148.

per vers o per chanso may neta
 de fin aur una violeta
 et aquo meteysh per descort.
 E per mays creyscher lo deport
 d'aquesta festa, dam per dansa,
 am gay so per dar alegransa,
 una flor de gaug d'argen fi.¹⁴

La tradizione occitano-catalana della forma con *vuelta* × troverà conferma al di là dei Pirenei nel corso del XIV secolo¹⁵. La produzione documenta il fiorire e l'evolversi continuo che condurrà alla *canción* castigliana tardomedievale. Si contano non pochi testi, in gran parte anonimi: oltre a quelli conservati nell'antologia tradata dal ms. 129 del fondo di Ripoll dell'Arxiu della Corona d'Aragó¹⁶, vi sono le *dansas*, corredate di notazione neumatica di Metz (eccezionale in quei luoghi), trascritte con ibridismi linguistici provenzali, francesi e italiani in un registro notarile di Sant Joan de les Abadesses (*Ara Lausetz*, 461,27b = 791b:1 [PARRAMON 0,14 = 36:1]; *S'anc vos ame*, 461,215c = 44:3 [PARRAMON 0,125 = 15:1]; ...*Era-us preg...*, 461,251b = 44:5)¹⁷; a esse vanno aggiunte le *dansas* religiose, quella di Giacomo II d'Arago-

¹⁴ *Leys d'Amors*, ed. ANGLADE I, 42 e II, 26. Solo una *canço-dansa mesclat* di Hue de Vallat, «mestre en medessina de Monpeslier», *Per l'amistat, on fort mon cor se fiza* (567,1 = 520:note e 655a:note) si aggiudicò la violetta nel 1372, cfr. JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir*, V.

¹⁵ Un apporto importante derivò anche dalla propagazione del *Concistori* a Lleida dove si ha notizia di un concorso poetico celebrato nel maggio del 1338, cfr. JEANROY, *La poésie provençale dans le sud-ouest*, pp. 129-38 e M. DE RIQUER - A. COMAS, *Història de la literatura catalana*, Barcelona 1980², t. I, p. 565: «podem presumir que aquest concurs es repetís en anys successius, com també que la festa de Lleida del 1338 no fos la seva primera manifestació»; si veda inoltre il giudizio severo sull'azione paralizzante dell'Accademia tolosana sulla poesia catalana fino ad Ausiàs March, espresso a p. 532.

¹⁶ Dodici testi su diciotto, la gran parte anonimi e solo tre attribuibili rispettivamente al Capellà de Bolquera, a Pere Alamany e forse a Dalmau de Castellnou, cfr. BADIA, *Cançoneres de Ripoll* (nello studio è pubblicata un'altra *dansa* del Capellà de Bolquera proveniente da altra fonte). Per l'attenzione riservata alla *dansa* dalla trattatistica catalana si veda *infra*.

¹⁷ Cfr. G. BOND, *The Last Unpublished Troubadour Songs*, in «Speculum», 60 (1985), pp. 827-49. Ma si veda da ultimo l'edizione di *S'anc vos ame*, in I. DE RIQUER - M. GÓMEZ MUNTANÉ, *La 'desdansa' de Sant Joan de les Abadesses: édition philologique et musicale*, in *Convergences médiévales*, pp. 389-401; e BADIA, *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses. Estudio y edición filológica y musical*, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, Barcelona 2003, spec. pp. 16-33. In realtà 461,215b ...*era-us preg que m'a...bel'amia* è un frammento di sei versi a schema zagalesco con le rime del *respos* riprese nella *cauda*. Esse «sono da considerare più probabilmente come vestigia di forme arcaiche, metricamente assai semplici, di cui troviamo esempi anche nell'opera di Cerveri. Le discordanti matrici linguistiche di questi brevi componimenti

na *Mayre de Dieu filhya*¹⁸ e l'anonima *Flor de Ilir, Verge Maria* (PARRAMON 0,58 = 118:1)¹⁹, la pastorella in forma di *dansa Ay espiga novella*²⁰ e le due danze provenienti da Castelló d'Empúries *Trop m'a virat en maltrayre* e *A penas say que n responda*, recentemente pubblicate²¹.

Nel quadro degli specimina à *refrain* di tipo lirico-coreografico in lingua d'oc, vanno anche inserite le quattro *baladas* provenzali trascritte in apertura del canzoniere Q, lombardo d'origine²². Si tratta di due canzoncine di malmaritata e d'amico e due con io lirico maschile di registro paracortese, tutte anonime, tutte costruite su strofi zagialesche con *refrain* iniziale e poststrofico di due versi e *vers-refrain* intercalato nella *cobla*, generalmente in seconda e quarta sede. La designazione di genere avviene sia in rubrica²³, cominciando con *Mort m'an li*

[...] danno l'impressione dell'esistenza in più regioni di forme tra loro coerenti o compatibili, che sembrerebbero aver goduto di una certa circolazione [...] ma secondo modalità diverse rispetto a quelle della lirica cortese, e che solo da un determinato momento - all'incirca sullo scorcio del XIII secolo - giungono a figurare anche nelle raccolte manoscritte», cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, pp. 108-109. Per la veste musicale, cfr. H. ANGLES, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona 1935, pp. 182, 184 e 406.

¹⁸ Cfr. I. M. CLUZEL, *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, in «Boletín de la Real Academia de Buena Letras de Barcelona», XXVII (1957-1958), pp. 356-57 e M. PERUGI, *Il Sordello di Dante e la tradizione mediolatina dell'invettiva*, in «Studi danteschi», LV (1983), pp. 23-135.

¹⁹ Cfr. SPAGGIARI, *Poesia religiosa anonima*, p. 297.

²⁰ Cfr. G. AVENOZA, 'Ai espiga novella!' *Estudi i edició d'una pastorella catalana del s. XIV*, in *Homenaje a Germán Orduna*, Alcalá de Henares, 2001, pp. 53-61; della medesima studiosa si veda anche 'La dansa': *introducción a la tipología de un género románico*, in *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena* (Baena 2002), Baena 2003, pp. 91-105. Inoltre A. PAGÈS, *La dansa provençale et les goigs en Catalogne*, in *Homenaje a Antoni Rubio i Lluch*, Barcelona, I, 1936, pp. 201-24 e Id., *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XIV^e*, Toulouse-Paris, 1936. Per una completa documentazione che comprenda anche le *dansas* anonime catalane del XIV secolo, si veda RIALC, *Repertorio informatizzato della antica lirica catalana*, diretto da C. DI GIROLAMO, Università Federico II, Napoli, 2000-2002.

²¹ Cfr. M. PUJOLI CANELLES, *Poesia occitanocatalana de Castelló d'Empúries*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, 2001, pp. 194-208; 194 e 201-202.

²² Sul codice si vedano K. BARTSCH, *Die provenzalische Liederhandschrift Q*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 4 (1880), pp. 502-20 (registro dei componimenti di Q); E. STENGEL - G. GRÖBER, *Zu Karl Bartsch, Die provenzalische Liederhandschrift Q*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 5 (1881), pp. 89-92 e 92-95; BERTONI, *Il canzoniere della Riccardiana*. Il codice fu trascritto da varie mani, con i caratteri della scrittura italiana e «a una sola scrittura, più aperta, più chiara, di tipo che potrebbe essere lombardo, si debbono le prime otto carte scritte non inelegantemente per quanto in alcuni punti strabocchevoli di errori. [...] Essa [la scrittura delle prime otto carte] pare appartenere alla prima metà del sec. XIV e con molta probabilità noi la potremmo assegnare alla Lombardia», cfr. BERTONI cit., pp. XVII-XVIII.

²³ Tranne che per 461,69 scritta di seguito a 461,73 senza soluzione di continuità. Nel codice la designazione *balada* è anteposta anche alla pastorella *Quant*

semblan que ma dona-m fai (Q 5r, 461,166 = 5:15)²⁴, sia all'interno del testo come in *D'amor m'estera ben e gent* (Q 5r, 461,73 = 307:1)²⁵, 3: «*Balada faz ab coindet son*» e 33 «*Balada, vai ad esperon*»; in *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire* (Q5r, 461,69 = 267:1)²⁶, 35: «*En aquest son faz coindeta balada*»; e in *Quant lo gilos er fora* (Q5v, 461,201 = 286:1)²⁷, 3-5: «*Balada coint'e gaia / ... / faz, cui pes ne cui plaia*»²⁸. Al genere *balada* possono accostarsi, soprattutto per la presenza della partitura strofica zagialesca, ma senza *vers-refrain* intercalare né *respos* poststrofico (almeno questo si ricava dal dettato manoscritto), tre testi similari conservati in E: *Si no-m secor Dona Gaia* (VI), *Lo fin cor qu'ie-us ai*, designata *baladeta* nell'invio (VII), e *Gen m'ausi* (XI), per la cui descrizione si veda *infra*.

escavalca l'autrer (461,200). Il genere non è contemplato in nessuno dei trattati metrico-retorici occitano-catalani (si veda *infra*) probabilmente perché sentito come arcaico e popolaresco, alieno alla tradizione cortese provenzale; sono però citati con riprovazione tra i *dictatz no principals i redondels*, 'moderni' e di importazione francese (li coltivarono Adam de la Halle, Eustache Deschamps, Christine de Pisan), che potrebbero aver ispirato, con sviluppo su più *coblas*, la *balada* provenzale: «*Enpero huey ne uza hom mal en nostre temps d'aquest so, quar li chantré que huey son no sabon apenas endevenir en .i. propri so de dansa: e quar no y podon endevenir, han mudat lo so de dansa en so de redondel am lors minimas et am lors semibreus de lors motetz. [...] jaciayssos que alcu comenzo far redondels en nostra lengua, losquals solia hom far en frances*» (*Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT I, 342 e 350). Con lo stesso tenore Jean de Grouchy accosta i rondelli ai *motets*: «*Cantus autem iste [motetus] non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quærentes. Et solet in eius festis decantari ad eorum [re]creationem, quemadmodum cantilena, quæ dicitur «rotundellus», in festis vulgarium laicorum*», cfr. J. WOLF, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, in *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, t. I, (1899-1900), p. 106.

²⁴ APPEL, *Chrestomathie*, n. 46, p. 85.

²⁵ APPEL, *Chrestomathie*, n. 44, p. 85. Probabilmente composta in Aragona, cfr. vv. 11-12: «*quar estauc sai en Aragon / ab lo rei qu'a bon prez valen*».

²⁶ APPEL, *Chrestomathie*, n. 47, p. 86.

²⁷ APPEL, *Chrestomathie*, n. 45, p. 85 e Bec, *Pour une typologie*, pp. 113-14.

²⁸ Tra le *baladas* viene generalmente inclusa anche la seconda voce di mottetto, francese con patina provenzale, *Tuit cil qui sunt enamourat* (461,240a = 55:3) per cui si veda I. FRANK, «*Tuit cil qui sunt enamourat*». (*Notes de philologie pour l'étude des origines lyriques. II*), in «Romania», 75 (1954), pp. 98-108 e Id., *Répertoire métrique*, I, pp. XXII-XXIII, §23 (cfr. anche 461,148a e mottetto GERNICH 467). Mentre BEC, *Pour une typologie*, pp. 108-109, la definisce, insieme a *Quant lo gilos er fora* e *A l'entrad del tens clar*, 'rondet de carole': «*cellule de base qui a généré des genres plus complexes tels que la ballette française et la balada occitane*». Oltre a queste *baladas* anonime, nel registro di Frank (*Répertoire métrique*, II, p. 70) ne figurano anche tre di Cerveri de Girona: una, detta *espigadura* nella rubrica di Sg, è una composizione ironica contro i mariti, estranea dunque alla tematica amorosa cortese (434,1a = 7:1, *A la pluj e al vent iran*, ed. RIQUER 3, che la definisce «una especie de *balada*»; ed. COROMINES 100); un'altra è la *viadeyra* che si accosta per la struttura parallelistica a certe forme della lirica galego-portoghese come la «*canción de camino*» (434a,34 =

La comparsa in area altoitaliana, fra la fine del tredicesimo e i primi anni del quattordicesimo secolo, di forme da ballo d'Oltralpe contigue alla ballata italiana²⁹ completa lo sguardo d'insieme sulla circolazione di una realtà lirica volgare autonoma, anche se marginale, rispetto alla tradizione siciliana e sicilianeggiante. Da ascrivere probabilmente all'attività di «un centro lirico settentrionale [...] naufragato nel tempo»³⁰ è infatti la trascrizione a opera di un'unica mano italiana trecentesca, nelle ultime quattro carte rimaste bianche del codice gonzaghese latore del *Partonopeus de Blois* (oggi Paris, Bibl. nat., nuov. acq. fr. 7516), di una *dansa* provenzale, *Se nus om por ben servir*³¹, e di una *ballette* francese, *L'altrer m'insonjay*³²;

193:5, *No-l prenatz lo fals marit*, ed. Riquer I; ed. Coromines 99); la terza infine è effettivamente una *balada* comparabile a quelle di Q (434a,65 = 140:1, *Si volete que-m laix d'amar*, ed. Riquer 4; ed. Coromines 104). Per un quadro riassuntivo delle questioni poste da queste particolari forme a refrain si veda Beltrán, *De zéjeles y dansas e*, per la sua diffusione in ambito galego-portoghese, *Id.*, *La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa*, in *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, pp. 79-89.

²⁹ La più antica ballata italiana, eccettuando le quattro ballate profane, oggi disperse, attribuite a Guittone (con termine ante quem 1265, cui è fatta risalire la sua conversione), delle quali ci dà notizia la *Poetica* di Gian Giorgio Trissino, è la ballata politica, quindi d'argomento extracortese, *Sovrana ballata placente* (PAGNOTTA 98:78), composta probabilmente nel 1267 per la discesa di Corradino di Svevia in Italia, cfr. V. Di Benedetto, *Contributi allo studio della poesia storico-politica delle origini. Due poesie per la discesa in Italia di Corradino di Svevia - «Sovrana ballata placente» e «Alegriamente e con grande baldanza»*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 72 (1956), pp. 195-218:202. A essa si aggiungano le quattro ballate d'area mediana, di cui una dall'incipit evocativo *Mia nova danza, a lo mio 'mor verace* (PAGNOTTA 73:2), assegnate da Baldelli a una fase «pre-guittoniana o non guittioniana» della poesia toscana arcaica, cfr. I. Baldelli, *Rime siculo-umbre del Duecento*, in «Studi di filologia italiana», XXIV (1966), pp. 5-38, poi in *Id.*, *Medioevo volgare*, pp. 255-93:264.

³⁰ CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, p. 785.

³¹ Cfr. DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche*, VII, p. 233. Sulla localizzazione cfr. I. Baldelli, *Una canzone veneta provenzaleggiante del Duecento*, in «Studi di filologia italiana», XVIII (1969), pp. 19-28 e *Id.*, *Sulla lingua della poesia cortese settentrionale*, in *Dante e la cultura veneta*, pp. 117-27, ora entrambi in *Id.*, *Medioevo volgare*, pp. 295-305 e 307-21. Per il testo, cfr. FORMISANO in SCHIZZEROTTO, *Sette secoli*, p. 68, il quale, «a dimostrazione di una coiné linguistico-letteraria mediodugentesca», segnala, oltre la presenza nel testo di francesismi ed italianismi, l'omologia incipitaria con *Se nuls doit por bien amer*, *ballette* oitanica citata nel *Dit de la Panthère d'amours* di Nicolas de Margival.

³² Il testo, di contenuto e registro «bassi», non è segnalato in nessuno dei repertori francesi. Esso condivide l'identità del refrain (*E! bone amorete / si saporo sete*, VAN DEN BOOGAARD n. 862) e schema metrico (tre strofi di 8 vv. e refrain iniziale e poststrofico di 4 vv. uguale alla *cauda* secondo lo schema a7 b5' a7 b5' c5' c5' d2 d7) con la *ballette* 87 del canzoniere francese di Oxford (RS 970, GENNICH 227), cfr. DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche*, p. 221, FORMISANO in SCHIZZEROTTO, *Sette secoli*, p. 64 e ASPERU, *La sezione di «Ballettes»*, per una valutazione cronologica del genere. Probabilmente a questa tipologia di testi è

con esse cinque ballate italiane³³, una delle quali, *Venite, polcel' amorosa* (PAGNOTTA 60:5), mostra strette affinità col carattere coreico degli esemplari transalpini, tanto da essere classificata da De Bartholomaeis come «danza» sulla base di un chiaro richiamo al ballo che manca invece nelle altre quattro³⁴.

Ma torniamo alle danze provenzali raccolte nel fascicolo finale del manoscritto E. Il nucleo più rappresentativo delle forme metriche con *respos* in lingua d'oc (dalle più propriamente cortesi, e forse d'autore, alle movenze più semplici e popolareggianti) appare dunque collegato con una serie di manifestazioni poetiche che riaffiorano dalla fine del secolo in Catalogna, Occitania, Italia del Nord, in saldo intreccio con la tradizione francese. Tutte compaiono in aree di fecondo contatto culturale e linguistico grazie alla fortuna manoscritta «di inserzione», come è il caso del-

la ascrivere anche il frammento piacentino (corredato di notazione musicale, a schema zagialesco e refrain esordiale e interstrofico) recentemente portato alla nostra conoscenza da Claudio Vela in *Nuovi versi d'amore delle Origini con riduzione musicale in un frammento piacentino*, relazione tenuta in occasione del Seminario di Studi *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Cremona, 19-20 febbraio 2004, presso la Facoltà di Musicologia, Dip. di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche, Cremona.

³³ DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche*, p. 223. Tra le aggiunte italiane si contano anche alcune poesie in forma di canzone. L'impronta linguistica dei testi è «settentrionale, forse più che mantovana, senz'altro lombarda, e magari lombarda occidentale», BALDELLI, *Sulla lingua cit.*, p. 315. A queste canzoni va senz'altro affiancato il ritrovamento a Ravenna, ora all'Archivio storico arcivescovile, di una pergamena che contiene strofi d'amore inedite, grazie alle quali è possibile tracciare un nuovo disegno dell'origine della lirica volgare in Italia, cfr. A. Stussi, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, in «Cultura neolatina», LIX (1999), pp. 1-69.

³⁴ «Essa porge l'unico esempio che finora possa segnalarsi di poesia destinata ad accompagnare un'azione danzante», DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche*, p. 225 e CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, p. 787. Si vedano infatti i vv. 1-2: «Venite, polcel' amorosa, / madona, vinit a la dansa», 5-6: «vinite, polcel' [V], a balare, / façando la rota venir», 17: «venite, la dansa balati», 38: «...deça venir a la dansa», 45-48: «Dansa de grande valore, / van' a quel' alta donçella: / salu[e] la flor de li fiori, / che vegn' a la dansa [nov]ela», 53: «vegn' a la rot' a balari», testo curato da ZAGGIA in SCHIZZEROTTO, *Sette secoli*, p. 56. Cfr. inoltre ORLANDO, *Memoriali bolognesi*, p. 33 che ha rilevato ulteriori affinità tra questa «danza mantovana», il frammento di «danza»-ballata *Seguramente / vegna a la nostra danza*, (*Memoriali bolognesi* XVII, registri degli anni 1287 e 1290, definita *cantinele* in una notazione a margine di B), la danza-ballata *Ella mia dona zogliosa / vidi cun le altre danzare* (*Memoriali bolognesi* XXI, registro del 1287, PAGNOTTA 68:2) e la ballata *Ala danza la vidi danzare*, tradita dal canzoniere italiano P (cfr. CLPIO, P 114, PAGNOTTA 19:1); affinità (cui si aggiunga l'invito alla danza mistica del frammento guittonianico di «ballata sacra» del Palatino 418 *Ora vegna ala danza*), che rendono flebile una linea demarcativa tra i generi. Per maggiori riscontri di tipo metrico-strutturale, cfr. le Note introduttive alle *dansas-baladas* VI, VII, XI in questa edizione.

le aggiunte provenzali corredate di melodia nel ms. francese M, o delle danze catalane del registro notarile di Sant Joan de les Abadesses, fino ad arrivare ai testi sovrascritti su rasura a un gruppo di liriche, a loro volta inserite di recente, del codice gonzaghese³⁵. Modelli con *respos* (o *refrain*, o ripresa) dove è da pensare come nient'affatto accessoria la dimensione musicale e coreutica³⁶; canzoni da ballo affini per eredità genetica e in varia misura commiste di tratti occitanici, francesi, altoitaliani, di profilo per lo più 'basso', collocabili a *latere* del sistema aulico della lirica cortese che tuttavia godranno di una loro intensa vitalità³⁷. Questa inclinazione artistica, accolta anche da personalità di primo piano come Adam de la Halle nei suoi *rondels* parafolclorici, si prolungherà e si manterrà, soprattutto in Francia, nel corso di tutto il Trecento. Con Jehannot de l'Escurel e oltre, sotto l'egida della grande lirica di Guillaume de Machaut e di Eustache Deschamps, si assisterà al pieno recupero delle forme poetiche e musicali di antica tradizione elaborate polifonicamente nelle *ballades*, nei *virelais* e nei *rondeaux*.

³⁵ L'importanza di questa tipologia di tradizione manoscritta «extravagante» in carte amministrative e burocratiche, è rilevata anche in C. BOLOGNA, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura Italiana*, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 445-928; ora in n. ed. *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*. I. *Dalle origini al Tasso*; II. *Dall'Arcadia al Novecento*, Torino, Einaudi, 2 voll., 1993, I, pp. 75-78.

³⁶ Si veda quanto scrive Antonio da Tempo nella *Summa*: «Et primo notandum est quod ideo appellantur ballatae quia fiunt ut plurimum gratia amoris veneri [...] E tales ballatae cantantur atque coreizantur» (ed. ANDREWS, p. 49). La circolazione della 'poesia per musica' negli ambienti curiali italiani nelle sue manifestazioni più arcaiche ci è nota solo grazie alla testimonianza dei codici musicali e altrimenti «affidata al canto e alla tradizione orale almeno fino agli inizi del Trecento: fin quando cioè, con l'adozione definitiva della polifonia da parte dei compositori italiani anche per la produzione profana d'arte e con il consolidarsi della *musica mensurabilis*, sempre più sofisticata e complessa anche sul piano ritmico, la 'veste' musicale diventa soltanto un possibile - ma non necessario, e comunque non unico - veicolo per la diffusione di un testo [...]», A. ZUINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. MALATO, II, *Il Trecento*, Roma, 1995, pp. 455-29/456.

³⁷ Cfr. M. CASELLA, *Versi e prose d'amore in carte notarili del Trecento*, in «Bollettino storico piacentino», VIII (1913), pp. 256-69; A. MONTEVERDI, *Due canzoncine trecentesche*, in «Studi medievali», n.s. VI (1933), pp. 29-44, poi ripubblicati in *Id.*, *Saggi neolatini*, Roma 1945, pp. 183-208. Si veda ancora più recentemente F. BRUGNOLO, *Due canzoncine di donna' altoitaliane dell'inizio del Trecento*, in *Il miglior fabbro. Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers 1991, pp. 85-102 e, per un regesto di queste poesie trecentesche provenienti dall'Italia settentrionale e una valutazione complessiva della questione ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, pp. 110-14.

Il genere

Testimonianze indirette

Le menzioni di componimenti musicali designati come *dansas* sono relativamente antiche¹. La più conosciuta è senz'altro la citazione contenuta nella prima *tornada*, trasmessa dal solo C, del *partimen* a tre fra Raimbaut de Vaqueiras, Ademar de Poitiers e Perdigon, *Senher n'Aymar, chautzes de tres baros* (392,15 = 4,1 = 370,12a)², 49-52: «*Senher n'Aymar, vos etz vencutz primiers; / e-n Perdigos viule descortz o dansa, / que contrafa n'Estornel ab sa lansa, / e no fora de luy aitals mestiers*». Dichiarazione riduttiva della dignità del trovatore equiparato a un giullare nel cui repertorio ampio spazio trovavano i generi di trattenimento musicale come *descortz* o *dansas*. Lo stesso quadro è raffigurato da Lanfranco Cigala (282,13)³, 57-62: «*De Carlemaing / o de Galvaing / no sap comtar, / siblar, / sautar, danzar*», e dai passi del *Jaufre*, 9811-13: «*Els joglars que sun el palais / Viulon descortz e suns et lais / E dansas e cansonz de gesta*»⁴ e della *Canço de la crosada*, XVII, 43-46: «*E puis fo lo manjars complitz e saboros / E mantas de manieras las salsas e-ls peichos, / E vis blancs e vermelhs e giroflatz e ros / E-ls jotglars e las viulas e dansas e cansos*»⁵.

¹ Non molte sono le allusioni alle *baladas*. Se si eccettua la metafora micene di Montan in *Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada* (306,2), 28: «*et ab aital son fairetz aital balada*», vi sono solo due altre allusioni di tutt'altro tenore nell'*estribot* di PCard (335,64), 19-21: «*en loc de matinas, an us ordes iobatz / que jazon ab putanas tro-l soelh es levats, / enans canton baladas e provels trasgitzatz*» e PCard (335,27), 170-71: «*e la levada / mot yest en fola baladas*». Si vedano infine PoCap (375,17), 36: «*Dona N'Auda, baladas ni chansos / No vuell faire, que noy parle de vos*» e la *Canço de la crosada*, XVIII, 30-31: «*E donzels e donzels lo pertrait e-l cairo / Que cascus ditz balada o verset o canso*», MARTIN-CHABOT, *La chanson de la Croisade*, II.

² LINSKILL, *Raimbaut de Vaqueiras*, IX e pp. 16-18 per la datazione al 1196, durante la permanenza provenzale di Raimbaut.

³ BRANCHFORTH, *Lanfranco Cigala*, XVII.

⁴ BRUNEL, *Jaufre*, II, p. 124. Il testo è anche disponibile online a cura di CH. LEE (www.riale.unina.it).

⁵ MARTIN-CHABOT, *La chanson de la Croisade*, II.

La *dansa* era dunque il genere per eccellenza destinato ad allietare e intrattenere con levità d'argomento. Alle *dansas* si richiedeva che distraessero cantando di amori cortesi nutriti dei più semplici e conosciuti sentimenti senza celare alcuna seconda significazione. Amabile passatempo: «*e no curam de lunhs sofismes / en disputam, mas d'argumens / verays am bels motz e plazens*»⁶. A questo alludono Lanfranco Cigala (282,3), 5-8: «*doncs d'amor, qui-m ten gai, / farai chanson, que bona razo n'ai; / e qui-s voilla, fassa chanson o dansa / de chanz d'ausels*»⁷; Isnart d'Entrevenas nel sirventese parodico contro Blacatz (254,1), 9-12: «*una danz'i farai / coindet'e benestan, / qe chanto-ill fin aman / e mova de coindia*»⁸; Bertran d'Alamanon nella *chanzon dimeia* (76,21), 25-27: «*Del comte sai mo segnor veramenz / que chi fara, e-l chantz no-n valra meintz, / e per mo mal o chantara en danza*»⁹; Peire Cathalà, 23-26: «*Joys richs entiers cant me mandet salut / e fin'amors que mi fech de sa tenda / on canta lay, ab tot son gay coven, / dances e verç, xanço alegremen*»¹⁰; Raimon Gaucelm (401,5), 10-11: «*tan fort sui turmentatz / que no mi val tensò, dansa ni cobra*»¹¹. Anche le immagini non direttamente riferite al genere si attengono al medesimo valore semantico¹², così Peire Vidal (364,15), 29-32: «*Anc tan gentils ciutadana / no nasquet ni tan dolsana, / neis la filha Na Constansa, / per cui Jovens*

⁶ *Leys d'Amors*, ed. ANGLADE I, 44.

⁷ BRANCIFORTI, *Lanfranco Cigala*, XXIV.

⁸ SOLTAU, *Blacatz*, p. 243.

⁹ SALVERDA DE GRAVE (Bertran d'Alamanon, XIX), mette in nota una possibile diversa lettura di questa chiusa: «*Del comte soi mo segnor veramenz / Qe chifflara* > *chifflar* 'siffler, moquer, railler', e-l chanz no-n valra meintz, / e per m'anta lo chantara en danza». Non è possibile individuare con certezza chi sia il conte, se Raimondo Berengario V o Carlo I d'Angiò, ma è comunque importante per noi riconoscere una volta di più nella corte di Provenza uno dei centri (vi si affianca l'ambiente comitale di Rodez) in cui queste canzoncine fiorivano e circolavano nei decenni centrali del Duecento.

¹⁰ Il trovatore non figura in BdT e in Frank è citato solo nella *Deuxième liste*, II, 208. Per il testo cfr. FABRE, *Deux poèmes de Peyre Cathala*, p. 14 e BOHIGAS, *Aportació a l'Estudi*, p. 227.

¹¹ RADAELLI, *Raimon Gaucelm*, II.

¹² Segnalo tuttavia l'accezione di 'lotta, scontro, accerchiamento' (TL s.v. *dance*) che il termine assume in contesti guerreschi, cfr. BtAlam (76,8), 24-25: «*E en un camp fasan un'aital dansa / c'al departir gasagne l'uns l'onransa*» (SALVERDA DE GRAVE, *Bertran d'Alamanon*, VIII); PCard (335,44), 36: «*d'escamar e d'escuissar grans es la dansa*» (VATTERONI, *Peire Cardenal*, 1990, V); PCard (335,56), 21-22: «*adoncx parra qui er bos cavaiers / ni qui sap miells anar en aital dansa*» (VATTERONI, *Peire Cardenal*, 1996, XXXIX); anche in senso figurato come in AimBel (9,12), 19-22: «*que sa colors fresca e-l douz esgar / e-l gais solatz savis e plazentiers / m'an e mon cor bastida una dansa / que-m pren can*

saut'e dansa»¹³ e Peire Cardenal (335,24), 21: «*que-l rics s'irais mentre l'amoros dansa*»¹⁴; così Lanfranco Cigala (282,12), 23-24: «*sest ris m'a faig de ris tant aondos, / que rizen ris denant tot iorn mi dansa*»¹⁵ e Peire Duran, seppur in un sirventese di rancoroso attacco alla donna che fu sua (339,3), 6: «*son ient anar en dansa*»¹⁶.

Ovviamente possiamo ipotizzare che molto della produzione 'danzante' non ci sia giunto. Peire de Corbian verso la metà del XIII secolo, nel *Thezaur*, ai vv. 503-505, ci illustra il suo repertorio in cui la *dansa* figura insieme con altri generi di tono e argomento leggeri: «*E sai be cansonetas e vers bos e valens, / pastorelas ab precs amors e plazens, / retroensas e dansas, gent e cortesamens*»¹⁷, e la quarta *razo* di Guillem de Cabestaing ci dice che: «*De si enan fo dels servenz d'Amor e comencet de trobar cobletas avinenz e gais, e dansas e cansos d'avinent cantar*»¹⁸. Tra le danze 'perdute' potrebbero esserci anche canzoncine composte da *trobairitz*. Il corredo di conoscenze destinate alla vita di relazione cortese femminile doveva sicuramente includere lo svago disimpegnato offerto da questi testi. Si sa che la moglie di Raimon de Miraval, Caudairenca, «*entendia en un cavayer que avia nom Guilhem Bremon, don ela fazia sas dansas*»¹⁹, e due *baladas* trasmesse da Q sono intonate da donne²⁰, *Coindeta sui si cum n'ai greu cossire*: (461,69), 35-42:

jug e-m met en tal preizo» (POLL, *Aimeric de Belenoi*, VI); PCard (335,10), 82-84: «*Mala es la coindansa / don hom chai en dansa / on non es socors*» (VATTERONI, *Peire Cardenal*, 1996, XXXVI). Altre immagini metaforiche si ritrovano in GrBorn (242,18a), 25-26: «*ab datz que fan languir / totz cels que segon lor dansa*» (KOLSEN, *Giraut de Bornelh*, XXXVII) e RmBist (416,2), 65-68: «*Per q'a lei, cui sui fin amanz, / port tan fin amanza / q'alegriers e pros m'es lo danz / e-l mortz jocs e dansa*» (RIVIÈRE, *Raimon Bistortz d'Arles*, pp. 46-9).

¹³ AVALLE, *Peire Vidal*, XV.

¹⁴ VATTERONI, *Peire Cardenal*, 1994, XXIV.

¹⁵ BRANCIFORTI, *Lanfranco Cigala*, VI.

¹⁶ RIEGER, *Trobairitz*, 18.

¹⁷ Cfr. G. BERTONI - A. JEANROY, *Le «Thezaur» de Peire de Corbian*, in «*Annales du Midi*», XXIII (1911), pp. 289-308, 451-71.

¹⁸ Cfr. BOUTIÈRE-SCHUTZ, *Biographies*, XCIV, *razo D*, 545.

¹⁹ Cfr. BOUTIÈRE-SCHUTZ, *Biographies*, LVIII, *razo D*, 394. La stessa notizia si ritrova anche nel testo della *razo B* tradito da H (f. 20ra), in cui si dice che «*Bela era et avinens, e sabia ben trobar coblas e dansas*» (BOUTIÈRE-SCHUTZ, *Biographies*, LVIII, 380), e nel sirventese in tenzone di Uc de Mataplana (454,1) dove Cuadairença è citata nell'invio e ai vv. 19-21: «*Car per sos bels captenemens / e per son bel trobar parti / sa cortesa moiller de si*» (TOPSFIELD, *Raimon de Miraval*, 334). Si veda qui la *dansa VIII* e le note relative alle *trobairitz*.

²⁰ APPEL, *Chrestomathie*, rispettivamente n. 47, p. 86 (con lieve ritocco) e n. 45, p. 85 e Bec, *Pour une typologie*, pp. 113-14.

En aquest son faz coindeta balada
 Coindeta sui si cum n'ai greu cossire
 e prec a tut que si'a loing cantada
 Coindeta sui si cum n'ai greu cossire
 e que la chant tota domna ensegnada
 del meu amic q'eu tant am e desire
 Coindeta sui si cum n'ai greu cossire

e *Quant lo gilos er fora / bels ami, vene vos a mi* (461,201), 3-5:

Balada coint'e gaia
 Quant lo gilos er fora
 faz, cui pes ne cui plaia.

Tra le *dansas* qui considerate, una, *Sa gai'asemblansa*, ci lascia immaginare una circolazione di *pièces* d'autrice: «*Lai don mi plai dansa, / el dous tems que comensa / e-m dona alegransa, / car N'Alamand'agensa*» (VIII, 17-20).

D'altra parte, che queste canzoncine fossero in voga tra i prodotti del tardo *trobar*, e quindi parte di un repertorio ben più ampio di quanto ora si possa documentare, lo si evince anche dal noto passaggio della *supplicatio* di Guiraut Riquier ad Alfonso X di Castiglia, dove le *dansas* sono poste sullo stesso piano delle più famose forme poetiche dopo la *canso*: «*car qui sap dansas far / e coblas e baladas / d'azaut maistreidas, / albas e sirventes, / gent e be razos es / c'om l'apel trobador*»²¹.

Un raffronto di tipo intertestuale ci permette infine di dare un valore all'opera di assemblaggio di chi ha voluto raccogliere i testi da ballo (non tutti, certo) che circolavano nelle tarde corti d'Occitania. Si veda la quinta *cobla* di *Amors m'envisa e-m somon*, canzone parodica di Daude de Pradas (124,2), 51-60²²:

De soudadiera coind'e pro
 vuoill qe-m don'ab pauc de querer
 tot so c'Amors vol a jazer,
 e non fassa plaig ni tenso,
 d'ostar camisa ni gonella,
 anz danze segon qe-l viella

²¹ V. BERTOLUCCI, *La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, in «Studi mediolatini e volgari», XIV (1966), pp. 10-135.

²² SCHUTZ, *Daude de Pradas*, XIV.

cel que non a soing qe-is estraia
 de far tot joc q'Amors l'atraia;
 e s'il n'avia mais apres,
 ja de l'ensegnar no-is feisses

Colui *qe-l viella* e 'conduce la danza senza tema di reggere il gioco di Amore' è lo stesso Daude, alla cui metafora si richiama letteralmente l'anonimo autore della danza *S'a la bella que-m plai no-m plai* (III), il quale ai vv. 19-22 si vanta: «*Qu'ieu no-m meravill si-m desloc / per amor, que maint s'en deslogua, / que no se tenon tant a ioc / com ieu, si tot Amor me iogua*» (ai vv. 23-24 compaiono in rima anche *traï : traia*). La *dansa*, a rime derivative ma dal testo fortemente disturbato, è l'unica che si rivolge in *tornada* al conte di Rodez, distaccandosi quindi dalle altre che invece per lo più accennano alla corte provenzale di Na Berengaria (Beatrice), moglie di Carlo I d'Angiò. L'anonimo poteva dunque essere familiare con questa corte, come Daude²³, e conoscere la sua canzone, tanto più che ne reimpiega anche gli ottonari, caso del tutto isolato nelle *dansas*, sia di E che degli altri testimoni²⁴. Vista dunque la recente tendenza degli studiosi ad anticipare l'inizio dell'attività poetica del trovatore di Pradas alla fine del XII secolo²⁵, la *dansa* potrebbe essere databile entro il secondo quarto del Duecento (in un'epoca in cui la ripresa dell'immagine poteva venire recepita appieno) e, in virtù della sua particolare natura metrico-formale, essere inserita tra le *pièces* del fascicolo finale di E pur non essendo prodotto del medesimo *milieu* letterario.

²³ Secondo la *vida* originario di Pradas «pres de la ciutat de Rodes quatre legas», BOUTIÈRE-SCHUTZ, *Biographies*, XXX, 233.

²⁴ Lo schema di Daude è in Frank 592:37. Nella sua formulazione rimica esso risulta impiegato altre tre volte dal trovatore ed è usatissimo nelle *coblas esparsas* di Guillem de l'Olivier d'Arles e di Bertran Carbonel di Marsiglia il quale, insieme a Sord, LfCig, GrRiq, Cerv e lo stesso GrEsp (244,13), altri fruitori dello schema metrico 592, gravita intorno alla corte di Rodez di Ugo IV ed Enrico II e all'ambiente provenzale di Raimondo Berengario e Carlo.

²⁵ Della questione si è occupato S. MELANI, «*Per sen de trobar*»: l'opera lirica del trovatore Daude de Pradas, tesi di dottorato, Firenze 1992. Un appiglio determinante è rintracciabile nella dedica a Stefano III di Chalanson, vescovo di Puy-en-Velay dal 1220 al 1231, presente nel romanzo sulle *Quatre vertus cardinales* dello stesso Daude, di cui si riferisce in LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, p. 175, n. 10. Cfr. inoltre ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 152, nota 57; GRESTI, *Uc Brunenc*, p. XXVII.

Testimonianze dirette

Pochissimi i casi di autoreferenza. Solo in VIII, *Sa gai'asemblansa*, si trova una citazione del genere: «*Be-m plai quant aug matin e ser / l'auzet per la brueilla, / e vei per la brancas parer / la flor entre la fueilla. / Lai don mi plai dansa / el dous temps que comensa*» (vv. 13-18), dove si possono ricavare anche indizi utili per una precisazione della veste melodica di questi testi. Delle canzoni trasmesse da E nessuna si autodesigna come *dansa*. Forse la presenza del *respos* iniziale e di una configurazione strofica che rispondesse, sia pur in modo eterogeneo, ai requisiti formali, retorici e di contenuto (oltre naturalmente alla veste musicale, che però non possediamo), era condizione sufficiente ad acclarare l'appartenenza a un genere in piena via di affermazione. Solo uno di questi testi, che effettivamente per svolgimento tematico, registro basso, struttura formale, si avvicina più alle movenze della *balada* che a quelle della *dansa*, si dà un nome: è *Lo fin cor qu'ie-us ai* (VII) in cui il poeta, nell'invio, si rivolge così alla sua canzone: «*Baladeta vai, - tost de cors ten via, / e saluda-m lai - ma douset'amia*» (vv. 15-16). L'appellativo appare invece puntuale in due delle *dansas* conservate da W e f (XIV e XX), che però in realtà sono *desdansas*, posteriori di almeno un decennio, indizio evidente dell'adeguamento a una tradizione ormai codificata ma anche della necessità di palesare la propria appartenenza a un genere da cui ci si discosta sotto l'aspetto tematico, visto che nella sostanza sono due canzoni di *recrezensa*, cfr. XIV, 43-45: «*Dansa, car ieu ay apres / que-l reys Karles fay gent chan, / per aquo as el ti man*» e XX, 29-30: «*A Ma Guerieira vai, dansa, / dir qu'ieu vuell son desvoler*».

Tra le canzoni orbitanti intorno al genere, abbiamo già visto che anche in *A l'entradè del tens clar*, seppur in mancanza di un'autodesignazione, è il testo stesso a informare sulla propria natura: si vedano i vv. 15-16: «*que tuit non venguent dançar / en la dance ioiouse*», e 23-24: «*Lo Reis i vent d'autre part - eya / pir la dance destorbar*». Lo stesso dato si evince dal *duplum* del mottetto conservato nel manoscritto musicale di Montpellier (461,240a), in realtà una strofe di «*dançade*», *pastiche* letterario di «un compositeur du Nord qui

fabrique du folklore provençal»²⁶. Nel *refrain*, ripetuto in seconda sede e poi alla fine della strofe, c'è il richiamo alla danza: «*Tuit cil qui sunt enamourat / viegnent dançar, li autre non!*», così come ai vv. 5-6: «*que li jalous soient fustat / fors de la dance d'un baston*», e nel *triplum* ai vv. 7-8: «*Si en dançade veillent entrar, / fier le du pie comme garçon!*». Per i testi d'autore noto, Uc de Saint-Circ intona così la sua canzoncina: «*Una danseta voil far / jogan rizen*». Dello stesso tipo è il testo pensato da Cerveri de Girona nella *recepta de xarob* (434a,17), 1-5: «*De Pala a Torosela / anan un jorn cavalcan / d'una danceta novela / que volia far pissan, / e can lo sonet notava...*»; mentre invece per le altre sue composizioni sono le rubriche ad avvisarci sul genere di appartenenza: *dança*, *dança-balada*, *serventes-dança*, così come avviene in L, lo si è visto, per l'anonima *Pres soi ses faillencha*.

²⁶ Montpellier, École de Médecine, H 196, ff. 218v-219r. Cfr. FRANK, *Tuit cil cit.*, p. 108 e *supra*, n. 28, p. 15 e Y. ROKSETH, *Polyphonies du XIII^e siècle*, II, Paris 1935, p. 295, n° 169.

La trattatistica

I trattati di versificazione provenzale ci hanno lasciato una serie di norme precise per la composizione della *dansa*. Nelle *Regles de trobar* di Jofre de Foixà (1289-1291)¹ si abbina alla *dansa* l'esclusivo argomento amoroso:

Rayso deu hom guardar per ço cor la mellor causa que ha mester totz cantars es que la rasos sia bona e que hom la vage continuan, ço es a entendre que de aquella rayso que començara son cantar, perfassa lo mig e la fi. Car si to comences a far un sirventesch de fayt de guerra o de reprendimen o de lausors, no-s conve que-y mescles raho d'amor; o si faç canço o *dança d'amor*, no-s tain que-y mescles fayt d'armes ne maldit de gens, si donchs per semblances no o podiets aportar a raho.

La *Doctrina de compondre dictats* (1290-1300?)² informa anche sull'articolazione e l'accompagnamento musicale:

Si vol far dança, deus parlar d'amor be e plasentement, en qualque estament ne sies. E deus li fer dedents .iij. cobles e no pus, e respost, una o dues tornades, qual te vulles; totes vegades so novell. E potz fer, si-t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan. E aquella raho de que la començaras deu[s] continuar e be servir al començamen, al mig, e a la fi. [...] *Dansa* es dita per ço com naturalment la ditz hom *dança[n]* o bayllan, cor deu [haver] so placent; e la ditz hom ab esturmens, e plau a cascuns que la diga e la escout.

Il trattato di *Ripoll I* (1290-1350?)³ si sofferma maggiormente sulla struttura rimica e sui rapporti interni tra *respos* e *coblas*:

Dança ha un refrayn e .iij. cobles e una o .ij. tornades. E es tos temps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que

¹ MARSHALL, *Razos de trobar*, Ms. H, pp. 56-57.

² MARSHALL, *Razos de trobar*, pp. 96-98.

³ MARSHALL, *Razos de trobar*, p. 102.

no ha differencia en materia ab canço mas en la forma, per tal cor dança no ha sino .iij. cobles, e canço .v. o. vij. e la dança es axi feta que pus en la cobla son posades .iiij. rimes principals, tan tost ço qui-s seguex deu esser semblant al refrayn en rimes e en so. 'Rimes principals' dich io a differencia de les meyns principals, axi con aquelles qui son doblades, axi con par en dança del Capela de Bolquera qui diu: «Ffis vos suy ayman - sens enian / Ab ferm talan - cors ben estan; / <Donchs> prende-us merçes - pus tot bes, / Dopna, n vos es, / Que no-m auçiat desiran». Açò es refrayn; pus seguex-se en la cobla, qui diu: «Als prim que vos vi - vos plevi / Ab cor fi, - dom-pna, mi» - e tos quans bens puyx far ni dir, / Ab cor que non vir - de servir / Vos, qu'eu mir - e des'ir» - e mon cor ser e maytí»...

Le *Leys d'Amors* ci offrono il quadro più completo dei tratti peculiari e delle norme che regolano la struttura metrico-rimica, l'argomento e l'accompagnamento musicale⁴:

La difinitios de dansa

Dansa es us dictatz gracios que conte .i. refranh, so es .i. respos, solamen, e tres coblas semblans en la fi al respos en compas et en acordansa; e la tornada deu esser semblans al respos. E-l comensamen de cascuna cobla deu esser d'un compas, e qui-s vol d'una acordansa o de diversa. Li qual comensamen devon esser del tot divers d'acordansa del respos: quar non seria bela cauza que-l comensamens de la cobla fos de la consonansa del respos. Ysshamens li dig comensamen podon esser d'u meteysh compas o de divers am lo dig respos. E-l respos deu esser del compas de meia cobla o quaysh, so es mays o mens de dos bordonetz. E li bordo que son en dansa no devo passar .viiij. sillabas: et en

⁴ Cfr. *Leys d'Amors* ed. GATIEN-ARNOULT I, 340-42, ed. ANGLADE II, 179-80. Vi si nominano inoltre altri *dictatz* di genere lirico-coreografico di cui però non si hanno attestazioni certe, quali il *dans*: «Alcu fan dansas de coblas tensonadas, la qual adoncx appelan dans: pero entre dans e dansa no fan lunha differensa» (forse la *danseta* di Uc de Saint-Circ, avendo al suo interno una *cobla* che potrebbe definirsi 'tensonada' o 'enterogativa', potrebbe avvicinarsi al genere, cfr. RADAELLI, *La danseta* cit.). Tra i *dictatz* no principals si inserisce invece il *bal*, a forte dominanza musicale: «Item alcu fan bals a la manera de dansa amb un respos et am motas coblas. Pero bals es divers de dansa quar dansa no ha mays tres coblas estiers lo respos e la tornada, e bals ha .x. coblas o mays. Encaras pot haver altra diversitat quar bals ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb esturmens que dansa. Encaras ha altra diversitat quar hom comunalmen fa et ordena lo dictat de dansa e pueysh li empauza so, e-l contrari fay hom leumen en bal quar hom primeramen troba-l so amb esturmens e pueys aquel trobat, hom fa lo dictat de bal tractan d'amors o de lausors o d'autra materia honesta segon la voluntat del dictayre», ed. GATIEN-ARNOULT, I, 348-50; ed. ANGLADE, II, 185.

cas que aytal bordo passesso .viii. sillabas, seria irregulars aytal dansa, anormals, e fora son propri compas e si doncx li rim no seran multiplicatiu. E qui-s vol pot retronchar tres bordos, ses plus o mens, del respost; pero, si-l respos es del tres bordos solamen, no-n deu hom retronchar mas dos, ses plus o mens. E deu tractar d'amors, e deu haver so ioyos et alegre per dansar, no pero tan lonc coma vers ni chansos, mas .i. petit plus viacier per dansar, segon qu'es estat dig...

Tra gli altri *dictatz*, in chiaroscuro con la *dansa*, viene citata la *desdansa*, componimento che non muta nulla rispetto al suo antonimo tranne l'argomento: in essa il poeta non canta per *plazer* ma per *desplazer*, si vedano *Ripoll I*⁵:

Desdança, seguons que par en lo vodable, es contrari a dança, no en la forma, mas en la materia; car axi en dança se fa per amor o per manera qu'om humilment pregua o loha la dona, axi desdança se fa per despler o per malsaber o per gran ira. E encare que no loha en res la dona, ans per manera de clam, axi con aquela desdança que comença: «Pus que tot hom s'anança, etc.

e Leys d'Amors⁶:

Et alcu fan desdansa e desdans, per pauzar e descantar lo contrari; e degus no-s varia del compas de dansa...

Nel *corpus* qui presentato, nessuna delle *dansas* di E, le più antiche, ha tratti tali da poter essere considerata *desdansa*. In W e f invece, le 'danze' XIV, *Ben volgra s'esser poges*, e XX, *Si tot chantar non m'enansa* (si noti la similarità del verbo in rima dell'incipit citato da *Ripoll I*), pur essendo singolarmente le uniche due ad autodesignarsi come *dansa* in *tornada*, presentano formule espressive, come «e tenray m'ab desamor» (XIV, 25), «Mon Deliech, non vos vuell ges / mas mon Desplaser deman» (35-36), «d'ella doncs no-m dezesper / ni n'auz'aver esperansa» (XX, 11-12), «ieu vuell son desvoler / plai me tot son desplazer» (30-31), in cui è il prefisso oppositivo a segnalare con chiarezza l'appartenenza a questo sottogenere: «Amors va-m contrarian / per so ay-l contrari pres» (XIV, 33-34)⁷.

⁵ MARSHALL, *Razos de trobar*, p. 103.

⁶ *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT I, 342.

⁷ Non è quindi del tutto esatto dire che, inserendosi nel sistema come il corrispettivo del *descort* nell'ambito della *dansa*, sia «un genere-fantasma, interessante proprio perché definisce e contrario la *dansa*», cfr. CANETTI, I.

Morfologia e classificazione

Facendo ora il cammino a ritroso possiamo verificare con quali modalità e con che gamma di soluzioni queste norme dettate a *qui vol far dança* siano realizzate nelle *dansas* provenzali qui esaminate:

a) presenza di un *refranh*, *so es un respos, solamen*, identico per misura, numero dei versi e rime alla parte finale della strofe e alla *tornada*: «el respos deu esser del compas de meia cobla o quaysh so es mays o mens de dos bordonetz»⁸. Alla fine di ogni *cobla* possono essere ripetuti alcuni versi: «e pots fer, si-t vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan. e aquella raho de que la començaras deu[s] continuar e be servir al començamen, al mig, e a la fi»⁹; ma se si riprendono i versi del *respos*, si deve osservare il loro numero: «qui-s vol pot retronchar tres bordos ses plus o mens del respost», e non più di due se il *respos* è di tre versi.

Il *refrain* non sempre coincide per numero di versi e per rime con l'ultima parte della strofe: questa regolarità si nota in I, II, IV, VIII, X, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX; mentre in III le rime del *respos* su due versi vengono raddoppiate alla fine di ogni *cobla* e nella *tornada*. Nella pastorella *Per amor soi gai* (V), se il numero dei versi è coincidente, non sempre lo sono le rime, che sono uguali solo in due *coblas* su cinque, e un ruolo importante è giocato dalle *sonansas bordas* e dalle asso-

Generi trobadorici, nota 7, pp. 85-86. Si aggiunga a queste il caso di *desdansa* in uno dei testi catalani di Sant Joan de les Abadesses, testo a cura di RIQUEUR-GÓMEZ MUNTANÉ, di cui si riferisce a p. 13.

⁸ In realtà il numero dei versi del *respos* può variare da un minimo di tre a un massimo di cinque, cfr. *Flors*, ed. ANGLADE II, 122: «al mens dansa vol tres versetz / en son respos e .v. al may / e la tornada que l'atray / e soen ab alcuns biocz». Si veda *infra* l'elenco dei *respos* delle *dansas* considerate in questa sede.

⁹ Nel *cançonier* di Ripoll sono conservati due esempi di *dança retronxada* con uno o due versi del *respos* che ritornano alla fine di ogni strofe e della *tornada*. Diverso è il caso delle canzoni a *coblas retronchadas*, le quali non hanno *respos* ma si riconoscono quando «en la fi de ciascun bordo o de dos en dos o de tres en tres o de mays, segon que-s volra aquel que dictara, oz en la fi de ciascuna cobla hom retorna una meteyssha dictio o can en ciascuna cobla hom retorna una meteysh bordo o dos, pero de dos no es gayre acostumat et aquest compas pot hom tener ysshams qui-s vol de doas en doas coblas o de may», *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT I, 286. Differente è ancora la *retroucha*, cfr. *Doctrina de compondre dictats* (MARSHALL, *Razos de trobar*, Ms. H, pp. 96-98): «Si vols far retrouxa, sapies que deus parlar d'amor, segon l'estament en que-n seras, sia plazen o cossiros; e no-y deus mesclar altra raho. E deus saber que deu haver quatre cobles, e so novell tota vegada. E deus saber que per ço ha nom retrouxa car lo refray de cada una de les cobles deu esser totz us».

nanze.¹⁰ Discorso a parte meritano VI, VII e XI che riprendendo, con leggere variazioni, il modulo zagialesco, presentano: VI l'effettiva riproposizione solo della rima b del *respos*; VII lo scempiamento rimico del *respos* nella *cauda* e nella *tornada*, mentre in XI le tre rime del *respos* ritornano solo nella *tornada*, e alla fine di ogni *cobla* il suo assetto rimico è decurtato di un verso.

Nessuna delle *dansas* provenzali di E e f ripete il *respos*, o parte di esso, alla fine di ogni *cobla*. Vi sono però due casi in W che potrebbero far pensare a una modalità di ripresa del *refrain* all'interno della canzone: *Ben volgra s'esser poges* (XIV) presenta alla fine della trascrizione la ripresa del primo verso del *respos*; in *Donna, pos vos ay chausida* (XV), costituita da *respos* + *cobla*, si riprende alla fine di quest'ultima la prima parola del *respos*.

b) *dedents iij. cobles e no pus*; il numero di strofi è limitato a tre, chiuse comunemente da una *tornada*: «una o dues tornades, qual te vullés». Ma le une e l'altra devono essere «semblans en la fi al *respos* en compas et en acordansa». Il numero dei versi di ogni *cobla* deve essere compreso tra cinque e nove: «en dansa per los autres locz / tro v. bordos cobbla se merma / et al may sobre nou se ferma»¹¹.

Tutte le *dansas* qui presentate sono articolate su tre *coblas*, eccezion fatta per i 'saggi' di danza trasmessi da W (XV, XVI, XVII, XVIII) che sono composti da un'unica *cobla*, dalla pastorella che ne ha cinque e dalla *baladeta* che, secondo il testo qui presentato, è articolata su sei *coblas doblas*. Varia invece il numero delle *tornadas*: una *tornada* in I, II, III, IV, VII, XIX, XX; due in X, XI (una è un frammento), XII, XIII; tre *tornadas* in XIV; un frammento in XII e nessuna *tornada* in V, VI e VIII.

¹⁰ La pastorella in forma di *dansa*, essendo stata oggetto di uno studio dedicato (RADAELLI, *Pastorella danzante*), è pubblicata in questo volume nell'Appendice A alle *dansas* di E. Per praticità è qui considerata con il numero romano .V. che corrisponde all'ordine di successione nel manoscritto.

¹¹ Cfr. *Las Flors*, ed. ANGLADE II, 122 (cfr. anche ed. GATIEN-ARNOULT I, 198). Il *compas mejanciers* è senz'altro quello preferito perché «dona segurtat de trop lonc e trop breu». A p. 121 del testo in versi delle *Leys* offerto nell'ed. Anglade è riprodotto un disegno schematico che presenta due tipologie del genere (quindi quasi contemporaneo alla ben più articolata categorizzazione formulata da Antonio da Tempo nella sua *Summa* in ballata *grande*, *mezzana*, *minore*, *mera comune* e *minima*): la *Dansa Maior*, sulla sinistra, raffigurata con un *respos* di 5 *bordos principals*, una *cobbla* di nove e una *tornada* di cinque; la *Dansa Menor*, a destra, con *respos* di tre linee, la *cobbla* di cinque e la *tornada* di tre. In entrambi i casi sono previsti anche *bordos biocatz* in tutte e tre i luoghi del testo («us solz biocz o quan se dobbia / ses plus cay miels en fi de cobbla», *ibidem*, p. 122). La distinzione in base alla dimensione è applicata anche alla quantità sillabica: «Cobbla deu segre son compas, o sia menors, come de VII sillabas, o de mens, o

Per quel che concerne l'estensione della *cobla*, la maggior parte delle *dansas* è costruita su strofi di 8 versi (II, III, VIII, X, XIII, XV, XVII, XVIII, XX). Entro il conteggio prescritto dai trattati sono anche la IV, V e VI con *coblas* di 6 versi ciascuna. Superano di poco il *compas* i testi nn. XVI, con 9, e XII, XIV, XIX, con 10 versi. Eccedente è invece la *dansa* I con 13 versi per *cobla*, mentre al contrario sono sotto misura le due *dansa-baladas* VII e XI rispettivamente con 4 e 5 versi per strofe.

c) *en la cobla son posades iiij rimes principals*, dice il *Tractat de Ripoll*, distinguendole dalle rime *meys principals*, ossia le *doblades*, che si ripetono all'interno¹², ammesse anch'esse. La fronte e il *respos* possono anche avere versi della medesima misura, e «li comensamen de cascuna *cobla*» possono anche essere «d'una acordansa», ma «devon esser del tot divers d'acordansa del *respos*»: una coincidenza rimica fronte / *respos* è inaccettabile perché «la consonansa no seria bela cauza». La parte finale delle strofi invece deve «esser semblant al refrayn en rimes e en so».

Per quanto concerne il rapporto tra la fronte e la *cauda*, che deve essere uguale al *respos* per struttura metrica e rime, si è visto che entrambe possono avere versi della stessa misura, e così è infatti per I (quinari m/f), III (ottonari m/f), VII (decenari risultanti da quinari doppi), XI (novenari da composizione versale di trisillabi), XIII (settenari), XIV (settenari), XVII (settenari m/f), XVIII (settenari m/f), XX (settenari m/f); alcuni, presenti nella fronte, ritornano nella *cauda* in alternanza con altri versi: in II (settenari femminili), V (decenari a cesura mediana), VIII (senari femminili), XV (settenari femminili), XVI (settenari); oppure gli stessi versi della fronte ritornano in diversa sequenza rimica nella *cauda* come in XIX (settenari e ternari); altrove non vi è coincidenza (VI, e IV, X, XII, tre *dansas* in cui l'unità versale è data dalla composizione di versi brevi in *cauda*).

La fronte è normalmente bipartita (II, III, IV, V, VIII, X, XIII, XV, XVII, XVIII, XX; in XII due tristici, come in XIV, XVI, XIX); ma vi sono delle eccezioni: in I è

majors, coma de VIII sillabas o de mayes. E si rete paritat o quaysh de cascu, deu segre lo mejanciers» (*ibidem*, testo esplicativo in prosa, p. 122).

¹² Nel secondo trattatello però questo tipo di rime è descritto sotto la definizione *Rimes dobles* «con una matexa rima se dobla», mentre *doblades* sono le rime che «van de dues en dues, axi con aquestes *Er vey qu'em venguts als iorns lonchs / Que flors s'arenguen sobre ls tronchs*. Aquestes dues son semblans e son doblades»: coincidono quindi con il distico monorimo caratteristico della struttura zagialesca.

quadripartita; mentre è monorima in VI, un distico, e in VII e XI un tristico.

L'impiego di quattro *rims principals* (due nella fronte e due nella *cauda* e nel *refrain*) è generalizzato ma, a parte VI, VII e XI che, come si è detto, presentano la strofe secondo lo schema zagialesco¹³, nel *respos* e nella *cauda* di I, le rime sono 3 (/cdef) e in XII, mentre nella fronte vi è alternanza /aabl/ il *respos* e l'ultima parte della *cobla* sono formati da un tetrastico monorimo.

Anche la coincidenza rimica fronte-*cauda* è normalmente evitata, ma in IV e XII rispettivamente, la rima *b* e la rima *a* della fronte ritornano in corrispondenza interna nella *cauda*. L'unica eccezione inammissibile per i trattati si trova in VI dove la rima *a* si presenta in fine di verso nella *cauda*.

d) i versi non devono superare le otto sillabe «en cas que aytal bordo passesso .viij. silabas seria irregulars aytals *dansa*, anormals, e fora son propri compas e si donx li rim no seran multiplicatiu»¹⁴, a meno che non ci siano rime interne.

La maggior parte dei versi delle *dansas* non supera le otto sillabe; le superano invece IV e XI che presentano rime interne, come le presentano X e XII, pur non travalicando la misura¹⁵. Eccezioni si hanno in V (pastorella) e VII (*baladeta*), i cui doppi quinari sono divisi anche da *sonansas bordas* e da 'quasi' rime interne, e VI in cui la fronte decasillabica non ha rime in cesura.

e) ricercata l'affinità con la *canço* per il ricorso alla materia amorosa e l'adesione sostanziale al registro cortese elevato: «si vol far dança deus parlar d'amor be e plament, en qualque estament ne sies».

In tutti i testi si riscontra il medesimo repertorio tematico che, sebbene più ristretto e rarefatto di quello della *canço*, contiene tutti i tratti della *fin'amor* trobadorica.

¹³ In XI però nel *respos* e nella *cauda* si hanno due rime (/aaabcl/, con duplicazione nel *respos*, /bbcl/).

¹⁴ Dette anche *tombarel* o *empeutat*: «cant aytals ordes non es solamens gardatz en la fi, ans o es be en lo mieg; adonx si es fayta acordansa en lo mieg d'u verset o de motz versetz principals per versetz enpeutat de doas en doas o de tres en tres sillabas, adonx son dig propriamen multiplicatiu et impropriamen son dig per alcus *tombarel* e podon esser dig *empeutat*», cfr. *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT I, 172; ed. ANGLADE II, 101.

¹⁵ Rime interne presenta anche il modello di *dansa* offerto dalle *Leys d'Amors*, *Bos sabers joyos*, ed. GATIEN-ARNOULT III, 160, ma MEYER, *Des rapports*, p. 22, sostiene che «c'est là une recherche exceptionnelle».

f) la *dansa* deve essere intonata su una melodia originale come la *canso*, con «so novell e plazent ... joyos et alegre per *dansar*», ma dai ritmi più vivaci: «no pero tan lonc coma vers ni chansos mas un petit plus viacer, per *dansar*».

Solo una volta, nel *respos* di *Sa gai'asemblansa*, si fa cenno alla *gaia cabtenensa*, cioè al *so joyos et alegre per dansar* (cfr. VIII Note). In nessuna di queste composizioni invece si allude all'originalità dell'accompagnamento melodico, che poteva fors'anche essere determinata da variazioni ritmiche di accordi famosi, come si può pensare per cinque *dansas* di E (II, III, VIII, X, XIII), e due di W (XV e XVII), oltre a un cospicuo gruppo di danze dei poeti della Scuola Tolosana (cfr. *Schede metriche*), composte sullo schema rimico di *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn. Le uniche melodie che ci sono effettivamente state trasmesse sono naturalmente quelle di W, sole testimonianze musicali di questo genere lirico-coreografico. Tuttavia la semplice tessitura strofica, pur vivacizzata da *rimas dobladas* e ripercussioni interne, e la brevità dell'estensione rende facilmente immaginabile l'intonazione se non l'esecuzione coreutica dei testi.

L'esiguo corpus qui esaminato documenta una prassi poetica, forzatamente semplificata dalla natura leggera e musicale di questi testi, espressa entro il piccolo spazio d'azione ricavato dal ceppo della *canso* trobadorica. Le variabili formali ravvisate (variabili rispetto al modello virtuale, interpretabili in seguito come scarti alla norma)¹⁶ testimoniano una vivacità subito spenta da una sorta di inerzia nell'impalcatura metrico-formale che sfocerà nella manieristica ripetitività dei saggi del *Concistori*. Dalle diciannove *dansas* qui studiate¹⁷ emerge infatti un gruppo di tredici componimenti (sei di E [I, II, III, VIII, X, XIII] - che

¹⁶ «Dal punto di vista normativo il 'modello' è analizzabile, nella metrica tradizionale, come uno schema mentale che presenta 'costrizioni' e 'alternative': accade cioè che alcuni tratti siano assunti [...] dal poeta (e dal lettore) come assolutamente obbligatori - costituendo un ostacolo che però spesso è uno stimolo dell'inventività -, altri invece come facoltativi; ed è qui, nella scelta dell'una o dell'altra variante che spesso più si rivela, pur nel sostanziale rispetto del sistema costituito, la personalità metrica dell'autore». MENICHETTI, *Metrica italiana*, p. 55. Cfr. anche C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985, Spec. pp. 64-67.

¹⁷ Il ventesimo testo (numerato IX dalla successione di copia nel manoscritto), adattamento provenzale su due strofi di una canzone del trovatore Rogeret de Cambrai, è posto nell'Appendice B alle *dansas* di E.

mantengono comunque una propria individualità¹⁸ - i cinque di W [XIV-XVIII], i due di f [XIX-XX]) che possono in varia misura essere considerati esemplari del genere quale sarà poi cristallizzato nei trattati¹⁹.

Restano da parte la pastorella, che può dirsi 'a forma di *dansa*' solo per la presenza del *refrain* iniziale, e cinque canzoni di cui due, IV e XII, sono ancora annoverabili tra le *dansas* anche se con discordanze marcate (in XII il *respos* e l'ultima parte delle strofi, invece di avere almeno due rime, sono composti da un tetrastico monorimo, mentre la fronte presenta un raddoppiamento della rima iniziale, che ricorre ancora nella *cauda*, ma in rima interna, come in IV); le tre rimanenti invece (VI, VII, e XI) si escludono per la partitura strofica di tipo zagialesco - VI /aa abab/, VII /aaa (c)b/, XI /a(a)a(a)a (c)b(b)c/ - che le assimila a generi affini, anch'essi musicalmente strutturati, come la *ballette* oltanica, la *balada* provenzale e la ballata italiana nelle sue prime manifestazioni, tanto che l'autore di VII definisce *baladeta* la sua composizione²⁰.

La strofe zagialesca, di derivazione mediolatina (pur con il possibile apporto mediato della tradizione arabo-andalusa)²¹, è concordemente indicata come la forma ori-

¹⁸ La *dansa* I, per esempio, ha la fronte quadripartita e presenta tre rime, anziché due, nel *respos* e nell'ultima parte delle strofi; in II si nota il ricorso nella *cauda* del settenario femminile che è presente nella fronte; lo stesso accade per il senario femminile di VIII; nella *dansa* III alla fine di ogni *cobla* e nella *tornada* vengono duplicate le due rime del *respos*. Si varia nel numero delle *tornadas*, a volte assenti; sono prevalenti le strutture isometriche ma con buona percentuale di combinazioni eterometriche; gli schemi rimici sono per lo più a quattro rime ma con tre esempi di arricchimento della sequenza con articolazione a rime derivate (I, III, XIII) o a rime interne (X).

¹⁹ Già JEANROY, *Les origines*, p. 431, aveva notato che «plusieurs pièces portent ce nom qui ne se soumettent nullement à ces règles: telle est la ballette publiée par Bartsch, *Chr.*, 243 et la *danseta* de Uc de Saint-Circ [...] et les cinq «dansas» du manuscrit 1749, publiées par Bartsch, *Denkmäler*, I sq. (identificabili in IV, VI, VII, VIII e l'adattamento della canzone di Rogeret de Cambrai, tutti testi definiti 'Balladen')». Per C. CHABANEAU, *Varia provincialia*, Paris 1889, p. 18 e STENGEL, *Ableitung*, pp. 96-97, sono tutte *dansas*, mentre per GRÖBER, *Die Liedersammlungen*, p. 583, tutti i testi di E sono «15 anonyme Chansons». Per una descrizione del genere cfr. anche CHAMBERS, *Old Provençal Versification*, pp. 217-22 e da ultimo E. AUBREY, *Genre as a Determinant of Melody in the Songs of the Troubadours and the Trouvères*, in *Medieval Lyric*, pp. 273-96.

²⁰ Un diminutivo analogo, *baladele*, riferito a una strofetta di tre versi più un *vers-refrain*, ricorre nel *Dit de la Panthère d'amours* di Nicolas de Margival, v. 2340, ed. H.A. TODD, *Le Dit de la Panthère d'Amours*, par Nicolas de Margival, Paris 1883 (SAFT, 17).

²¹ Sulla intermediazione ebraica tra la poesia mozarabica e l'antica lirica romanza, cfr. RONCAGLIA, *La lirica arabo-ispánica* e Id., *Da Avicbron a Jacopone*.

ginaria del *virelai* francese, della lauda e della ballata italiane e del *villancico* spagnolo. Nella tradizione lirica trobadorica, con conversione al volgare e applicazione a temi profani, il modulo si sarebbe affermato attraverso il ruolo primario svolto dalla scuola dell'abbazia limosina di Saint-Martial da cui proviene l'inno latino con farciture volgari *In hoc anni circulo*, additato come l'ascendente del *vers* di Guglielmo IX *Pos de chantar m'es pres talenz*²². Lo stesso modulo riaffiora in queste canzoncine, molto probabilmente per influenza della lirica troveresca nelle sue forme più «popularisantes» e à *refrain* (penso soprattutto al *virelai* e alla *ballette*) che stava consolidandosi in quegli anni. La parte sostenuta dalla tradizione oitanica nel processo di definizione della forma metrico-melodica «*dansa*» è stata quindi, indubbiamente, di primo piano.

²² Gli antichi esemplari in forma zagialesca che giungono dalla poesia ritmica mediolatina e dalla tradizione sequenziale e innologica di Moissac e Limoges, la sequenza *Verbum bonum et suave* e il canto natalizio *In hoc anni circulo*, sono però privi dell'elemento metricamente più caratteristico del genere, ossia il *responsorium* (eccettuato l'acrostico alfabetico *De commendatione cuiuscunque animae*, trådito in un manoscritto del X secolo e segnalato da RONCAGLIA, *Laisat estar lo gazel*, pp. 86-89 e 92-93, in cui le singole strofe, «a tendenziale struttura 'zagialesca' assonanzata», sono seguite da un ritornello). Un *refrain*, la cui rima conclusiva coincide con quella del verso finale della strofe tripartita di tipo zagialesco, è presente invece nei *conductus* segnalati da SPANKE, *St. Martial-studien*, in *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, pp. 68-72 e analizzati da D' A. S. AVALLE, *Il teatro medievale e il Ludus Danielis*, Torino, 1984, pp. 158-61 e *Id.*, *Schemi binari e schemi ternari*, pp. 348-50, databili fra il terzo decennio e la metà del XII secolo. Sull'intera questione e per un aggiornamento critico, cfr. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, spec. pp. 24-26, 43-44, 50-51.

I respos

La presenza del *respos*, unità metricamente, melodicamente e sintatticamente indipendente, che fornisce le rime, il metro e la melodia alla sirma e alla *tornada*, è il tratto distintivo della *dansa*. Ma nella tradizione poetica occitanica l'impiego dei *refrains* è assai modesto e quantificato da Frank, nella lista delle *chansons à refrain*¹, in 63 occorrenze. Nell'elenco sono inserite diverse *baladas*, tra cui le quattro di Q, e qualche *dansa*, come la *danseta* di Uc de Saint-Circ, le anonime *A l'entradre del tens clar* e *Pres soi ses faillenchas*, e la catalana *Ar l'auset*; non però quelle di E, di Paulet de Marselha e di Cerveri de Girona². Al contrario i *refrains* hanno sostenuto un ruolo di primo piano nella costituzione della poesia lirica oitanica del medioevo tanto che la presenza di un *refrain* caratterizza circa un terzo delle canzoni francesi dalle origini al 1350³. I rapidi riscontri che si segnaleranno a proposito dei *respos* delle *dansas* qui pubblicate vogliono essere, proprio perché non esaustivi del *corpus* dei *refrains* occitanici, puramente epidittici di alcune relazioni che possono intercorrere tra questi brevi enunciati lirici e il testo a cui sono abbinati. E anche se non si può parlare di modelli oitanici sicuri per la *dansa* provenzale è pur

¹ Cfr. *Répertoire métrique*, II, p. 58, a cui naturalmente bisogna aggiungere le liste delle *dansas* e delle *baladas*, II, p. 70. Un importante esempio di utilizzazione del *refrain* è fornito da Sordello nella canzone *Ailas, e que-m fai micu huelh* (437,1), vicina alla forma di *dansa* per più di un aspetto, ossia la presenza di *refrain* iniziale e identità metrica fra questo e la porzione finale della strofe, al cui proposito, cfr. BONI, *Sordello*, I, p. 3.

² Da integrare con l'esemplare segnalato da T. NEWCOMBE, *The Refrain in Troubadour Lyric Poetry*, in «Nottingham Mediaeval Studies», 19 (1975), pp. 1-15. Secondo le indagini statistiche di SMITH, *Figures of repetition*, p. 99, effettuate in base al Repertorio metrico di Frank «66/2515 troubadour poems of all genres have a refrain of one or more lines» e «166 have one or more refrains of one or more words recurring in a fixed position in each stanza».

³ I *refrains* francesi costituiscono un immenso *corpus*. Il repertorio di VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains*, ne cataloga 1933 che si ritrovano in 798 *rondeaux* e canzoni à *refrain*, 472 mottetti, 90 canzoni *avec des refrains* e più di 50 contesti non cantati. Il regesto va integrato con i quattro *refrains* (due nuovi e due adattamenti) reperiti in fonti anonime non repertorate (tre *saluts d'amour* e il poema *Sort des dames*) trådite dal ms. fr. 837 della Bibliothèque nationale de Paris e segnalati da A. IBOS-AUGÉ, *Quatre nouvelles œuvres contenant des refrains musicaux*, in «Romania», 113 (1992-95), pp. 540-45.

vero che la presenza del *refrain* come elemento strutturale è rintracciabile in specifiche forme liriche d'oil già dall'inizio del XIII secolo.

Sul versante francese si dispone del repertorio alfabetico di Nico van den Boogaard cui va il merito, riconoscendo al *refrain* lo statuto di genere letterario «ayant ses propres lois»⁴, di aver collazionato e registrato l'ampia messe di materiale disponibile sebbene, come sottolinea F. Wolfzettel, i *refrains* vi siano stati identificati solo secondo criteri stilistici e tematici, e non anche metrici⁵. Il raffronto con alcuni generi a forma fissa che hanno nel *refrain* la componente essenziale e che più o meno contemporaneamente fiorivano in lingua d'oil - *virelais*, *balletes*, *ballades* - è indifferibile in questa sede per inquadrare un comune sistema formale e poetico e verificare nel contempo quanto del comportamento dei *refrains* in queste *pièces*, non ancora stabilmente definite (forma 'esperimentale vivante', così van den Boogaard definisce i *rondeaux* di fine XIII)⁶, possa essere assimilabile ai modi dei *respos* delle *dansas* provenzali qui esaminate.

Il *virelai*⁷, attestato in Francia dalla seconda metà del XIII secolo, presenta elementi che lo affratellano alle forme contermini di *ballete* e *rondet*: «comme la ballette, il ne comporte pas de refrain à l'intérieur du couplet; comme le rondet régulier, il établit une correspondance parfaite, tant

⁴ VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains*, p. 17. Precedentemente ci si basava sulle recensioni di *refrains* per mss. come nei lavori di E. STENGEL, *Die refrains der Oxforder Balletes*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 28 (1905), pp. 72-78 e H. SPANKE, *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle 1925, pp. 324-49. Fondamentale, anche se mal organizzata e spesso imprecisa, la bibliografia di F. GENNICH, *Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains des 12 und 13 Jahrhunderts*, Langen bei Frankfurt [Summa Musicae Medii Aevi, Bd. 14] 1964. Per i tempi più recenti si dispone dello studio di DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères*. In prospettiva comparatistica segnalò l'analisi di V. BELTRÁN, *Rondel y 'refrain' intercalare en la lírica gallego-portuguesa*, in «Studi mediolatini e volgari», XXX (1984), pp. 69-89 e l'indagine condotta su testi lirici a *refrains* in ambito oitanico e galego-portoghese da M. L. MENEGHETTI, *Schemi metrici «à refrain» e tecnica parallelistica nella lirica romanica medievale*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Ed. Programma, Padova, 1993, I, pp. 135-46.

⁵ Cfr. la sua recensione apparsa in «Zeitschrift für romanische Philologie», 87 (1971), pp. 428-32. Si veda inoltre MÖLK-WOLFZETTEL, *Répertoire métrique*, pp. 20-22 e schede perforate nn. 52-55.

⁶ VAN DEN BOOGAARD, *Rondeaux et refrains*, p. 12.

⁷ Si veda la definizione fornita nel 1392 da Eustache Deschamps nella sua *Art de dictier et de fere chansons*, nel capitolo *De la façon des Virelais*: «Après s'ensuit l'ordre de faire chansons balades, que l'en appelle virelais, lesquelz doivent avoir trois couples comme une balade, chascune couple de deux vers, et

pour les rimes que pour la dimension des vers, entre le refrain final et la dernière partie du couplet»⁸. Ma notevole è soprattutto l'accostamento, che per primo fece Meyer, alla forma di *dansa* (anche HOEPPFNER, *Virelais et ballades*, p. 21, n. 6, la definisce «virelai provensal»)⁹. Come quest'ultima infatti il *virelai* è introdotto da un *refrain* e si compone di tre strofe o *couples*, a loro volta divise in tre parti (*vers*): due sezioni simili, *ouvert* e *clos*, la cui melodia e le cui rime differiscono dal *refrain*, e la *tierce*, parte di transizione che invece ne riprende la melodia, il numero dei versi e le rime. L'ultimo verso della *tierce* prepara la ripresa del *refrain*. Ed è proprio quest'ultima caratteristica a far divergere i due modelli metrici, perché mentre nel *virelai* la ripetizione del *refrain* dopo ogni strofe è di rigore e ha un ruolo regolatore assai pronunciato, nella forma più attestata di *dansa* è piuttosto presumibile il contrario¹⁰. A meno che non si faccia caso ai due esemplari trasmessi da W (244,1a e 461,92) in cui è impiegata la nota pratica scrittoria di ripetere in forma abbreviata il ritornello alla fine della copia della canzone. Allora in questi casi si potrebbe essere indotti a pensare a modi di esecuzione molto vicini ai *virelais* oitanici, tanto più essendo queste tra le pochissime addizioni provenzali nel manoscritto francese. Più tardi solo due delle *dansas* coronate nel *Concistori*, *Neyt et jor dins en la pessa* di Peyre de Vilamur (BdPP 550,1) e *Thesaur de grant exellensa* di Joan Bemonis (BdPP 515,1),

la tierce semblable au refrain, dont le derrain ver doit, et au plus près que l'en poet, estre servant a reprendre ledit refrain, ainsi comme le penultime vers d'une couple de balade doit servir a la rebriche d'icelle. Et est assavoir que virelais se font de plusieurs manieres, dont le refrain a aucunesfoiz .iiii. vers, aucunesfoiz .v. aucunesfoiz .vii., et est la plus longue forme qu'il doye avoir, et les deux vers après le clos et l'ouvert doivent estre de .iii. vers ou de deux et demi, brisiez aucunesfoiz, et aucunesfoiz non. Et le ver après doit estre d'autant et de pareille rime comme le refrain», Eustache Deschamps, *L'art de dictier*, in *Oeuvres complètes*, ed. G. RAYNAUD, Paris, Firmin Didot, 1903, vol. VII, p. 281. Cfr. anche E. LANGLOIS, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris 1902; D. POIRION, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Parigi, 1965, pp. 318-32.

⁸ JUANROY, *Les origines*, pp. 426-27. Sul *Virelai*, cfr. HOEPPFNER, *Virelais et ballades*; P. LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, Paris 1954; APEL, *Rondeaux, Virelais and Ballades*; M. FRANÇON; *On the Nature of the Virelai*, in «Symposium», 9 (1955), pp. 348-55.

⁹ MEYER, *Des rapports*, pp. 21-26.

¹⁰ Determinante potrebbe essere quell'avverbio 'solamen', che le *Leys d'Amors* pongono in risalto nella loro descrizione: «Dansa es us dictatz prius que conte .i. refrainh, so es .i. respos, solamen...», ed. GATIEN-ARNOULT I, 340, ed. ANGLADE II, 179.

sono espressamente dette «am» o «per refranh» e in esse l'ultimo verso del *respos* è ripreso alla fine di ciascuna delle strofe e della *tornada*¹¹.

Abbiamo già detto che alcuni dei testi qui pubblicati rivelano affinità anche con la *ballette* oitanica¹². Composta da tre strofi per lo più di tre/quattro versi a disposizione zagialesca (/aa(a)b/), il suo *refrain* può arrivare sino a tre versi: «récurrent après chaque strophe, non intercalé dans la strophe comme dans le *rondet* ou la *ballade* occitane: ce qui lui confère une certaine autonomie formelle et musicale [...]»¹³. Esso può comparire anche all'inizio, come nella *dansa*, e però per questa sua sporadicità ha una debole portata strutturale, perché le rime e il metro possono essere indipendenti. Il *refrain* della più tardiva *ballade*, infine, non appare mai all'inizio della canzone e non impone lo schema metrico alle strofi. In confronto a quello del *rondeau* e della *ballette*, che consiste spesso in un distico, o ai *virelais*, i cui *refrains* sono ancora più ampi, questo è un *vers-refrain*, generalmente l'ultimo verso della prima strofe ripetuto.¹⁴

Questa necessariamente sommaria descrizione delle forme fisse francesi che a vario titolo sono contigue alle *dansas* provenzali mostra dunque la varietà delle modalità d'impiego e di funzione dei *refrains*. Anche nei testi qui presi in esame si notano procedimenti di composizione in cui la presenza dello schema zagialesco avvicina ai modi delle *ballettes* (VI, VII, XI), o casi in cui si potrebbe parlare di presenza di *vers-refrain* (VI), come nella *balade*. A volte - come nelle *ballette* e nella *balade* - il *respos* non gioca alcun ruolo regolatore all'interno delle *coblas* (in VI è ripresa solo la rima b del *refrain*, in VII e XI è decurtato di un verso, non contribuisce cioè come altrove alla misura delle *coblas*). Come nel *rondeau* o nel *virelai*, rimane tuttavia saldamente espressa nella maggioranza dei casi la sua funzione strutturale in quanto elemento che informa e modella il contesto

¹¹ JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir*, LVI e LXI.

¹² Cfr. E. STENGEL, *Die Refrains der Oxforder Balletes*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 28 (1905), pp. 72-78 e ASPERTI, *Balletes*.

¹³ BEC, *Lyrique française*, pp. 231-32. Sui rapporti tra la *balade* provenzale e la *ballette*, cfr. *ibidem*, I, cap. XVII.

¹⁴ «pareille en ryme au ver antesequent», Eustache Deschamps, *L'art de dictier* cit., VII, p. 274. Cfr. E. STENGEL, *Der Strophenausgang in den ältesten französischen Balladen*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 18 (1896), pp. 83 sgg.; O. RITTER, *Die Geschichte der französischen Balladenformen*, 1914.

in cui appare. A corollario si aggiunga che spesso il *respos* echeggia, a mò di preludio, il tema che sarà intonato nella canzone e che, pur mantenendo la sua autonomia sintattica, si lega in alcuni casi alle strofi che introduce mediante riprese «capfinidas» - per lo più richiami per via etimologica, ma anche ripetizioni di parole - che depongono contro l'amovibilità dal suo contesto¹⁵. Ecco gli esempi:

VIII

respos 1-2 Sa gai' asemblansa / de na Saisa
I cobla 5 E qui na Saisa vol vezer

XI

respos 3 e tenria - per fina ma fi
I cobla 4 Quar sa fina - valor no s'aclina

XII

respos 4 tan pauc guara - l mieu esgar
I cobla 5 Car si regardava

XIV

respos 4 chausir en luec que-l plagas
I cobla 5 E per que? Car per plaser

XV

respos 4 a vostre coman
I cobla 5 A vostre coman seray

XVI

respos 3 chantar vual per fin'amor
I cobla 4 Quar fin'amors mi ten gay

XVII

respos 1 Tant es gay'es avinentz
I cobla 5 Tant la say de ioy complida

XVIII

respos 4 que del lueng conois qui ama
I cobla 5 De lueng vos sui, douss'amia

XIX

respos 4 cant la neu vey
I cobla 5 leu vey que

¹⁵ Al contrario, nella tradizione oitanica l'autonomia dei *refrains* si spinge a tal punto che giungono a circolare da soli. Van den Boogaard ha individuato 30 *refrains* che giravano indipendentemente da ogni contesto: alcuni sono addizioni tardive, spesso d'altra mano (*probationes pennae*), altri sono raccolti in collezioni di proverbi o inclusi in canzoni latine, *Rondeaux et refrains*, pp. 326, 331, 316-17.

XX

respos 4 gran ben e gran malanansa
I cobla 5 mas pos premier m'en ven mals

La tipologia qui presa in esame, nonostante la scarsità degli esempi, rende anche possibile evidenziare il trattamento del *respos* come una vera e propria *propositio* nella quale viene annunciato l'argomento che sarà intonato nella canzone. Si noti inoltre che nelle due *dansas* più recenti qui considerate, quelle tradite da f, viene impiegato il verbo *chantar* alla prima persona: XIX,3 «qu'ieu chant»; XX,3 «chantaray». Questo modulare il canto al singolare ci può forse aiutare a chiarire se il *respos* della *dansa* provenzale possa corrispondere al *répons* dei *rondeaux*. In essi, e probabilmente nei *virelais*, i *refrains* sono testi cantati in coro all'inizio della poesia e ripresi, sempre in gruppo, alla fine delle strofe¹⁶. Nella *dansa*, malgrado la sinonimia dei termini, non è certo che i *respos* avessero una realizzazione corale. Niente nella definizione delle *Leys* sembra indicarlo e forse queste due attestazioni ci possono aiutare a escluderlo.

A questa breve caratterizzazione del *respos* nella danza provenzale vorrei aggiungere da ultimo un elemento che a tutta prima potrebbe sembrare azzardato considerare. Mi riferisco alla possibilità che anche in una *dansa* provenzale possa essere attestata la presenza di una 'refrain-citation'¹⁷, così comune nella coeva tradizione oitanica. È noto che la citazione dei *refrains* è stato un procedimento molto apprezzato nel tredicesimo secolo in Francia (insieme alla prima apparizione di *rondeaux* come inserzioni liriche nel tessuto narrativo del *Guillaume de Dole*) e una moda che si generalizzerà rapidamente persistendo fino al secolo successivo. Molteplici sono le funzioni poetiche assunte da questo tipo di *refrains*, da quella puramente esornativa a quella ludico-parodica delle *fatrasies* e dei *motets-centons*¹⁸. Nel nostro caso, la presenza di due versi all'interno della seconda *cobla* di *S'a la bella que-m plai no-m plai* (III, 16-17):

¹⁶ Sulle origini della tecnica responsoriale e sulla sua diffusione nell'innologia mediolatina cfr. AVALLE, *Origini della versificazione*, in particolare le pp. 6-10.

¹⁷ Così definisce van den Boogaard (pp. 15-16) quei *refrains* che appaiono in più contesti, soprattutto nelle *chansons avec des refrains*, nei *motets* e in testi non lirici. Il termine non è riferito tanto alla funzione che essi assumono quanto ai probabili testi dai quali sono attinti: «ce vers sont plutôt des éléments voyageurs, passe-partout», DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères*, p. 93.

e-m mena co lo vent la faia
lai en l'ivern quan lo fau chai

(*dansa* già segnalata per un evidente richiamo a un'immagine metaforica di una canzone di Daude de Pradas, cfr. *supra*) può, per alcune particolarità, apparire come una 'citazione di refrain', destinata a enfatizzare il motivo della 'balla d'amore' che percorre tutto il testo. Con l'avvertenza che qui la formula 'refrain - citation' non va intesa tanto in senso proprio, e cioè che il frammento sia stato estrapolato da una canzone conosciuta (almeno a noi non è dato sapere, sfortunatamente), quanto nel senso di 'inserzione a mo' di refrain citato' che si andava affermando proprio in quegli anni sul versante oitanico (specialmente nei *motets* dove la collocazione di *refrains* citati non era prevista in un luogo fisso del componimento)¹⁹. Avveniva cioè che *refrains* composti appositamente compissero nell'opera le stesse funzioni dei veri *refrains* citati²⁰. La natura del distico ai vv. 16-17 della *dansa S'a la bella* ne fa un'unità testuale sintatticamente indipendente (vi è un repentino cambio di soggetto e di tempo verbale), ma inserita nell'articolazione metrico-melodica della *cauda*. L'effetto che si ottiene è quello di un'amplificazione emozionale favorita da questa 'ripetizione intertestuale', isolata dalla sintassi ma coerentemente integrata nel contesto tematico. Si tratta tuttavia di un'ipotesi, favorita dallo stretto contatto di questi rimatori con l'ambiente poetico d'oïl, dove tali espedienti retorici godevano di ampia circolazione. Comunque una possibilità da considerare.

Si dà di seguito la lista dei *respos* delle *dansas* provenzali esaminate in questa sede con indicazione dello schema metrico, del testo e note essenziali di struttura.

¹⁸ Un dettagliato inventario delle modalità di apparizione delle citazioni dei *refrains* nei testi lirici francesi è fornito da DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères*, pp. 240-74.

¹⁹ Per cui si cfr. F. GENNICH, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt, [Summa musicae Medii Aevii, Bd. 2], 1958. Lo studio è basato sul censimento di F. LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle, Niemeyer, 1910.

²⁰ Cfr. P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, p. 246: «par la suite, on aura fabriqué ces refrains en dehors de tout contexte pré-existant».

schema metrico	testo
<u>respos di 5 versi</u>	
I a5 b5 a5 b5' a5	Si-l dous iois d'amor / mon cor no m'esiau, / ia-l tems de pascor / non cre que m'esiauza, / per fueill ni per flor
<u>respos di 4 versi</u>	
II a5 b7' a5 b7'	Non puese plus sofrir / bella, dousa, Dona Cara / que eu non remir / vostra gentil plazen cara
VI a7' b5 a7' b6	Si no-m secor Dona Gaia / mortz sui per iase / que-m fai languir e-m maltraia / s'Amors, e pro no-m te
VIII a5' b6' a6' b6'	Sa gai'asemblansa / de Na Saisa / m'agensa / quar gaiamen m'enansa / sa gaia cabtenensa
X a7 b6' a7 b6'	Pos ses par-soi en amar / fis, et am Dona Cara, / no-s pot far-qu'ieu no-m perpar / denan sa gentil cara
XII a7 a7 a7 a7	Ges ancàra-Na Cors Car / no m'ampara, ni no-m par / que-l ioi d'ara vueilla-m dar, / tan pauc guara-l mieu esgar
XIII a7' b7 a7' b7	Dona, si tot no-us es preza / de l'amor don ieu soi pres, / altra no-m pot far conqueza / tal per qu'ieu sia conques
XIV a7 b7 b7 a7	Ben volgra, s'esser poges, / c'Amors si gardes d'aytan: / que non feses fin ayman / chausir en luec que-l plages
XV a7' b5 a7' b5	Donna, pos vos ay chausida, / faz me bel semblan, / qu'ieu suy a tota ma vida / a vostre coman
XVII a7 b7' a7 b7'	Tant es gay'es avinentz / midonz, que fin pres ampara, / es a beutats si plasens, / per qu'ieu l'am e la tenc cara
XVIII a7' b7 b7 a7'	Amors m'art con fuoc am flama, / e nued e iorn plus m'apren, / per qu'ieu sai ben, veramen, / que de llueng conois qui ama
XIX a7 a3 b7 b7	Pos la dousor del tems gay, / non mi play / qu'ieu chant ni que m'esbaudei, ans suy gay cant la neu vey
XX a7' b7 b7 a7'	Si tot chantar non m'enansa, / de leis, que no-m vol valer, / chantarai, car ieu n'esper / gran ben e gran malanansa

divisione fronte/cauda	note
8+5	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
4+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
	rima b del <i>respos</i> intercalata nella strofe; ultimo verso delle strofi quasi uguale al <i>refrain</i>
4+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
4+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
6+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
4+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
6+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
4+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
4+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
6+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
4+4	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>

schema metrico	testo
<u>respos di 3 versi</u>	
XI a9' a9' b9'	Gen m'ausi-midons, e si-ll plazia / c'apres si- m'ausizes, be-m plairia, / e tenria-per fina ma fi
XVI a5' b7 b7	Pos qu'ieu vey la fualla / verdear entre la flor, / chantar vual per fin'amor
<u>respos di 2 versi</u>	
III a8 a8'	S'a la bella que-m plai non plai / mos plazens iois plazers no-m plaia
IV a10' b10	Na Ses Merce,-e per que-m'etz tan cara, / pos mals mi ve-del vostre-gen cors car?
V a10 b10	Per amor soi gai - e no-m n'estrairai / aitan quan viurai - Na Cors Covinen
VII a10' a10'	Lo fin cor qu'ie-us ai-m'ausi, Dona Gaia, / si de vos non ai-ioi, ni re que-m plaia

mutazione fronte/cauda	note
	ridotto di un verso nella <i>cauda</i> , è uguale nelle <i>tornadas</i>
6+3	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
4+4	raddoppiato
4+2	regolarmente ripreso in <i>cauda</i> e <i>tornada</i>
4+2	ripresa irregolare per assonanze
	ridotto di un verso nella ripresa rimica della <i>cauda</i> , il distico del <i>respos</i> ritorna in <i>tornada</i> .

Schede metriche¹

I. *Si-l dous iois d'amor* 244,15 = 256:1

C	D	C	E	C		a	b	a	b	a	b	a	b		c	d	c	e	c
5	5	5	5'	5		5'	5	5'	5	5'	5	5'	5		5	5	5	5'	5

dansa. *Respos* di 5 vv. + 3 *coblas singulares* di 13 vv. + 1 *tornada* di 5 vv. Schema a rime derivative (1/2, 3/4, 5/6, 7/8, 10/12)

rime a: -euia, -iva, -ira b: -eu, -iu, -ir c: -or d: -au e: -auza

La *dansa* è composta su schema a struttura unica e partecipa dell'esiguo gruppo di trovatori che hanno utilizzato articolazioni unicamente pentasillabiche²: PCavar 334,1 = 274:6; GIOliv 246,35 = 478:1; GICapest 213,8 = 282:1; GrBorn 242,39 = 213:1; Peirol 366,15 (Perd 370,15) = 242:1 (242:2); GrRiq 248,85 = 773:2; GrRiq 248,49 = 770:1; GrRiq 248,32 = 770:2; GrRiq 248,22 = 769:1

II. *Non puesc plus sofrir* 244,6 = 407:26

C	D	C	D		a	b	a	b		c	d	c	d
5	7'	5	7'		7'	7	7'	7		5	7'	5	7'

¹ Le composizioni e i trovatori citati sono indicati secondo l'ordine e il numero di referenza abituale, che è lo stesso della *Bibliographie der Troubadours*, seguito nell'*Index bibliographique (première liste)* del *Répertoire métrique* di Frank. I sistemi strofici con rimealmezzo sono stati schedati su tripla riga. La prima evidenza lo schema rimico nel quale la rima interna è posta tra parentesi tonde (secondo il criterio di ANDORELLI, *Repertorio*, p. XLIV), la seconda documenta la struttura sillabica complessiva ricavabile dal verso preso nella sua interezza, mentre la combinazione stichica sottostante dà conto della quantità sillabica che dà origine all'unità versale. Tra parentesi quadre vengono posti gli articoli di FRANK, *Répertoire métrique*, che non sono accolti nella disposizione dei testi. Le *dansas* sono numerate da I a XX, considerando nella progressione anche V (*Per amor soi gai*) e IX (*Novel'amor*) con l'avvertenza che ambedue i testi sono pubblicati rispettivamente nell'Appendice A e B dopo le *dansas* di E.

² FRANK, *Répertoire métrique*, II, p. 30.

dansa. Respos di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 8 vv + 1 *tornada* di 4vv.

rime a: -eia, -ire, -enha b: -ar, -at, -al c: -ir d: -ara

Sono 26 le occorrenze che Frank registra con questa struttura, e sono 4 le danze con il medesimo schema rimico (oltre a questa, III, VIII, XIII, a cui si può aggiungere X e lo *specimen* anonimo XVII). In particolare *Non puese plus sofrir* ha lo schema sillabico affine a quello della *dansa* monostrofica *Donna pos vos ay chausida* (XV), con settenari m/f nella fronte e alternanza di quinari a rima maschile e settenari femminili nella *cauda* e nel *respos*; ma la disposizione dei versi e delle rime è esattamente rovesciata.

III. S'a la bella que'm plai no'm plai 244,14 = 407:14

C	D	C	D	a	b	a	b	c	d	c	d
8	8'	8	8'	8	8'	8	8'	8	8'	8	8'

dansa. Respos di 2vv. + 3 *coblas singulares* di 8 vv. + 1 *tornada* di 4 vv. Schema a rime derivative³

rime a: -or, -ei, -oc b: -ora, -eia, -ogua c: -ai d: -aia

Si segnala il raddoppiamento dello schema rimico /cd/ del *respos*, che avviene nella *cauda* e nella *tornada* /cdcd/.

Per lo schema rimico si vedano II, VIII, X, XIII, XV, XVII.

Con il medesimo schema sillabico, ma in ottonari a sola rima maschile, si trovano BnVent, *Can vei la lauzeta mover*, 70,43 = 407:9 e i suoi *contrafacta* GlAnel 204,1 = 407:10; JoEst 266,10 = 407:11; PCard 335,58 = 407:12. Tutti ottonari maschili nella fronte ma alternati f/m nella *cauda*, in BtCarb 82,80 = 407:13.

IV. Na Ses Merce 244,5 = [316:1]

(e)(e)C	(e)(e)D	a	b	a	b	(b)(b)c	(b)(b)d
10'	10	7'	7	7'	7	10'	10
4+3+3'	4+3+3					4+3+3'	4+3+3

³ Presentando il componimento alterazioni in rima, non è stato compreso appieno dagli editori precedenti che lo schema derivativo coinvolge l'intera struttura strofica e non solo pochi versi per *cobla*, di conseguenza Frank segnala parzialmente: «Rimes dérivées: I, 3/4, 5/6; II, 1/2, 7/8; III, 1/2, 3/4».

Medesimo schema metrico per *respos* e *tornada*.

dansa. Respos di 2 vv. + 3 *coblas singulares* di 6 vv. + 1 *tornada* di 2 vv.

rime a: -ia b: -eg (Frank -ech), -al, -anc c: -ara d: -ar e: -e (solo *respos* e *tornada*)

Lo schema rimico /ababcd/ che risulta da questa composizione strofica è stato repertoriato da Frank all'articolo 403, e lo schema sillabico con fronte in settenari f/m e *cauda* in decenari /10 10/, è registrato al numero 4 per la *cobla* anonima *Tals lauza Dieu* (461,228). La *dansa*, considerando la struttura sillabica della *cauda* in decenari /10' 10/, potrebbe allora trovare collocazione virtuale all'articolo 403,4a (lo stesso discorso varrebbe anche per V, *Per amor soi gai*). Questo è il primo dei cinque casi (discordanze si registrano anche per V, X, XI, XII) in cui ci si è scostati dagli schemi proposti da Frank. Il famoso principio dettato nell'Introduzione al suo *Répertoire métrique*, secondo il quale egli definisce il verso provenzale in base a ogni sequenza sillabica terminante con una rima⁴, e applicato anche per le *dansas* con rima interna, porta infatti all'inconveniente di considerare estranee poesie che invece sarebbero contigue per schema metrico se si contassero insieme le rime addizionali⁵.

⁴ FRANK, *Répertoire métrique*, I, p. XXX: «Le seul moyen utilisable dans un classement méthodique est de considérer comme vers chaque suite de syllabes terminée par une rime. Il n'existe, pour nous, ni rime sans vers ni vers sans rime. Un vers de quatre syllabes pourvu de rime et un autre de six syllabes ne forment pas un seul vers décasyllabique, mais conservent leur individualité».

⁵ Nei soli casi dei *décasyllabes* con rima alla cesura e delle strofi monometriche con uno o più versi a rima interna (ma in realtà anche polimetriche, in tutto 147 liriche), il *Répertoire* ricorre a una doppia schedatura: nel testo è riportato lo schema ricostruito tenendo conto di ogni singola rima, mentre in nota, registrato sotto il nuovo numero di riferimento, è dato lo schema che ricompone i versi con possibile rima interna, per la cui analisi si veda S. VATTERONI, *Rima interna e formula sillabica: alcune annotazioni al Répertoire di I. Frank*, in «Studi mediolatini e volgari», XXIX (1982-83), pp. 175-82. Sul problema della rima interna, cfr. P. G. BELTRAMI, «Er auçiretz» di Guiraut de Bornel e «Abans qe il blanc pui» di autore incerto: note sulla rima dei trovatori, in «Cultura neolatina», LII (1992), pp. 259-321; 264-67 e DI GIROLAMO, *Versificazione provenzale*, pp. 17 sgg. Per la tradizione oitanica, MÖLK - WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française*, non tengono conto delle rime alla cesura se compaiono regolarmente in componimenti a strofe isometriche (p. 14); per ogni altro «cas douteux» il rimando è alle *fiches* annesse al repertorio (cfr. Introduction, §§42 j, k, l e 47). Per l'ambito italiano, cfr. MENICETTI, *Mettrica italiana*, pp. 144-46. Sui problemi della doppia schedatura in A. SOLIMENA, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma 1980, si veda la recensione di P. G. BELTRAMI in «Rivista di letteratura italiana», I (1983), pp. 397-403.

V. *Per amor soi gai* 244,8 = [156:1]

(c)C	D		a	b	a	b		(c)c	d
10	10		7	5'	7	5'		10	10
5+5	5+5							5+5	5+5

pastorella in forma di *dansa*. *Respos* di 2 vv. + 5 *coblas singulares* di 6 vv., nessuna *tornada*

Come si può osservare, ricomposta nella *cauda*, la struttura metrica della pastorella sarebbe identica a quella della *dansa* IV, che è anche immediatamente precedente nel codice, e dalla quale si discosta solo per la presenza dei quinari nella fronte e per l'uscita maschile del decenario con rima c. Potrebbe allora anch'essa essere registrata come ulteriore numero (4b) sotto l'articolo 403. Frank registra lo schema metrico all'art. 156 con quest'unico esempio⁶:

a12' a12' b5 b5 e 10' [?] *dansa* - *pastourelle*. (3) 5 s 5

In esso emerge in maniera singolare l'adozione nella fronte di un verso di dodici posizioni a uscita femminile, non cesurabile con rima interna, per la cui discussione rimando all'Appendice A.

VI. *Si no-m secor Dona Gaia* 244,16 = 55:1

A	B	A	B		a	a		a	b	a	b
7'	5	7'	6		10'	10'		7'	5	7'	6

dansa-ballette. *Respos* di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 6 vv., senza *tornada*

rima a: -ena, -aire, -aia b: -e

rima del *respos*⁷ a: -aia b: -e

Sono solo 6 i trovatori che impiegano questa formula rimica: GIPoit 183,7 = 55:4 (*Farai un vers de dreg nien*); 183,11 = 55:5 (*Pos vezem de novel florir*); 183,6 = 55:7 (*Farai chansoneta nueva*); Marc 293,29 = 55:2 (*L'autrier a l'issida*

⁶ Il decenario a rima femminile dev'essere un refuso. Anche per lo schema rimico Frank segnala qualche «irrégularités». La stessa formula rimica è presente in Giraut de Bornelh 242,64 = 156:2, l'alba à refrain *Reis glorios, verais lums e clartatz*. In seconda fascia Frank pone il *Mystère de sainte Agnès* («Morceau lyrique *Reys glorios*, str. I, cfr. 23: note») e «Lo vers de Deu» *Un bon vers agra obs a far enans* di Cerveri de Girona (434 a, 77 = 774:2).

⁷ Frank, seguendo l'edizione Hoby, indica -aire, -e.

d'abriu); 293,18 = 55:9 (*Dirai vos senes duptansa*); BnMarti 63,2 = 55:8 (*A! Seigneur qui so cuges*) e PCard 335,14a = 55:6 (*Clerguia [no valc anc mais tan]*). Particolarmente rilevante è però la comunanza in schema rimico di questa «dansa-ballette» con la *ballade*, strofe del *duplum* di un mottetto a tre voci, *Tuit cil qui sunt enamourat* 461,240a = 55:3.

VII. *Lo fin cor qu'ie-us ai* 244,4 = 44:4⁸

(c)B	(c)B		(c)a	(c)a	(c)a		(c)b
10'	10'		10'	10'	10'		10'

baladeta. *Respos* di 2 vv. + 6 *coblas doblas* (?) di 4 vv.

rima a: -ire, -ensa, -ia b: -aia (: -ara) (c): -ai (II str.: -ar, at; V str.: -a); -ors (I str.: -os, or)

Sono 10 le attestazioni occitaniche di questa formula rimica tra cui mi sembra opportuno citare innanzitutto l'alba à refrain, *unicum* di C, *En un vergier sotz fuella d'albespi* (461,113 = 44:1) e 4 *dansas* catalane, di non molto posteriori a questa cronologicamente: due, *Plazens plasens* (461,193a = 44:2) e *S'anc vos ame, era-us vau desaman* (*desdansa* trasmessa con la melodia, 461,215c = 44:3), si differenziano per l'intera articolazione in versi di dieci sillabe a uscita maschile; mentre la terza, anch'essa trasmessa con musica, è accomunata alla *baladeta* per l'uscita femminile dei suoi decenari, la frammentaria [*Pos?*] *era-us preg qe m'aujat bel'amia* (461,251b = 44:5). L'ultima è di Cerveri de Girona *Pus on vey leys* (434,9c = 44:10) presentata come *dansa-balada* da Sg, con lo schema zagialesco distribuito su ottonari / 8 8 8 8'. La struttura, come si sa, ha ascendenze arcaiche nella lettura d'oc⁹, è infatti la stessa del «congedo» in *octosyllabes* di Guglielmo IX *Pos de chantar m'es pres talens* (183,10 = 44:7), del sirventese di Marcabru *Empeaire, per vostre pretz* (293:23 = 44:8), e della tenzone fra Ugo Catola e Marcabru *Amics Marcabrus*

⁸ Per la presenza di un certo numero di *sonansas bordas* nella cesura dei doppi quinari, Frank ha considerato lo schema ricomposto senza alcuna segnalazione a riguardo.

⁹ L'inno in *heptasyllabes* *In hoc anni circulo* (Frank 44:note), a cui risale il vers di GILX, è ancora più rilevante in questo contesto perché le sue strofe latine sono legate a due a due, in *coblas doblas* dunque. Per la struttura rimica, si vedano inoltre gli altri componimenti, tre cantici e il *Sermon* di Pierre Cardenal, registrati nella fascia inferiore da FRANK, *Répertoire*, 44:note.

(451,1 e 293,6 = 44:9), strutturata a *coblas doblas*, come la tenzone fittizia del Monaco di Montaudon *Manens e frairis foron companho* (305,13 = 44:6). Notevole è anche la presenza dello schema a formula sillabica /10 10 10 4/ nell'inserito lirico del trecentesco *Misteri de Sancta Agnes* proveniente dal Sud-Ovest della Provenza (461,42a = 44:note).

Solo due invece sono gli esemplari francesi che possono essere accostati per affinità metrica (formula rimica /aaab/), per registro e prevalente componente musicale, a questa *baladeta*. Il primo è una *chanson d'histoire*, inserzione lirica nel *Guillaume de Dole* ai vv. 1158-65: *Fille et la mere se sieent a l'orfois* (S 1834 = MW 156,1), due strofi *singulars* di quattro versi *décasyllabes*¹⁰; il secondo è l'*explicit* musicato del *Roman de Fauvel*, la 'chanson à boire' *Bon vin doit l'en a li tirer* (S 894a = MW 156,4), articolata su due strofi *unissonans* di quattro versi (formula sillabica /8 8 8 4'/) poi diventata parte di mottetto¹¹.

VIII. *Sa gai'asemblansa* 244,12 = 407:19

C D C D || a b a b | c d c d
5' 6' 6' 6' || 8 6' 8 6' | 5' 6' 6' 6'

dansa. Respos di 4 vv. + 3 *coblas unissonans* di 8vv., nessuna *tornada*

rime a: -er b: -ueilla (Frank -olha) c: -ansa d: -ensa

Per lo schema rimico si veda II, III, X, XIII, XV, XVII. Lo schema sillabico è unico.

[IX. *Novel'amor que tant m'agreia* 244,7 = RS 489, cfr. Appendice B]

X. *Pos ses par* 244,10 = 407:note [378:2]

(c)C D (c)C D || a b a b | (c)c d (c)c d
7 6' 7 6' || 7' 5' 7' 5' | 7 6' 7 6'
3+4 3+4 || 3+4 3+4

¹⁰ G. SERVOIS, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Firmin Didot (SATF), 1893.

¹¹ Per il testo cfr. A. Jeanroy et A. LÅNGFORS, *Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle*, Paris, CFMA, 1921, XLV,82 e F. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in «Archiv für Musikwissenschaft», V (1923), pp. 210 e 280. Per la musica cfr. GENNRICH, II,240.

dansa. Respos di 4 vv. + 3 *coblas singulars* di 8 vv. + 2 *tornadas* di 4 vv.

rime a: -auze, -eita, -anda b: -ira, -ia, -enha c: -ar d: -ara

Frank pone questa *dansa* sotto l'articolo 378:2, secondo il seguente schema:

a7' b5' a7' b5' c3 c4 d6' c3 c4 d6'
respos di 6 vv. + 3 *coblas singulars* di 10 vv. + 2 *tornadas* di 6 vv.

condividendo la formula rimica con PAIv 323,23, ma non la stessa formula sillabica né le stesse rime. In nota però si rimanda alla seconda fascia dello schema rimico 407, qui adottato, che è anche il più impiegato tra i nostri componimenti, e pare essere quello privilegiato dagli autori di *dansas* del XIII e XIV secolo (al cui proposito si veda quanto si dice per lo schema di XIII).

XI. *Gen m'ausi* 244,2 = [16:1]

(c)B (c)B (b)C || (a)a (a)a (a)a | (c)b (b)c
9' 9' 9 || 9' 9' 9' | 9' 9'
3+6' 3+6' 3'+5 || 3'+5' 3'+5' 3'+5' | 3+6' 3'+5

dansa-balada. Respos di 3 vv. + 3 *coblas singulars* di 5 vv. e 2 *tornadas* di 3 vv. (la 2^a è frammentaria)

rime a: -ina, -ara, -eia b: -ia c: -i

Frank la registra all'articolo 16:1 come *unicum*:

a3' a5' a3' a5' a3' a5' b3 c6' c3' b5: *respos* di 6vv. (2+4) + 3 *coblas singulars* di 10vv. + 2 *tornadas* di 6 vv.

Notevole è l'impiego omometrico degli enneasillabi, con rimalmezzo, di cui non risulta alcun esempio nella lirica trobadorica (cfr. la nota introduttiva a XI). La formula rimica /aaab/ ha un solo corrispondente in Marc, *Lo vers comensa* (293,32), che Frank segnala in seconda fascia [82a:note] con formula sillabica /10 10 10 10 4/, ma registra al numero 266:1 con schema metrico /4'a 6b 4'a 6b 4'a 6b 4b 6'a 4c/ che anche i più recenti editori hanno mantenuto (GAUNT, HARVEY, PATERSON, *Marcabru*, XXXII)¹².

¹² Una fronte monorima di sei versi (o 4 se si contano i versi ricomposti in decenari con rima interna) 7a 7a 3a 7a 7a 3a, con cauda e *respos* 7b 7b 7c,

XII. *Ges ancara* 244,3 = [99:1]

(d)c	(d)c	(d)c	(d)c		a	a	b	a	a	b		(a)c	(a)c	(a)c	(a)c
7	7	7	7		5'	6'	8	5'	6'	8		7	7	7	7
3'+3	3'+3	3'+3	3'+3									3'+3	3'+3	3'+3	3'+3

dansa. Respos di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 10 vv. + 1 *tornada* frammentaria

rime a: -ava, -ia, -endre b: -or (Frank -ol), -al, -an c: -ar d: -ara (respos e *tornada*)

Anche con questa struttura rimico-sillabica la *dansa* sarebbe un *unicum*.

L'articolo di Frank considera come di consueto le rime interne:

5'a 6'a 8b 5'a 6'a 8b 3'a 3c 3'a 3c 3'a 3c 3'a 3c
 respos di 8 vv. + 3 *coblas singulares* di 14 vv. + una *tornada* di 1- (?).

XIII. *Dona si tot no-us es preza* 244,1 = 407:23

C	D	C	D		a	b	a	b		c	d	c	d
7'	7	7'	7		7'	7	7'	7		7'	7	7'	7

dansa. Respos di 4 vv. + 3 *coblas unissonans* di 8 vv. (Frank indica erroneamente 4 *coblas*) + 2 *tornadas* di 4 vv. Schema a rime derivative.

rime a: -enha b: -enh c: -eza d: -es

Per lo schema rimico si vedano anche II, III, VIII, X, XV, XVII.

La formula sillabica in settenari, alternati f/m, si ritrova identica in ArnMar 30,10 = 407:22 *Belh m'es quan lo vens m'alena*¹³ e in GIBiars 211,1 = 407:15. La presenza dei settenari, seppure con una diversa distribuzione tra le rime femminili e quelle maschili, avvicina XIII alla *dansa* monostrofica di W *Tant es gay'es avinentz* (XVII).

si trova anche nella *dansia* del *Cançoneret de Ripoll* [Gen]til dompna sens erguyt (BADIA, *Cançoneret de Ripoll*, IX).

¹³ Ed. JOHNSTON, XVII, p. 100; circa l'attribuzione, cfr. FRIEDMANN, *Einleitung zu einer kritischen Ausgabe der Gedichte des Troubadours Arnaut de Mareuil*, p. 40. CANETTIERI, *Generi trobadorici*, p. 86, n. 16, non considera comunque in rapporto di contraffattura i due componimenti «perché lo schema ababedcd di settenari femminili e maschili potrebbe essere facilmente poligenetico».

Sono dunque sette le attestazioni di questo schema rimico tra le *dansas* provenzali del XIII secolo e, se si eccettuano III e VIII, con schema sillabico singolare, si può considerare che il modello composto da un *respos* di 4 vv. + 3 *coblas*, prevalentemente ma non obbligatoriamente *singulares*, di 8 vv. + 1 *tornada* di 4 vv., tutti settenari nella fronte, da soli o in combinazione con quinari nella *cauda* e nel *respos*, era diventato quasi canonico. Testimonianza del successo sono le dieci riprese successive conservate nel *Chansonnier de Toulouse*¹⁴: Bonnet, *La neyt e-l jorn velh cantar* (BdPP 488,1); Frances de Morlas, *Palais de grant excellensa* (BdPP 493,3); Guilhem de Galhac, *Roza, sus tot valerosa* (BdPP 503,4); Joan Bemonis, *Thesaur de grant excellensa* (BdPP 515,1); Peire de Blays, *A la gentil Flor mot pura* (BdPP 536,1); a cui si aggiunga una canzone religiosa di Marti de Mons, *Am dolor, plen de tristessa* (BdPP 532,1).

Con fronte identica (settenari f/m), ma inversione nella *cauda* e nel *respos* dell'alternanza di terminazione, in Antoni de Jaunhac, *Car etz sus totas ondrada* (BdPP 464,1); Joan de Calmont, *Ye-uz vuelh tostemp mayz servir* (BdPP 517,2); Joan Gombaut, *De vos servir e lauzar* (BdPP 522,2); a cui si aggiunga il frammento, 1 *cobla* di 8 versi, *Mant home vey am paubriera*, tradito dalle *Leys d'Amors*, morceau 21¹⁵.

Lo schema è ripreso anche in quattro *dansas* del *Cançoneret de Ripoll*, tutte caratterizzate però da *respos* di tre versi /cdc/ (X, XIX, VIII e XVI dell'ed. BADIA); in particolare le ultime due, *Dompna, de mi merce-us prenya* e *Midons qu'eu aym ses bausia*, hanno il medesimo schema metrico di questa *dansa* di Guiraut d'Espanha.

XIV. *Ben volgra s'esser poges* 244,1a = 115:1

C	D	D	C		a	a	b	a	a	b		c	d	d	c
7	7	7	7		7	7	7	7	7	7		7	7	7	7

desdansa. Respos di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 10 vv. + 3 *tornadas* di 4 vv. *Unicum*

rime a: -er, -ar, -or b: -ir, -en, -ier c: -es d: -an

¹⁴ Siglato f' da FRANK (*Répertoire métrique*, 407:note e § 99) secondo l'edizione JEANROY, *Les Joyes du Gai Savoir*, nn. XLVII, LVII, XLVIII, LXI, LIV, LXVII.

¹⁵ JEANROY, *Les Joyes du Gai Savoir*, nn. L, LI, LIII. *Leys d'Amors*, ed. GATHEN-ARNOULT I, 254; ed. ANGLADE II, 133.

XV. *Donna pos vos ay chausida* 461,92 = 407:25

C	D	C	D	a	b	a	b	c	d	c	d
7'	5	7'	5	7	7'	7	7'	7'	5	7'	5

dansa monostrofica. *Respos* di 4 vv. + 1 *cobla* di 8 vv.; senza *tornada*

rime a: -ay b: -ia c: -ida d: -an

Per lo schema sillabico si veda II, III, VIII, X, XIII e XVII.

XVI. *Pos qu'ieu vey la fualla* 461,196 = 114:1

C	D	D	a	a	b	a	a	b	c	d	d
5'	7	7	7	3	7'	7	3	7'	5'	7	7

dansa monostrofica. *Respos* di 3 vv. + 1 *cobla* di 9 vv.; senza *tornada*. *Unicum*

rime a: -ay b: -ire c: -ualla (Frank -olha) d: -or

Per uno schema simile, 7a 3a 7b 7a 3a 7b 7c 5'd 7c 5'd, cfr. la *dansa* della *malmonjada* del *Cançoneret de Ripoll*, con *respos* di 4 vv. e una strofe di 10 vv. in corrispondenza *capfinida*, *Lassa*, *mays m'agra valgut* (cfr. BADIA, *Cançoneret de Ripoll*, XVIII, p. 281)¹⁶.

XVII. *Tant es gay'es avinentz* 461,230 = 407:24

C	D	C	D	a	b	a	b	c	d	c	d
7	7'	7	7'	7'	7'	7'	7'	7	7'	7	7'

dansa monostrofica. *Respos* di 4 vv. + 1 *cobla* di 8vv.; senza *tornada*

rime a: -ida b: -ire c: -entz d: -ara

Per lo schema sillabico si veda XIII.

¹⁶ Ambedue i testi potrebbero ricomporre i primi due versi della fronte in due decenari a rima interna (7+3), in modo tale che XVI risulterebbe, con il *respos* di soli tre versi, avvicinabile allo schema rimico di XX (Frank 421), e la *dansa* di Ripoll entrerebbe nel già cospicuo novero delle *dansas* con schema Frank 407.

XVIII. *Amors m'art con fuoc am flama* 461,20a = 624:88.

dansa monostrofica. *Respos* di 4vv. + 1 *cobla* di 8vv., senza *tornada*

C	D	D	C	a	b	b	a	c	d	d	c
7'	7	7	7'	7'	7	7	7'	7'	7	7	7'

rime a: -ia b: -ier c: -ama d: -en

Solo la *cobla* di Guilhem de l'Olivier d'Arles 246,50 = 624:87, condivide con questo frammento lo schema metrico, ma non le rime. È interessante tuttavia notare che la stessa struttura rimico-sillabica è stata adottata da tre autori di *dansas* della Scuola Tolosana: Peire de Bruehl, *Verges*, *vos quez etz complida* (BdPP 538,1); Peire de Malarder, *Flors humils*, *am confisansa* (BdPP 545,1) e Raimon Benezech, *Verges*, *flor d'aut'excellensa* (BdPP 555,1), quest'ultima divergente solo per le rime tutte femminili della fronte¹⁷.

XIX. *Pos la dousor del tems gay* 461,195 = 149:1

C	C	D	D	a	a	b	b	b	a	c	c	d	d
7	3	7	7	7	3	7	7	3	7	7	3	7	7

dansa. *Respos* di 4 vv. + 3 *coblas singulares capfinidas* di 10 vv. + 1 *tornada* di 4 vv. *Unicum*¹⁸

rime a: -ut, -a, -en b: -or, -eill (Frank -olh), -or (Frank -ors) c: -ay d: -ey

XX. *Si tot chantar non m'enansa* 461,224 = 421:35

C	D	D	C	a	b	a	b	c	d	d	c
7'	7	7	7'	7	7	7	7	7'	7	7	7'

desdansa. *Respos* di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 8 vv. + 1 *tornada* di 4 vv.

rime a: -als, -ent, -uell (Frank -olh) b: -ut, -on (Frank -o), -ar c: -ansa d: -er

¹⁷ JEANROY, *Les Joyes du Gai savoir*, nn. LII, XLIX, LX.

¹⁸ In un'eventuale combinazione in decenari maschili a rima interna dei trisillabi e dei settenari, con esito 10a 7b 10b 7a 10c 7d 7d, si otterrebbe una *dansa* con schema rimico uguale a XVIII e con un *respos* di tre versi /cdd/ uguale a XVI.

Sono 37 le occorrenze che Frank registra sotto questo numero. Lo schema sillabico identico alla *dansa* è proposto solo da RbVaq 392,6 = 421:34 e FormPerp 157,1 = 421:33. Segnalo, fra le due *dansas* di argomento mariano del *Cançoneret de Ripoll*, *Guays e jausents xanti per fin'amor*, che presenta la stessa struttura /ababcddc/ ma con il *respos*, e conseguentemente parti finali di strofe e *tornada*, di quattro versi decenari senza rima interna (cfr. BADIA, *Cançoneret de Ripoll*, XII, p. 231 e p. 46, nota 1).

In aggiunta va ricordata la coincidenza, nella *cauda* e nel *respos*, con lo schema retrogradato c7' d7 d7 c7' attestato nel 'saggio' di W *Amors m'art* (XVIII).

Computo sillabico

Tra le *dansas* strutturate senza rime interne, il numero dei versi, contando anche quelli del *respos*, varia da 49 in *Si-l dous iois d'amor* (I), a 22 in *Si no-m secor dona Gaia* (VI), che però, come abbiamo visto, per varie ragioni (modulo zagialesco, decenari nella fronte, irregolarità nella *cauda*) può essere definita *dansa-ballette* e per questo si avvicina, quanto a numero di versi, proprio a quelle forme che abbiamo considerate a metà strada tra l'uno e l'altro genere, la *dansa-balada Gen m'ausi* (XI) e la *baladeta Lo fin cor qu'ie-us ai* (VII). Nelle altre *dansas* il numero dei versi occupa con piccoli scarti le posizioni intermedie fra questi due estremi: 46 versi (XIV), 38 (XIX), 36 (XIII), 32 (II, XX), 30 (III), 28 (VIII). Diversamente determinabile è invece il numero dei versi delle composizioni con rima interna; indico dunque tra parentesi quadre anche il totale comprensivo degli emistichi rimati: *Pos ses par* (X), conta 36 versi [48]; *Ges ancara* (XII) 38 versi, ma la *tornada* è frammentaria [58]; si distingue IV, *Na Ses Merce*, costruita su 22 versi [42, con doppia rima interna nel *respos* e nella *cauda*]. Minore il computo totale dei versi per le composizioni dalle movenze popolareggianti come la *baladeta, Lo fin cor qu'ie-us ai* (VII), che è composta di 24 versi (se si considerano sei *coblas doblas*) [40]; la *dansa-balada Gen m'ausi* (XI) che conta 24 versi, di cui l'ultimo è frammentario [48]; ed infine la pastorella *Per amor soi gai* che consta di 32 versi ma presenta *sonansas bordas* alla cesura dei decenari, quindi si preferisce non dare il conteggio complessivo. I saggi monostrofici traditi da W infine, sono tutti costruiti su 12 versi.

Per quanto riguarda la possibilità di combinazioni stichiche, solo due composizioni hanno struttura monometrica: VII (doppi quinari nella scansione 5+5') e XIV (settenari maschili). Per una buona percentuale di poesie si nota l'impiego di due versi omometrici ma con diffe-

rente terminazione rimica. Soprattutto il settenario è frequentato, lo si ritrova in XIII, in combinazione f/m; XVII, femminile nella fronte, m/f nella *cauda* e nel *respos*; XVIII con schema speculare f/m/m/f; XX, maschile nella fronte e speculare f/m/m/f nella *cauda* e nel *respos*. Il quinario è rappresentato in I (f/m nella fronte, m/m/m/f/m nella *cauda* e nel *respos*), e l'ottonario m/f in III; si constata infine, assai rara nel panorama trobadorico, la presenza dell'enneasillabo (f/f/f/f/m) in XI, che però risulta dalla composizione /3' 5'/ nella fronte e /3 6', /3' 5/ nella *cauda* e nel *respos*.

Per le restanti composizioni, è parso opportuno distinguere tra le combinazioni stichiche attestate nella fronte e quelle attestate nella *cauda* e nel *respos*. Unico esempio di fronte monometrica è in VI, peraltro notevole perché composta da due decenari a rima femminile con cesura a *minori* ai vv. 5, 6, 11, 18 e lirica ai vv. 12, 17. Due sono invece le attestazioni di *cauda* e *respos* monometrici: V, la pastorella, con due decenari a rima maschile, tutti a cesura mediana (5+5) tranne ai vv. 8 e 32 in cui si ha la rara combinazione con cesura epica 5'+5. Tutta in settenari maschili (con rimalmezzo /3' 3/) è invece composta la *dansa* XII. Per quanto riguarda le combinazioni di due versi, maggiormente attestata nella fronte risulta la coppia omometrica formata dal settenario, nelle due uscite m/f, in II, IV, XV; oppure il settenario in combinazione con il quinario femminile, in V (/7 5'/) e X (/7' 5'/); la coppia /8 6'/ si ritrova infine in VIII. Combinazione di tre versi nella fronte si ha in XII (/5' 6' 8/), e in XVI e XIX in cui la composizione è la medesima tranne che per l'ultima rima: /7 3 7'/ e /7 3 7/. Venendo alla *cauda* e al *respos*, la combinazione più frequente vede come membro fisso il settenario, con ambedue le terminazioni rimiche, specie in unione con il quinario: II /5 7'/, XV /7' 5/, XVI /5' 7/; in X /7 6'/, ma il settenario è composto /3 4/; in XIX è in unione col trisillabo /7 3/; in IV i due decenari f/m sono pluricomposti /4 3 3'/ e /4 3 3/, ed anche in questi può vedersi il settenario soggiacente; in VIII vi è l'unico esempio di /5' 6'/, isolato caso di composizione trimembre si ha in VI con /7' 5 6/.

Le Rime

Si dà qui l'elenco delle rime «tecniche», ossia di quelle rime cui è affidato il compito di arricchire il testo attraverso una «complicazione» retorica di tipo ritmico o visivo.

Rims derivatius (rime grammaticali)¹

Con «derivatius» si indica il ritorno a fine verso di una stessa parola in diversa veste rimica (o assetto desinenziale), vale a dire con alternanza di uscita maschile e femminile.

Sono tre le composizioni completamente strutturate su rime derivative presenti nel corpus di *dansas* trasmesse da E, tutte attribuibili a tre diversi autori: I (Anonimo ma 244,15), III (Anonimo ma 244,14), XIII (Guiraut d'Espanha 244,1).

In I la derivazione intrastrofica si verifica per *creyshemen* nel *respos* e nella *cauda* (con due versi a rima maschile, in 1^a e 3^a sede, che si sottraggono al procedimento per *derivationem*), per *mermamen* nella fronte; in essa la struttura è regolarmente articolata, *cobla* per *cobla*, sul rapporto aggettivo/sostantivo:

19 *senhoriva* : 20 *senhoriu*; 21 *agradiva* : 22 *agradiu*; 23 *altiva* :
24 *sobrautiu*; 25 *pensiva* : 26 *pensiu*

tra forme della coniugazione verbale:

2 *esiau* : 4 *esiauza*; 32 *esbaudira* : 33 *baudir*²; 34 *azira* : 35 *azir*;
36 *sufrira* : 37 *sufrir*; 38 *grazira* : 39 *grazir*

¹ Cfr. *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT I, 184; ed. ANGLADE II, 112-14. Sono anche chiamate *alectivades* dall'autore del secondo trattato di Ripoll (MARSHALL, *Razos de Trobar*, p. 105). Cfr. DI GIROLAMO, *Versificazione provenzale*, § 60. Per il regesto delle composizioni a rime derivative, cfr. la lista approntata da FRANK, *Répertoire*, II, pp. 61-62; si veda anche FERRARI, *Grimoart Gausmar*, pp. 191-98.

² La composizione per prefissazione non era considerata imperfetta: «adjectios no red vicios rim derivatiu coma port, aporta; las, enlassa; lonc, alonga; bras, abraça; foc, afoga; ... et enayss de trop autres», *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT I, 186.

tra verbo e aggettivo:

6 *aleuia* : 7 *leu*; 8 *abreuia* : 9 *breu*; 10 *greuia* : 11 *greu*; 15, 46
suau : 17, 48 *asuauza*

In tre casi ogni rapporto etimologico è del tutto assente e la derivazione avviene con *aequivocatio*³: 28 *esclau* : 30 *esclauza*, 41 *au* : 43 *auza*; anche complicata da un *rim equivoc contrafag* : 12 (*per*) *Dieu ia* : 13 (*per'ab*) *Dieu*, in cui si ricorre al procedimento della *compositio* per ottenere un'imitazione delle rime equivocate vere e proprie⁴.

Anche XIII, articolata interamente con un procedimento derivativo *per mermamen*, presenta le medesime combinazioni:

11 *apreza* : 12 *apres*; 17 *corteza* : 18 *cortes*

1 (*es*) *preza* : 2 (*soi*) *pres*; 5 *denha* : 6 *denh*; 7 *atenha* : 8 *atenh*;
 9 (*ai*) *enpreza* : 10 (*es*) *enpres*; 13 *destrenha* : 14 *destrenh*; 15
 (*e*) *ntenha* : 16 *entenh*, 19, 35 *peza* : 20, 36 *pes*; 21 *estenha* : 22
estenh; 23 *renha* : 24 *renh*

3 *conqueza* : 4 *conques*; 33 *promeza* : 34 *promes*

Nella 3ª *cobla* e nella 1ª *tornada* il rapporto etimologico è presente solo nella parte iniziale della parola mentre in un quella 'derivativa' la rima si frange (*rim contrafag*):

25 *malmeza* : 26 *mal m'es*, 27 *auteza* : 28 *aut es*, 29 *largueza* :
 30 *larcx es*, 31 *beleza* : 32 *bel es*

La *dansa* III, svolta completamente su una struttura derivativa *per creyshemen*, non è stata riconosciuta come tale da Hoby, il suo precedente editore. La situazione testuale in effetti è molto alterata perché alcune lezioni tradite, pur non contravvenendo alla rima vera e propria se non in un caso, infrangono lo schema vincolante dei *rims derivatius*; tuttavia la sua sicura riconoscibilità mi ha permesso di ricorrere in quei loci all'intervento congetturale, confortata dalla regolarità del sistema.

³ Segno di caduta stilistica, cfr. *Leys d'Amors*, ed. ANGLADE II, 113: «*quar autres rims havem derivatius significans diversas causas, coma... fron, fronda; ... mar, Maria; ver, verdeja; mur, murmura...*», ma «*mesclar aquestz am los autres, si donx no-s fasia per compas, vicis est*».

⁴ Ampia documentazione di *rims equivoc* e *rims equivoc contrafag* in area occitanica è presente in A. MENICHETTI, *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanica delle origini*, in «Cultura neolatina», XXVI (1966), pp. 5-95: 46-56.

I rimanti sono collegati *per derivationem* tra aggettivi:

7 *verai* : 8 *veraia*

tra forme verbali:

1 *plai* : 2 *plaia*; 11 *vei* : 12 *veia*; 17 *chai* : 18 *eschaia*; 19 *desloc* :
 20 *deslogua*; 23 *tra* : 24 *traia*; 25 *deschai* : 26 *chaia*; 27
estairai : 28 *estraia*

tra sostantivi e verbi:

3 *cor* : 4 *encora*; 5 *demor* : 6 *demora*; 13 *fei* : 14 *affeia*; 21 *ioc* :
 22 *iogua*

senza alcun rapporto etimologico ma in derivazione equivoca:

9 *mai* : 10 *esmaia*; 15 *fai* : 16 *faia*; 29 *esmai* : 30 *m'aia*

Altre *dansas* presentano in maniera sporadica il procedimento derivativo.

Tra due aggettivi e sostantivi altamente distintivi del genere:

IV 1 *cara* : 2 *car*; 7 *cara* : 8 *car*; 21 *cara* : 22 *car*; X 29 *car* : 30 *cara*

tra forme verbali:

VIII 6 *destueilla* : 7 *destoler*; anche a distanza : X 3 *perpar* : 12
para; 17 *mandar* : 21 *manda*; XI 8 *vi* : 14 *veia*

tra un verbo e un sostantivo:

IV 13 *gara* : 14 *esgar*

Altre rime presenti sotto diversa forma flessiva dello stesso verbo sono state considerate esempi di *polyptoton* metrico:

II 8 *estar* : 14 *estat*; VI 11 *retraire* : 17 *retraia*; XI 1 *plazia* : 2
plairia

Rime derivative

Sono qui enumerate le rime che implicano un gioco etimologico, anche antonimico, non necessariamente appartenenti alla stessa categoria grammaticale:

II 2 *cara* : 28 *Sobrecara*; 5 *veia* : 7 *enveia*; 10, 12 *ara* : 26
ancara; 20 *aguara* : 30 *guara*; VI 6 *malmena* : 9 *mena*; VIII 6
destueilla : 24 *tueilla*; VIII 1 *asemblansa* : 11 (*m'a*) *semblansa*
 (con *frangitura prefissale*); X 10, 34 *ampara* : 12, 32 *para*; 18
encara : 26 *ara*; 21 *manda* : 23 *demanda*; 28 *Sobrecara* : 30
cara; XI 9 *ancara* : 11 *cara*; XII 25 *pendre* : 28 *mespendre*; 26

entendre : 29 *atendre*; XIV 25 *desamor* : 28 *Amor*; 21, 34 *pres* : 31 *repres* : 43, 46 *apres*; 36 *deman* : 37 *coman* : 45 *man*; XX 3 *esper* : 11 *dezesper*; 18 *plazer* : 31 *desplazer*; 10 *tener* : 26 *so-stener*; 27 *voler* : 30 *desvoler*

Figura etimologica in rima:

VI 3 *maltraia* : 11 *retraire*; 13 *merceiaire* : 14 *merce*; XI 3 *fi* : 5 *afina*; XII 4 *esgar* : 5 *regardava*; 14 (-l mieu) *cantar* : 27 (*en*) *cantan*; XIV 3 *ayman* : 15 *amar* : 28 *Amor*; 4 *plages* : 5 *plaser* : 17 *plasen*; XVII 5 *complida* : 11 *complimens*; XIX 8 *freidor* : 24 *frey*; XX 11 *esper* : 12 *esperansa*

Rime equivoeche

Le *Leys d'Amors* insistono sulla differenza tra i *rims equivocz* e il *mot tornat*⁵. La rima identica, specie ravvicinata, è da evitarsi nella canzone cortese, ma è lecito il ritorno nella *tornada* di rimanti con lo stesso senso, già usati in precedenza nelle strofi. La rima equivoca invece non subisce restrizioni, ma il confine tra equivoeche e identiche spesso non è chiaramente identificabile. Per questa ragione, come consuetudine ormai, si sono distinte le tre categorie⁶: rime equivoeche, equivoco-identiche, identiche; tra le prime vanno le parole-rima con identità di significanti ma diversità di significati (per etimologia o situazione semantica) e parole di diversa pertinenza grammaticale; nel secondo gruppo sono registrati i rimanti fonicamente e graficamente identici resi differenti dal contesto sintattico. Nel terzo gruppo le parole-rima uguali per forma, valore grammaticale, significato.

Equivoeche:

II 2 *cara* (agg. 'altera') : 4 *cara* (sost. 'viso'); II 12 *aguara* (v. 'desidera') : 20 *aguara* (v. 'guarda attentamente'); IV 1 *cara* (agg. 'altera') : 7, 21 *cara* (sost. 'viso'); VI 1 (*Dona*) *Gaia* (agg. 'scontrosa') : 18 (*cueint*) *e gaia* (agg. 'amabile'); 4, 16 (*pro no-m*) *te* (v. 'non mi favorisce') : 10 (*e-m*) *te* (v. 'mi domina'); X 2, 30 *cara* (agg. 'cara') : 4 *cara* (sost. 'viso'); X 12 *para* (v. 'presenta') : 32 *para* (v. 'onori'); XI 3 *fi* (sost. 'fine') : 18 *fi* (agg. 'perfetto'); 2 (*no-m*) *par* (v. 'pare') : 32 (*ses*) *par* (sost. 'amici'); XIV 43 (*ay*) *apres* (v. 'ho saputo') : 46 (*es*) *apres* ('è dotato')

⁵ Cfr. *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT I, 188-196; ed. ANGLADE II, 115-16: «Equivocz es un meteysh motz Engals e d'accen e de votz Que divers significatz pauza».

⁶ Cfr. ANTONELLI, *Repertorio*, pp. lvii-lviii; e Id., *Rima equivoca*, spec. 0.6 e 0.7.

equivoco-identiche:

IV 2, 22 (*cors*) *car* : 8 (*tenh*) *car*; X 10 (*ela*) *ampara* : 34 (*Mos Autreiatz*) *ampara*; XII 1 (*Cors*) *car* : 23 (*tener*) *car*; XII 32 : 35 (*ses*) *par* ('amici') : 'eguali')

identiche:

II 2 : 32 *cara*; 21 : 23 *venha*; IV 7 : 21 *cara*; 2 : 22 *car*; VII 2 : 6 *plai*; VIII 2 : 20 *agensa*; X 11 : 19 : 27 *far*; 20 : 36 *clara*; 29 : 33 *car*; XI 17 : 22 *dia*; XIV 11 : 39 *mes*; 21 : 34 *pres*; 32 : 41 *enan*; 38 : 42 *es*; XX 20 : 32 *amistansa*

Le rime interne

Nel trattato di *Ripoll I*, come abbiamo già visto occupandoci della tipologia del genere, si distinguono nella *dansa* le *rimes principals* da quelle *meyns principals*:

... e la dança es axi feta que pus en la cobla son posades iiii rimes principals, tan tost ço qui-s seguex deu esser semblant al refrayn en rimes e en so. Rimes principals dich io a differencia de les meyns principals, axi con aqueles qui son doblades, axi con par en la dança del Capelà de Bolquera qui diu: «Flis vos suy ayman - ses enian / ab ferm talan, - cors ben estan; / «donchs» prende-us merçes, - pus tot bes, / dopna, - n vos es, / que no-m auciatz desiran». Aço es refrayn; pux seguex-se la cobla, qui diu: «Als prims que vos vi - vos plevi / ab cor fi, - dom-pna, mi» - e tot quans bens puyx far ni dir, / ab cor que non vir - de servir / vos, qu'eu mir - e des-ir» - en mom cor ser e mayti». Assi ha iiii rimes principals, ço es la primera qui es en -i, d'aquel mot qui diu plevi, e la quarta d'aquel mot qui diu mayti; les altres dues son en -ir. «E hi» ha d'altres mots termenats en -i o en -ir: fu-s per doblar les rimes⁷

Nelle *dansas* considerate in questa sede, rime interne sono presenti in *Na Ses Merce* (IV), *Pos ses par* (X), *Gen m'ausi* (XI), *Ges ancara* (XII). Tranne che in XI, dove sono disposte simmetricamente nei vari membri del componimento, nelle altre sono localizzate nel *respos* e nella *cauda*. In due di esse si incontrano versi con più di una rima interna, per lo più trisillabi e quadrisillabi: X (/3 4 6'/) e IV (/4 3 3'/); per quest'ultima, come per XI, si può parlare di rispondenze rimiche sia orizzontali (*rims multiplicatius*), che verticali (*rims serpentis*)⁸.

⁷ Cfr. MARSHALL, *Razos de trobar*, pp. 102-103.

⁸ Cfr. DI GIROLAMO, *Versificazione provenzale*, §§ 55, 56. Versi di tal genere erano noti già alla poesia latina del Medio Evo, a quella metrica come a quella ritmica (cfr. NORBERG, *Versification latine médiévale*, pp. 41-46 e 65-68).

Un caso particolare di rimealmezzo 'dissonanti' nei doppi quinari è fornito dalla *baladeta* (VII), in cui viene alterata l'immagine di completa identità strutturale (cfr. *infra*). Fornisco di seguito l'elenco delle rime interne tecniche:

rime interne derivate in corrispondenza orizzontale:

IV 8 *veg* - *enveg*; 20 *franc* - *afranc*; XI 9 *cara* - *ancara*; 14 *enveia* - *veia*

in corrispondenza verticale:

XII 1 *ancara* : 3 *d'ara*; 31 *tendre* : 32 *contendre* : 34 *atendr* (e)

interne grammaticali:

IV 7 *dreg* - *drecha*; XII 1 *ancara* - *Car*; 2 *ampara* - *par*; 3 *d'ara* - *dar* (franta); 4 *guara* - *esgar*

rima interna equivoca:

IV 7 (a) *dreg* - (*estar*) *dreg*; 13 (*pauc vo-n*) *cal* (< CALET) - (*per*) *cal* (< QUALEM); VII 14 *sai* : 21 *no-sai*; X 1 (*ses*) *par* : 9 (*so-m*) *par*; XI 2 *si* (< SIBI) : 19 *si* (< SIC)

rima interna identica:

VII 1 : 2 : 11 *ai*, 25 : 26 (*m'*) *a*; X 9 : 11 : 33 *par*; 3 : 35 *far*; XI 7 : 12 : 17 *mi*

rima interna franta:

XII 21 *diri'a* : 22 *sabria*; 33 *fendre* : 34 *atendr'e*

a eco franta:

IV 14 *Proensal* - (*m'*) *en sal*

Le *Leys d'Amors* vietano libertà d'accento anche in presenza di *rim trencat*, contrariamente a quanto avviene nel dominio d'oïl e in Italia, ma si veda la rima con tmesi in IV,22 *Bere* - *ngueira* e XII,35 *Belengue* - *ira*.

Diastole

Il procedimento, raro nella lirica trobadorica, per cui si sposta l'accento tonico dalla sua sede naturale facendolo avanzare di una sillaba e salvaguardando in questo modo la rima⁹, è

⁹ Le *Leys d'Amors* (ed. GATIEN-ARNOULT III,6 e ANGLADE II,115-17) riportano, sconsigliandolo recisamente, l'esempio di una rima contraffatta,

attestato in IV,2 *vostre* (= *vostrê*), sia in rispondenza orizzontale «*pos mals mi ve - del vostre*», che verticale «*e per que : del vostre*». Dimostrazione che ciò che conta è il numero complessivo delle sillabe del verso e la corrispondenza almeno dell'ultima vocale, non la posizione dell'ultimo accento tonico.

Sonansas bordas

L'assonanza e la consonanza possono essere considerate alla stregua di rime in varia misura imperfette¹⁰. Esempi di rima falsa, frammista a rime regolari, si trovano solo nei due testi di tono meno elevato e fattura meno sorvegliata, cioè la pastorella *Per amor soi gai* (V) e la *baladeta Lo fin cor* (VII), dove il collegamento fonico avviene sia a fine verso che a fine emistichio.

Assonanza perfetta per *immutationem*:

V 22 *crida* : 24 *artigua*; 28 *ela*: 30 *erbeta*; VII 2,6 *plaia* : 10 *cara* : 14 *veraia* : 18 *vaia* : 20 *aia*

Assonanza tonica in cesura:

V 13 *farai* : 14 *cordat*; VII 3 *cors* : 4 *pros* : 5 *vos* : 6 *ricor* (assonanza per *detractationem* e consonanza); 7 *farai* : 8 *esgar* : 9 *pecat* : 10 *esperar*

Incontri vocalici

Dialefe in giuntura d'emistichio:

IV 1 *Merce* - e, 21 *re* - a; VII 7 *farai* - e, 18 *bai* - *enans*; XI 14 *enveia* - ai, 16 *esteia* - e

impropria o viziata, in cui «li rim... no fan bon'acordansa»: «*Las donas qu'ieu say tres so / que mentre lor cap tresso*», e di una rima equivoca: «*lassus naut pres d'un canto / per qu'om las aija canto*», dove solo con l'avanzamento dell'accento sull'ultima sillaba è possibile recuperare la rispondenza. I pochi testi occitanici in cui si verifica questo procedimento sono esaminati da MENICETTI, *Rime per l'occhio*, pp. 46-51.

¹⁰ La rima imperfetta non è tollerata nelle *Leys d'Amors* che la ammettono solo in composizioni popolari o popolareggianti: «Sonansa borda reproam del tot, iaciayssò que tot iorn uza hom d'aquesta sonansa borda en viandelas, de las quals no curam: quar d'aquelas non vim ni trobar no podem cert actor, so es a dire que no sabem don proceizisso ni qui las fa, ni podem trobar cert compas en aquelas» (ed. ANGLADE IV,184). In particolare modo si condanna la pratica della «sonansa borda o simpla» e del «rim sonan bord ab accen agut» («non pas que per so las entendam aseylar, mas per que hom se'n sapia gardar»), segnalando come vitande sia le corrispondenze d'assonanza tra sole vocali come in *amors* : *vos*, *temps* : *ferms*, che le consonanze con vocali di timbro diverso come in *fetge* : *metge* (ed. ANGLADE I,152 e 158). Cfr. anche SMITH, *Figures of repetition*, pp. 182-95.

Dieresi di eccezione ¹¹:XI 8. *sia - on, 21 parria - az*

Diesinalefe:

XII 23 *avia - e, 24 volria - aisi*Episinalefe tra emistichi ¹²:XII 11 *cuiava - amatz, 13 auzava - arazonar, 31 tendre - e, 33 fendre - et*Enclisi a inizio del secondo emistichio ¹³:XII 4 *guara - l mieu esgar, 12 semblava - s degues, 14 iutguava - l mieu cantar, 22 sabria - l ioi selar*

¹¹ In essa accade che il nesso vocalico *-ia*, bisillabo in cesura, è seguito da parola iniziante per vocale, la dieresi si combina dunque con la dialefe. Sul fenomeno, cfr. M. CASELLA, *Studi sul testo della «Divina Commedia»*, in «Studi Danteschi», 8 (1924), pp. 5-85: II. «Dieresi e dialefi di eccezione», pp. 28-63.

¹² Grazie a essa viene compensata nel testo l'apparente asimmetria prosodica provocata dai versi non trisillabi, Cfr. BELTRAMI, *Metrica*, §108, MENICETTI, *Metrica italiana*, pp. 106-108 e BILLY, *L'architecture*, p. 35.

¹³ Per uno spoglio esaustivo dell'impiego dell'enclisi 'enjambante' nella tradizione trobadorica cfr. P. SQUILLACIOTTI, *Folchetto di Marsiglia*, pp. 336-37 e *Id.*, *L'enclitica a inizio verso nella poesia trobadorica*, di prossima pubblicazione.

Rimario**-a**

XIX ya 15, a 16, tenra 20

-ai

III plai R1, verai 7, mai 9, fai 15, chai 17, trai 23, deschai 25, estrairai 27, esmai 29; V estrairai R1, plai 13, aurai 19; XV seray 5, partray 7; XVI gay 4, fay 5, partray 7, play 8; XIX gay R1, play R2, ay 11, chanterai 12, may 21, vieuray 22, blandiray 31, say 32, atray 35, dechay 36

-aia

III plaia R2, veraia 8, esmaia 10, faia 16, eschaia 18, traia 24, chaia 26, estraia 28, aia 30; VI gaia R1, maltraia 3, retraia 17, gaia 18, apaia 19, aia 21; VII gaia R1, plaia R2, plaia 6, veraia 14, vaia 22

-aire

VI retraire 11, amaire 12, merceiaire 13, aiuaire 15

-al

II leial 22, Proensal 24; IV aital 10, leial 12; XII tal 17, Proensal 20

-als

XX mals 5, als 7

-ama

XVIII flama R1, ama R4, enlliaia 9, rama 12

-an

XII cantan 27, benestan 30; XIV aytan R2, ayman R3, desiran 12, gran 13, affan 22, dan 23, enan 32, contrarian 33, deman 36, coman 37, tan 40, enan 41, chan 44, man 45; XV semblan R2, coman R4, Tristan 10, engan 12

-anc

IV anc 16, blanc 18

-anda

X manda 21, demanda 23

-ansa

VIII asemblansa R1, enansa R3, lansa 9, semblansa 11, dansa 17, alegransa 19, onransa 25, duptansa 27; XX enansa R1, malansansa R4, alegransa 9, esperansa 12, balansa 17, amistsansa 20, manbransa 25, cumdansa 28, dansa 29, amistsansa 32

-ar

II far 6, estar 8; IV car R2, car 8, esgar 14, amar 20, car 22; X amar R1, perpar R3, dar 9, far 11, mandar 17, far 19, estar 25, far 27, car 29, errar 31, car 33, puirar 35; XII car R1, par R2, dar R3, esgar R4, far 12, cantar 14, clar 21, selar 22, car 23, finar 24, emblar 31, par 32, esglandar 33, dezirar 34, par 35; XIV amar 15, car 16, ancor 18, pensar 19; XX par 22, reneguar 24

-ara

II cara R2, cara R4, ara 10, aguara 12, clara 18, aguara 20, ancara 26, sobrecara 28, guara 30, cara 32; IV cara 7, gara 13, ara 19, cara 21; VII cara 10; X cara R2, cara R4, ampara 10, para 12, encara 18, clara 20, ara 26, sobrecara 28, para 32, ampara 34, clara 36; XI ancara 9, ampara 10, cara 11; XVII ampara R2, cara R4, clara 10, vara 12

-at

II estat 14, format 16

-atge

IX coratge 11, parage 13, sage 15, vizatge 16, corage 18, rage 19

-au

I esiau R2, suau 15, esclau 28, au 41, suau 46

-auza

I esiauza R4, asuauza 17, esclauza 30, auza 43, asuauza 48

-auze

X auze 5, pauze 7

-ava

XII gardava 5, pensava 6, brava 8, umeliava 9

-e

VI iase R2, te R4, se 8, te 10, merce 14, te 16, ve 20, sove 22

-eg

IV destreg 4, neleg 6

-ey

III vei 11, fei 13; XIX esbaudei R3, vey R4, dey 13, ley 14, cumdey 23, frey 24, sopley 33, barey 34, parey 37, reney 38

-eia

II veia 5, enveia 7; III veia 12, affeia 14; IX agreia 1; penseia 3; demoreia 5; doneia 6; [falsoia 8; amoia 9]; XI veia 14, autreia 15, deia 16

-eita

X dreita 13, destreita 15

-en

V Covinen R2, argen 14, onramen 20, fromen 26, ren 32; XIV plasen 17, garimen 20; XVIII apren R2, veramen R3, presen 10, dormen 11; XIX jauzen 25, cen 26, languimen 30

-ena

VI pena 5, malmena 6, cadena 7, mena 9

-endre

XII pendre 25, entendre 26, mespendre 28, atendre 29

-enh

XIII denh 6, atenh 8, destrenh 14, entenh 16, estenh 22, renh 24

-enha

II venha 21, venha 23; XIII denha 5, atenha 7, destrenha 13, (e)ntenha 15, estenha 21, renha 23

-ensa

VII vensa 12, agensa 13; VIII agensa R2, captenensa R4, faillensa 10, comensa 18, agensa 20, semensa 26, vensa 28

-ent

XX coralment 13, repret 15

-entz

XVII avinentz R1, plasen(t)s R3, eslumenamentz 9, compliments 11

-er

VIII vezer 5, destoler 7, ser 13, parer 15, ver 21, valer 23; XIV plaser 5, aver 6, esper 8, valer 9; XX valer R2, esper R3, tener 10, dezesper 11, plazer 18, temer 19, sostener 26, voler 27, desvoler 30, desplazer 31

-es

XIII pres R2, conques R4, enpres 10, apres 12, cortes 18, pes 20, es 26, es 28, es 30, es 32, promes 34, pes 36; XIV poges R1, plages R4, mes 11, fes 14, pres 21, pales 24, repres 31, pres 34, ges 35, es 38, mes 39, es 42, apres 43, apres 46

-eta

V albeta 4, violeta 6, rozeta 10, soleta 12, erbeta 30

-eu

I leu 7, breu 9, greu 11, Dieu 13

-euia

I aleuia 6, abreuia 8, greuia 10, (Dieu) ia 12

-eza

XIII preza R1, conqueza R3, enpreza 9, apreza 11, corteza 17, peza 19, malmeza 25, auteza 27, largueza 29, beleza 31, promeza 33, peza 35

-i

IX ami 12, obli(t) 14, vi 17, mersi 20; XI fi R3, vi 8, auzi 13, fi 18, si 21

-ia

IV plazia 3, mia 5, avenia 9, auria 11, folia 15, fadia 17; VII via 23, dia 25; X humelia 14, mia 16; XI plazia R1, plairia R2, via 7, estia 12, dia

17, coindia 19, tria 20, dia 22, XII semblaria 15, plazia 16, amia 18, tanheria 19; XV via 6, sia 8; XVIII amia 5, envia 8

-ida

XV chausida R1, vida R3, Henida 9, grazida 11; XVII complida 5, exernida 7

-ier

IX chantier 2, renovelier 4, ostier 7, amier 10; XIV entier 27, alegrier 30; XVIII guerrier 6, fier 7

-ina

XI aclina 4, afina 5, espina 6

-ir

I baurir 33, azir 35, sufrir 37, grazir 39; II sofrir R1, remir R3, sentir 9, iauzir 11, brunezir 17, mentir 19, descobrir 25, dir 27, grazir 29, faillir 31; XIV chausir 7, sospir 10

-ira

I esbaudira 32, azira 34, sufrira 36, grazira 38; X dezira 6, vira 8

-ire

II sufrire 13, dire 15; VII lire 3, bendire 4, dezire 5, ausire 7, consire 8, martire 9; XVI consire 6, desire 9; XVII mentire 6, comtradire 8

-iu

I senhoriu 20, agradiu 22, sobrautiu 24, pensiu 26

-iva

I senhoriva 19, agradiva 21, altiva 23, pensiva 25

-oc

III desloc 19, ioc 21

-ogua

III deslogua 20, iogua 22

-oia

IX falsoia 8, amoia 9, v. -eia

-on

XX son 14, razon 16

-or

I amor R1, pascor R3, flor R5, lauzor 14, dolor 16, avigor 18, alugor 27, ricor 29, azor 31, onor 40, valor 42, amador 44, sobretemor 45, senhor 47, valor 49; III cor 3, demor 5; XII cor 7, mor 10; XIV desamor 25, socor 26, amor 28, dolor 29; XVI flor R2, amor R3, valor 11, onor 12; XIX verdor 7, freidor 8, flor 27, Amor 28, secor 29

-ora

III encora 4, demora 6

-ualla

XVI fualla R1, vualla 10

-ue(i)lh

XIX escueilh 17, vueilh 18, tueilh 19; XX vuell 21, erguell 23

-ueilla

VIII destueilla 6, vueilla 8, brueilla 14, fueilla 16, cabdueilla 22, tueilla 24

-uenha

X luenha 22, ailluenha 24

-ura

V auradura 16, cura 18

-ut

XIX menut 5, tut 6; XX vescu 6, perdut 8

DANSAS e BALADAS IN LINGUA D'OC¹

<i>BdT e Frank</i>	<i>incipit</i>	<i>tipo di testo</i>
244,1 407:23	Dona, si tot no-us es preza	dansa
244,1a 115:1	Ben volgra, s'esser poges	desdansa
244,2 16:1	Gen m'ausi	dansa-balada
244,3 99:1	Ges ancara	dansa
244,4 44:4	Lo fin cor qu'ie-us ai	baladeta
244,5 316:1	Na Ses Merce	dansa
244,6 407:26	Non puese plus sofrir	dansa
244,8 156:1	Per amor soi gai	pastorella-dansa
244,10 378:2	Pos ses par	dansa
244,12 407:19	Sa gai'asemblansa	dansa
244,14 407:14	S'a la bella que-m plai no-m plai	dansa
244,15 256:1	Si-l dous iois d'amor	dansa
244,16 55:1	Si no-m secor Dona Gaia	dansa-balietto
319,4 179:1	Belha dompna plazens: Ay	dansa
434,1a 7:1	A la plu'j'e al vent iran	espingadura bal
434,4a 224:3	Com es ta mal enseynada	peguesca
434,9c 44:10	Pus no vey leys cuy son amics	dansa-balada
434,14a 190:4	Tant ay e-l cor d'alegrança	sirventes-dansa
434a,1a 224:2	Al fals gelos don Deus mala ventura	gelozesca

<i>schema rimico</i>	<i>schema metrico</i>
a b a b c d e d	7' 77' 77' 77' 7
a a b a a b e d d c	7777777777
a a a b c (a)a (a)a (a)a (c)b (b)c	9' 9' 9' 9' 9 3' 5' 3' 5' 3' 5' 36' 3' 5
a a b a a b c c c c a a b a a b (a)c (a)c (a)c (a)c	5' 6' 8' 5' 6' 8 7777 5' 6' 8' 5' 6' 8 3' 3' 3' 3' 3' 3
a a a b (c)a (c)a (c)a (c)b	10' 10' 10' 10' (10') 55' 55' 55' 55' (55')
a b a b c d a b a b (b)(b)c (b)(b)d	7' 77' 7 10' 10 7' 77' 7 433' 433
a b a b c d e d	7' 77' 7 57' 57'
a b a b c d a b a b (c)e d	75' 75' 10 10 75' 75' 55 10
a b a b c d e d a b a b (c)e d (c)e d	7' 5' 7' 5' 76' 76' 7' 5' 7' 5' 346' 346'
a b a b c d e d	86' 86' 5' 6' 6' 6'
a b a b c d e d	88' 88' 88' 88'
a b a b a b a b c d c e c	5' 55' 55' 55' 55 55 55' 5
a a a b a b	10' 10' 7' 57' 6
a a b b c d c d e e f f	5' 5' 55 55' 55' 5776' 6'
a a a a a a a a a a	8888855855
a b a b a b a	7' 77' 77' 77'
a a a b	8888'
a a b c b c	777' 37' 3
a b a b a b a	10' 10 10' 10 10' 10 10'

¹ L'elenco comprende i componimenti inseriti nelle *Liste des ballades e Liste des dansas* di FRANK, *Répertoire*, II, 70, ma gli schemi sono stati aggiornati per quelle *dansas* in cui si è tenuto conto della composizione sillabica in unità versali più lunghe, secondo l'edizione qui presentata.

<i>BdT e Frank</i>	<i>incipit</i>	<i>tipo di testo</i>
434a,34 193:5	No-l prenatz lo fals marit iana delgada	viadeyra
434a,65 140:1	Si voletz que-m laix d'amar	balada
434a,71 43:1	Tot can cors dezira	dansa
457,41 275:1	Una danseta voil far	dansa
461,12 42:1	A l'entrade del tens clar	dansa-balada
461,20a 624:88 ²	Amors m'art con fuoc am flama	dansa (respos + cobla)
461,27b 791 bis:1	Ara lausetz, lauset, lauset	dansa parodique
461,69 267:1	Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire	balada
461,73 307:1	D'amor m'estera ben e gent	balada
461,92 407:25	Donna, pos vos ay chausida	dansa (respos + cobla)
461,166 5:15	Mort m'an li sembran que ma dona-m fai	balada
461,193a 44:2	Plazens plasers	dansa
461,195 149:1	Pos la dousor del tems gay	dansa
461,196 114:1	Pos qu'ieu vey la fualla	dansa (respos + cobla)
461,198 120:3	Pres soi ses faillench	dansa
461,201 ³ 286:1	Quant lo gilos er fora	balada
461,215c ⁴ 44:3	S'anc vos ame	desdansa
461,220b ⁵	Se nus om por ben servir	dansa

<i>schema rimico</i>	<i>schema metrico</i>
a a b c c b	7 7 4' 7 7 4'
a a b b a b a b a b a b	7 7 7' 7' 7 7' 7 7' 7 7' 7 7'
a a a a b c c c c b d e d e	2 2 2 2 8 2 2 2 2 8 5' 5 5' 5
a b a b a b c c c c c c	7 4 7 4 7 4 3 3 7 3 3 7
a a a a b c c c c	7 7 7 7 6' 10 6 8
a b b a c d d c	7' 7 7 7' 7' 7 7 7'
a b c b d b e e e	7 7 7' 7 7' 7 4 7 7
a b a b a b b b	10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'
a b a b b b	8 8 8 8 8 8
a b a b c d c d	7 7' 7 7' 7' 5 7' 5
a a a a a a a a	10 10 10 10 10 10 10 10
a a a b	10 10 10 10
a a b b b a c c d d	7 3 7 7 3 7 7 3 7 7
a a b a a b c d d	7 3 7' 7 3 7' 5' 7 7
a a b a b a a b b b	5' 5' 5 7' 5 7' 7' 5 1 9
a a a b c b	6' 6' 6' 8 6' 8
a a a (b) b c (b) b	6' 6' 6' 35 6' 35
a a a b	10 10 10 10
a a b c b	7' 7' 7 5' 7

² Non inserita nella lista delle danze di Frank perché considerata frammento di canzone, cfr. note a XVIII.

³ Seguo la disposizione del testo presentata in BEC, *Pour une typologie*. Frank segue invece l'edizione APPEL, *Chrestomathie* (6'a 6'b 6'a 6'b 6'a 3c 5c 6'b 3c 5c).

⁴ Non è repertoriata nella *BdT* di Pillet Carstens.

⁵ La *dansa* non è citata né in *BdT* né nel *Répertoire* di Frank, ma è registrata da Asperti nella *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (BEDT) come *unicum* trådito dal ms. Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 7516.

<i>BdT e Frank</i>	<i>incipit</i>	<i>tipo di testo</i>
461,224 421:35	Si tot chantar non m'enansa	desdansa
461,230 407:24	Tant es gay'es avinentz	canzone (requi + cobla)
461,240a 55:3	Tuit cil qui sunt enamourat	ballade
461,251b 44:5	...era us preg...	frammento di dansa

<i>schema rimico</i>	<i>schema metrico</i>
a b a b c d d c	7 7 7 7 7 7 7
a b a b c d c d	7' 7' 7' 7' 7 7 7 7
a a a b a b	8 8 8 8 8 8
a a a b	10' 10' 10' 10'

Criteri di edizione e di presentazione del testo critico

Per la pubblicazione dei testi è stato osservato l'ordine di successione presentato dai manoscritti E, W, f. La pastorella *Per amor sol gai* (quinta nell'ordine di E) e l'adattamento provenzale di RS 489, *Novel'amor* (nono della serie), sono posti in Appendice alle *dansas* di E.

Ogni componimento è preceduto da una presentazione comprendente le edizioni principali e una scheda metrica e retorico-stilistica essenziale. Nelle note trovano luogo osservazioni di carattere esegetico, storico-letterario e linguistico-retorico.

Nell'apparato sono segnalate anche particolarità grafiche e della *mise-en-page* per fornire un'immagine quanto più possibile mimetica dell'aspetto codicologico. La lezione a testo è individuata da una parentesi quadra chiusa, le lezioni respinte sono disposte a destra della parentesi. Quanto al procedimento di trascrizione si è riprodotta esattamente la grafia dei codici relatori, limitando gli interventi di normalizzazione grafica alla distinzione tra *v* consonante ed *u* vocale o semivocale, regolando l'uso delle maiuscole, estendendolo a tutti i nomi propri, e aggiungendo la punteggiatura interpretativa secondo le moderne esigenze. La sinalefe è segnalata con un puntino sottoscritto alla lettera finale del primo termine. Le correzioni congetturali sono evidenziate attraverso il carattere corsivo, le integrazioni sono poste tra virgolette uncinate, le lacune tra parentesi quadre.

Per quel che concerne la disposizione del testo di quelle composizioni che presentano versi doppi o composti, con rime interne e rimalmezzo, la giunzione tra gli emistichi è stata marcata con uno spazio, con l'avvertenza che, laddove nelle Note o altrove si sia fatto ricorso alla citazione di questi testi, la riunione è stata segnalata con una lineetta.

Tavola di concordanza¹

BdT		Hoby	questa edizione
244,1	Dona si tot no-us es preza	IV	XIII
244,1a	Ben volgra, s'esser poges	XIII	XIV
244,2	Gen m'ausi	V	XI
244,3	Ges ancara	VI	XII
244,4	Lo fin cor qu'ie-us ai	XV	VII
244,5	Na Ses Merce	VII	IV
244,6	Non puesc plus sofrir	VIII	II
244,7	Novel'amor que tant m'agreia	XVI	IX (Appendice B)
244,8	Per amor soi gai	XVII	V (Appendice A)
244,10	Pos ses par	IX	X
244,12	Sa gai'asemblansa	X	VIII
244,14	S'a la bella que-m plai no-m plai	XI	III
244,15	Si-l dous iois d'amor	XII	I
244,16	Si no-m secor dona gaia	XIV	VI

Le Dansas del manoscritto E

Nella sua composizione il codice E (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 1749)¹ risulta diviso in quattro parti, tutte materialmente autonome². Nell'ultima è conservata la collezione di testi costituita dalle *dansas* adespote (pp. 227-230, la trascrizione giunge sino a metà della colonna B di p. 230) e da due canzoni attribuite da una mano cinquecente-

¹ Il canzoniere, esemplato in Linguadoca alla fine del XIII secolo (BRUNEL, *Bibliographie*, n. 156), appartiene, come è ormai noto da tempo, alla «tradition languedocienne orientale», secondo la definizione di ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, pp. 157-205, comprendente il perduto canzoniere di Miquel de la Tor (b), i manoscritti E, J e il frammento p. In essa, secondo il canone di AVALLE, *I manoscritti*, p. 86, confluiscono i dati delle due tradizioni e (l'editio variorum allestita in uno scriptorium veneto, forse veneto occidentale, ma Zufferey parla al proposito di «tradition septentrionale») e y (tradizione meridionale, rappresentata da CR). Il codice farebbe capo a un prodotto di e portato in Occitania («zone Béziers-Montpellier»). Sulla pluralità delle sue fonti e i rapporti stemmatici cfr. GRÖBER, *Die Liedersammlungen*, pp. 583-90; AVALLE, *Peire Vidal*, I, pp. xcvi-xcviii (per la dimostrazione della indipendenza di E da LMich) e Id., *I manoscritti*, p. 91 e 99-102; F. BRANCIFORTI, *La tradizione manoscritta del canzoniere di Guillem de Montanhagol*, in «Filologia e Letteratura», 11 (1965), pp. 360-90; 364-76; ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, p. 168 e nota 210; M. CARERI, *Alla ricerca del Libro perduto: un doppio e il suo modello ritrovato*, in *Lyrique romane médiévale*, pp. 329-78, spec. 343-51; F. ZINELLI, *Quelques remarques autour du chansonnier E (Paris, BNF fr. 1749), ou du rôle de la «farce» dans les chansonniers occitans*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du VIII^{ème} Congrès International de l'AIEO, Reggio Calabria - Messina, 7-13 luglio 2002, 2 tt., Roma 2003, t. I, pp. 761-91. Sul sistema grafico del manoscritto, così omogeneo da non lasciar trasparire substrati, si vedano ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, p. 171 e MELIGA, *Études graphématiques*, p. 37. Sulla storia del canzoniere, che dal XV secolo entrò a far parte della biblioteca della famiglia d'Este, cfr. P. RAJNA, *Ricordi di codici francesi posseduti dagli Estensi nel secolo XV*, in «Romania», 2 (1873), p. 51 (n° 19) e 56 (n° 53); A. THOMAS, *Sur le sort de quelques manuscrits de la famille d'Este*, in «Romania», 18 (1889), pp. 296-98 (a p. 297, n. II); A. CAPPELLI, *La Biblioteca Estense nella prima metà del secolo XV*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 14 (1889), 26 (n° 211).

² La prima (pp. 1-188) contiene canzoni e sirventesi ordinati per autore: in testa Folchetto di Marsiglia e poi disordinatamente alcuni grandi trovatori; a partire da Arnaut Daniel (p. 58), l'ordine diviene alfabetico (insieme a C, è l'unico delle *Folquetsammlungen* che da un certo punto adottano questa classificazione). La seconda (pp. 189-210) è dedicata alle biografie (*vidas* e *razos*) di 23 trovatori. La terza (pp. 211-226), un quaternione, riporta tenzoni e

¹ Il prospetto riguarda solamente l'edizione Hoby, *Guiraut d'Espanha*.

sca a Guiraut d'Espanha (pp. 231-232, introdotte da una miniatura incipitaria su una nuova pagina dopo lo spazio bianco di sedici righe)³.

Pur presentandosi come un piccolo inserto di tre carte pergamene di qualità scadente, la raccolta è stata trascritta dalla medesima mano che ha esemplato il resto del canzoniere. Identica è l'impaginazione del testo così come omogeneo il corredo decorativo: un'iniziale miniata di modulo maggiore introduce le *dansas* anonime, una miniatura con vignetta del poeta precede le due canzoni di Guiraut d'Espanha. Destano dunque interesse le circostanze che hanno indotto il compilatore a inserire questa *plaque* di quindici testi alla fine del codice in modo così frettoloso, proprio in un manoscritto in cui l'inclusione di autori tardivi è ben identificabile nella successione alfabetica, e la sezione di componimenti amebai, in cui solitamente si relegano anche le composizioni *ses titol*⁴, è in maniera altrettanto sicura individuabile. È evidente che l'aggiunta, originata da un ultimo arrivo, è stata fatta quando ormai la trascrizione della raccolta più ampia e il progetto di composizione del codice erano compiuti⁵. Così come è tipologicamente ben individuabile, dall'abito formale e stilistico dei testi traditi (dalla struttura delle canzoni con *respos* all'impiego di un lessico 'speciale', con ritorni di stilemi e rime, essenziale e cristallizzato), una fonte diversa da quelle che fino a quel momento avevano alimentato la raccolta maggiore. Il risultato è un supplemento di *instant-songs* composte sull'onda del successo di modelli formali oitanici propiziati dalla influente presenza francese nei territori del sud-est dell'Occitania e in particolar modo dalla reggenza angioina del conte Carlo

partimens. La struttura del canzoniere è analizzabile nella *BEdT* a cura di Stefano Asperti.

³ Le caratteristiche del corredo miniato di E hanno fatto ipotizzare a G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1976, I, pp. 453-562, ora in *Id., Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova 1990, pp. 1-137:11, un'origine veneta, messa in dubbio da MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, pp. 252 e 334, n. 25. Sulla questione si veda anche LEONARDI, *Problemi di stratigrafia occitanica. A proposito delle Recherches de François Zufferey*, in «Romania», 108 (1987), pp. 354-86: 371-72.

⁴ Penso soprattutto alla struttura di C e alla sezione di canzoni *ses titol* posta a conclusione della raccolta.

⁵ Contemporaneamente forse è avvenuto anche l'inserimento della collezione di biografie, di provenienza italiana, cfr. S. CINGOLANI, *Considera-*

nella Provenza ormai perduta ai signori della casa di Barcellona⁶.

La questione attributiva

La presenza di indizi di varia natura e spessore (dai *senhals* ai rimanti, dalle articolazioni metriche ai richiami intertestuali) consente di individuare elementi di aggregazione per alcune *dansas* di E, nonché fra queste e le due canzoni attribuite nello stesso codice a Guiraut d'Espanha. Le relazioni ci permettono di stabilire o confermare l'identità, se non d'autore, certamente dell'ambiente generatore dei testi. Prestando attenzione alla *mise-en-page* appare subito chiaro che per le due canzoni era prevista la trascrizione della rubrica attributiva, perché in cima alla colonna A di p. 231 la scrittura rientra per permetterne l'inserimento e lo stesso si nota nell'interlinea a p. 231B, prima di 244,11. Rubricazione mai eseguita per la natura estemporanea e tardiva dell'aggiunta⁷. Quelle che attualmente si possono leggere, a fianco dell'incipitaria di *S'ieu en pascor non chantava*

zioni sulla tradizione manoscritta delle vidas trobadoriche, in *Actes du XVIII^e Congrès*, VI, pp. 108-15.

⁶ Sarebbero così gli unici esempi di tradizione provenzale medioduecentesca confluita nel codice. Su tutta la questione si veda ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, pp. 97-104, e soprattutto 101-102: «A parziale conferma, in negativo, si osserverà come la presenza di trovatori «provenzali» della metà del Duecento, come Sordello, Peire Bremon de Ricaut Novas o Blacasset, sia limitata ad alcuni testi dialogici, mentre nel canzoniere figura con un certo rilievo ad esempio Cadenet, appartenente alla generazione anteriore; analogamente l'epoca di Blacatz ed il suo ambiente sono ben rappresentati nella selezione di tenzoni e *partimens*. In questo senso risulta quasi emblematica la presenza in E di Paulet de Marselha, trovatore sì di origine provenzale, ma esule dalla terra natale proprio in quanto avversario del conte Carlo», e a p. 103: «Fra l'insieme di fonti che pare abbia contribuito alla composizione del corpus principale di E sembra dunque mancare un canale di comunicazione diretto con la Provenza della metà del Duecento». Si veda inoltre *Id.*, *Tradizioni angioine nei canzonieri provenzali*, in *La filologia romanica e i codici*, pp. 98-135.

⁷ A conferma dell'attribuzione delle due canzoni ricordo che esse sono trasmesse anche dal manoscritto C, vicino per provenienza e datazione: alla c. 336v è trascritta *S'ieu en pascor non chantava*, con rubrica attributiva *Gradespanha de tholoza*; alla c. 337r *Qui en pascor no chanta*, con rubrica attributiva *Gradespanha*; a esse si aggiunge la canzone con *refrain* infrostrafico *Pus era suy ab senhor* alla c. 337r-v, con rubrica attributiva *Gradespanha*, citata anche nel *Breviari d'Amor* di Matfre Ermengau (cfr. R. RICHTER, *Die Troubadourzeit im «Breviari d'Amor»*, *Kritische Ausgabe der provenzalischen Überlieferung*, Modena 1976, p. 300, nota 135). Le prime due poesie si leggevano anche nel canzoniere di Miquel de la Tor, c. 39v, secondo la nota di Barbieri nel trattato su *L'origine della poesia rimata*, cfr. G. M. BARBIERI, *Dell'origine della poesia rimata*, a cura di G. TIRABOSCHI,

(244,13) e prima di *Qui en pascor non chanta* (244,11), sono rubriche recenti, scritte a lettere capitali sulla scorta dell'indicazione antica per il rubricatore che è possibile vedere, notata in modulo minore per mano del copista usuale, nel margine superiore sinistro della carta⁸.

Per le *dansas* invece l'assegnazione di paternità non era evidentemente prevista dal momento che a stento si intravedono intervalli bianchi atti ad accogliere la trascrizione di una rubrica attributiva, se si eccettuano brevi e sporadici spazi lasciati senza sistematicità alla fine dell'ultimo verso del testo precedente o dopo il *respos*⁹. Solo la grande iniziale miniata al principio della collezione sembra essere il segnale introduttivo dell'intera collezione di liriche¹⁰.

L'attribuzione di tutte le *dansas* di E a Guiraut d'Espanha risale a Bartsch (*Grundriss*, p. 151, n. 244) che estende la paternità a ritroso, sulla base della rubrica preposta alle canzoni di p. 231. Suchier, alle *dansas* da attribuire a Guiraut, aggiunge quella conservata in W, *Ben volgra, s'esser poges*¹¹, mentre nega la paternità alla 'baladeta' *Lo fin cor qu'ie-us ai* (VII), alla pastorella *Per amor soi gai* e alla 'dansa-balada' *Si no-m secor Dona Gaia*, per l'imperfezione delle rime¹². L'unico a conside-

Modena 1790, p. 128 e V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le carte di Giovanni Maria Barbieri all'Archiginnasio di Bologna*, Bologna 1927, p. 33.

⁸ Cfr. CARERI, *Il canzoniere H*, p. 77, nota 63 e p. 166 nota 57. Riguardo alla rubrica recenziere, P. MEYER («Romania», 18 (1889), p. 466, n. 1) crede di poter riconoscere la mano di Peiresc: «Les notes en majuscules auxquelles il est fait ici allusion consistent dans les mots GVIRAVT DESPANHÀ écrits à deux reprises de la main de Peiresc, à ce qu'il semble. Le ms. fr. 1749 vient de Mazarin qui avait acquis un grand nombre de mss. de Peiresc». Zufferey invece, non prendendo in considerazione l'antica indicazione per il rubricatore, revoca in dubbio la paternità delle canzoni: «celles-ci ont été reléguées en appendice probablement parce que le copiste ignorait le nom de leur auteur, et ce n'est qu'une main postérieure qui les a attribuées à Guiraut d'Espanha» (*Recherches linguistiques*, p. 231). E perplessità al riguardo sono espresse anche da BILLY, *Le descort occitan*, p. 13.

⁹ L'anonimia doveva comunque essere tradizionale, e non 'accidentale' o registrata, per le canzoni da ballo, soprattutto se si pensa che le *dansas* erano considerate degne di un plauso di poco inferiore alla *canso* (originalità della melodia e identico contenuto amoroso di registro cortese elevato lo dimostrano). Sull'adespotia come cifra stilistica cfr. GORNI, *Le forme primarie*, p. 88.

¹⁰ L'inizio delle composizioni è segnalato da una maiuscola rubricata. Alla fine della trascrizione del *respos* il copista va a capo; seguendo questa pratica ogni *cobla* incomincia a un nuovo rigo introdotta da una capolettera di modulo medio. Sono ben visibili le letterine guida.

¹¹ H. SUCHIER, *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*, XIV (1875), pp. 273-310:301-2. Egli stesso pubblica la poesia in *Denkmäler*, I, p. 299.

¹² Mentre RÖMER, *Die Volkstümlichen Dichtungsarten*, pp. 36-37 e nota 15, vede in esse solo guasti dovuti alla tradizione manoscritta.

rarle del tutto anonime fu Paul Meyer¹³. Successivamente, di tutto il *corpus* contenuto nelle carte finali di E si occupò Otto Hoby, nel 1915¹⁴. Prima di lui però Paolo Savj Lopez aveva pubblicato un «saggio per provare o confermare la paternità di alcune delle *dansas* e negarla decisamente per le altre»¹⁵.

Vediamo dunque da vicino quali possono essere i tratti unificanti ed esclusivi dell'insieme di testi trasmessi dal manoscritto. Un gruppo compatto di sei *dansas* risulta legato da una rete di *senhals*, i più importanti dei quali, specie per quanto riguarda la possibilità di ricondurre i testi a un medesimo ambito storico-culturale, sono *Na Berengueira* e *Bel Proensal*, che compaiono insieme in:

II, 23-28: *ni ia-l iois qu'aten no-m venha / de vos, mon Bel Proensal, / si pot descubrir / negus hom per ver ancara / que me auzis dir / qu'ieu ames la Sobrecara*

29-32: *Molt se fai grazir / Na Berengueira, qui-us guara / dona, de faillir, / perc'a la lauzor tan cara*

IV, 13-14: *Mas pauc ve-n cal! - Donx, per cal - razo guara / Bel Proensal, - que m'en sal - un esgar?*

21-22: *Hueill no faun re - a sel que - vostra cara / e-l cor non ve - Na Bere - ngueira, car*

XII, 20-21: *E «salut, mon Bel Proensal!» / non diri'a - mon Cor Clar 35 Na Belengue - ira ses par*

XIII, 29-32: *Na Belengueira, largueza / de gen parlar, don larcx es, / salva son pretz, e-ill beleza / creis valor, don plus bel es*

33-36: *Bel Proensal tal promeza, / c'anc no m'atendet, promes / vostre gen cors, de que-m peza, / e prec n'Autreiat que-ill pes*

Lo pseudonimo *Bel Proensal* per la dama cui il poeta rivolge i suoi amorosi intenti ricorre anche nella canzone con *refrain* *Pus era suy ab senhor* (244,9) attribuita a Guiraut d'Espanha da C, unico relatore, ai vv. 50-51: «*e prec mon Belh Proensal / qu'al sieu port amor coral*». La coincidenza del *senhal* e la veste formale danno valore al legame fra questi testi oltre che solidità alla loro origine provenzale.

¹³ MEYER, *Des rapports*, p. 21: «Il [Bartsch] les attribue, sans raison, dans son *Grundriss*, p. 151, à Guiraut d'Espanne».

¹⁴ HOBY, *Guiraut d'Espanha*.

¹⁵ SAVJ-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*.

Il patronimico Na Berengueira¹⁶ compare affiancato dalla figura di N'Autreiat (come in XIII, 29 e 36) in altre due *dansas* e in una delle due canzoni di Guiraut d'Espanha attestate da CE (l'altra cita solo N'Autreiat, a meno che non si riconosca Beatrice nella *midons* del v. 63):

X, 29-32: *Qui lauzar - vol gen cors car / ni dona als faitz cara, / si gardar - s'en vol d'errar, / Na Belengueira para*

33-36: *Als faitz par - que bon pretz car / mos Autreiatz ampara, / quar sap far - son nom puia / e viu ab valor clara*

XI, 19-21: *Ses tot si - ha beutat e coindia / e pretz fi - Na Belengueir'a tria / e parria - az onor de si*

22-23: *Anc pos vi - N'Autreiat nueit ni dia / no-m parti*

GrEsp, *Qui en pascor no chanta no-m par gays* (244,11), nella prima *tornada*, 41-44: *Na Berengueira, vostre fis pretz lutz / sobre-ls pus clars, e volgra fos vengutz / lo coms Karles lai on lo fes ensendre / vostra beutatz; mas no-n pogues plus prendre*

45-46: *Senher Dieus de n'Autreiatz pot apendre / totz hom qui-n pretz ni-n valor vol entendre*

GrEsp, *S'ieu en pascor non chantava* (244,13), 61-64: *Senher n'Autreiat, ades / vos au lauzar luenh e pres / e s'ieu midons e vos non vei breumens / lo valens coms Carle n'es mal merens*

È possibile individuare anche relazioni più tenui come il richiamo a *cors car*, sintagma topico in questo genere di testi¹⁷, che ricorre in due *refrains*: in funzione attributiva (più verosimilmente) in IV,2, come *senhal* in XII,1; altrove è pre-

¹⁶ Si tratta infatti di Beatrice, la figlia minore dell'ultimo conte di Provenza della casa di Barcellona, Raimondo Berengario V, andata in sposa a Carlo I d'Angiò nel 1246 e morta nel 1267. Alla madre, Beatrice di Savoia, figlia del conte Tomaso I e sposa di Raimondo Berengario V dal 1219, è probabilmente dedicata la *dansa* VIII *Sa gai'asemblansa*. La contessa di Provenza è citata, secondo F. TORRACA, *Sul 'Sordello' di Cesare de Lollis*, in «Giornale Dantesco», IV (1897), pp. 1-43:23-24, anche nella *tenso* di Peire Guilhem de Tolosa con Sordello, *En Sordell, qe vos es semblan* (344,3a = 437,15), v. 2. Per la questione, cfr. anche G. BERTONI in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVIII (1901) [Rassegna bibliografica a F. TORRACA, *Le donne italiane nella poesia provenzale - La Treva di G. de la Tor*, Firenze, Sansoni, 1901, pp. 140-52], pp. 144-45 e BONI, *Sordello*, p. LIX, nota 209.

¹⁷ Si veda Sordello nella canzone scritta in Provenza *Atretan dei ben chantar finamen* (437,5), ai vv. 41-44: «*Si co-l soleil[z] esfassa, quan resblan, / autras clardatz, vai de pretz esfasan / autras dompnas la comtess'am cors quar, / sil de Rodes, [s]es ma domn'esfassar*». Secondo Boni, seguendo il parere di SCHULTZ-GORA (rec. a DE LOLLIS, *Sordello*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XXI (1897), p. 240 e XXII (1898), pp. 303 e sgg.), la contessa sarebbe Isabeau, moglie di Ugo IV, mentre DE LOLLIS (*Sordello*, p. 32) propende per Guida di Rodez (cfr. BONI, *Sordello*, p. LXIII). Anche in Cerveri compare il sintagma nella *balada* *Si volete que-m laix d'amar* (434a,65), ai vv. 21:

sente all'interno del testo ma in modo (volutamente?) ambiguo come in X,29: «*Qui lauzar vol gen cors car*» (preferito a *Cors Car* che potrebbe dare l'impressione di manifesta infrazione al *celar* visto che due versi dopo è nominata Na Berengueira)¹⁸. Connesse sono le varianti *Cors Clar* di XII,21, questa volta senza dubbio un *senhal*, e *La Sobrecara* in II,28: «*negus hom per ver ancara / que me auzis dir / qu'ieu ames La Sobrecara*» e X, 25-28: «*Qu'ar tornar - vueill en l'estar / don muez nou ans ha ara, / per proar - qu'en volgra far / de me Na Sobrecara*». Ambedue con buona attendibilità sono riferibili a *Bel Proensal*¹⁹.

Queste identità e relazioni fra i *senhals* consentono di accomunare le sei *dansas* sotto il nome di un unico autore, Guiraut d'Espanha, ed è quello che hanno fatto sia Savj-Lopez che Hoby, trovandomi sostanzialmente concorde²⁰. A ciò posso aggiungere che, grazie all'unico personaggio palesatosi sotto lo pseudonimo, Na Berengueira, si può agevolmente individuare nel 1267, anno della morte di Beatrice d'Angiò, il *terminus ante quem* per la composizione di questo nucleo primario di testi.

«*No-m mostratz tan gen cors car*» e 34-35: «*tan dir no poria / de be del vostre cors car*», indirizzati alla *vezcomtesa de Cardona*. Il *senhal Cors Car* ricorre invece, in versione parodica, nel *partimen* trasmesso da R tra Raimon Gaucelm de Béziers e Joan Miralhas, *Joan Miralhas si Dieu vos gart de dol* (401,6), ai vv. 29-30: «*E si tant es que Na Cors Car trameta / que non anes ad ela de rando*» (cfr. RADAELLI, *Raimon Gaucelm*, IX).

¹⁸ Si veda anche IV,22. Un sintagma identico si ritrova pure in una *dansa* di W (244,1a), prova della stilizzazione lessicale ormai avanzata, cfr. XIV,15-16: «*Amors vos mi fes amar / e chausir vostre cors car*».

¹⁹ Per SAVJ-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 399, Na Berengueira è da identificare con *Cors Car* (XII), Na *Ses Merce* (IV), *Bel Proensal* (II, XII, XIII). Mentre Hoby pensa giustamente che Na Berengueira e *Bel Proensal* = *Cors Car* («*zweier Senhals für dieselbe Person*», *Guiraut d'Espanha*, p. 117, nota 2) siano due persone diverse, *Bel Proensal* sarà infatti da riconoscere in una dama della corte di Beatrice d'Angiò.

²⁰ Così infatti la pensa SAVJ-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 401: «Questo è il primo gruppo delle poesie anonime, che si può con sicurezza attribuire a Guiraut d'Espanha; tanto più che il tono, la situazione psicologica, il carattere personale del poeta e dell'arte son sempre gli stessi, sempre la stessa grazia semplice e leziosa insieme, la medesima tristezza implorante che sa qualche volta trovare accenti di appassionata sincerità; e, d'altra parte, le medesime raffinatezze metriche e stilistiche». A queste sei Hoby propone di aggiungere 244,12 (X della sua edizione); 244,14 (XI ed. Hoby); 244,15 (XII ed. Hoby), offrendo qualche plausibilità di attribuzione a GrEsp anche a 244,1a (XIII ed. Hoby) e alla pastorella 244,8 (XVII ed. Hoby), in questa sede considerate invece di autore non noto. Si veda per tutto il *corpus* di *dansas* di E l'opinione di ZUFFEREY: «elles ont été, un peu hâtivement à nos yeux, attribuées à Guiraut d'Espanha, car elles sont nettement séparées par un espace blanc et par une miniature des deux ultimes chansons», *Recherches linguistiques*, p. 170.

A conferma di quanto si è appena detto, si aggiungono dei rilievi di carattere stilistico-formale: tre *dansas* (IV, X, XII) sono unite dalle rime in -ar, -ara nelle ultime parti delle strofi e in *tornada*, determinate dal *refrain*, mentre altre due (II e XI) presentano la sola uscita -ara (ma XI unicamente nella fronte della 2ª *cobla*). La desinenza femminile contribuisce a creare il piccolo gruppo di rime della «*dona cara*». Il sintagma compare in II e X nel *refrain* (II: «*Non puese plus sofrir / bella, dousa Dona Cara*»; X: «*Pos ses par - soi en amar / fis et am Dona Cara*»), e in XI al v. 16: «*dousa Dona Cara*». Solo la *dansa* XIII, interamente complicata da uno schema a rime derivate per *mermamen*, pare incrinare la compattezza del gruppo ma, come si è visto, è il *senhal* N'Autreiatz che la tiene legata alle altre *dansas* e alle due canzoni di Guiraut; per questa ragione viene considerata parte del nucleo più numeroso e solidale.

Sono invece solo due le canzoncine anonime, trascritte in successione nel codice, dedicate alla «*dona gaia*» nel *refrain*: *Si no-m secor Dona Gaia* e *Lo fin cor qu'ie-us ai - m'ausi Dona Gaia*. A esse si potrebbe aggiungere la pastorella, trascritta subito prima, *Per amor soi gai*, che al v. 11 riporta «*gaia pastorella*»; ma poiché questo tipo di allocuzione è nient'affatto raro nel genere non si terrà conto eccessivamente della comunanza, anche se si potrebbe pensare che il raccoglitore della piccola collezione abbia posto contigui questi testi, oltre che per l'assetto strofico-rimico extravagante, anche per la presenza del medesimo attributo, sorta di connettore intertestuale, tematico e metrico²¹. Anche nel *refrain* della *dansa* VIII ricorre *gaia* («*Sa gai'asemblansa / de Na Saisa m'agensa / quar gaiamen m'enansa / sa gaia cabtenensa*»), ma in tutt'altro contesto ritmico-melodico.

²¹ L'impiego delle rime -ai, -aia, presenti anche in III, secondo RÖMER (*Die Volkstümlichen Dichtungsarten*, p. 37) favorirebbe l'attribuzione a Guiraut («*die Guiraut ausserordentlich liebt*»). Non è dello stesso avviso SAVJ-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, che dopo aver anticipato a p. 401: «*trovandosi così sparse tra quelle di Guiraut, hanno a priori gran probabilità di appartenergli anch'esse; sì che l'ultima sezione di E, se così fosse, sarebbe da considerarsi derivata da una raccolta di rime tutte sue*», a p. 405 afferma: «*l'imperfezione tecnica e la maggiore povertà o semplicità dell'espressione sarebbero argomenti per rifiutare l'attribuzione*». Lo stesso parere negativo riguardo la paternità di GrEsp è espresso dallo studioso per *Si-l dous iois d'amor* (244,15) e *Ben volgra s'esser pogues* (244,1a): «*altri scrissero danze, altri cantaron di Carlo*», *ibidem*, p. 408. Hoby invece inserisce VI e VII tra le Baladenartige Gedichte insieme alla pastorella.

I *senhals* presenti nei *refrains* di IV, «*Na ses Merce*», V, «*Cors Covinen*», e al v. 3 di VII «*Bel Cors*», non offrono alcun appiglio. Le danze I (*Si-l dous iois d'amor*) e III (*S'a la bella*) per finire, non contengono *senhals* di sorta e, presentando un sistema strofico di tipo derivativo, possono essere affiancate alla *dansa* XIII (che con III condivide lo schema rimico Frank 407) e comprovare la comune tendenza di questi testi verso quel particolare tipo di tessitura retorico-metrica, così come più tardi l'artificio della *rima capcaudada* sarà peculiare delle liriche della Scuola Tolosana. Il riscontro mi pare in ogni caso troppo debole per non inserire I e III tra i testi di paternità sconosciuta. Ma un altro filo conduttore, oltre a quello metrico-stilistico, congiunge questi due testi. Nella *dansa* III l'invio è dedicato al Conte di Rodez: «*Coms de Rodes, no m'estrairai / de vos amar, que que-m n'estraia*», (vv. 27-28). Si è già visto come la ripresa di un'immagine da una canzone di Daude de Pradas da parte dell'anonimo autore di *S'a la bella* abbia contribuito a collocare la *dansa*, cronologicamente e geograficamente, alla corte di Ugo IV (1222-1274). Si è altresì notato che l'impiego del sintagma *cors car* accomuna alcune delle *dansas* di E a Sordello, anch'egli per un certo periodo partecipe del circolo di Rodez. L'ulteriore tessera che si può aggiungere a questo proposito riguarda la ripresa in rima di *agradiva* nella *dansa* *Si-l dous iois d'amor* (I, v. 21) ed è noto che sotto il *senhal* N'Agradiva Sordello celava la figura della sorella di Ugo IV, Guida di Rodez (437,2 - II dell'edizione Boni - al v. 41: «*N'Agradiva, dompna de pretz razitz*»)²². Una serie circolare di rimandi, testuali e più latamente d'ambiente, conferma dunque ancora una volta la centralità della corte comitale di Rodez anche per gli autori di queste canzoncine da ballo che vi trovavano (così come a Aix, alla corte di Raimondo Berengario e poi della figlia, Beatrice d'Angiò)²³ accoglienza e occasioni d'incontro.

²² Boni segnala l'impiego del *senhal* anche nel sirventese composto in Provenza *Qui be-is membra del segle qu'es passatz* (437,29, XXII ed. BONI) al v. 36, e nell'*Ensenhamens d'onor* (XLIII) ai vv. 1300 e 1326.

²³ Al medesimo centro rouergate è da ricondurre anche Folquet de Lunel il quale è autore tra l'altro di due canzoni a *rims derivatius*. *Si quon la fuelh'el ramelh* (154,6) e *Tant fin'amors totes horas m'afila* (154,7), e di una *chanson à refrain* poststrofico, *Dompna bona, bel'e plazens* (154,2). Le rime del trovatore si possono ora leggere in RIALTO a cura di F. BIANCHI. Per la descrizione dell'ambiente culturale e letterario di Rodez, cfr. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa*, pp. 161-91 e GUIDA, *Jocs poetici*, spec. pp. 30-32.

È chiaro che il ricorso a criteri puramente interni (prosodici, tematici o linguistici) non può portare a risultati definitivi nella risoluzione di singoli problemi attributivi. Ciò che si può ricavare in conclusione da questa analisi è l'esistenza di un nucleo di sei canzoni che con verosimiglianza può essere ricondotto a Guiraut d'Espanha; intorno a lui un gruppo di autori, rimasti anonimi, coltivavano lo stesso repertorio di canzoni da ballo, spaziando dai toni cortesi a quelli di tono espressivo più popolare. Un 'cosmo' che a partire dal 1250 circa non solo politicamente ma anche culturalmente fu dominato dalla presenza in Provenza di Carlo I d'Angiò, di cui sono note l'inclinazione artistica e le velleità poetiche, che ovviamente incise col proprio gusto sulle tendenze letterarie di chi faceva capo alla sua corte. Carlo però non viene mai nominato nelle *dansas* di E. A lui infatti, in qualità di conte, riconducono solo le tre canzoni attribuite a Guiraut d'Espanha. In *Pus era suy ab senhor* (244,9, I ed. Hoby), ai vv. 1-5, si legge infatti:

Pus era suy ab senhor / qu'es de plazen captenensa / e coms d'Anjous e d'onor / e de pretz e de Proensa / e ioyes e chantars l'agensa.

Al «*coms Karles*» si rivolgono anche *Qui en pascor non chanta no-m par gays* (224,11, II ed. Hoby) al v. 43, e *S'ieu en pascor non chantava* (244,13, III ed. Hoby) al v. 64. Solo da sovrano di Sicilia riceverà l'invio di una *dansa* (trasmessa da W, di provenienza napoletana dunque): «*Dansa, car yeu ay apres / que-l reys Karles fay gent chan / per aquo as el ti man*» (XIV, 43-44)²⁴. E ormai il baricentro letterario legato all'Angioino si è spostato verso l'Italia.

²⁴ Sul conte di Provenza, cfr. PETERSEN DYGVVE, *Personnages historiques*, XXV. *Charles comte d'Anjou*, pp. 144-74; J. MAILLARD, *Charles d'Anjou e ASPERTI, Carlo I d'Angiò*, specie alle pp. 7-14.

I. *Si-l dous iois d'amor*

(244,15)
(Anonimo)

MANOSCRITTO: E 227^a

EDIZIONI: MG, DLXIV; Bartsch, *Lesebuch*, p. 109; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 407 (solo i vv. 45-48); Hoby, *Guiraut d'Espanha*, XII, p. 35.

SCHEMA METRICO: Frank 256:1. *Dansa* con *respos* di 5 vv. + 3 *coblas singulares* di 13 vv. + 1 *tornada* di 5 vv.; *rims derivatius* ai vv. 1/2, 3/4, 5/6, 7/8, 10/12 di ogni *cobla*¹. *Unicum*

C D C E C || a b a b a b a b | c d c c c
5 5 5 5' 5 || 5' 5 5' 5 5' 5 5' 5 | 5 5 5 5' 5

rime: a -euia, -iva, -ira b -eu, -iu, -ir c -or d -au e -auza

enjambements: vv. 6/7, 25/26, 28/29, 40/41

- 1 *Si-l dous iois d'amor*
- 2 *mon cor no m'esiau,*
- 3 *ia-l tems de pascor*
- 4 *non cre que m'esiauza*
- 5 *per fueill ni per flor.*

- I 6 *S'Amors no m'aleuia*
- 7 *d'est fais non ges leu,*
- 8 *ma vida s'abreuia,*
- 9 *so veiretz en breu.*
- 10 *Las, ben pauc vos greuia!*
- 11 *Pero, si-us fos greu,*
- 12 *no foratz (per Dieu ia!),*
- 13 *don', a pert'ab Dieu,*
- 14 *que ab vera lauzor*
- 15 *delira-m suau*

¹ Frank non segnala l'accordo *derivatius* ai vv. 10/12 di ogni strofe.

- 16 tota ma dolor,
 17 qu'er no m'asuausa,
 18 tant no m'avigor.

Prove di scrittura nell'intercolumnio 5. *flor* ripetuto due volte
 d'altra mano e poi cassato 13. *dona pertz*

- II 19 Dona senhoriva
 20 d'onrat senhoriu,
 21 plus d'autr'agradiua,
 22 be-m for'agradiu
 23 si vos, qui es altiva,
 24 de pretz sobrautiu,
 25 fozetz pauc pensiva
 26 d'est las trop pensiu.
 27 Qu'ieu no m'alugor
 28 ni-m part de l'esclau
 29 per outra ricor,
 30 tant pens co m'esclauza
 31 sel ioi qu'ieu azor.

22. *ben fora dagradu* (+1) 25. *un pauc p.* (+1) 30. *co m'esclauza* com suausa 31. *ona senhoriva donrat senhoriu* aggiunta d'altra mano alla fine dell'ultimo verso e poi cassata

- III 32 Ai! Com m'esbaudira
 33 si-m fezes baurir
 34 Amors, que m'azira
 35 tant qu'ieu m'en azir.
 36 Totz los dans sufrira,
 37 qu'ar no-ls puese sufrir,
 38 e tot l'als grazira,
 39 c'amans deu grazir.
 40 E dona, c'onor
 41 enten ni pretz au,
 42 destrui sa valor
 43 pos soanar auza
 44 tan fin amador.

- IV 45 Per sobretemor
 46 m'en luenh tot suau
 47 e sec tal Senhor
 48 que-ls dans m'asuausa,
 49 tant ama valor.

33. *fezes esbaudir* (+1) 44 e 49. prove di penna alla fine dei versi poi cassate

Traduzione

Se il dolce gaudio d'amore non mi accende, dubito che la primavera possa esaltarmi con foglie e fiori.

I. Se Amore non mi alleggerisce di questo fardello non certo lieve, la mia vita finisce in anticipo, lo vedrete presto. Povero me, ben poco v'importa! Ma se vi stesste a cuore Signora, non sareste (in nome di Dio, no!), da meno al cospetto di Dio che, veramente degno di lode, cancellerebbe dolcemente tutto il dolore che ora non mi dà pace fino a che non ritrovi vigore.

II. Signora altera, di onorata signoria, più di altra leggiadra, mi piacerebbe che voi, che siete superiore - di pregio supremo - foste un poco più attenta a questo infelice troppo triste. Ché io non mi abbaglio né cambio strada per avere un'altra ricchezza, finché vagheggio che potrebbe dischiudersi per me quel *ioi* adorato.

III. Ah! Come gioirei se Amore, che tanto mi affligge da lasciarmi sconsolato, mi sostenesse! Tutti i disagi sopporterei, quelli che ora non sono in grado di patire, e tutto il resto accetterei, che chi ama deve accettare. E una signora che intende a onore e segue pregio, svisisce il proprio valore se osa disprezzare un amante tanto perfetto.

IV. Per troppo timore me ne allontano a poco a poco, e seguo quel Signore che placa le mie pene e apprezza virtù.

Note

Sull'improbabilità dell'attribuzione di questa *dansa* a Guiraut d'Espanha, si veda l'Introduzione, p. 93. Per SAVJ-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 407, si tratta di una ballata:

«è un lamento amoroso dei soliti, che sarebbe ben degno d'appartenere a Guiraut per il complicato artificio delle rime grammaticali, se questa fosse, e non è, una ragione sufficiente»; mentre, proprio per il fatto che le rime grammaticali e derivative ricorrono anche in *Dona si tot no-us es preza* (XIII), attribuita a Guiraut, Hoby (che però non riconosce come *dansa* a rime derivative *S'a la bella que-m plai no-m plai*, III), assegna al trovatore la paternità anche di questa *dansa* (*Guiraut d'Espanha*, p. 119). Ma nessun indizio in realtà ci porta a una tale conclusione.

1. *iois*: il concetto di *ioi*, tra i più controversi e discussi, è stato spesso definito ambiguo e sfuggente («le *joi* surtout échappe à nos tentatives de définition», CROPP, *Vocabulaire courtois*, p. 394). Per l'interpretazione del termine, cfr. P. G. BELTRAMI, *La canzone «Belhs m'es l'estius» di Jaufre Rudel*, in «Studi mediolatini e volgari», XXVI (1978-79), pp. 77-105, nota al v. 4 a p. 89. Nella traduzione, giungendo a indicare anche 'appagamento sessuale', qui come nelle altre occorrenze del termine, si è cercato di dare di volta in volta la sfumatura più consona ammettendo anche la forma occitanica quando la resa sarebbe stata riduttiva della pregnanza polisemica di quest'esito.

4. *cre*: Raimon Vidal nelle *Razos de Trobar* biasima l'uso di *cre* per *crey*, cfr. ed. MARSHALL, ms. B, pp. 16-17: «Paraulas i a del verb en qe an fallit lo plus dels trobadors, aisi cum *traï*, *atrain* ... *cre*, *mescre* [...]». Aitan ben son del present indicatiu et de la tersa persona del singular e *cre* e *mescre* et *descre*. En la prima persona ditz hom *crei*, *mescrei*, *descrei*. Aitan mal ist[al]i qì dis [*ieu cre* con qì dis] aqel *crei* et qì ditz *ieu ve* con qì ditz aqel *vei*. En la prima persona ditz hom *ieu crei* et en la terza persona aqel *cre*. Et autressi [si] devon dir tut li autre d'aquesta razon».

6. Vale segnalare il segno dell'apostrofo posto tra la capolettera *S e amors* scritto leggermente distanziato. L'intervento sarà con verosimiglianza dovuto al revisore posteriore, cinquecentesco pare, colui che ha attribuito le canzoni a Guiraut d'Espanha alle pagine 230 e 231 e che ha fatto le prove di scrittura nell'intercolumnio. Cfr. anche, sempre a p. 227, i puntini sulle i nella prima e seconda *cobla* di *S'a la bella*.

7. *fais*: l'immagine del 'fardello d'amore' è tradizionale, cfr. BtBorn (80,9), 2-4: «e vau lai o-l cors mi mena / don ja mais no-m descargarai del fais»; Caden (106,5), 32-34: «Mas si-m fossetz ben-volenz, / aleuzeratz me-l greu fais, / car de vos amar no-m lais»; GcFaid (167,49), 25-27: «Anc mais nuils hom non trais tan greu afan / com ieu per leis, mas leugiers m'es lo fais / quant ieu esgart son gen cors benestan»; GcFaid (167,54), 21-22: «pero trop mi carguet greu fais / la bella fals'enganairitz»; GrBorn (242,20), 92-94: «Mas me que no-m biais m'aleuj'Amors lo fais / e m rete pres»; GrBorn (242,8), 22-23: «ans m'agra jois per servidor / e ja no-m fora greus lo fais»; PeEsp (342,2), 21: «qu'aital truep lieys per que fais d'amor port». Nei versi succes-

sivi il concetto assume anche la sfumatura religiosa, altrettanto tradizionale, con il motivo della liberazione divina dal doloroso peso dell'amore profano. Si veda PFISTER, *Lexikalische Untersuchungen*, p. 689; RIQUER, *Guillem de Berguedà*, II, p. 227, nota a XXVI,28; PASERO, *Guglielmo IX*, pp. 292-93, nota a XI,31 (su cui cfr. S. BIANCHINI, *Un caso di aequivocatio in Guglielmo IX d'Aquitania: sofrir lo fais* (BdT 183,10, v. 31), in «Critica del Testo», II/2 (1998), pp. 871-83); GUIDA, *Jocs poetici*, p. 150, nota III,34.

est: l'esito diretto da *ISTE* usato come aggettivo è rintracciabile anche al v. 26 e in altri due casi: *Pos ses par* (X,8 e 16) e *Ges ancara* (XII,10).

10. *Las, ben pauc vos greuia*: l'esclamazione ha la medesima valenza di «*Mas pauc vo-n cal!*» di IV,13.

12. Il ms. riporta questa scrizione: *noforatz per l dieu ia dona pertz abdieu*; il copista cioè, non comprendendo il collegamento (falsamente) derivativo, pone il punto metrico dopo *dieu* e non dopo *ia*, come sarebbe stato corretto essendo in rima con *greuia* del v. 10. Si tratta dunque di una rima contraffatta - (*per*) *Dieu ia* : (*pert*) *ab* *Dieu* -, con complicazione 'pseudo'-derivativa per la terminazione femminile in -*ia*.

Hoby, seguendo Bartsch, pone a testo «*No foratz, per deu, ia, / dona, peitz ab deu*» cercando di mettere in risalto nella traduzione una considerazione ironica del poeta: «Doch wenn es euch zu Herzen ginge, so würdet ihr, Herrin, fürwahr, nicht schlimmer mit Gott stehen»; aggiungendo in nota (p. 83): «12-13 Ironisch: es stände nicht schlimmer mit euch als vorher». Mi pare piuttosto che qui si voglia dire che se *midons* fosse dispiaciuta della fine del poeta, il suo atteggiamento non sarebbe una debolezza dannosa ma una prova di misericordia che, pari a quella divina, allevierebbe il dolore dell'amante fino a dargli nuovo vigore.

13. *foratz... a pert'ab Dieu*: la lezione del codice porta la 2ª ps. sg. *pertz* che evidentemente non dà senso. Per la locuzione 'essere da meno, essere inferiore dinanzi a', di chiaro stampo francese, si sono tenute presenti le espressioni considerate in FEW VIII,224: «mfr. *mettre a perte* 'gaspiller', 'exposer au danger'; nfr. *à perte* 'avec perte'». Con interpretazione leggermente diversa e minimo intervento si potrebbe anche considerare a testo «*no fora... don a pert'ab Dieu*» (con *don* sostantivo maschile e *fora* condizionale coordinato alla 3ª ps. sg.) e tradurre ('dedicarsi all'amante') non sarebbe senza merito di fronte a Dio', sulla scorta di locuzioni quali «*doner a perte* 'verloren gehen, umkommen lassen'» registrate in TL VII,802 e FEW VIII,224, a cui si aggiunga la combinazione «*en perte* 'mit Verlust'», «mfr. *en perte* 'sans utilité, sans résultat'». Segnalo che in afr. è attestato anche l'esito maschile *pert*.

14. *que ab*: sinalefe come al v. 23 *qui es*.

15. *delira*: forma del condizionale II di *delir*. Hoby lo considera invece futuro col senso di «verschwinden, machen zerstören».

17. *no m'asuaiza*: si noti in questa 1ª *cobla* la rimarchevole presenza di litoti che permettono al poeta di evidenziare la sua condizione attraverso la negazione del contrario: 7 *non ges leu*, 17 *no m'asuaiza*, 18 *no m'avigor*.

asuauzar è forma verbale, a quanto mi consta, hapastica nella tradizione lirica trobadorica di contro alle attestate *assuavar*, *assuauiar*: cfr. GrEsp (244,13), 41-44: «*Lai, entre-l flum d'Ertz e Sava, / es don m'en ven dous aureys / tempratz non trop cautz ni freys / que ma dolor assuava*»; Jaufre de Foixa (304,1), 3-4: «*mas lo peril m'asuava e-m daura / lo bos espers qu'ay en vos fermamens*»; GIOI Arles (246,22), 5-6: «*Encar dis mais qui parlar dossamens / assuaia enemix malvolens*».

18. *avigor*: anche l'impiego di questo verbo è raramente attestato, cfr. la *retroencha* di JoEst (266,11), 41-43: «*per ques m'avigor / gays jois, qui que-n plor / o-n ria*» e la *pastorela* di Cerv (434,6b), 93-94: «*Anatz, no-us anatz tardan, / que l'aut Reys s'avigora*».

tant no: sulla proposizione introdotta da *tant* + negazione, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 803.

19. *senhoriva*: particolare rilievo in questo contesto assume la canzone di PBRNov (330,5) che presenta in rima ai vv. 8 *senhoriva* (*dona plazens senhoriva*): 15 *sobr'activa*: 38 *agradiva*. Cfr. anche nota al v. 21.

20. *senhoriu*: per il sintagma cfr. GrRiq (248,13), 29: «*que non dezir son senhoriu honrat*»; PBRNov (330,1), 2-3: «*que-l dous dezir m'en son aiziu / del ric, sobronrat senhoriu*», 33-34: «*per que del honrat senhoriu / pueys non parti mon ferm talen*» e 43-44: «*et hieu del honrat senhoriu / que-m ten mal vostre grat jauzen*»; sulle voci in rima terminanti per *-iu*, segnalo le osservazioni di J. MOUZAT, *La langue de l'amour courtois chez le troubadour Arnaut de Tintinhac*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 480-86. A queste si aggiungano quelle di GUIDA, *Gavaudan*, pp. 388-89, inerenti alla desinenza *-iu* delle forme verbali della 1ª e 3ª pers. sg. del pres. indicativo e congiuntivo, per cui tali forme rimanderebbero alla zona Nord dell'Occitania (al Rouergue in particolare), di fronte al parere di una *Kunstsprache* di origine sud-orientale espresso da Perugi per cui «le vicende della rima in *-iu(s)* tracciano in forma esemplare la storia di una dimensione più generalmente morfostilistica, che fin dalle origini si dimostra saldamente legata all'etichetta del *trobar clus*» (cfr. M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa*, pp. 268-73 e Id., *Les textes de Marcabru dans le chansonnier provençal A: prospections linguistiques*, in «Romania», 117 (1999), pp. 290-301:291-98). Si veda anche GRETTI, *Uc Brunenc*, nota a I,8.

21. *agradiva*: cfr. l'*estempida* di RostBer (427,3), 23-25: «*agradiva, / senhoriva / en to so que tainh*», e il *respos* della

dansa riprodotta nelle *Leys d'Amors* nella redazione di Guilhem Molinier (IV, 160-62), 1-3: «*Bos-sabers, joyos / me faytz e baudos / d'amor agradiva*», con l'attributo che ritorna puntuale in rima all'ultimo verso delle tre *coblas* e della *tornada*. Si aggiunga la canzone attribuita a Guilhem de Mur, *Razo e dreyt*, al v. 26 in rima: «*tan es sobragradiva*». Sulla scorta di quanto osservato nell'Introduzione (p. 93 e *passim*) riguardo la centralità della corte di Rodez per le *dansas* di E, si sarebbe potuto anche porre a testo «*plus d'autr' Agradiva*» e cioè proporre un *senhal* in corrispondenza con quello assai più noto di Sordello sotto il quale si adombrava Guida di Rodez nella canzone *Aitant ses plus* (437,2) 41: «*N' Agradiva, dompna de pretz razitz*». Per il 'paradigma rimatico' in *-iva* e sulla sua incidenza nei trovatori della scuola di Rodez (in particolar modo GrRiq, FqLun, GIMur), cfr. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa*, cap. X e Appendice, spec. pp. 257-59.

23-24. *de pretz sobrauti*: cfr. i pochissimi esempi attestati in BonCalvo (101,15), 33: «*Car lo sobrauti valers / de leis cui sui finz servire*»; PBRNov (330,5), 14-15: «*car vostra grans valors / es tan per dreh sobrauti*» e FqMars (155,27), 32 della versione b (ER): «*sobrauti volers*» (cfr. SQUILLACIOTTI, *Folchetto di Marsiglia*, p. 265); per AimBel (9,18), 7: «*qar mos sobrauti volers*», interpretato come 'orgoglioso, fiero' (accezione che qui invece è stata data a *senhoriva* del v. 19) si veda POLI, *Aimeric de Belenoi*, V.3.1.

25. il verso è ipermetro: Bartsch corregge in *fos*, errato come concordanza, in quanto 3ª ps. sg. al posto della 2ª plurale richiesta; mentre Hoby interviene con la forma dell'indicativo presente *etz* per *fosetz* del codice ritenendola errore del copista. Mi pare invece si possa mantenere il congiuntivo imperfetto, usuale per una proposizione ipotetica retta da un'apodosi al condizionale, e optare per la forma avverbale *pauc* equivalente a un *pauc* del codice, per cui si veda JENSEN, *Syntaxe*, § 635.

Si noti la sequenza allitterante nell'opposizione *pauc pensiva / trop pensiu* dei vv. 25-26.

27. *no m'alugor*: Hoby, seguendo Bartsch, corregge in *m'alegor*, traducendo «Denn nicht freu' ich mich». Per la sola altra attestazione del verbo, cfr. BnVent (70,3), 36-37: «*car sa beutatz alugora / bel jorn e clarzis noih negra*». In questo caso si è dato all'esito il senso maggiormente espressivo di 'abbagliare, abbacinare, allucinare' in relazione alla fascinazione che può essere provocata dall'allettamento di un'altra *ricor*, magari più disposta a concedere l'agognato *ioi*, stoicamente rifiutato dall'amante fedele, frequentato *topos* di questi testi.

28. *esclau*: propriamente 'traccia', cfr. REW 8018 *slag* «prov. esclau 'Spur'»; è termine del lessico venatorio, cfr. GODEFROY III, 408 s.v. *esclot*: «*Sabot du cheval, du sanglier, et par extension la trace, l'empreinte des sabots, des fers du cheval, des pas du sanglier, et en général trace, piste*». Per una simile metafora, si

veda PoOrt (379,2), 25-28: «A gran tort mi fai doler, / e si'eu pendutz en trau / si pueys segui autr'esclau / pus m'ac pres en son poder» (cfr. R. TAYLOR, *Pons d'Ortaffa: images of exile and love*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers 1991, pp. 567-75:574-75).

29. *ricor*: il termine si ripete, con il medesimo senso di 'donna ricca di femminilità, desiderabile', quindi con accento sulle attrattive sessuali e il possesso carnale, nella *baladeta* VII. Viene dunque spostato il valore di *ricor* designante 'rango, ricchezza' o 'potere dato dalla posizione eminente' (SW VII,344: «Reichtum, Besitz, Macht»), e quindi 'alterigia' («Hochmuth, Anmaßung», spesso in dittologia con *erguelh*, cfr. DPrad (124,18), 11-12: «car vostr'orguill, vostra ricor, / non vens humilitatz ni bes»), verso un senso che potrebbe intendersi come il versante concreto dell'accezione 'virtù, contegno' applicata a una donna dotata di tutte quelle qualità che la rendono onorabile e amabile (come in AimBel (9,18), 25-28: «Mas qui vol d'entendedor / proar s'ama be / gart son sen e sa ricor / ni consi-s capte» e Albertet (16,2), 37-39: «e pois a leis mi ren, / aia-n bon chausimen / e no-i gart sa ricor»). Lo stesso senso concreto è ravvisabile, si diceva, in VII,5-6: «qu'ieu am mais de vos, - dona, lo dezire, / que d'autra ricor, - ni s'a tot que-m plaia», dove si contrappone all'appagamento facile e vicino di un'altra donna, egualmente ricca di qualità che la rendono desiderabile, l'attesa, in vista però del conseguimento del medesimo appagamento sessuale, della propria *dona* («tant pens co m'esclauza / sel ioi qu'ieu azor»). Una simile accezione potrebbe scorgersi in GcFaid (167,31), 21-26: «E qan d'aisso-m pren membransa, / ai gaug, et apres, paor, / qe vos, on ai m'esperansa, / esgardetz vostra ricor, / e c'aillor / ametz» e PBRNov (330,21), 34-35: «bona dompna, en dreg vostra ricor / devetz gardar; si aurretz mais d'onor». Per lo stesso valore di *ric* legato alla 'pienezza, completezza' amorosa accostata a *ioi*, cfr. II,10-11: «per qu'ieu prec que-m fasatz ara / d'un ric ioi iauzir» e XII, 25-27: «Aital fi vueill pendre, / si vol midons entendre / lo ric ioi que-ill quier en cantan».

30. *co m'esclauza*: il codice riporta *com suauza* che evidentemente elimina la corrispondenza derivativa con *esclau*, pur essendo comprensibile l'errore paleografico del copista. Hoby pone a testo: «co-m desclauza / sel iois» traducendo i vv. 30-31: 'so sehr denk ich daran, wie jene Liebesfreude, die ich verehere, mich befreien kann', con interpretazione della locuzione verbale da *desclauzar* («déclore, ôter la clôture» Levy, *Petit dictionn. prov.-français*) in maniera figurata «'befreien, aufatmen lassen', dürfte nicht sinnstörend sein» (p. 84, nota al v. 30). Un caso che potrebbe essere accostato all'interpretazione di Hoby si trova in BtBorn (80,3), 4-5: «E pueis ill so a enqest / Midons ni-l plai qe m'esclava ni qe-m lais», pubblicato nell'ed. GOUIRAN secondo il ms. M con la traduzione «et qu'il lui plaît de rompre notre lien et de m'abandonner». Per il v. 5 la

lezione del ms. C presenta invece la coppia antinomica: «e platz a midons que m'enclava ni que-m lais», in cui *enclava*, inteso da Gouiran 'fermer avec une clef, fixer par un clou', avrebbe dato origine a una forma composta da *ex-* sul tipo dell'*afr. esclavé* 'déclavé'. Precedentemente STIMMING e THOMAS avevano pensato al congiuntivo di *esclauze* e Levy, SW III,171, a una forma analogica basandosi su APPEL (*Die Lieder Bertrams von Born*, Halle 1932, n. 33) che per il verso in questione pone a testo: «E platz midons que m'esclava» traducendo nel *Glossar* «ausschließen, entfernen». Rimanendo entro il medesimo campo semantico, e considerando che qui il poeta dichiara, secondo un modulo topico, che è in speranzosa ed esclusiva attesa del momento in cui la *dona senhoriva* sarà disposta a concedergli il *ioi*, si è preferito adottare nel nostro caso l'esito da *esclauze* («*EXCLAUDERE, che però assume piuttosto il significato di 'schliessen' e quindi, in risposta ad *alugor* del v. 27, 'illuminare, ravvivare, accendere', in sintonia con FEW III,277 s.v. *excludere*: «esclore 'sortir de l'œfs', mfr., nfr. 'sortir du bouton, s'épanouir', accanto a *afr. esclure* 'exclure, mettre dehors, chasser'»). Risulta dunque particolarmente evidente la pesante immissione di locuzioni, come al v. 13, o di forme verbali, come al v. 33, provenienti, si potrebbe dire 'senza filtro', dal versante linguistico oitanico affiancate a forme occitaniche poco usitate o attestate nelle generazioni arcaiche, sintomo di una volontà di rivalorizzazione della tradizione che sortisce tuttavia l'effetto di una ricodificazione linguistica sintetica e artificiale.

tant co: la congiunzione temporale indicante contemporaneità 'aussi longtemps que', regge normalmente l'indicativo, ma se dovesse introdurre «l'aspect virtuel du procès» sarebbe seguita dal congiuntivo, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, §§ 609 e 752. In questo caso si ammettono entrambe le possibilità.

pens: con il mantenimento della nasale del nesso etimologico in stretta correlazione con *pensiva* e *pensiu* dei vv. 25 : 26.

33. *fezes baidir*: al posto di *fezes esbaidir* del codice, esito ben più attestato ma eccedente di una sillaba; Hoby risolve ponendo a testo *Si-m fes esbaidir / Amors*, con una forma non conosciuta di cong. imperfetto. L'infinito *baidir* è forma schiettamente oitanica, cfr. GODEFROY I,562: «enhardir», restata nel lessico della falconeria con l'espressione *baidir un faucon* 'l'encourager au combat contre un héron'; cfr. anche FEW I,212 s.v. *bald*: «Afr. mfr. baud 'joyeux; fier hardi, présomptueux', apr. baut 'joueux, hardi'». L'impiego dell'aggettivo è reperibile nell'esemplare di *dansa* trasmesso dalle *Leys d'Amors* (IV, 160-62), 1-3: «Bos-sabers, joyos / me faytz e baudos», sul cui significato si veda *ibidem*, 174, nel paragrafo *De sessionomator*: «[...] tug aquest vocable signifiço quaysn una cauza, aquo meteysh. baudos. alegre. gay e joyos. et enayssi de lors semblans».

40. *onor... pretz...* *valor*: su questi termini fondamentali per la lirica cortese, cfr. S. THOLIER-MÉJEAN, *Les poésies satiriques*

et morales des troubadours du XII^e à la fin du XIII^e siècle, Paris 1978, pp. 87-88, con ricco approfondimento bibliografico, e M. SPAMPINATO, *Per un esame strutturale della lingua poetica dei trovatori*, in «Filologia e letteratura», XVI (1970), pp. 39-76.

enten... au: dittologia sinonimica: 'ascoltare, sentire', quindi per traslato 'comprendere, capire'.

41. au < AUZIR in rima derivativa equivoca con auza < AUZAR del v. 43.

45. *sobretemor*: si osservi la medesima formazione del superlativo assoluto, con *sobre* prefissale + aggettivo o sostantivo, anche al v. 24 *sobrautiu*, a cui si aggiungano *sobre d'enveja* e *Sobre cara* in II, 7 e 28 e nota al v. 7.

46. *suau*: per il significato di questa forma avverbiale, cfr. GrBorn (242,64), 6-7: «*Bel companho, si dormetz o veillatz, / non dormatz plus, suau vos ressidatz*».

II.

Non puesc plus sofrir

(244, 6)

(Guiraut d'Espanha)

(t. ante q. 1267)

MANOSCRITTO: E 227^{a-b}

EDIZIONI: MG, DLIX; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 400 (solo *respos* e vv. 5-6), Hoby, *Guiraut d'Espanha*, VIII, p. 24.

SCHEMA METRICO: Frank 407:26. *Dansa* con *respos* di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 8 vv + 1 *tornada* di 4vv.

C	D	C	D		a	b	a	b		c	d	c	d
5	7'	5	7'		7'	7	7'	7		5	7'	5	7'

rime: a -eia, -ire, -enha b -ar, -at, -al c -ir d -ara

enjambements: vv. 23/24

- | | |
|---|-----------------------------------|
| 1 | <i>Non puesc plus sofrir,</i> |
| 2 | <i>bella, dousa, Dona Cara</i> |
| 3 | <i>qu'e> eu non remir</i> |
| 4 | <i>vostra gentil plazen cara.</i> |

- | | | |
|---|----|--|
| I | 5 | <i>Plass'a vos que·l fin cor<s> veia</i> |
| | 6 | <i>si com fis aimans deu far,</i> |
| | 7 | <i>dona, quar sobre d'enveja</i> |
| | 8 | <i>m'aves fait des ains estar</i> |
| | 9 | <i>ses tot ioi sentir.</i> |
| | 10 | <i>Per qu'ieu prec que·m fasatz ara</i> |
| | 11 | <i>d'un ric ioi iauzir,</i> |
| | 12 | <i>on mon cor de vos aguara.</i> |

- | | | |
|----|----|---------------------------------------|
| II | 13 | <i>Leials e fins e sofrir</i> |
| | 14 | <i>don', aurai lonx tems estat.</i> |
| | 15 | <i>E qu'ar de vos vueill ben dire</i> |
| | 16 | <i>ab vostre gen cors format,</i> |

- 17 que fai brunezir
 18 d'una fina beutat clara,
 19 - qu'ieu non puese mentir -,
 20 d'un'autra c'a lei-s aguara.

3. *queu* (-1) 5. *cor* 19. *pueso*

- III 21 E ia de vos ioi no-m venha,
 22 si no-us am ab cor leial.
 23 Ni ia-l iois qu'aten no-m venha
 24 de «vos», mon Bel Proensal,
 25 si pot descubrir
 26 negus hom per ver ancara
 27 que m«e» auzis dir
 28 qu'ieu ames La Sobrecara.

- IV 29 Molt se fai grazir
 30 Na Berengueira qui-us guara,
 31 dona, de faillir
 32 per c'a la lauzor tan cara.

23. *qu'aten*] *que deu* 24. *demon b. p.* (-1) 27. *que m/auzis* (-1) 32. *a a anno dni millia g glia* prove di penna d'altra mano alla fine del verso poi biffate.

Traduzione

Non posso più sopportare, bella, dolce signora La Preziosa, di non rimirare il vostro nobile, incantevole volto.

I. Concedete che io guardi la perfezione del vostro corpo come un amante fedele è giusto che faccia, signora, perché mi avete fatto vivere per dieci anni all'apice della bramosia, senza assaporare la piena gioia amorosa. Perciò supplico che mi facciate godere ora di quel *ioi* appagante che da voi vagheggio.

II. Leale e fedele e paziente, signora, sono stato per lungo tempo. E perciò ora voglio elogiarvi dinanzi alle vostre nobili fattezze, che mettono in ombra con una perfetta e luminosa bellezza, - non posso mentire -, quelle di un'altra che con lei si confronti.

III. Che mai mi giunga da voi gioia, se non vi amo con cuore leale. Mai la felicità che attendo da voi mi giunga, mio *Bel Proensal*, se qualcuno può svelare come cosa vera, di avermi mai sentito dire che amavo La Più Preziosa.

IV. Molto si rende amabile Donna Berengaria, che vi protegge, signora, dal fare un passo falso, perché ha a cuore il pregio.

Note

2. *bella, dousa*: i due appellativi sono presenti assai frequentemente nella lirica trobadorica, si veda ad es. GlAugNov (205,4a), 1: «*Per vos, bella dous'amia*» e la nota al verso, ed. CALZOLARI, p. 145, con un'ampia rassegna di attestazioni, a cui va aggiunto l'esempio, più pertinente al nostro caso, dell'*estribillo* della *balada* di Cerv *Si voletez que-m laix d'amar* (434a,65), 4: «*bela douza dona mia*». È però più importante rilevare qui il motivo della '*dona cara*', che collega una serie di *dansas* che potrebbero per questo, come abbiamo visto nell'Introduzione, pp. 88-90, essere ricondotte a un unico autore, o quanto meno a un unico ambiente: cfr. X, 1-2: «*Pos ses par - soi en amar / fis, et am Dona Cara*» e XI, 11-12: «*Pero ara, - dousa Dona Cara, / faitz de mi - so que gen vos estia*». Queste composizioni (a cui si aggiungano anche IV, 1: «*Na Ses Merce - e per que - m'etiz tan cara*»; e XII per le desinenze derivate -*ar*, -*ara*) sono accomunabili inoltre da una serie di altri elementi unificatori che saranno messi in luce di volta in volta nel corso delle note ai singoli versi.

Le stesse sequenze rimiche -*ar-ara*, e buona parte dei sintagmi e dei rimanti caratteristici del lessico 'speciale' delle *dansas*, sono presenti anche nell'*acort* anonimo *Bella donna cara* (461,37) trasmesso da W con la melodia al f. 117r, 1-16:

*Bella donna cara
 on poc Dyeus trobar
 tant de beutat clara,
 quant vos formet sens par?
 Qu'enans ni anquara
 non volc nul'autra far
 am tan bella cara
 ni am tant bel esgar.
 E qui ben esgara
 so que Dyeus volc mierz far,
 mira vostra cara
 e-l vostre bel cor car.
 Plasent donna cara,
 dousa sens tot amar,
 no-us ama ben ara
 nulz oms, ni o pot far.*



Per il testo, cfr. J. MAILLARD, *Notes sur l'acort provençal*, in «Revue des langues et littératures provençales», III (1961), pp. 44-53. Si tratta dell'unico esemplare del genere *acort* su cui molto si è discusso: secondo D. BILLY, *Le descort occitan. Réexamen critique du corpus*, in «Revue des langues romanes», LXXXVII (1983), pp. 1-28:3, «l'opposition d'acort à descort est purement tonale, c'est une opposition d'ambiance, d'affect, sans remise en cause de la notion technique du genre»; mentre per CANETTIERI, *L'empositio del nom*, pp. 52-58: «anche se l'acort non ha alcuna ragion d'essere senza il descort, nascendo proprio come ribaltamento formale di quello, ciò non esclude ipso facto che esso potesse avere un proprio statuto di genere e come tale venir classificato a posteriori dalla trattatistica». In questa sede è particolarmente notevole il fatto che se il primo periodo metrico dell'*acort* esordisce con la *donna cara*, il secondo è incentrato sulla *donna gaya*, altro motivo emblematico del genere *dansa* sul quale (insieme ai rimanti a esso associati) saranno intonate le *dansas-baladas* VI e VII, per cui si confronti nota a VI,1. Per alcune di queste coincidenze CANETTIERI, *Descortz*, pp. 176-80, ha avanzato l'ipotesi che l'*acort* possa addirittura essere opera di Guiraut d'Espanha o comunque di un trovatore tardo legato alla corte di Carlo d'Angiò; possibilità, quest'ultima, che mi pare come la più ammissibile, come si è potuto verificare dall'analisi condotta sulle peculiarità metrico-retorico-stilistiche del gruppo di canzoncine da ballo conservatoci da E.

3. *que eu*: nesso dialettico. Savj-Lopez segnala ma non sana l'ipometria. Hoby normalizza il verso introducendo *ia*: «*qu'eu ia non remir*»; lo stesso elemento monosillabico viene impiegato per colmare l'ipometria del v. 27: «*que ia m'auziz dir*».

4. *gentil plazen cara*: anche individualmente i qualificativi determinano un sintagma caratteristico del genere, cfr. X, 3-4: «*no-s pot far - qu'ieu no-m perpar / denan sa gentil cara*», e la *dansa* di PaMars (319,2), 21-22: «*e-lh fina fresca colors / de sa cara plazen fatz*».

5. *fin cors*: da una rassegna dell'impiego nelle *dansas* di *cor/cors* (che dà spesso adito alla ben nota confusione semantico-morfologica tra il sostantivo *cor < COR, CORDIS*, che assume assai spesso al *cas sujet* singolare una -s morfematica analogica, e *cors < CORPUS*) nella pratica grafica del copista di E, si può dire, con una certa sicurezza, che nella gran maggioranza dei casi *cor* 'cuore' è reso con la forma asigmatica, sia *cas sujet* che *régime*: I,2 *mon cor* (obl.); II,12 *mon cor* (retto); II,22 *ab cor leial* (obl.); III,3 *de bon cor* (obl.); III,6 *mon fin cor* (retto); III,29 *mon cor* (retto); IV,20 *cor franc* (obl.); VI,8 *lo cor* (obl.); VI,11 *mon cor* (obl.); VI,19 *mon fin cor* (retto); VII,1 *lo fin cor* (retto); VII,19 *bon cor* (obl.); XI,5 *mon cor* (retto); XI,15 *mon cor* (retto); XI,18 *cor fi* (obl.); XII,7 *leial cor* (obl.); XIII,5 *mon cor* (retto); XIII,10 *mon cor* (obl.). Per questa ragione, oltre che perché a quest'altezza cronologica le norme che regolano la declinazione bicasuale

sono molto meno vincolanti, non ho proceduto ad alcuna normalizzazione del testo, come invece sistematicamente ha fatto Hoby.

I casi di *cors < CORPUS* sono invece i seguenti: II,5 *fin cor(s)* (obl.); II,16 *gen cors format* (obl.); IV,2 *gen cors car* (obl.); IV,11 *gen cors* (retto); IV,22 *cor(s) ...car* (obl.); X,8 *est cors* (retto); X,29 *gen cors car* (obl.); XII,30 *bel cor(s) nou, benestan* (obl.); XIII,12 *bel cors gent apres* (obl.); XIII,18 *gentil cors cortis* (obl.); XIII,35 *gen cors* (retto); XIV,16 *cor(s) car* (obl.). A questi esempi si devono aggiungere i *senhals*: *Cors Car* in XII,1; *Cors Covinen* in V,4; *Bel Cors* di VII,3 e *Cor(s) Clar* di XII,21.

Come si vede, sono cinque i casi in cui sono intervenuta, e soltanto negli esiti da *CORPUS*. L'occorrenza presente, *fin cor*, è stata emendata in *cors* e considerata oggetto di *veia*: 'che io veda voi, o perfetta'. L'espressione resta comunque ambigua, perché l'aggettivo *fis* nel sintagma nominale farebbe preferire l'interpretazione 'cuore'. Sulla questione cfr. JENSEN, *Old Provençal Noun*, pp. 45-48 e Id., *Provençal cor and cors: a Flexional Dilemma*, in «Romanische Philologie», XXVIII (1974) 1, pp. 27-31; W. D. PADEN, *Utrum copularentur: of cors*, in «L'Esprit Créateur», 19 (1977) 4, pp. 70-83; BELTRAMI, *Belhs m'es l'estius*, p. 103, n. v. 44; C. DI GIROLAMO, «*Cor* e «*cors*»: itinerari meridionali, in F. BRUNI, *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo 1988, pp. 21-48: 21-22; M. G. CAPUSSO, *L'Expositio di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson 'Celeis cui am de cor e de saber'*, Pisa 1989, II, p. 121, n. v. 135.

6. *aimans*: la forma sostantivale del participio di AMARE con radicale *aim* è tollerato dalle *Leys d'Amors*: «*E enayssi pauzam ayman ab diptonge per nom et amans ses diptonge per particip*» (ed. GATIEN-ARNOULT II,366 e 368; ed. ANGLADE III,154 e 155-56). Il fenomeno è attestato nei canzonieri C, R, f, V, e Z, per cui si veda ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, spec. pp. 110-11.

far: verbo vicario.

7. *sobre d'enveia*: Hoby corregge in *sobre l'enveia* traducendo «wider mein Erwarten», spiegando in nota a p. 74: «gegen Wunsch, Erwarten». A me pare piuttosto da intendersi *sobre* come forma avverbiale strettamente collegata al sostantivo femminile *sobra* (cfr. SW VII,686: «Übermass»), usato prevalentemente al plurale seguito da *de*, cfr. ElBarj (131,1), 12-14: «*que mon fin cor esperdut / per sobras de benvolensa / li mostres una vetz savals*»; GcFaid (167,28), 25-26: «*Qui per sobras de be ni de plaser / ni de gran gaug deges aver orgueil*»; GlAut (206,4), 14: «*e vos das lor sobras d'aur e d'argent*»; GrBorn (242,28), 38-39: «*Cais qu'eu conoistria / per sobras d'albir*»; GlOliv (246,5), 9-10: «*E per sobras de parlaria / aitals homs si desment tot dia*»; LanfCig (282,19), 18-19: «*qe se tot ieu non ai sobras d'albir / alques n'ai eu*»; PVid (364,38), 13: «*No vuell sobras d'argent ni d'aur*». In questo caso *sobre d(e)* verrebbe dunque a significare

'all'apice, al colmo', affiancandosi al modo simile per rendere il superlativo assoluto che è visibile al v. 28: «*La Sobrecara*» (per il *senhal* cfr. anche X,28). L'impiego è attestato anche in I, 24 *sobrautiu* e 45 *sobretemor*; e in una nutrita serie di composizioni di Cerveri, strettamente affini a queste, in cui è citata la *Sobrepretz* («*la dompna dels Cartz honrada*») della *peguesca* (434,4a), dell'*espigadura* (434,1a), della *dança* (434a,71), della *dança-balada* (434,9c), del *serventes-dança* (43414,a), e della *gelosesca* (434a,1a); a questi casi si possono affiancare la canzone *Razo e dreyt* attribuita a GIMur al v. 26: «*sobragrada*», e la marca distintiva della *Sobregaya companhia del Gay Saber*. Risulta evidente dunque quanto il ricorso alla prefissazione *sobre* connotasse il lessico essenziale di queste composizioni di trattenimento e come fosse ormai avanzato il processo di codificazione linguistica.

8. *m'aves fait des ains estar*: le indicazioni di tipo cronologico relative iperbolicamente agli anni d'attesa dell'amante per ricevere il *ric ioi*, costellano le *danças*; con *Pos ses par*, anch'essa attribuibile a Guiraut d'Espanha e dedicata alla Donna Cara, si può azzardare addirittura una cronologia relativa, cfr. X,25-26: «*Qu'ar tornar - vueill en l'estar / don m'uec nou ans ha ara*» (cfr. nota a X,26). Il lungo tempo consumato aspettando un cenno di benevolenza è espresso anche in *Na Ses Merce* (IV), 17-18: «*Quar en vos truep tal fadia don ia son mei cabeill blanc*». Strettamente collegato a questo è il motivo del *ioi d'ara*, cfr. vv. 10-11: «*que-m fasatz ara / d'un ioi iauzir*», per cui si veda anche XII, 1-4: «*Ges ancara - Na Cors Car, / no m'ampara, - ni no-m par, / que-l ioi d'ara - vueilla-m dar, / tan pauc guara - / i mieu esgar*», e nota al v. 3.

Da non accogliere a parer mio la congettura di Hoby il quale, sostenendo (nota al verso, a p. 75) che l'attestazione manoscritta fosse eccedente di una sillaba (leggeva evidentemente *de sains*) e non chiara quanto a senso, seguendo un suggerimento di Bertoni, pone a testo la lezione *dejuns*, a suo avviso paleograficamente coerente e più aderente al contesto, col significato 'der Liebe entbehrend', traducendo «*habt ihr mich hungern (d.h. der Gunst entbehren) lassen*». Se la sua interpretazione del testo fosse giusta, sarebbe stato allora forse più economico intendere «*de sains*», con la prep. *de* con valore modale, nel senso 'mi avete fatto stare (casto) come un santo'.

ains: la forma *ain* presenta un esito vocalico di origine oitanica, è infatti attestata in FEW XXIV,623 per l'antica parlata di Liegi, con rimando a G. WOLFRAM, *Die Metz Chronik des Jaïque Dex über die Kaiser und Könige aus dem Luxemburger Hause*, Metz 1906. GODEFROY I,191 registra invece l'esito *ainnie*: «s.f. probablement pour *annee*, messe annuelle».

11. *d'un ric ioi iauzir*: in figura etimologica. Per *ric ioi*, cfr. anche XII,27 e nota a I,29. Per *se jauzir de*, cfr. SW IV,252 «*sich (einer Sache) erfreuen*».

12. *aguara*: in rima equivoca al v. 20. In questo caso *aguarar* (cfr. LR III,424: «*regarder, observer, rechercher*»; SW I,32: «*warten, erwarten*») assume la sfumatura di 'desiderare, sognare, vagheggiare', cfr. *Flamenca* ai vv. 2432-33: «*En gran baticor estai ara / Guillems per si dons ques agara*», in cui si noti l'ulteriore collegamento nell'identità in rima *ara*: *agara*. Al v. 20 invece il verbo significa piuttosto 'confrontarsi osservando attentamente', 'squadrare, guardare con ammirazione invidiosa', probabilmente per influenza di *agardar* (cfr. SW I,32: «*ausschauen, betrachten*»). Le non molte attestazioni di questo verbo si trovano in BtBorn (80,12), 17-20: «*irai per tot agaran / de chascun'un bel semblan / per far donna soiseubuda, / troi vos me siatz renduda*»; BtBorn (80,26), 54-56: «*ni que l'an sercan / per tot agaran / del Nill tro-l soleill colgan*», e in *Flamenca*, 3183-87: «*En son capion si rescont / et ab lo libre tocha-l front, / los uilz e-l mento e la cara, / e vas lo pertuset agara / per saber si ja o veiria*», a cui si aggiungano i vv. 2411-12: «*Ades apinsa et agarda / de Flamenca cor'intraria*» (cfr. MEYER, *Flamenca, Vocabulaire*, B.V. *agardar*: «être attentif, avoir l'œil (à une chose)», e GSCHWIND, *Flamenca, Glossaire*).

13. *leials e fins e sufrire*: enumerazione di tre fra le più richieste doti del *fis aimans*: l'aggettivo *fis*, epiteto cortese per eccellenza, conserva un'idea di superlativo e di perfezione che si precisa nel senso di lealtà, autenticità, attraverso l'accostamento a un altro aggettivo. A sua volta *leials* è frequentemente associato a *fis*, e *sufrire* è attribuito che, con questa terminazione, compare soprattutto in rima, cfr. ad es. BnVent (70,9), 43: «*mas eu sui tan bos sofrire*»; GcFaid (167,58), 39: «*mas de tot sui leials sofrire*».

14. *aurai lonx tems estat*: per l'uso del futuro anteriore attestato in contesti in cui si vuole sottolineare intensità e durata dell'azione, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 559.

15. *E qu'ar*: e rafforza la dichiarativa. Hoby pone a testo *Per qu'ar*, poiché «*das handschriftliche e quar stört in der Satzkonstruktion*» (p. 75, nota al verso).

de vos: *de* introduce l'argomento. Hoby invece la considera prep. indicante origine e traduce: «*von euch ein Lob anstimmen, euch zur Ehre, schön Geschaffene*» (secondo il testo *al vostre cors gen format*).

vueill ben dire: su *voler* seguito da infinito con valore di futuro, o comunque esprimente l'imminenza di un'azione, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 473. Per l'uso sostantivato del sintagma, cfr. VII, 4: «*don an lo bendire*».

18. *finu beutat clara*: per la locuzione cfr. X,20: «*sa nova beutat clara*» e XI,9-10: «*car sa cara - no-m manda ancara, / nova, clara, - don beutatz s'ampara*». Si veda inoltre RostBer (427,3), 9-10: «*quar ha cara / beutat clara*»; l'*acort* anonimo (461,37), 1-3: «*Bella donna cara / on poc Dyeus trobar / tant de beutat clara*» e Anon (461,68), 4-6: «*per qu'ieu vuelh declarar, /*

vostra beutat en la qual se declara / sens e valors e fin pres, car es clara» (MEYER, *Les derniers troubadours*, p. 122).

d'una fina: Hoby elimina d(e), qui considerato invece con valore modale, collegando beutat clara a «d'un'autra c'a leis aguara» del v. 20.

20. si dà sottinteso beutat, cui si riferisce lei del secondo emistichio.

23. *l'iois qu'aten*: accetto l'interpretazione di Hoby che, su suggerimento di Bertoni, corregge *que deu* riportato dal codice, facilmente confondibile paleograficamente e non chiaro quanto a senso.

24. *de vos*: il verso è ipometro per una sillaba. Accolgo la congettura di Hoby che rinforza la climax ascendente dei versi in cui il poeta dichiara con sempre maggiore forza la sua adesione al principio etico cortese del *celar*. Di una sua trasgressione (causa forse del decennale allontanamento?) però forse si parla in XII, 20-23: «E 'Salut, mon Bel Proensal!' / non diri'a - mon Cors Clar, / ans sabria - l'ioi selar, / s'ieu l'avia, - e tener car», cfr. nota al verso.

26. *ancara* = *anc*.

28. *La Sobrecara*: lo stesso *senhal* compare insieme a *Bel Proensal*, in X, 25-28: «Qu'ar tornar - vueill en l'estar / don m'uec nou ans ha ara, / per proar - qu'en volgra far / de me Na Sobrecara».

30. *Na Berengueira*: essendo il medesimo patronimico presente anche nella canzone di Guiraut d'Espanha *Qui en pascor no chanta no-m par gays* (244,11), nella prima tornada (vv. 41-44: «Na Berengueira, vostre fis pretz lutz / sobre-ls pus clars, e volgra fos vengutz / lo coms Karles lai on lo fes ensendre / vostra beutatz; mas no-n pogues plus prendre»), propenderei a raccogliere intorno a questo trovatore tutte quelle *dansas* che manifestano una serie di motivi, stilemi, rimanti associabili tra loro e con le tre canzoni attribuite da CE a Guiraut (cfr. Introduzione, pp. 89 sgg.). *Bel Proensal*, o la *Sobrecara*, sarà evidentemente da pensare tra le dame della corte di Beatrice d'Angiò. Il verso successivo, *qui-us guara dona de faillir*, conferma questa interpretazione.

qui-us guara: Hoby corregge con *qui-s guara* riferendolo a Na Berengueira: «die sich davor hütet einen Fehlschritt zu tun», perché ritiene non abbia senso la lezione del codice «das handschriftliche ist sinnstörend» (p. 77, nota al verso).

III.

S'a la bella que'm plai no-m plai

(244,14)

(Anonimo)

(-1250?)

MANOSCRITTO: E 227^b

EDIZIONI: MG DLXIII; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 404 (solo invio); Hoby, *Guiraut d'Espanha*, XI, p. 32.

SCHEMA METRICO: Frank 407:14. *Dansa* con *respos* di 2 vv. + 3 *coblas singulares* di 8 vv. + 1 *tornada* di 4 vv.

C D C D || a b a b | c d c d
8 8' 8 8' || 8 8' 8 8' | 8 8' 8 8'

rims derivatius: a -or, -ei, -oc b -ora, -eia, -ogua c -ai d -aia

enjambements: vv. 7/8, 9/10, 19/20, 21/22, 27/28

La *dansa* è articolata interamente su uno schema a *rims derivatius* ma la griglia metrico-retorica dei rimanti è deteriorata da alterazioni che si manifestano a volte in varianti adiafore, altre in innovazioni erronee. Di seguito offro lo schema delle parole in rima dell'intera composizione evidenziando in corsivo quelle che destabilizzano la struttura:

respos	I cobla	II cobla	III cobla	tornada
	3 cor	11 vei	19 desloc	
	4 encora	12 veia	20 deslogua	
	5 demor	13 fei	21 ioc	
	6 demora	14 <i>deslia</i>	22 iogua	
1 plai	7 verai	15 mai	23 trai	27 estraïrai
2 plaia	8 veraia	16 faia	24 aia	28 eschaia
	9 mai	17 chai	25 esmaia	29 estraï
	10 esglaia	18 eschaia	26 eschaia	30 aia

Mi sembra importante tener conto di alcuni elementi emergenti:

- a) le frequenti discordanze rispetto alla perfetta simmetria rimica di tipo derivativo e grammaticale si verificano con ampia maggioranza laddove il verso denuncia delle pecche quanto alla misura: tranne che ai vv. 9 : 10 e 27 : 28 della *tornada*, ciò avviene ai vv. 15 : 16 (16 ipometro), 23 : 24 (24 ipometro), 25 : 26 (ambedue ipermetri, 25 di due sillabe), 29 : 30 (ambedue ipermetri, se interviene dialefe).
- b) le incongruenze sono tutte localizzabili nella *cauda* e in *tornada*, evidentemente i luoghi metrico-melodici dove il rigido schema rimico derivativo-grammaticale era sentito come meno vincolante.

Ho pensato dunque che nei luoghi in cui il testo presenta anomalie strutturali in rima, lì si potesse intervenire per restaurare o instaurare le corrispondenze derivativo-grammaticali. Faccio notare tuttavia che l'adeguamento del testo a quella che con maggior probabilità doveva essere la redazione risalente all'originale, è a mio avviso una forzatura solo apparente perché i rimanti ripristinati sono tutti fra loro sinonimi (tranne un antonimo) e con uno scarto, semantico o grafico, minimo rispetto alla lezione garantita dalla griglia metrica (*esmaia* ~ *esglaia*; *affeia* ~ *deslia*; *un an hoi fai* ~ *un an ho mai*; (in alternativa a *maia* ~ *faia*); *los traia* ~ *los n'aia*; *no-s deschai* ~ *no s'esmai*; *que que-m n'estraia* ~ *que que-m n'eschaia*; *d'amar no s'esmai* ~ *d'amar no s'estrai*). Si potrebbe trattare dunque di un testo 'ricodificato' con lezioni 'faciliores'. Se a ciò si aggiunge che l'*octosyllabe* è tradizionalmente considerato non adatto alla lirica di stile elevato², è possibile pensare che la natura di questa danza 'popolar-cortigiana' la destinasse a una esecuzione a preponderante *facies* melodica, a scapito di una maggiore sorveglianza lin-

¹ Mi sia consentito in sede euristica usare il comparativo, benché in presenza di testimonianza unica, di fronte al 'virtuale' modello di raffronto rappresentato dalla rigida griglia derivativa.

² Cfr. *De Vulgari Eloquentia*, II, v 6: «Neasillabum vero, quia triplicatum asillabum videbatur, vel numquam in honore fuit vel propter fastidium abolevit» (cfr. MENGALDO, pp. 174-75, n. 7). A cui si aggiunga il giudizio negativo sui versi parisillabi scartati *propter sui ruditatem* (*De Vulgari Eloquentia*, II, v 7, cfr. MENGALDO, p. 175, n. 8). Sulle escursioni isosillabiche dell'*octosyllabe* galloromanzo nel Duecento italiano, e sugli itonari/novenari 'giuallareschi', cfr. BELTRAMI, *Metrica*, §§ 61 e 133-35. Caso eccezionale nella poesia antica italiana è il cosiddetto *Frammento Papafava*, trecentesco, *Responder voi 'a dona Frixia*, (lamento della sposa padovana), tratto in *octosyllabes* (CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, 806).

guistica e della regolarità strutturale e isosillabica, specie nelle frasi musicali di fine-strofe, agevolando così il ricorso a lezioni equivalenti, ma erronee, che non compromettessero il senso generale e che salvaguardassero le rime. Per esse infatti il copista poteva disporre di un ventaglio di forme di rimpiazzo ampiamente codificato dalla tradizione, anche se forzatamente automatico³.

- 1 *S'a la bella que-m plai non plai*
2 *mos plazens iois plazers no-m plaia.*

- I 3 Qu'ieu l'am e l'amei de bon cor,
4 e l'amarai, si tot m'encora,
5 e no mi-*i* fas be ni demor.
6 Pero mon fin cor s'i demora,
7 quar mi ten en fin ioi verai
8 per midons, qu'a valor veraia.
9 E dels fis amans soi ieu mai
10 fis ves Amor, si tot m'esmaia.
- II 11 Si pogues vezer, si com vei,
12 midons Amor, qu'ieu non cre veia,
13 ieu iuraria per ma fei,
14 si com fis amans, si affeia.
15 Com hi-*eu* ai fait un an hoi fai,
16 - e-m mena cò l-*o* vent la faia
17 lai en l'ivern quan lo fau chai! -,
18 esperan que ioi m'en eschaia.

1. *nom p.* 5. *enom fassa* 6. *si d.* 10. *m'esmaia*]
mesglaia 14. *si affeia*] *si deslia* 15. *hi ai f.; hoi fai*] *ho mai* 16. *emmena col vent* (-1)

³ Da un rapido sondaggio sulle parole in rima terminanti per *-ai*, *-aia* e impiegate in schemi di tipo derivativo, ho potuto constatare la scarsità, a causa della ripetitività, delle varianti possibili di cui il copista poteva usufruire. Il suo raggio d'intervento era comunque circoscritto. Sull'importanza del 'criterio della regolarizzazione strutturale', cfr. AU. RONCAGLIA, *L'immagine paleografica-visiva e l'immagine intellettuale della struttura originaria. Strumenti di critica del testo*, in *Atti Messina 1993*, pp. 15-28, confluito in Id., *Correzioni imposte dalla struttura*, in *La filologia testuale e le scienze umane. Convegno Internazionale, Roma, 19-22 aprile 1993*, Roma, *Atti dei Convegni Lincei*, 111, 1995, pp. 107-118. Sulla *lectio facilior* monogetica come 'tipologia d'errore', cfr. da ultimo POLI, *Aimeric de Belenoi*, pp. 40-43.

- III 19 Qu'ieu no-m meravill si-m desloc
 20 per amor, que maint s'en deslogua,
 21 que no se tenon tant a ioc
 22 com ieu, si tot Amor me iogua,
 23 que l'afan e lo mal qu'ieu trai
 24 no vucell *que om del mon los traia*.
 25 Qui ben ser sidons no-s *deschai*,
 26 ben es razos que ioi l'en chaia.

- IV 27 Coms de Rodes, no m'estrairai
 28 de vos amar, que que-m n'estraia,
 29 - anc mon cor d'amar no s'esmai -
 30 ni o farai, tan quan vida <m> aia.

21. *so t.* 24. *que om*] *com; los traia*] *los naia* (-1) 25. *quar qui; no-s deschai*] *nosesmaia* (+2) 26. *len eschaia* (+1) 28. *n'estraia*] *neschaia* 29. *que anc; no s'esmai*] *nosestrai* (+1) 30. *vida m'aia*] *vida aia*

Traduzione

Se alla bella che mi piace non piace il mio piacevole *ioi*, che possa spiacermi il piacere.

I. Io l'amo e l'amai con tutto il cuore, e l'amerò, anche se mi strazia e non mi procuro né bene né piacere. Eppure su di lei m'intrattengo, ché vivo nell'amore perfetto e vero per la mia signora, che ha vero valore. Tra gli amanti fedeli sono io il più fedele verso Amore, sebbene mi lasci sgomento.

II. Se la mia signora potesse vedere Amore, che io vedo ma non credo lei veda, giurerei sulla mia fede che, come i perfetti amanti, si legherebbe (a me) con una promessa. Così ho fatto io un anno fa - ma lei mi agita come il vento il faggeto, in inverno, quando schianta il ramo! - aspettando di ricevere il *ioi*.

III. E non mi meraviglio se sono fuori di me per amore, molti perdono la testa perché non reggono il gioco a lungo come me, anche se Amore mi vince e il tormento e la pena che vivo non li auguro a nessuno. Ma chi ben serve la sua donna non si perda d'animo, è ben giusto che *ioi* gliene incolga.

IV. Conte di Rodez, non rinuncerò ad amarvi, checché me ne venga, - mai il mio cuore si stanca di amare -, non lo farò, finché avrò vita.

Note

1. *S'a la bella*: sul codice si legge *Si* con il puntino distintivo sulla vocale segnato altre due volte sulla stessa pagina evidentemente da mano posteriore (probabilmente la stessa che ha marcato l'apostrofo all'inizio della prima *cobla* di *Si-l dous iois d'amor* (*S'amors*) e che ha aggiunto in lettere capitali *GVIRAUT D'ESPANHA* prima delle due canzoni del trovatore alle pagine 231-32). In questo caso penso che la scarsa nitidezza del tratto ricurvo della *a* possa aver tratto in inganno il tardo correttore. Hoby, mantenendo a testo la lezione del codice *Si la bella que-m plai no-m plai* traduce così: «Sollte die Schöne, die mir gefällt, nicht [mehr] gefallen», dando a *plai* in rima una funzione di eventualità che mi pare una forzatura.

1-2. Si noti l'accumulazione di procedimenti retorici nei due versi del *respos*: poliptoto e figura etimologica arricchiti dal ripetuto gioco allitterante su *plaire/plazer*.

2. Una seconda interpretazione del *respos* potrebbe vertere sul sintagma *plazens... plazers*, i cui due elementi risulterebbero divisi da un iperbato che conferisce a *iois* centralità ed evidenza: 'Se alla bella che mi piace non piace il mio omaggio d'amore, che possa spiacermi il *joi*'. Il *refrain* potrebbe cioè riferirsi a una sorta di composizioni destinate alla scrittura o alla recitazione, i *plazens plazers* 'omaggi d'amore' (da collegarsi forse al *plazer* come genere), di cui si parla in alcune canzoni e in diverse *vidas*. Si veda ad esempio BnTot-lo-M (69,2), 1-5: «*Lo plazers qu'als plazens plai / me plai, on que m'an; / donc plazers plazens dirai, / e non plaideyan, / dels pros plazens, si m'escoutatz*» (APPEL, *Inedita*, pp. 45-7), oppure l'Anon (461,76a), 1-4: «*Dels plazers plazens / faitz ab gran benvolenssa / e dels semblan vers / dous ab doussa parvenssa*» (RICKETTS, *Contribution à l'étude*, p. 64); e forse anche GrRiq (248,65), 1-3: «*Pus astres no m'es donatz, que de midons bes m'eschaya, / ni nulhs mos plazers no-l platz*». Alcune testimonianze riguardano donne autrici di '*plazens plazer*' con i quali segnalano all'amante la loro disponibilità all'amore: cfr. ElCair (133,9), 45-46: «*autresi es de totes la belaire / e que mielhs sap bels plazens dir'e faire*»; e una serie di esempi tratti dalle biografie: cfr. *razo B* di Gaucelm Faidit (BOUTIÈRE-SCHUTZ, *Biographies*, XVIII, p. 171): «*Et En Gauselms Faiditz, quant auzit los plazers plazens qu'ela li dizia e vit los amors semblans qu'ela li mostrava e ls dous precx qu'ela li fazia e-ill dizia e-ls grans bes qu'ela li prometia...*» e più oltre «*...e qu'ela saubes far e dir dels plazens plasers, qu'ela li avia promes*»; si veda anche la *razo B* di Pons de Capduelh (BOUTIÈRE-SCHUTZ, *Biographies*, XLVII, p. 314): «*Et el, estan en aquela honor com ela et en aquest'alegreza, ac voluntat, si com fols amicx que non sap ni pot sofrir gran benanansa, de proar s'ella li volia be, qu'el no crezia a sos hueils ni als plazers plazens ni a las onradas honors qu'ela li fazia ni-ll dizia*»; ed infine la *razo B* di Raimon Jordan (BOUTIÈRE-SCHUTZ,

Biographies, XVII, p. 162): «Et el fo gais et alegres de la honor e dels plazers qu'ella li disia ni-l fasia, et ela molt alegra de la bontat e de la valor e del sen e del saber e de la cortesia qu'ela trobet en lui; e no fo pentida dels plazers ni de las amors qu'ella li avia mandadas. Et el la saup ben grazir e mercejar e gen prejar qu'ella li fazes tant d'amor perqu'el crezes que per bon cor e per bona voluntat li avia mandaz los plazens plazers dizen que-l[s] portava en l'armari de son cor escritz». Secondo Field, la formula in questi casi diventerebbe «així una comunicació verbal o escrita... [que] assenyala una fase de l'amor cortès en la qual la dona manifesta que està preparada per a admetre l'home per a una intimitat major que aquella de què ha gaudit ell abans» (FIELD, *Ramon Vidal de Besalú*, II, pp. 175-90:188).

Altrove il sintagma non è legato ai verbi *far* e *dir*, ma il senso rimane pressoché invariato: Blacst (96,7a), 33-34: «Et anc nuls plazers tan plazentz / no-m fo sol q'a leis plazia»; GICab (213,1), 20-22: «qu'als plus guays es lauza d'amor / que fer al cor ses guandida / ab plazers plazens d'amistat»; GIOIARles (246,76), 5-8: «Que s'om vezia lo dampnatis / tant be co-ls plazers plazens / atremparia si-l talens, e-s camiarla le coraties»; GrRiq (248,53), 8-9: «que sos plazers m'es plazens / don suy de plazer manens»; JoEst (266,2), 39-40: «aitals plazers no m'es plazens ni bos, / quar a la fi torna en des plazensa»; LfCig (282,12), 25-32: «De lai m'es natz us plazers, que-m platz tan / qu'autre plazers no m'a sabor plazen / pero aquel mi plai tant plazentemen / que-m fai plazer chant, que no-m plac ugan / e plai mi fort que-l plazers que m'enansa / es plasentiers als plazens amoros, / que mos plazers, s'autre plazers no-i fos, / lur fai plazer e plazer l'esperanssa» e in partimen con SimDoria (436,4), 25-26: «Si-us iolia per far plazers plazentz / vostra domna sos gauz e sas honors» (BERTONI, *Trovatori d'Italia*, p. 396); UcBrun (450,2), 49-52: «Quan sa gran beutat remir, / tal ioy ai, no-m sai ni-m sen, / qu'aissi-m va-l plazers plazen / al cor ab doussor ferir». A queste attestazioni va aggiunto il *respos* della 'dansa' (461,193a), 1-2: «Plazens plasens, tant vos am e-us dezir, / que res no-m pot plazer ses vos, ni-m platz», ma qui è chiaramente un *senhal*. Si tratta di una canzoncina di tradizione occitano-catalana (XIIIe/XIVe), di due *coblas* e un *respos* a schema zagialesco, con decenari con *sonansa* e *consonansa* interna *retrogradades* («contrast quiasmàtic en la distribució de rimes», FIELD, *Ramon Vidal de Besalú*, p. 186), trascritta nel ms. 239 della Biblioteca de Catalunya al f. 29r in uno spazio lasciato bianco tra la fine delle *Razos de trobar* e l'inizio della *Doctrina de compondre dictatz*. Poiché non ci sono evidenti segni interpuntivi o d'interruzione con le *Razos* che la precedono ma la copia continua senza soluzione di continuità sullo stesso rigo, il più recente editore (FIELD cit., pp. 186-87) ha attribuito la canzoncina a Raimon Vidal. Contro questa attribuzione si dichiara ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 106, n. 29, sia per ragioni di ordine codicologico che cronolo-

gico. Si aggiungano poi le osservazioni di P. MEYER, *Traité des catalans de grammaire et de poétique*, in «Romania», 6 (1877), pp. 341-58:353, nota 1; MARSHALL, *Razos de Trobar*, pp. LXXV-LXXVI, e B. SPAGGIARI, *Marcabru, 'Aujatz de chan' (BdT 293,9): questioni metriche e testuali*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 109 (1993), pp. 274-314: 283, nota 31.

Il senso di 'omaggio d'amore' sarebbe inoltre strettamente accostabile a quello di 'servizio (d'amore)' che Perugi ha adottato per il luogo di ArnDan (29,9), 11-15: «per qu'eu m'esfors / de far e dir / plazers / a manz per lei / que m'a virat bas d'aut», secondo l'accezione riportata in SW VII,373,3 per il sintagma giuridico *faire plazers*. All'edizione PERUGI, *Arnaut Daniel*, II, 280 rimando per la completa documentazione dei passi trobadorici in cui compaia lo stilema *far e dir plazers*.

3. *qu'ieu l'am e l'amei de bon cor, / e l'amarai*: il poeta enfatizza la sua dichiarazione d'amore con la disposizione del poliptoto a *gradatio* ascendente ternaria.

4. *m'encora*: cfr. SW II,450 «ins Herz treffen, quälen», riportando come unico esempio la presente attestazione. Infatti le altre due testimonianze reperite non coincidono quanto a senso con la nostra: in *Entre-l taur e-l doble signe* di RmVidal (411,3), 49: «e-ncora-us de francs», a cui si aggiunga *Flamenca*, vv. 6612-14: «e d'un cor en autre s'encora; / e fai cels cors tant encorar / l'un en l'autre», la valenza del predicato è diversa, cfr. MEYER, *Flamenca, Vocabulaire*, s.v. *encorar* 'pénétrer dans le coeur'. Questa accezione del verbo *se encorar* col significato di 'addolorarsi, affliggersi', è determinata da un'invasione nel campo semantico di *se acorar*, cfr. SW I,15,5: «sein Herz, sein Sinn auf etwas richten, sich angelegen sein lassen», di cui si può trovare un'attestazione nella canzone *Si co-l solelhs* portata come esempio di *trobar los rims* nelle *Leys d'Amors* (V, 384-86 e I, 176-78), al v. 6: «per qu'ieu, dona, m'acori / en vos servir, quar laus havetz notori»; affiancandola all'esito *acorar* (SW, *ibidem*, 2: «vergehen, schwach werden») documentato in *Flamenca*, 1038: «deforas art, dedins acora» e 6614: «ques acorar / pensa cascus, quan l'autre-il faill» (cfr. MEYER, *Flamenca, Vocabulaire*, s.v. *acorar*: «se sentir le coeur brisé, défaillir». Ce verbe est, partout ailleurs qu'ici, employé au sens actif, comme l'anc. fr. *acorer* et l'it. *accorare*. Toutefois il est employé aussi comme neutre en prov. mod.; voy. Mistral ACOURA»). Rimanendo nella stessa costellazione lessicale contribuiscono a far comprendere la storia semantica dell'esito *encorar* anche verbi come *encorelhar*, *encorilhar* (LR II,477 «affliger, fâcher» e SW II,451) e *coralhar*, *corelhar*, *coreilhar*, *corillar* (LR II,476 «inquiéter, fâcher, quereller, courroucer», SW I,363), tutti attestati raramente, e sempre in rima, nei trovatori delle grandi generazioni precedenti: Marc (293,32), 91-93: «D'aqest flagel / Marcabrus si coreilla / ses compaignos»; BnVent (70,7), 25-28: «D'aqestz mi rancur e-m corell / qu'ira me fan, dol et esglai / e pesa lor del joi qu'eu ai, / e pois chascus s'en

corelha / de l'autrui joi ni s'esglaya, / ja eu melhor dreih no-n aya, / c'ab sol deport venz'e guerrei / cel qui plus fort me guerreye» e BnVenz (71,1a, attribuzione di C, contro A¹ che l'assegnano a Marc), 50-52: «Lo mal, que soen l'estrilha, / non agra ja si-m crezes, / tort n'aura si m'en corilha». Con questi esempi vale segnalare anche la variante di A, *coraill*, in rima al v. 23, di BtBorn (80,44), 22-23: «Tot jorn contendi e-m barail / M'escriu e-m defen e-m tartail».

5. *e no mi fas*: l'intervento si è reso necessario per evitare la forma del cong. presente *fassa* retto da *si toi*, che regge esclusivamente l'indicativo (cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 615). Si è inoltre preferito mantenere il soggetto di 1^a ps., ma con lieve ritocco sarebbe stato possibile anche il passaggio alla 3^a: «e no mi fai be ni demor», riferito a *midons*.

be ni demor: dittologia sinonimica. Per *demor* cfr. LR IV,262: «plaisir, bonheur». Cfr. GrBorn (242,40), 90-91: «Mas er n'an gran mal pres / Joias e demoraill», GrSal (249,1), 22: «d'aquel demor ai plus mon cor iauzen»; PaMars (319,4), 20-21: «e non ai demor / d'autra bell'amia»; PALV (323,10), 49-51: «Qu'ieu ai un cor / et un demor / et un talan et un pessar»; PCard (335,42), 19-21: «Ieu ai en cor / que, per demor / ni per rire ni per jogar»; RbAur (389,17), 20-22: «Qu'ar tost salh for / ab belh demor / gen motz leugiers, cortes, valens».

Si noti la presenza di una serie di rimanti identici a quelli qui considerati nella canzone a rime derivate, unicum di C, *La douss' amor qu'ay al cor* attribuita a Rostanh de Mergas (428,1, solo la prima tavola di C assegna in alternativa la canzone a Jordan de Born): 1 *cor* : 3 *cora*; 9 *esmay* : 12 *esmaya*; 10 *m'ay* : 11 *m'aya*; 17 *demor* : 19 *demora*; 26 *estray* : 29 *estraya*; 25 *tray* : 27 *traya*; 42 *retray* : 43 *retraya*; 57 *veray* : 59 *veraya*; e in particolare ai vv. 17-18: «Ma dona-m ditz que-m demor / e-l cors mor; / Dieu li don aital demora / cum ylh mora». Sulla possibile sua identificazione con l'Escudier de la Ylha, cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 91, nota 9, e PULSONI, *Attribuzioni discordanti*, p. 113.

pero: la congiunzione avversativa è da leggersi con sfumatura concessiva 'ma nonostante, pur tuttavia'; e *quar* del verso successivo è stato inteso con valore esplicativo.

7. *fin ioi verai*: *ioi* è l'entusiasmo e l'eccitamento provocato dall'amore, ma qui è stato inteso 'amore' tout court.

9-10: esempio di *jactansa* segnalato da Hoby: «jactansa es quant hom se meteysh lauza e gaba. E per so han pecat mant trobador quar en lor dictatz dizian que ilh eran li plus fi ayman e-l plus lial e mays celat e secret qui lunh temps fosson estat. Et en ayssi trop lauzavan lors meteysshes», *Leys d'Amors*, III,126.

10. *m'esmaia*: ristabilisce la corrispondenza derivativa al posto del pressoché sinonimico *m'esglai* del codice. Hoby invece mantiene a testo questa come tutte le altre incongruenze in rima non cogliendo evidentemente lo schema derivativo. Una singolare coincidenza che dimostra la facile sovrapponibilità dei due

esiti si nota in BnVent (70,7), già citato a proposito di *encora*; si vedano i vv. 25-29: «D'agestz mi rancur e-m corelh / qu'ira me fan, dol et esglai / e pesa lor del joi qu'eu ai. / E pois chascus s'en corelha / de l'autrui joi ni s'esglaya»: il gruppo costituito da CIKLOPRS testimonia al v. 26 *esmai* (*desmai* a, in D una mano recente sovrascrive una *m* su *gl* di *esglai*) in rima derivativa al v. 29 con *esmaia* trådito da ACIKLPSa; Appel giustifica la scelta operata a testo, *esglai* : *esglaya*, come necessaria per evitare la ripetizione delle medesime rime già presenti ai vv. 3 : 6: «Da *esmai esmaya* in der ersten Strophe im Reim steht, kann hier nur *esglai esglaya* das Richtige sein» (*Bernart de Ventadorn*, p. 45). Da ciò risulta evidente che il lemma veniva percepito dalla tradizione come intercambiabile.

13. *ieu iuraria*: il verbo è costruito secondo il linguaggio giuridico e la sintassi arcaica delle carte in cui il congiuntivo, specialmente dopo *jurar*, denota «une obligation légale qui se situe dans l'avenir», cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 583.

Segnalo l'omissione della congiunzione completiva. *per ma fei*: è formula desunta dal linguaggio feudale, nel quale è utilizzata per sancire l'impegno di fedeltà del vassallo al signore al momento dell'atto di sottomissione, cfr. BLOCH, *La società feudale*, Torino 1949, specialmente pp. 172-74.

14. *si com*: per il senso cfr. il lat. QUOMODO SIC. La congiunzione coordinativa *si*, a differenza di *e*, «isole une proposition, marquant un point d'arrêt dans le discours» cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 735.

si affeia: il codice porta alla fine della colonna *si deslia*, che è da considerare lezione erronea non solo perché deroga alla corrispondenza grammaticale che, almeno nella fronte, è sempre rispettata, ma anche perché non termina in *-eia*, come sarebbe richiesto dalla rima (*vei* : *veia*, *fei* : *deslia*). Secondo Hoby il verbo non darebbe senso al contesto, soprattutto considerando il verso precedente *ieu iuraria per ma fei*: se il poeta si dichiara disposto a giurare obbedienza (cfr. SW IV,283: «ein (beschworenes) Bündnis schliessen, sich verbünden») se la sua donna lo amasse, perché dovrebbe al verso successivo dire esattamente il contrario e cioè che *si com fis amans si deslia*? cioè 'annulla il patto' (cfr. SW II,62 «aufbinden, losmachen»)? Egli dunque, per ovviare a questa contraddizione, corregge *ieu iuraria* del v. 13 in *no-m viraria* (sostenendo, a p. 81, che *iuraria* sarebbe stato indotto sia per la somiglianza paleografica con *viraria*, sia perché numerose sono in provenzale le attestazioni di *jurar per sa fe* che avrebbero potuto influenzare il copista), traducendo, sebbene con l'ammissione dell'eccentricità dei vv. 11-19 («wohl auf etwas verschrobene Art und Weise»): «so würd' bei meiner Treu, ich mich nicht [von ihr] abwenden», e al v. 14: «wie sonst selbst ein echter Liebhaber [unter diesen Umständen] sich loslöst»; intende quindi *si deslia*, che corregge in *si desleia*, da *desleiar* 'sich loslösen, sich trennen', strettamente legato a *no-m viraria*. Ma anche in questo modo mi pare che la contraddizione permanga,

in questo confortata dall'opinione espressa da JEANROY nel *compte rendu* in «Romania», 44 (1915-17), pp. 319-20: «La correction du v. 13 n'éclaircit rien; le sens de toute la strophe reste obscur».

Dello stesso parere Appel, in «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 5 e 6 (1917), pp. 189-94, che, avendo colto la struttura derivativa del contesto, avanza la proposta: «ieu iuraria per sa lei / si com fis amans si desleia», traducendo: 'Wenn meine Herrin die Liebe so sehen könnte, wie ich sie sehe (von der ich glaube, dass sie sie nicht sieht), so würde ich beim Glauben zu ihr (per sa lei gegenüber per la lei de Deu) schwören, so wie ein echter Liebender seinem (Christen-)glauben abtrünnig wird...'. Ma anche questa ipotesi, con *desleiar* che indica 'rinunciare alla propria fede', mi pare non soddisfi del tutto il senso.

Con l'attuale restauro invece, peraltro indotto dalla meccanicità dello schema derivativo, continuando il senso della prima *cobla*, e cioè che l'amante non desiste dall'amare la sua donna sebbene, anzi proprio perché, quest'amore gli causi tormento e affanno (uno dei *topoi* più frequentati nelle danze), si mantiene *iuraria* e si propone a testo *affeia*, esito non attestato in provenzale e probabile neoformazione indotta dalla necessità di un composto con *fei* a fine verso, strettamente legato al francese *asfer, affier, afaier*, cfr. GODEFROY I, 140 «réfl. se lier par une promesse, se jurer, mettre sa confiance dans; act. se fiancer avec, donner sa foi à» (cfr. anche TL I, 185). La forma, sostituita dal copista con un antonimo, *deslia*, ristabilirebbe la corrispondenza in rima grammaticale con *fei*, potrebbe essere giustificabile paleograficamente, ed infine darebbe senso al contesto così inteso: 'se la mia signora mi amasse come io la amo, sono certo che scambierebbe con me le promesse d'amore che si scambiano i *fis amans*. Io l'ho fatto da un anno e, mentre sono in balia di questo amore, aspetto che il *ioi* mi tocchi'.

L'inciso di due versi suscita attenzione per il rapido passaggio dalla 1ª ps. del passato alla 3ª ps. del presente ind. e per la similitudine delle fronde agitate dal vento che si immette nel discorso come un'evocazione: per tutto ciò si è pensato alla eventualità che possa trattarsi dell'inserzione di una *refrain-citation* sull'onda della moda che proprio in quegli anni fioriva in terra d'oïl (si veda Introduzione, pp. 42-43).

15. *un an hoi fai*: anche qui, come ai vv. 9 : 10 e 13 : 14, nel testo tradito non c'è corrispondenza derivativa con il verso successivo. Due sarebbero dunque le possibili sostituzioni restaurative: la prima, messa a testo, stabilendo una correlazione *fai* (per *mai*): *faia*, recupera l'uso impersonale di *fai* (sul genere di costrutti quali *fa greu temps, fa estieu*, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 450) presente in locuzioni linguadociane quali *vuei fai nòu jour* (= *il y a aujourd'hui neuf jours*, cfr. MISTRAL II, 1144). La lezione sarebbe stata ovviata con *ho mai* probabilmente perché sentita come inutile ripetizione di *fai* del primo emistichio.

La seconda possibilità prevede la corrispondenza *mai* : *maia* (per *faia*). Come nel primo caso il senso non muta di molto, per-

ché qui *maia* indicherebbe un arbusto che fiorisce nelle zone temperate e che potrebbe corrispondere al nostro 'maggiociondolo, citiso, laburno' per cui si veda LR IV, 21 «mai, abre planté devant l'habitation, ou rameau attaché à la porte de quelqu'un, en signe d'honneur ou d'affection, le premier jour de mai»; MISTRAL II, 247a «[...] aubépine à Bordeaux et Toulouse»; Du CANGE V, 189c s.v. *maius*: «Arbor Maialis, seu, quae primo die Maii mensis, quo tempore virescere incipiunt arbores, erigi solet in compitis, vel ad aedes Magnatum, nostris May». Cfr. la festa delle *mayerolas* descritta in *Flamenca* prima del canto della *kalenda maya*, 2661-66: «El país fon acostumat / qu'el pascor, quant hom a sopat, / tota li gens balla e tresca, / e, segon lo tems, si refresca. / Cella nuh las maia's giteron / e per so plus si deporteron».

È stata scelta la prima opzione, sia per evitare la ripetizione della rima *mai* : *-maia* già presente ai vv. 9 : 10 e in *tornada*, sia perché l'immagine presupponeva un contesto primaverile in contrasto con *lai en l'ivern* del v. 17. Hoby ha invece lasciato la lezione del codice intendendo *ho mai* come un accrescitivo: «ein Jahr lang und mehr».

Per *faia*, esito della forma aggettivale femminile da FAGEUS e attestata nella Provenza orientale (cfr. FEW III, 367), è d'obbligo, e illuminante, il richiamo all'*estempida* di RbVaq (392,9), 1-2: «*Kalenda maia / ni fueills de faia*».

16. *co lo*: Hoby non sana l'ipometria. Qui si è preferito sciogliere la forma agglutinata, come al v. 24 *com > que om*. Per altri incontri vocalici che danno luogo a probabili dialefi (*que anc, ni o*), cfr. nota al v. 30.

17. *lai en l'ivern*: per gli avverbi di luogo con valore temporale, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 683.

fau: sineddoche per 'foglia, ramo'. Questo tipo di albero è per lo più citato in contesti autunnali, cfr. Marc (293,33), 1-2: «*Lo vers comens quan vei del fau / ses foilla lo cim e-l branquill*», Cerv (434,16), 15-16: «*e no son vert li fau, ni-l pi ni-l vern, / e vay tro-l mes de novembre duran*»; Anon (461,41), 1-2: «*Bel m'es que chant, quan vei del fau / cader la foilla contravau*» (A. KOLSEN, *Zwei provenzalische Sirventese nebst einer Anzahl Einzelstrophen*, Halle, 1919, X, p. 13); l'unica attestazione primaverile è ancora in Marc (293,29), 7: «*trobei la sotz un fau ombriu*»; nostalgica in PVID (364,24), 51-52: «*De lai on creisso-l fau / mi ven us jauzimens*».

19-20 *desloc* : *deslogua*: cfr. l'attestazione dell'esito, nella sua valenza etimologica, nella 'formula di magia terapeutica' per una slogatura di Clermont-Ferrand (seconda metà del X secolo), testo a: «*cum pisce in aqua fregit sua ala et resolde / si resolde in ista mans qui desloge*» (cfr. LAZZERINI, *Letteratura*, pp. 11-12). Nei lessici si contempla anche l'uso metaforico: LR IV, 91 *deslocar* «déplacer, agiter», riportando questi versi, e SW II, 145,2 «*fortziehen, einen Ort verlassen*», ma mi pare che il senso vada ulteriormente connotato, per questo ho preferito tradurre 'perdere la testa, esser fuori di sé, senza controllo'. Si veda a questo

proposito MISTRAL I,765 *se desliouca*: «se disloquer, se démettre», *desliouca, deslougat*: «...écervelé...» con la citazione di J.-B. Germain: «*Vous regardi coumo de fouelo / Que delugas souvent lei mouelo*» («Je vous regarde comme des folles dont le cerveau se dérange souvent»).

21. *no se tenon tant a ioc*: Hoby alla nota al verso a p. 83, dichiara 'als einen Scherz, als unwichtig' seguendo in ciò SW IV,258 («als e. Scherz, als etwas Unwichtiges betrachten») e avvicinando il senso alla locuzione *tener leu*. Ma Levy, riportando i versi 19-22, ammette «Nicht klar ist mir»; infatti l'interpretazione «non lo considerano un gioco, non la prendono alla leggera (come me)' mal si attaglia al v. 22, soprattutto non si comprenderebbe la presenza di *si tot*. Perciò a mio avviso *tener a ioc* dovrebbe in questo caso significare 'reggere il gioco' con Amore (cfr. MISTRAL I,159c «*tène joc* 'tenir l'enjeu'»), sebbene poi il poeta ne sia vinto, e quindi si senta spiazzato. In questo caso *tener se* ha il significato di 'sich halten, Widerstand leisten' (SW VIII,29). Segnalo inoltre il probabile caso di intertestualità con DPrad (124,2), 56-58: «*anz danze segon qe-l viella / cel que non a soing qe-is estraia / de far tot joc q'Amors l'atraia*», che potrebbe contribuire a datare questa *dansa* anche prima del 1250, cfr. Introduzione, pp. 22-23.

Non molti sono gli esempi di questa locuzione verbale e tutti con il significato corrente: GrBorn (242,63), 16-17: «*E tenc m'a iuec / Lur fallimen*»; *Flamenca*, 5557-59: «*Paors mi castia e-m menassa / e dis mi que ja ren non fassa / que monsegner no-s teng'a joc*» e GldelaBarra, 161: «*en G. Barra van cridar, quar no s'o tengro pas a ioc*». Su *ioc*, termine abbastanza raro nella lirica cortese, cfr. CROPP, *Vocabulaire courtois*, p. 357, nota 6: «...le mot *joc* 'jeu', se rencontre parfois, mais exceptionnellement». Un'ampia schedatura delle occorrenze del termine nell'accezione di 'gioco amoroso', si trova in ASPERTI, *Raimon Jordan*, nota a I,15: «*qu'ades jauzir del plus ric 'joc' qu'ieu sai*», p. 157. Dagli esempi riportati, Asperti isola l'attestazione del termine in questa *dansa* interpretando *joc* come 'vantaggio, utile', mentre a mio avviso anche qui si allude al gioco d'amore, in particolare se si avvicina l'espressione a metafore quali *tener los datz* 'das Spiel in der Hand haben' (SW II, 12,2), o a immagini come quella in PBRNov (330,6), 33 «*pois q'ieu fui entaulatz, del joc d'amor no-m moc*» (cfr. M. R. BLAKESLEE, *Lo dous jocx sotil: La partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours*, in «Cahiers de Civilisation médiévale», XXVIII (1985), pp. 213-322 e L. KENDRICK, *The Game of Love: Troubadours Wordplay*, Berkeley, University of California Press, 1988).

22. *si tot Amor me iogua*: cfr. Hoby: «*wenngleich die Liebe mit mir spielt*», seguendo SW IV,259,3 «*mit jmdm. spielen*, zum Besten haben», che però dichiara a proposito di questo luogo: «Die Stelle ist mir nicht klar». Come detto sopra qui *ioguar* è stato inteso come 'vincere giocando'.

24. Hoby non sana l'ipometria né la segnala. Mantiene inoltre la lezione del codice come al verso successivo in cui ristabilisce solo l'uscita maschile.

25. Il verso è ipermetro di due sillabe: visto il suo carattere sentenzioso, mi pare che la congiunzione esplicativa sia ridondante. Hoby ha mantenuto l'ipermetria come al verso successivo intervenendo invece su quelle dei vv. 29 e 30.

qui ben ser sidons: sulla figura del *serf* nella lirica cortese si veda RAUGEI, *Gautier Dargies*, pp. 133-34, nota a III,52; inoltre H. G. HOLLYMAN, *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut moyen âge*, Genève-Paris 1957, 14, pp. 60-64 e 17, pp. 78-82 e CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 220-26.

27. *Coms de Rodes*: è Ugo IV, oggetto di elogi da parte di un folto gruppo di trovatori del '200 (muore nel 1274), di cui si trova elenco in CHAMBERS, *Proper names*, pp. 231-32 e 262. Per il ruolo cardinale della sua corte per gli autori delle *dansas*, cfr. Introduzione.

28. *que que*: numerose occorrenze di questo pronome indefinito sono schedate da GUIDA, *Jocs poetici*, p. 148, nota a III,22.

29. *mon cor*: si è preferito impiegare nella traduzione la forma perifrastica, piuttosto che l'equivalente pron. personale 'io', come al v. 6.

30. *o*: sulla scorta dei distici sentenziosi che chiudono le *coblas* I e III, qui si potrebbe considerare il pronome come forma neutra tonica al *cas régime* < hoc, considerazione facilitata dal cambio di persona verbale dalla 3^a alla 1^a, traducendo con una formula del tipo 'non sarà così, lo assicuro'. Ma si avrebbe ipermetria per il nesso diafematico *ni o* (così come accade con *que anc* del verso precedente). Pensandola invece come forma neutrale atona da *ILLU*, il pronome perde il valore sillabico e regolarizza il verso. Hoby preferisce intervenire diversamente ponendo a testo «*ni o farai tan quan vid'aia*».

IV.
Na Ses Merce, e per que m'etz tan cara

(244,5)

(Guiraut d'Espanha)

(t. ante q. 1267)

MANOSCRITTO: E 227^b-228^a

EDIZIONI: MG DLX, Bartsch, *Denkmäler*, p. 1; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, pp. 399-400; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, VII, p. 22.

SCHEMA METRICO: [Frank 316:1]. *Dansa con respos di 2 vv. + 3 coblas singulares di 6 vv. + 1 tornada di 2 vv.*

(e)(e)C	(e)(e)D		a b	a b		(b)(b)c	(b)(b)d
10'	10		7' 7	7' 7		10'	10
4+3+3'	4+3+3					4+3+3'	4+3+3

Medesimo schema rimico per *respos* e *tornada*.

rime: a -ia b -eg, -al, -anc c -ara d -ar (e) -e

enjambement: 9/10

1	<i>Na Ses Merce, e per que m'etz tan cara,</i>
2	<i>pos mals mi ve del vostre gen cors car?</i>

I	3	Pero s<i> a vos plazia
	4	assatz m<i> acses destreg,
	5	dona de cui no-m part mia,
	6	que no-us ai tort ni neleg,
	7	ans puese a dreg estar dreg, drecha cara,
	8	c'otra non veg ni n'enveg ni tenh car.

3. *sauos* (-1) 4. *macses* (-1) 7. *estar · dreitz*

- II 9 E si d'amor m'avenia
 10 dousor, dousa don', aital,
 11 «lo» vostre gen cors m'auria
 12 humil, franc, fin e leial.
 13 Mas pauc vo-n cal! Donx, per cal razo gara
 14 Bel Proensal, que m'en sal un esgar?

- III 15 Del car tener fauc folia,
 16 dona don no-m iauzi anc,
 17 quar en vos truep tal fadia,
 18 don «ia» son mei cabeill blanc.
 19 E pueis mi planç, li mei flanc dolon m'ara
 20 car ab cor franc tan m'afranc en amar.

- IV 21 Hueill no faun re a sel que vostra cara
 22 e-l cors non ve, Na Bere- -ngueira, car.

11. vostre g. c. (-1) 13. von corretto su ven; v. qual; guara 14. que nomen s. (+1) 15. quar t. 18. don son mei c. (-1) 22. cor

Traduzione

Signora Senza Pietà, perché siete tanto altera con me, che sto male a causa vostra, o gentile amata?

I. A questo punto, a vostro piacere, potreste considerarmi punito a sufficienza, signora da cui certo non mi allontano, ché io non ho torto né colpa verso di voi, anzi posso a buon diritto dichiararmi innocente, bel volto, perché io non ho occhi che per voi né desidero né amo nessun'altra.

II. E se avessi in sorte quella dolcezza amorosa, dolce signora, voi, leggiadra, avreste in me un amante sottomesso, sincero, fedele, leale. Ma poco v'importa! Per quale ragione allora riguarda *Bel Proensal* che mi lancia uno sguardo?

III. Commetto una follia ad amarvi, signora di cui non ho mai goduto, giacché mi fate attendere invano da tanto che ormai son bianchi i miei capelli. E allora mi lamento: i miei fianchi adesso mi dolgono perché con tutto me stesso mi dedico ad amare.

IV. Non servono gli occhi a colui che non vede il vostro volto e la vostra preziosa persona, Donna Berengaria.

Note

Lo schema di Frank 316:1 (a7' b7 a7' b7 b4 b3 c3' b4 b3 d3), seguendo il noto principio di considerare verso a sé stante tutto ciò che termina con una rima, ha di fatto scomposto questa che, a differenza di altre liriche con *décasyllabes* nella struttura, non è recuperata nella fascia bassa in corpo minore, che solitamente accoglie la ricomposizione di versi maggiori con rima interna (cfr. *Scheda metrica*, pp. 50-51). Nel *Répertoire* infatti non è prevista una doppia schedatura per quelle *dansas* in cui si nota la presenza di versi composti o doppi (IV, V, VII, XI, XII) tranne che per X, in cui si rimanda allo schema 407: note, che è la struttura entro la quale è articolata la maggioranza delle *dansas* provenzali. In *Pos ses par* (X), *Gen m'ausi* (XI), *Ges ancara* (XII) la rima interna costante avrebbe potuto consentire di rendere autonomi gli emistichi, ma in *Pos ses par* non sarebbe stato possibile il gioco di rispondeenze orizzontali, in *Gen m'ausi* neppure di quelle verticali, in *Ges ancara*, infine, oltre alla presenza di versi con enclisi in giuntura, si aggiunge per alcuni di essi la possibilità della sinalefe centrale, peculiarità che hanno favorito, anzi determinato, la riunione degli emistichi in versi, che altrimenti sarebbero stati eccedenti di una sillaba (cfr. la prassi seguita da CONTINI, *Poeti del Duecento*, I, 3 a proposito della disposizione a versi doppi nel *Ritmo laurenziano*).

Nell'attuale disposizione (concorde con quella di Bartsch e Hoby), questa *dansa* è strutturata nel *respos*, e nella *cauda*, su due versi pluricomposti con rima interna *doblada* (anche se nel codice il *respos*, che dovrebbe dare il ritmo, non presenta punti metrici dopo *per que né* dopo *vostre*) e con rispondeenze rimiche orizzontali (*rims multiplicatius*) e verticali (*rims serpentis*), che sembrano sviluppare il procedimento dei 'trinini salientes' e dei 'leonini collaterales' mediolatini. Sui versi composti e pluricomposti nella poesia latina del Medio Evo, metrica e ritmica, cfr. D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, specialmente pp. 41-46 e 65-68. Sul trisillabo, da evitarsi nello stile tragico come verso a sé stante secondo Dante (*De Vulgari Eloquentia*, II, xii 8) ma usato frequentemente in rima interna «per quandam rithmorum repercussionem», cfr. G. GORNI, *Sull'origine della terzina e altre misure. Appunti di metrica dantesca*, in «Metrica», 2 (1981), pp. 43-60:44-46 e Id., *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518:453.

Na ses Merce: il *senhal* è attestato un'altra volta in ArnMar (30,11), 57-58: «*Na ses Merce, trop s'afortis / vostre durs cors encontra mey*», che per l'affinità del contesto ha agevolato l'interpretazione di *cara* come 'sprezzante, fiera' (cfr. nota a VII,10); ma se ne noti l'eco fino ad Alain Chartier autore nel 1424 della *Belle Dame sans mercy* (cfr. J. C. LAIDLAW, *The Poetical Works of Alain Chartier*, London, New York, Cambridge University Press, 1974).

1. *e per que*: non è raro l'uso della *e* che introduce un'interrogazione nelle *dansas*, cfr. VII,7 «*e voletz m'ausire?*»; XIV,5 «*e per que? Car per plaser*». Cfr. PH. MÈNARD, *E initial de phrase en ancien occitan*, in *Mélanges offerts à Charles Rostaing*, Liège 1974, pp. 691-707.

cara: sull'accezione di *cara* 'altera' nello speciale lessico delle *dansas* e *baladas* del corpus di E, cfr. VII, nota al v. 10.

Per la presenza della dialefe fra due vocali in giuntura di emistichio, cfr. anche al v. 21 «*re - a*», e VII,7 «*farai - e*», 18 «*bai - enans*»; XI,14 «*enveia - ai*», 16 «*esteia - e*».

2. *pos*: la congiunzione ha qui valore consecutivo correlato a *tan vostre*: la rima, recuperabile mediante diastole sull'ultima sillaba, cioè con lo spostamento dell'accento dalla sua sede naturale, è una rima impropria, che le *Leys d'Amors* (ed. GATTEN-ARNOULT III,6) recisamente sconsigliano e condannano, e in cui la rispondenza visiva indica evidentemente il prevalere dell'esigenza musicale su un rigoroso isosillabismo.

gen cors car: il sintagma, si veda anche al v. 22 (e con la variante *gen cors* al v. 11) e in X,29, è assai frequente nelle *dansas* e nelle canzoni di trovatori afferenti al *milieu* rouergate e provenzale, cfr. Introduzione, pp. 90-91. e nota a II,5.

3. *si a vos plazia*: l'indicativo imperfetto nella protasi indica eventualità dell'azione futura (cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 806). Una costruzione con l'apodosi al cong. imperfetto è ritrovabile in JRud (262,6 redazione b), 10-11: «*que bona-m fos / si-m fasia d'amor prezen*».

4. *aces*: forma sincopata, esito secondo regolare fonetica di *aguessetz*, 2ª ps. pl. del congiuntivo imperfetto di *aver*, per cui si veda ANGLADE, *Grammaire*, p. 351, n. 3; GRANDGENT, *Phonology and Morphology*, §192,1; CRESCINI, *Manuale*, p. 121; SCHULTZ-GORA, *Altprovenzalischen Elementarbuch*, §142; BRUNEL, *Chartes*, p. XLV e GRAFSTRÖM, *Morphologie*, § 62 e 63a, che attesta un esempio del Lodévois (221,8) della 1ª ps. pl. *axem* (cfr. anche Id., *Graphie*, § 61).

destreg: termine del lessico giuridico, cfr. DU CANGE III,145.2 s.v. *distingere*: «interdun est compellere ad aliquid faciendum, per multam, poenam, vel capto pignore» e 3. «iudicio ac sententia litem dirimere, multa in male litigantem irrorata», per cui si veda anche SW II,173.3 «*zwingen*». La metafora giuridica è ripresa più sotto al v. 6 «*no-us ai tort ni neleg*» e 7 «*estar dreg*».

Per l'espressione, cfr. anche VI,5-6: «*Tot sufrirai la dolor e la pena / de fin'amor, que-m destrenha e-m malmena*» e XIII,13-14: «*Adoncx, sufretz que-us destrenha / dona, l'Amor qui-m destrenha*».

assatz: qui in senso restrittivo: 'a sufficienza, quanto basta'.

Segnalo l'integrazione di Bartsch, accolta da Hoby, che preferisce sanare l'ipometria con «*ia*» *destreg*.

6. *tort ni neleg*: dittologia sinonimica. Il lemma *neleg*, appartenente al lessico giuridico, appare sempre in rima, cfr. BertZorz (74,3), 61-62: «*que-l mieu nelegz / no-l faza far venjanza*»; GrBorn (242,47), 52-54: «*Mas nelechs / er, si-m tolh*

/ de solatz ni de chan», OzCad (314,1), 46: «*Los mieus neleitz - vos volrai descobrir*» (cfr. GUIDA, *Trovatori minori*, I,49). Si trovano anche attestazioni di *naleg*, con apertura vocalica, in BnPradas (65,3), 15-16: «*e fai peccat qui-l sieu costrenh / ses naleg, ni vas luy si fenh*» (SCHUTZ, *Daude de Pradas*, 87-89); FqLunel (154,3), 4-6: «*que-l savis fai per sufrensa / semblar de son gran tort gran dreg, / e-l fol de son bon dreg naleg*» (ma R *neleg*); JoTol (270,1), 91-95: «*ni-m veg / naleg, / ans deg, / per dreg, / virar de son destreg*» (APPEL, *Inedita*, p. 174); Pujol (386,3), 16: «*don non cuget aver naleg*» (A. JEANROY, *Le troubadour Pujol*, in *Cinquantenaire de l'Ecole des Hautes Etudes. Melanges*, Paris 1921, pp. 157-68:167-68).

7. *a dreg - dreg - drecha*: figura etimologica con rima interna equivoca; per cui si veda GIAdem (202,4), 23-26: «*Ves lieys de cuy sup domengiers / a dreg, per dreg, dreituriers. / Adrech, a dompna drecha vay / - drechamen drecha -, on joys jay*».

Il codice riporta (*estar*) *dreitz*, forma attestata nel nord del Tolosano («il apparaît que dans le nord du Toulousain, cantons de Montech et de Grissoles les scribes écrivaient souvent une forme de type -it [...] A Narbonne, on trouve concurremment -it et -ch», cfr. E. BRAYER, J. MONFRIN, *Un fragment du Breviari d'Amor conservé aux Archives municipales de Vienne (Isère)*, in «*Romania*», 87 (1966), pp. 59-93:66 e 71), forse sfuggita al copista che non ha recepito la sequenza rimica interna, infatti il punto metrico è stato posto dopo *estar*. Per i due esiti principali del nesso -ct- intervocalico, quello ad affricata dentale sorda e quello ad affricata palatale sorda, cfr. K. RINGENSON, *Etude sur la palatalisation de K dans les parlers provençaux*, in «*Revue de linguistique romane*», 6 (1930), pp. 31-90, la quale osserva la sostanziale coincidenza di distribuzione con gli esiti della lingua moderna; e poi GRAFSTRÖM, *Graphie*, § 71.1 e APPEL, *Lautlehre*, § 44c, nota 1.

Il fenomeno fonetico evidenziato dalla medesima grafia -g- per i rimanti interni *dreg* : *veg* e *dreg* : *enveg*, come risultato di -ct- e di -dj- corrispondenti a un identico fonema /č/, è possibile solo in una zona dove -ct- e -dj- diano lo stesso risultato fonetico, e cioè la neutralizzazione dei suoni palatali sordo e sonoro, o «*désonorisation de la finale romane*» (PFISTER, *Localisation*, p. 261). Si veda la ricerca di JUD, *Observations*, il quale sulla base degli esiti in rima *destrecha* : *freja* nel romanzo di *Flamenca* (4180-82: «*Morta seria per mon vol, / quar al cor ai tan gran destrecha / c'ap pauc non case morta freja*»), localizzava il fenomeno in una zona comprendente Tolosano, Quercy e Rouergue tramite il riscontro sulle carte dell'ALF 427 *directa* (esito *dretsa*) e 388 *media* (esito *metsta*), a cui PFISTER, *La lingua di Gavaudan*, p. 83 aggiunge: «Sulla base dei dialetti novecenteschi [cui si affianca anche l'Albigois] si potrebbe supporre una realizzazione fonematica sorda (fač/myeč), con neutralizzazione dell'affricata sorda e sonora già nel Duecento».

La rima in -eg è poco attestata (22 occorrenze nel *Rimario trobadorico* di BELTRAMI e VATTERONI, sotto esito grafico *ech*) ma è impiegata da un buon numero di trovatori che frequentarono la corte del conte di Rodez: BtCarb 82,30, FqLun 154,3, GrRiq 248,13 e 248,47, OzCad 314,1; ed è singolare che una sequenza rimica con la presenza degli stessi rimanti di questa *dansa* sia riportata dalle *Leys d'Amors* in un esempio di versi di nove (su due versi) o sei (su tre versi) sillabe, risultanti dalla composizione di trisillabi: «*Lo mon veg - mal adreg - e destreg / Quar apleg - franh hom dreg - per naleg*» (ed. GATIEN-ARNOULT I,114). Poco meno (21) sono le occorrenze della rima -anc.

estar dreg: espressione appartenente al lessico giudiziario, cfr. SW II,297.7 *estar a dreg*: «vor Gericht ersscheinen», qui con passaggio da 'apparire davanti a una corte' a 'dichiararsi innocente'.

drecha: aggettivo inteso come 'adeguata, dal comportamento appropriato, conveniente', e per traslato riferito all'aspetto fisico: 'proporzionata, bella'.

8 *c'otra non veg*: per la ripetizione del motivo, tradizionale, della dichiarazione di fedeltà, cfr. I, 27-29: «*Qu'ieu no m'alugor / ni-m part de l'esclau / per outra ricor*».

tenh car: cfr. nota al v. 15.

10. *dousa don(a)*: per il sintagma, cfr. II,2: «*bella, dousa dona cara*» e nota al verso.

11. *lo vostre*: Hoby segnala in apparato l'ipometria ma non sana il verso, Bartsch e Savj-Lopez recuperano la sillaba aggiungendo [be] *m'auria*.

12. *humil, franc, fin e leial*: enumerazione topica; *franc*, originariamente termine del sistema linguistico feudale, si è ormai definitivamente integrato nel linguaggio cortese, tanto da indicare non più esclusivamente una nobiltà di sangue, ma anche «une noblesse intrinsèque, une noblesse de coeur qui s'exprime par une parfaite courtoisie» (CROPP, *Vocabulaire courtois*, p. 83). Si veda però più sotto al v. 20 *ab cor franc* in cui si è tradotto seguendo PD,197: «illimité, déréglé». *Leial* è associato assai spesso a *fin* e rimanda al concetto di fedeltà alle leggi dell'amore e della cortesia.

13. *cal*: ho accettato il suggerimento di BARTSCH che in *Denkmäler*, p. 319, consiglia di facilitare graficamente la lettura della rima interna equivoca. Per l'esclamazione, cfr. I,10: «*Las! Ben pauc vos greuia!*».

gara: cfr. SW IV,44.4 «beachten acht haben auf».

14. *sal un esgar*: il tema degli occhi attraverso cui agisce Amore è tradizionale (cfr. VII,8 «*c'ab un dous esgar m'avetz dat consire*»), ma il motivo dello sguardo d'amore 'lanciato' è meno comune, cfr. UcBrun (450,4), 4-8: «*qe enaissi-m sap ferir de sa lanza / Amors, q' es uns esperitz cortes / qui no-s lascia vezer mas per semblanz, / que d'oill en oill saill e fai sos dolz lanz, / e d'oillz en cor et de coratg'en pes*»; GrBorn (242,47), 95-96: «*c'avinens es lo gatges / que dels olhs al cor salh*»; e nelle *dansas*

è uno sguardo che trafigge, si veda VIII,8-10: «*c'ab un esgar lansa / qu'es gardatz de faillesa*». Cfr. R. H. CLINE, *Heart and Eyes*, in «Romance Philology», 25 (1971-72), pp. 263-97; M. BERETTA SPAMPINATO, *Il percorso occhi-cuore nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani*, in «Messana», n.s. 8 (1991), pp. 187-221; M. INFURNA, *Lo sguardo nella poesia dei trovieri*, in *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a c. di F. ZAMBON e F. ROSA, Trento 1999, pp. 79-88.

sal: da *salhir*, verbo legato soprattutto a contesti militari, cfr. SW VII,433: «eilen, sich stürzen» e LR V,140: «saillir, sortir, élaner, jaillir».

Il verso è ipermetro, Bartsch, Savj-Lopez e Hoby preferiscono porre a testo *no-m sal un esgar*; ma la negazione mi pare non colga il senso del dettato che indica che *Bel Proensal* pur fingendosi incurante, lancia di sottocchi sguardi che confondono l'amante.

15. *del*: anticipazione della preposizione che oltre ad avere il senso di 'en ce qui concerne, quant à, à propos de' (JENSEN, *Syntaxe*, § 852), qui ha anche sfumatura causale.

car tener: anche al v. 8, cfr. SW 8,159 «sich zurückhalten, Zurückhaltung haben». LAVIS, *L'expression de l'affectivité*, p. 57, la definisce come «une variante stylistique de amar» con «la faculté de adjoindre une nuance significative de vénération». Sulla funzione esornativa dell'espressione, cfr. GUIDA, *Trovatori minori*, p. 157, nota a III,23.

fauc folia: l'amore non corrisposto causa la follia dell'amante, privandolo della facoltà di giudizio e facendogli dimenticare i suoi doveri cortesi: «en commettant la faute de se plaindre de son malheur, l' amoureux mérite [...] d'apparaître fols e desmezurat, objet de ridicule et de scandale public» (CROPP, *Vocabulaire courtois*, p. 136).

16. Per l'espressione, cfr. GrEsp *Pus era suy ab senhor* (244,9), 23-24: «*a la covinen persona dont anc iorn no fuy iauzens*». Si noti la corrispondenza nelle tre *coblas* del vocativo *dona* entro i primi tre versi, e il parallelismo ai vv. 5 «*dona de cui no-m part mia*» e 16 «*dona don no-m iauzi anc*».

17. *fadia*: SW III,373.2: «vergebliches Harren, erfolgloses Hoffen», 373.3: «Versagen, Weigerung, Zurückweisung». Cfr. anche PFISTER, *Lexikalische Untersuchungen*, p. 459 s.v. *fadiar*: «être refusé, attendre en vain». Per il motivo cfr. FqMars (155,21), 6-8: «*c'ab bel semblan m'a tengut en fadia / mais de dez ans, a lei de mal deutor / c'ades promet mas re no pagaria*».

18. *ia*: l'ipometria viene qui sanata con l'avverbio dal valore enfatico, preferendolo all'articolo *li* preposto al pronome possessivo tonico *mei*, come propone Bartsch e concordemente accettato da Savj-Lopez e Hoby. Infatti l'articolo davanti a *cas sujet* maschile plurale può indifferentemente essere sia omesso, come qui al v. 18 (*mei cabeill blanc*), che anteposto, come al v. 19 (*li mei flanc*); si veda anche l'integrazione al v. 11), cfr. PELLEGRINI, *Appunti*, p. 195.

cabeill blanc: la metafora riguardante la lunga attesa d'amore che si manifesta nella canizie è arnaldiana, cfr. ArnDan (29,1), 37-

39: «e s'ieu mi pec cinc anz o seis, / ben leu, can sera blancs mos sucs, / jauzirai zo per qu'er sui sers», ArnDan (29,17), 41-42: «Na Mielhs-de-be, ja no-m siatz avara, / qu'en vostr' amor me trobaretz tot blanc» (in rima con 12 franc : 18 flanc, ed. EUSEBI; v. 26 ed. PERUGI); si veda anche GrCal (243,9), 29-32: «Mas una flors blanch'e clara / mi te alques mon cor franc / e s'enas no-m vol, tot blanc / m'aura cum en l'ora prima»; RmJord (404,7), 52-55: «fol sen ai / quar anc re li dis / qu'ans serai totz gris / qu'ilh m'entenda».

blanc : planç : flanc figura di collegamento per immutationem.

19. li mei flanc - dolon m'ara: l'amore assoluto, dedicato e disatteso, fa sentire le sue conseguenze nel fisico, cfr. ArnDan (29,17), 17-18: «Us bos respèitz mi reven e-m descarga / dels greus sospirs don me dolon mei flanc» (ed. PERUGI, vv. 25-26) e ArnDan (29,9), 18-19: «e ieu senti-m n'ams los flancx / que mais n'ai d'amor ses cug / que tals qu'en parl'e-s n'orguelha». Unica ulteriore attestazione in GrBorn (242,59), 25-28: «La noch, can lo sons m'aclucha, / dorm sobr'arch'o sobre banc, / tro que-m dolon am mei flanc, / per c'ai ma valor destrucha».

20. m'afranc - en amar: cfr. SW I,29.6: se afranher en «sich hinwenden, zuwenden, zuneigen». In questo caso il verbo ha, oltre al significato di 'rivolgersi, dedicarsi', la connotazione più intensa di 'votarsi a qno/qua, piegarsi, sottomettersi', che spiegherebbe meglio il senso del verso precedente; cfr. AimPeg (10,25), 4-5: «on plus m'auci plus vas Amor m'afrang. / Mas non conosc c'Amors vas mi s'afraigna».

21. Hueill no faun re: cfr. il refrain della canzone di Sordello (437,1), 1-2: «Ailas, e que-m fau miey huelh, / quar no vezon so qu'ieu vuelh?». A ciò si aggiunga il richiamo ai due versi del Cligès di Chrétien de Troyes: «Et que m'ont donc forfet mi uel / s'il esgardent ce que je vuel?» (vv. 501-502), fatto da Au. Roncaglia in occasione della recensione a BONI, Sordello, in «Cultura neolatina», XIV (1954), pp. 233-43: 241-42.

re: rafforzativo di negazione.

22. cors... car: nella topica dell'elogio, grazie alla *traiectio verborum*, il poeta fa convergere in rima, sede privilegiata, le qualità della dama; si noti la stretta affinità con X,29-32: «Qui lauzar - vol gen cors car, / ni dona als faitz cara, / si gardar - s'en vol d'errar, / Na Belengueira para».

Bere - ngueira: è una rima con tmesi che scavalca, per necessità di rispondenza interna, il limite dell'emistichio, prolungandolo lessicalmente in quello successivo, anche senza rispettare la sillabazione, cfr. anche XII,35: «Na Belengue - ira ses par». La tmesi a fine verso era già nota agli antichi (cfr. W. S. ALLEN, *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction*, Cambridge 1973, pp. 120-21) e presso i trovatori fu descritta dalle *Leys d'Amors* fra le *coblas trencadas*, cfr. DI GIROLAMO, *Versificazione provenzale*, § 28 e LOTE, *Vers français*, I, pp. 186-88. A questo procedimento si rifanno anche le rime interne con enclisi segnalate per la *dansa* XII.

VI.

Si no-m secor Dona Gaia

(244,16)

(Anonimo)

MANOSCRITTO: E 228^b

EDIZIONI: MG DLXV; Bartsch, *Denkmäler*, p. 1; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 404; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, XIV, p. 41.

SCHEMA METRICO: Frank 55:1. *Dansa*-ballette' con *respos* di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 6 vv., nessuna *tornada*

A	B	A	B		a	a		a	b	a	b
7'	5	7'	6		10'	10'		7'	5	7'	6

rime: a -ena, -aire, -aia b -e

cesura lirica nei decenari: vv. 12, 17
enjambements: vv. 3/4, 5/6, 9/10, 17/18

Il testo non può essere considerato *dansa* a tutto tondo¹. Benché la struttura, con un *respos* iniziale e tre *coblas* (anche senza *tornada*), sia quella di una *dansa*, le deviazioni rispetto al 'modello' sono notevoli: innanzitutto la strofe ha come fronte un distico in decenari, senza possibilità di rimealmezzo, e quindi versi troppo lunghi, che non saranno contemplati, anzi verranno recusati, dai trattati; la *cauda* poi, di 4 versi come il *respos*, pur ripresentandone il medesimo schema sillabico, ne riprende solo la rima maschile, mentre quella femminile è rappresentata di volta in volta dalla rima *a* della strofe cui appartiene; ritorna dunque in una sede che le sarebbe negata dai canoni costitutivi del genere (anche se, pur in questa irregolarità, nella 3^a *cobla* l'identità metrica *caudal respos* diviene completa).

¹ Anche per Savj-Lopez il componimento «è uno sconsolato lamento d'amor cortese» ma non una *dansa*; dello stesso avviso Hoby che lo pone tra le Balladenartige Gedichte.

I modi ricordano d'altra parte molto da vicino generi 'fratelli' del dominio oitanico come la *ballette*, in cui domina la partitura zagialesca; qui però non si assiste al ritorno integrale del *refrain* poststrofico, ma alla ripresa di una sorta di *vers-refrain* finale come nella *balade*². Similmente, sul versante attiguo, può farsi illuminante l'accostamento alla ballata italiana duecentesca. Infatti il *respos* di 4 versi richiama la modalità di quella che, secondo le categorie individuate da Antonio da Tempo nella sua *Summa* per le ballate con ripresa di 4 versi, fra cui due settenari, è definita ballata *mezzana*³. A ciò si aggiunga che l'ultimo verso del *respos* è collegato al verso conclusivo di due delle tre *coblas singulares*, dalla rima 'chiave', elemento strutturale della ballata italiana⁴.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1 | <i>Si no-m secor Dona Gaia</i> |
| 2 | <i>mortz sui per iase</i> |
| 3 | <i>que-m fai languir e-m maltraia</i> |
| 4 | <i>s'Amors, e pro no-m te.</i> |

² Il repertorio oitanico di MÖLK-WOLFFZETTEL, art. 181, riporta, ben 171 esempi di questo schema rimico, la gran maggioranza dei quali consta di composizioni anonime (pochi infatti gli autori noti tra cui spiccano Adam de la Halle con otto *rondeaux* e Guillaume d'Amiens con sei, seguiti da Chaillou de Pestain, Jehannot de l'Escurel, Jehan d'Eu, e Gontier de Soignies con una *rotruenge*) di tono 'popolareggiante' (*chansons de femme*, d'*histoire* e di *mal-mariée*, pastorelle), a forma soprattutto di *rondeau* ma anche di *virelai*. Di contro solo nove esempi della lirica d'oc, tra cui questa 'dansa', ultimo esponente in ordine cronologico, che testimonia la volontà di recupero di forme impiegate nei trovatori arcaici, singolarmente affiancata dal *duplum* in *octosyllabes* del *rondet-motet* a tre voci, francese a patina provenzale, *Tuit cil qui sunt enamourat* (461,240a = 55:3), per cui si veda Introduzione, nota 28, p. 15; p. 24 e Scheda metrica a p. 52.

³ «Et appellantur vulgariter soni omnes ballatae mediae licet et aliquando dicantur vulgariter sonarelli respectu magnorum sonum», Antonio da Tempo, *Summa*, XXXVII *De ballatis mediis*, p. 52. Mentre Gidino da Sommacampagna la collocherebbe nella categoria della ballata *grande*, pp. 77-79 (ed. GIULIARI).

⁴ Sono due le ballate italiane, entrambe anonime, che potrebbero avvicinarsi per lo schema rimico delle mutazioni a questa 'dansa': il contrasto fra due comari *Pur bii del vin, comadre, e no lo temperare* (PAGNOTTA 17:1 e nota 6, p. 176), inserito in un testo narrativo trascritto nei memoriali bolognesi, 1282 (cfr. CONTINI, *Poeti del Duecento*, 1773 e ORLANDO, *Rime dei memoriali bolognesi*, 9) e la ballata trecentesca *Per figura del cielo* (PAGNOTTA 17:2), intonatore Bartolino da Padova (cfr. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, 253 e MARROCCO, *Italian Secular Music*, IX,53). Lo schema a struttura zagialesca IZZ A,A; AZI con distico nelle mutazioni (tutta di alessandrini (7+7) la prima, tutta in endecasillabi la seconda, con settenario ed endecasillabo nella volta) e terzo verso appartenente alla volta, le accomunano a questa *dansa*, anche se qui si assiste alla ripresa integrale della duplicazione rimico-melodica del *respos* nella sequenza rimica della *cauda*.

- | | | |
|---|----|--|
| I | 5 | Tot sufrirai la dolor e la pena |
| | 6 | de fin'amor, que-m destrenh e-m malmena, |
| | 7 | e m'a lassat ab cadena |
| | 8 | lo cor dins el se, |
| | 9 | que lai on si vol mi mena |
| | 10 | Amors, que m'a e-m te. |

3. e maltraire 4. amor 5. cot 8. sen

- | | | |
|----|----|---|
| II | 11 | Mas si l'auzes dins en mon cor retraire |
| | 12 | a la bela de cui soi fis amaire |
| | 13 | si com ie-l soi merceiaire! |
| | 14 | Ho clamar merce! |
| | 15 | A tener m'er autr'aiua <ire> |
| | 16 | pos c'Amors <pro> no-m te. |

- | | | |
|-----|----|--|
| III | 17 | Hueimais, dona, es sazos qu'ieu retraia |
| | 18 | vostra valor qu'es plazens, cueint'e gaia, |
| | 19 | lai on mon fin cor s'apaia |
| | 20 | lo iorn que <vos> ve. |
| | 21 | Non ai poder que mal aia |
| | 22 | quan de vos mi sove. |

5. autraua 16. amor nom te (-1) 18. eculeinte g. (+1) 20. queus uei (-1)

Traduzione

Se La Scontrosa non mi viene in aiuto sono perduto per sempre, ch  mi fa languire e mi consuma l'Amore per lei, e non mi sostiene.

I. Sopporter  fino in fondo la pena e la sofferenza del vero amore, ch  mi tiene avvinto in sua balia e mi ha incatenato il cuore nel petto e mi trascina dove vuole Amore, che mi possiede e mi domina.

II. Se solo osassi esprimere, dal profondo del mio cuore, alla bella di cui sono fedele amante, come sia in supplichevole attesa! O implorare merc ! Dovr  procurar-mi un altro fautore, visto che Amore non mi sostiene.

III. È giunto ormai il momento, signora, che io celebri la vostra virtù che è garbata, amabile e gaia; di lei mi appago quando vi rimiro. Non posso star male quando penso a voi.

Note

Hoby interviene sullo stilema Dona Gaia correggendolo con (*dona*) *gaire* (: 3 *maltraire*) traducendo: «Wenn meine Herrin mir gar nicht zu Hilfe kommt», senza tuttavia darne conto nelle note. Per Savj-Lopez invece, è *maltraire* del v. 3, che omette insieme alla parte finale del v. 15, a essere un'alterazione posteriore.

Proprio sulla rima del verso 3 si è concentrato il mio intervento concordando *maltraia* con *Gaia* del primo verso, intoccabile, a mio avviso, perché fortemente denotativa della coppia di testi trasmessi contigui in E. L'adeguamento è stato favorito dalla considerazione che si tratti pur sempre di un componimento d'autore provenzale, e quindi ben attento alla regolarità metrica, anche se la mancata corrispondenza rimica all'interno del *respos* (si noti che ambedue le rime, *-aia*, *-aire*, sono riprese, in ordine inverso, nella seconda e terza strofe) si sarebbe potuta spiegare con i legami in *sonansas bordas*, rilevati anche in *Per amor soi gai*, caratteristici dei testi di schietta influenza oitanica nei quali era meno vincolante la perfetta consonanza rimica data la natura di puro intrattenimento ludico-musicale. Per l'individuazione all'interno della collezione di testi da ballo traditi in E, di un piccolo *corpus* di componimenti, non attribuibili a Guiraut d'Espanha, rimarchevoli per l'impiego di forme, stilemi e motivi che trovano numerose coincidenze nella tradizione 'popularisante' oitanica (si veda anche al v. 15 e nota), cfr. Introduzione, p. 92.

1. *Dona Gaia*: la connotazione da dare all'attributo ha una sfumatura lontana dall'accezione 'gioiosa, amabile' che si ritrova invece al v. 18. Qui infatti *gaia* sta per 'scontrosa, altera, distante', così come è intesa in P_{VID} 364,3 (XIII ed. A_{VALLE}) in cui è parola-rima al v. 13 in dittologia sinonimica con *orgulhoz(a)*, e che anche ANGLADE non traduce: «*Qu'er a ma voluntat priza / Cilh qu'es orgulhoz'e gaia / Vas mi*». La reale valenza può infatti essere dedotta dal successivo verso 37 dello stesso *comjat* in cui P_{VID} dichiara che la *domna gaia* «*m'es esquiv'e fera*». Lo stesso valore, riproposto nel *respos* (e in coincidenza semantica con *cara* al v. 10), mi pare si ritrovi puntuale nella successiva *baladeta* dedicata alla Dona Gaia, *Lo fin cor* (244,4), per cui si veda la relativa nota al v.10.

2. *per iase*: cfr. M. PFISTER *Die altprovenzalischen Adverbien* *ancsempre-ancsé, jassempre-jassé, desempre-dessé*, in «*Vox Romanica*», 21 (1962), pp. 265-83.

3. *que-m fai languir e-m maltraia*: insieme a questa, che è l'unica associazione attestata di questi due verbi, stante lo spo-

glio eseguito sulla COM1, si notino le numerose iterazioni sinonimiche, tutte in fine di verso, presenti nel testo: le dittologie ai versi 5 *la dolor e la pena*, 6 *que-m destrenh e-m malmena* e 10 *Amors que m'a e-m te*, e l'enumerazione trimembre al v. 18 *plazens, cueint'e gaia*.

4. *s'Amors*: simile impiego del possessivo, con valore di genitivo oggettivo, è reperibile in GrEsp (244,11), 22: «*Despos la vi, totz de s'amor vencutz*». Qui e al verso 16 *Amor*, considerato *cas sujet*, è stato dotato di *-s* segnacaso.

pro no-m te: cfr. SW VI,465 *tener pro*: «*nützen, von Vorteil sein*».

Bartsch preferisce leggere *Si s'amors* omettendo *e* davanti a *pro*, lasciandolo però in forma dubitativa nelle note al verso.

5. *tor*: malcompresa dal rubricatore la letterina guida.

6. *destrenh*: il verbo è spesso adoperato in coppia, cfr. ArnMar, *Salut III*, 177-180: «*Tant dousamen mi seinch / E tan gen mi destreinch / Lo vostr'amor e-m lassa / No sen mal que no-m plassa*»; RmJord (404,7), 1-4: «*Per solatz e per deport / mi conort / d'un'amor que-m senh / e-m destrenh*»; GlAugNov (205,4a), 21-22: «*l'amors que-m venz e-l desire / e-m destrein lo cor e-m lia*». Per il significato, cfr. nota a IV,4: «*assatz mi acses destreg*»; si veda anche X,15-16: «*per leis deu esser destreita / esta dona mia*»; XIII,13-14: «*Adoncx, sufretz que-us destrenha / dona, l'Amor qui-m destrenh*». Per il verbo e la sua «*motivation fondamentale d'êtreinte, de contrainte physique*», cfr. P. BEC, *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique*, in «*Cahiers de Civilisation médiévale*», XI (1968), pp. 545-71 e XII (1969), pp. 25-33.

7. *m'a lassat ab cadena*: in tutte le attestazioni reperite il sostantivo si trova sempre in posizione di fine verso e spesso nella sequenza ricorrono i medesimi rimanti: BtBorn (80,9), 1-6: «*Casutz sui de mal en pena / e vau lai o-l cors mi mena / don ja mais / no-m descargarai del fais / car mes m'a en tal cadena, / don mailla no-is descontenta*» (ed. GOUIRAN); RbBuv (281,7), 51-53: «*Mout es bella outra mesura / genta fresca, blanca e lena / cill qe-m ten en sa cadena*»; PMilo (349,8), 33-34: «*La merce Dieu, d'amor sui en cadena, / e serai o, mentre ma vida-m dura*» (cfr. APPEL, *Inédita*, p. 242); Peirol (366,15), 25-28: «*Sieus sui qu'ilh me mena / et es cortesia / c'ab frevol cadena / destreing fort e-m lia*»; RbAur (389,41), 29-30: «*Qu'amors m'a mes tal cadena, / plus doussa que mel de bresca*»; e la canzone mariana (461,123), 122-28: «*Verges, obezir / me vulhatz; qu'en gran pena / soi et en cossir / si-l vostre precx no-m mena / a port, et issir / no-m fay de la cadena / dels peccatz*» (cfr. SPAGGIARI, *Poesia religiosa anonima*, p. 314).

9. *que*: con valore consecutivo.

11. *Mas si l'auzes*: l'incapacità di manifestare il desiderio con le parole è motivo topico, si veda ad esempio ArnMar (30,19), 13-15: «*c'ab douz precx cars, humilmen, / merceian cum fis amaire, / vos douses mon cor retraire*»; GcFaid (167,4), 21-23:

«tant soi fis, leials amaire / de vos, cui non aus retraire / ni descobrir mon pensar»; GIAugNov (205,4b), 29-30: «Mas quan la vei, li cug ab los huels dire / so que no l'aus ab la boca retraire»; PRmTol (355,9), 29-30: «Las! Que farai, que ren non l'aus retraire / anz, quan la vei, estau a lei de mut» (cfr. LAVIS, *L'expression de l'affectivité*, pp. 107-109).

mas: in posizione enfatica con effetto deprecativo, cfr. JENSEN, *Syntax*, § 662.

l'auzes... a la bela: prolessi del pronome personale, con uso pleonastico tipico dello «style populaire», cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 266.

12.13. amaire : merceaire: l'accostamento di questi due rimemi è molto frequente nella lirica provenzale, si veda ad esempio GIAugNov (205,5), 83-85: «Del maltraire / merceaire / sui e fis, leials amaire»; GITor (236,3a), 65-67: «Car, fiz amaire / e merceaire, / vos am de bon cor, humilmen»; Peirol (366,3), 7-9: «S'ieu no sui drutz, res no me pot defendre / qu'a tot lo meins non sia fis amaire / francs e sufrens, humils e merceaire»; RbVaq (392,7), 35-37: «per qe-us sui fidels amaire, / senes toz retenemenz, / francs, humils e merceaire»; Anon (461,214), 11-12: «humils merceaire / e de Dieu amaire» (cfr. A. KOLSEN, 25 *bisher unedierte provenzalische Anonyma*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 38 (1917), pp. 281-310: 285).

14. ho clamar merce: cfr. AimPeg (10,41), 37-40: «qe-us sui merceaire / totz temps e merce clamaire; / e merceians sui e serai jasse / vostr'om, clamans: «Merce, merce, merce!» e AimPeg (10,34), 54: «vos clam merce merceians».

15. autr'aiuaire: la lezione del codice è autrauia, senza la terminazione -(a)ire richiesta dallo schema rimico. Bartsch ha lasciato a testo *autra via*, mentre Savj-Lopez preferisce non ultimare il verso e Hoby lo integra con *autr'afaire*, traducendo: «[Doch] ich werde mich mit was anderem beschäftigen müssen». Mi pare evidente che il copista si sia interrotto non trascrivendo oltre una parola che doveva essergli estranea. Il sostantivo posto in rima, derivato dalla meccanica combinazione tra quanto tradito e la terminazione rimica richiesta dal sistema, non è infatti attestato altrove tra i trovatori. È chiaro che qui, come nella pastorella che precede il testo nel ms., *Per amor soi gai*, e la *baladeta* che lo segue, *Lo fin cor* (considerando inoltre che componimenti del genere di questi tramandati da E non hanno eguali nella lirica trobadorica precedente), ci troviamo di fronte a testi composti da trovatori aggiornati sulla voga francese da poeti e musicisti che avevano seguito Carlo d'Angiò alla sua corte provenzale e che dunque avevano importato sonorità compositive a loro familiari. Le pecche testuali e rimiche che traspaiono qui e in misura maggiore nella pastorella e nella *baladeta*, con la forte presenza di *sonansas bordas* e l'imbastardimento lessicale, denunciano quindi il tentativo di adeguare alla perfetta articolazione metrica trobadorica le ben più libere movenze oitaniche.

Il rimema *aiuaire* trova sostegno nell'esito *ajua* attestato dal FEW (I,34) nell'Alto Delfinato insieme all'«apr. *ajuda*, *aida* 'secours; celui qui aide'» e all'«afr. *aiueor*, *ajueor*, *aideor* 'celui qui aide, partisan', collegato al v. «*ajuar*» attestato a Lallé. Si tratterebbe dunque di un calco dal francese malcompreso o non accettato dal copista che ha preferito non trascriverlo; cfr. anche RONJAT, *Grammaire istorique*, §199, che attesta esempi di *ajua* «*adjutare* nelle vallate della Drôme, il nord del Vivarais e il nord-est del Velai. Un esito altrettanto inusuale del lemma si trova nella *chansoneta nueva* (che ha inoltre il medesimo schema metrico di questa *dansa-ballette*) attribuita a GIIX (183,6) ai versi 15-16: «*Si-m breu no-n ai aiutori / cum ma bona dompna m'am*». Sul versante italiano si vedano le attestazioni registrate in Ovi, *Bollettino*, VI (2001), 52, s.v. *aiutatore*.

Il motivo di Amore che non viene in soccorso all'amante rifiutato dall'altezzosa signora è tradizionale, si veda almeno RmMir (406,5), 3-5: «*mas quan vey que no-m val Amors / lai on me deur'ajudar, / no-us meravelhetz, s'ieu m'en planh*» o Peirol (366,33), 43-44: «*Cum plus sui desesperatz, cre / c'amors mi degues ajudar*»; così come topica è l'invocazione a merce: LfCig (282,10), 37-39: «*Sol que vostra merces mi sia / aiudaritz, dretz no m'esmaia / ni blan razon ni s'aparenta*»; PauMars (319,5), 51-52: «*merces, de que totz bes sors, / m'en deu esser ajudans*»; PVID (364,7), 16-18: «*e si merces, per que tots bos aips creis, / mi val ab lieis, be-us puesc dir ses totz neis, / qu'anc ab amor tant ajudar no-m poc*».

18. plazens, cueint'e gaia: sono pochi gli esempi in cui *gaia* compare associato a *plazens* e *cueinta*, cfr. RbVaq (392,20), 23: «*coind'e gai'e plazens*», UcStCirc (457,1) 1-2: «*Aissi cum es coinda e gaia / e cortesa e plazens*»; innumerevoli invece i luoghi in cui è abbinata singolarmente a uno dei due attributi come ad es. in ArnMar, *Salut* I, 83-84: «*que-m ditz e-m remembr'e-m retray / vostre gen cors cuende e gai*», JoEst (266,2), 14: «*de la bella qu'es cuend'e gaya e pros*»; JoEst (266,7), 6-7: «*encontrey pastora ses par, / cuend'e plazen*» e nella *balada* anonima (461,201), 4: «*balada coinda e gaia*». Per l'influenza di vocalismo oitanico da forme quali *queinte*, *quointe*, cfr. GODEFROY s.v. *cointe*.

19. lai on mon fin cor s'apaia: motivo tradizionale è il sentire appagamento al vedere la dama amata, ma, dai versi successivi, anche al solo pensare a lei è impossibile per l'amante star male, si veda ad esempio Blacatz (97,6), 57-58: «*anz franchamen m'apai / qan vei vostre semblan*»; GIAugNov (205,4b), 57-60: «*Bels Papagais, si tot no-us vei, / far podetz tot cant vos plaia / de me; on que m'an ni m'estei / vostra douss'amor m'apaia*» (sull'argomento, cfr. R. NELLI, *L'Amour et les mythes du coeur*, Paris 1952).

20. ve: la rima e il soggetto, *mon cor*, richiedono la 3ª persona singolare. La lezione del codice in 1ª persona, *vei*, può essere stata indotta proprio da *mon cor*, nota perifrasi affettiva per 'io',

oltre che dalla presenza di (*ieu*) *ai poder* al verso successivo.

21-22: sulla costruzione *non aver poder que* + congiuntivo 'non riuscire a', cfr. ad esempio BonCalvo (101,12), 11-13: «*mi lais viure tant trist, que flors ni fueilla / ni nuls deportz non a poder que-m tueilla / ren del dolor, que-m fai metr'en azir*»; ElCai (133,8), 27-29: «*qu'ieu no-n bials ni-n camje mon voler / ni ai poder que-m vir en autre latz, / quar sa beutatz mi destrenh tan e-m lia*»; PVid (364,40), 31: «*per qu'ieu non ai poder que m'en sufeira*»; RmJord (404,4), 44-45: «*qu'ieu non ai poder / qu'autr'amor puesca voler*». Diversa la traduzione di Hoby: «Nicht hab'ich Kraft, dem Liebesleid zu widerstehen, wenn eurer ich gedenk».

VII.

Lo fin cor qu'ie-us ai

(244,4)

(Anonimo)

MANOSCRITTO: E 228^b-229^a

EDIZIONI: MG CCCLXIX; Bartsch, *Denkmäler*, p. 2; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 403; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, XV, p. 43; Appel, *Chrestomathie*⁶, 49, p. 87.

SCHEMA METRICO: Frank 44:4. *Baladeta* con *respos* di 2 vv. + 5 (6?) *coblas (doblas?)* di 4vv.¹

(c)B	(c)B		(c)a	(c)a	(c)a	(c)b
10'	10'		10'	10'	10'	10'
5+5'	5+5'		5+5'	5+5'	5+5'	5+5'

rime: a -ire, -ensa, -ia b -aia (: -ara) (c) -ai (II str.: -ar, at; V str.: -a), -ors (I str.: -os, -or)

La forma di *balada*, a parte l'autodesignazione nell'invio, si palesa dal suo svolgimento entro il più semplice schema zagialesco /aaax/ (con raddoppiamento della rima finale nel *respos*). Questa modalità la collega a filo diretto con i più antichi monumenti del volgare occitanico documentando ancora una volta il gusto per il recupero di forme arcaiche e tradizionali aggiornate dall'elemento responsivo di foggia francese². La disposizione del testo a doppi quinari, con rimealmezzo che ribadiscono la cesura, la collega d'altra parte a forme più vicine nel tempo, come certe liriche 'popularisantes'

¹ Bartsch, sulla base della sostanziale autonomia dei quinari, dispone il testo andando a capo a ogni rima secondo questo schema: a5 b5' a5 b5' a5 b5' c5 d5'.

² Cfr. la *Scheda metrica* a p. 53. Particolarmente notevole mi pare anche la presenza dello schema zagialesco, a formula sillabica /10 10 10 4, nell'inserto lirico del *Misteri de Sancta Agnes*, dramma provenzale composto all'inizio del XIV secolo nel Sud-Ovest occitanico (461,42a = 44:note).

della tradizione d'oil³ e le più antiche forme di lauda e ballata italiane⁴.

La presentazione del testo a *coblas doblas* che qui si propone è 'sperimentale'⁵, ma è la trasmissione perturbata dell'intero componimento a offrire l'appiglio per potersi sbilanciare in tal senso⁶. Seguendo infatti la testura manoscritta, l'ordine delle strofe a partire dalla terza è erroneo dal momento che l'invio risulta anticipato. Ecco in edizione diplomatica la situazione manoscritta a partire dal v. 11:

(228^b) *Vai baladeta tost decors ten uia. e / saluda me
madousestamia. esi bo(n) cor / (229^b) ma prec quezell mo dia. esi
nonlo ma prfec que merce maia.*

*Si deuos non ai. merce prec queus / uensa. quar autra nom plai.
nitan no / magensa. quar ieu sai per uer. ques la plus ueraia.*

*Noi gardetz ricor. mas lamor quem / lia. equem detz un bai.
enans que men / uaia.*

³ Cfr. ELWERT, *Traité de versification*, p. 64, § 86 e p. 121, § 161: «cette division symétrique [...] apparaît surtout dans les poèmes de caractère «populaire» du lyrisme du Moyen Âge». Sull'impiego del decenario a cesura mediana e rima interna nella tradizione oitanica a registro non cortese, cfr. *infra* Appendice A e RADAELLI, *Pastorella danzante*.

⁴ Il modulo zagialesco, nella forma tristico con volta e ritornello /A,A,A; ZI, è ampiamente attestato nei documenti più antichi della tradizione laudistica in forma di ballata, dai cinque esemplari attribuiti a Garzo all'altissima percentuale nel laudario di Iacopone, nel laudario cortonese e nel laudario pisano, cfr. RONCAGLIA, *Preistoria della lauda*, spec. 467-74. Tra i tipi arcaici di laude volgari, lo schema della quartina monorima di doppi quinari è altresì rappresentato nel Laudario Urbinato e tradizionalmente nei 'compianti' (cfr. RONCAGLIA cit., pp. 461-62 e I. BALDELLI, *Dal «Pianto» cassinese alla Lauda umbra*, in «Rivista di Letteratura Italiana», LXXXV (1981), pp. 5-15 poi confluito in *Id.*, *Medioevo volgare*, pp. 545-63).

Una struttura simile a questa *baladeta* articolata su doppio quinario in tre stanze di 4 versi, con un caso di assonanza tonica /ZZ A,A; ZZI, è attestata in un solo esemplare da un memoriale bolognese del 1315: il dialogo tra padre e figlia *Babbo meo dolce, con tu mal fai* (PAGNOTTA 54:1; cfr. CONTINI, *Poeti del Duecento*, 1784 e E. LEVI, *Canilene e ballate dei secoli XIII e XIV dai «Memoriali di Bologna»*, in «Studi Medievali», IV (1912-13), pp. 279-334:307). A questo si può affiancare il contrasto tra madre e figlia di origine trecentesca *Questo mio nicchio, s'io non mel picchio* / (y)YZ A,A,A; ZI con stanze in endecasillabi e ripresa 5+5 e 10 (PAGNOTTA 16:4 e nota 5, p. 175, cui si aggiunga la seconda redazione con ripresa 5+4 e 10, PAGNOTTA 16:5); cfr. G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino 1969, pp. 997-98.

⁵ In ambito italiano caso eccezionale di ballata a *coblas doblas* è il contrasto di Guido Orlandi *Partire Amor nonn-oso* (PAGNOTTA 249:6 e nota 11, p. 176).

⁶ Cfr. SÁVY-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Españha*, p. 403: «La rima n'è assai irregolare: non per modo che un tentativo di mettervi ordine possa parer sempre arbitrario o disperato, ma qua e là la imperfezione potrebbe esservi stata fin dall'origine [...] Questa è sciatteria che non si può attribuire a guasti posteriori [...]». HÖV, *Guiraut d'Españha*, p. 43, la inserisce tra le Balladenartige Gedichte, mantenendo sostanzialmente intatte lezioni e ordine del codice, anticipando solamente l'attuale terza strofe, secondo una scelta risalente ad APPEL, *Chrestomathie*.

A mio avviso è possibile ipotizzare un cattivo intendimento dell'intera organizzazione metrico-strofica visto che, pur posponendo la strofe d'invio, dopo le prime due *coblas unissonans* farebbero seguito inopinatamente due strofi *singulars*, di cui una (la III in questa edizione) lacunosa di due emistichi e l'altra, un distico apparentemente avulso, mancante di due versi. Un'occasione d'errore è forse da vedere nel cambio-pagina: è infatti nel passaggio alla p. 229 che emergono queste perturbazioni, dalla mancata divisione col punto metrico dei doppi quinari dell'invio - in deroga a una notazione altrove regolare delle rime interne e di fine verso - alle lacune nelle strofi successive. Il copista evidentemente aveva meccanicamente dedotto che anche per questa *balada* (così come per la *dansa-ballette* appena trascritta e per la *dansa* successiva, *Sa gai'asemblansa*) fossero previste tre *coblas* più *tornada* e trovandosi invece sotto mano ancora delle strofi (quattro se è valida l'articolazione a *coblas doblas*), ne trascrive in successione solo due (lacunose e *singulars*) nel poco spazio rimasto⁷.

1	<i>Lo fin cor qu'ie-us ai</i>	<i>m'ausi, Dona Gaia,</i>
2	<i>si de vos non ai</i>	<i>ioi, ni re que-m plaia.</i>

I	3	<i>M'amia, Bel Cors</i>	<i>blanc com flor de li-re,</i>
	4	<i>avinen e pros,</i>	<i>don an lo bendire,</i>
	5	<i>qu'ieu am mais de vos,</i>	<i>dona, lo dezire,</i>
	6	<i>que d'autra ricor,</i>	<i>si tot s'a que-m plaia.</i>

II	7	<i>Ai las, que farai?</i>	<i>E voletz m'ausire?</i>
	8	<i>C'ab un dous esgar</i>	<i>m'avetz dat consire,</i>

⁷ Anche la pastorella *Per amor soi gai*, che nel codice precede a p. 228 la *dansa-ballette* *Si no-m secor Dona Gaia*, è composta di cinque *coblas*, con *cauda* a decenari con cesura mediana. Potrebbe a questo punto rivelarsi significativa «la percezione immediata» di Allegretti, che vede un possibile indizio di lacuna testuale nel fatto che il copista interrompa la regolarità della *mise-en-page* (che prevede per tutti i testi da ballo di E la trascrizione del *respos* tutto di seguito con andata a capo per l'inizio della prima *cobla*) lasciando uno spazio bianco, corrispondente a un emistichio, alla fine del primo verso del *respos* delle due composizioni; concludendo però: «Se è mimetismo della disposizione della rubrica nell'antigrafo, ne rimane non meno precisabile il senso», cfr. P. ALLEGRETTI, *La pastorella e le foresette di Guido Cavalcanti*, in *Carmina semper et citharae cordi*, pp. 247-59, nota 11. Sulla questione, da cui risulterebbe così ancora più definito il carattere individuale, all'interno della collezione di testi da ballo di E, del gruppetto di ballate sulla *dona gaia*, cfr. quanto si dice a proposito di *Per amor soi gai* (in Appendice A).

9 e faitz gran pecat quar tan greu martire
10 mi faitz esperar, si-us tenetz tan cara.

2. *deves* 3. *blanca com flor / deli (+1)* 4. *donap*
6. *ricor*] *no fai; ni tot so*

III 11 Si de vos non ai ... [ensa]
12 ... [ai] Merce prec que-us vensa
13 quar outra no-m plai ni tan no m'agensa,
14 quar ieu per ver sai qu'es la plus veraia.

[IV ... -ai ... -ensa]

V ... [-ai] [-ia]
... [-ai] [-ia]
21 No-i gardetz *no-sai* mas l'amor que-m lia,
22 e que-m detz un bai enans que m'en vaia.

VI 23 Baladeta vai, tost de cors ten via,
24 e saluda-m <ai> ma douset'amia.
25 E si bon cor m'a, prec quez ill m'o dia,
26 e si non lo m'a, prec que merce m'aia.

vv. 11-14 e 21-22 sono trascritti nel codice dopo i vv. 23-26

14. *sai per uer* 21. *no-sai*] *ricor* 23. *vai b.* 24. *e saluda me*
mad.

Traduzione

L'amore sincero che vi porto mi uccide, Scontrosa, se da voi non ottengo *ioi*, né qualcosa che mi soddisfi.

I. Amica mia, Bella, bianca come un giglio, mirabile e virtuosa, degna di lode, Signora, preferisco desiderare voi che possedere un'altra, anche se ha quello che può piacermi.

II. Ahi povero me, che farò? Volete uccidermi? Con un dolce sguardo mi avete confuso e avete commesso una grave colpa, giacché mi prospettate un tormento pesante se vi mantenete così distante.

III. Se da voi non ho [...] prego che vi vinca mercé, dato che un'altra non mi piace né mi seduce tanto, perché io lo so che siete veramente la migliore.

IV. ...

V. [...] Non badate ai non-so ma all'amore che mi lega, e datemi un bacio prima che me ne vada.

IV. Vai ballatetta, percorri veloce la strada e porta un saluto là alla mia dolce amichetta. E se mi ha a cuore, prego che me lo dica, e se non ha cuore per me, prego che abbia mercé.

Note

Questo componimento può essere annoverato tra le *baladas* occitaniche non solo per quanto concerne la struttura formale, ma anche per il contenuto. Nella *balada* provenzale si distinguono infatti due filoni all'interno dello svolgimento tematico amoroso: al primo fanno capo le *chansons de femme* o *d'ami* e le «*rondes du jaloux*», con il motivo classico della malmaritata e il tradizionale contrasto tra l'amico giovane e attraente e il marito vecchio e impotente. Ne sono esempi la *gelozesca* di Cerveri de Girona, l'anonima *Quant lo gilos er fora* (471,201, di cui si veda anche nelle note a XI), l'antica *dansa A l'entradè del tens clar* (461,12) e il *rondet-motet* franco-occitano (*duplum* di un mottetto a tre voci) *Tuit cil qui sunt enamourat* (461,240a). La seconda corrente tematica è invece caratterizzata piuttosto da un registro para-cortese. Vi si trova innanzitutto la tradizionale preghiera, come in *Mort m'an li sembran* (461,166), 1-9: «*Mort m'an li sembran que ma dona-m fai / e li seu bel seu bel oilz amoros et gai / q'eu non trob coseil s'eu de li non l'ai / mort... / per q'eu mais ioinchas denant li verrai / mort... / preiant humilment qant far o poirai / qe-m facha socors se vals d'un dolz bai / Mort m'an li sembran*» (il testo riportato, frutto di una ricognizione diretta sul codice Q, differisce per vari aspetti dalle edizioni di BARTSCH, *Chrestomathie*, col. 267, e APPEL, *Chrestomathie*, p. 85; cfr. anche BERTONI, *Il canzoniere della Riccardiana*, 7, p. 9); si veda ancora *D'amor m'estera ben e gent* (s'eu ma dona vist plus suvent, 461,73), 8-12: «*E prec si plaz no m'ochaison / d'amor ... / qar estauc sai en Aragon / ab lo rei q'a bon preç valen / d'amor m'estera...*» (cfr. BARTSCH, *Chrestomathie*, col. 268, e BERTONI, *Il canzoniere della Riccardiana*, 8, p. 10). Ricorrente è anche il motivo dell'amore che uccide, cfr. qui al v. 7: «*Ai las que farai? - e voletz m'ausire?*» o nel *respos* di XI, anch'essa *dansa-balada*: «*Gen m'ausi - midons, e s'ill plazia / c'apres si - m'ausizes, be-m plairia, / e tenria - per fina ma fi*», e ancora ai vv. 7-8: «*e muer*

mi, - s'ela no-m met en via / qu'ieu lai sia - on mal'anc la vi» e 13: «c'obs m'auria - quar amors m'ausi». Il tutto è corredato dalla presenza dei motivi e valori cortesi abituali: *joi, joven, pretz, valor*, la *descriptio puellae* (si veda la nota al v. 3), l'allusione ai *lauzengiers* (cfr. *D'amor m'estera ben e gent*, 23-27: «*Bella domna, gentil faizon / d'amor... / non credaz lausenger felon / qe basson amor per nient / d'amor...*»), il motivo tipico del poeta che preferisce il desiderio non soddisfatto della sua dama piuttosto che essere appagato da un'altra, ed infine l'impiego dei *senhals*: qui *Bel Cors*, *Bel Conort* in *Mort m'an li sembran*, e *La dels Cartz* e *Sobrepretz* in *Pus no vey leys cuy son amics* di Cerveri. Molti di questi tratti caratteristici possono essere facilmente individuabili in questa *baladeta*, che rientra quindi a buon diritto fra le *baladas* anonime provenzali.

1. Hoby interviene come di consueto a segnalare il *cas sujet* con la *s* segnacaso al v. 1 (*fis cors*) e al v. 3 (*flors*).

Dona Gaia: cfr. VI,1 «*Si no-m secor Dona Gaia*» e nota, e *infra*, nota al v. 10.

3. L'interpretazione di Appel e Savj-Lopez *m'amia'a bel cors* non rende conto del vocativo al v. 5.

blanc com flor de lire: paragonare la carnagione della donna al candore del giglio è comune a tutta la tradizione romanica; per l'area occitanica si vedano solo a titolo d'esempio: ArnMar, salut I, 84-86: «*vostre gen cors cuende e gay / las vostras belas sauras cris / e-l vostre fron plus blanc qe lis*»; Jaufrè, 125-27: «*car plus es fresca, bella e blanca / que neus gelada sus en branca / Ni que rosa ab flor de lis*» (APPEL, *Chrestomathie*, 3); Peire Cathala, 40-41: «*Axi la-m tolh ma don'ab son clar vis / ab la sieu faç blanca com flor de lis*» (cfr. C. FABRE, *Deux poèmes de Peyre Cathala*, in «*Romanic Review*», 13 (1922), 1-17:4-6); Cerv (434,14), 15: «*vis, - douz ris, - cors fis, - blanx, lis - con lis - m'aucis*»; e la *dànçia retronxada* del Capellà de Bolquera *Ffis vos suy ayman* (PARRAMON 20,1 = 13:1), 16: «*e-l clar vis, flor de lis, d'un crey qu'enpendray la mort*» (BADIA, *Cançonet de Ripoll*, 201).

blanc: la correzione del secondo emistichio risale ad APPEL (*Chrestomathie*⁴) che fa concordare l'attributo al maschile con *cors* e ripristina la rima in *-ire*. Bartsch aveva preferito eliminare la congiunzione comparativa: *blanca flor de lire*.

4: *don an lo bendire*: il manoscritto riporta la lezione *ap* ma l'asta inferiore della *p* non è ripiegata verso destra come abitualmente e si può intravedere la nasale. Hoby, lo segue Appel, *Chrestomathie*⁶, pone a testo *don ay lo ben dire* traducendo: «*wovon die Gab' der schönen Red' ich habe*», in riferimento al canto del poeta che trova la sua ispirazione nella bellezza della donna amata. Il termine *bendire* ha però una connotazione più sociale, in relazione alla fama benevola che circonda la bellezza della Signora, al «bel parlare che si fa della dama»; si veda a questo proposito II,15: «*qu'ar de vos vueill bendire*», AimBel (9,4),

41-43: «*N'Audiartz es tan avinenz, / adrech'e gaia e plazens / per qu'el sieu bendir mos cors jai*» o Blacatz (52,4), 35: «*q'en dreg d'amor deu hom sidonz bendir*».

5. *qu'ieu am mais de vos... lo dezire*: dichiarazioni di fedeltà simili a questa sono diffusissime nella tradizione cortese, si vedano ad esempio: AimBel (9,11), 17-18: «*qar tant m'es dols de leis lo desirers / plus qe d'autra lo jazers ni-l baisars*»; BtBorn (80,15), 10-11: «*S'ieu non am mais de vos lo cossirier / Que de nuill'autra aver mon desirier / qe-m don s'amor ni-m reteign'al colgar*»; ArnMar (30,26), 16-17: «*lo dezirier am mais de vos e vuelh / qu'aver d'autra tot quan de vos dezir*»; ArnMar (30,22), 19-20: «*mais am de vos lo talen e-l desir / que d'autr'aver tot so c'a drut s'eschai*»; GIMONT (225,8), 44-45: «*q'eu lais per lei qe m'auci de desir / mans de plazers q'amors d'autra-m daria*»; RigBerb (421,3), 21-22: «*mais am per vos morir / que d'autr'aver nuill ioi, tan vos desir*».

Il v. 6, così come trádito dal codice, *que d'autra no fai - ni tot so que-m plaia*, ha dato luogo a più interpretazioni per la presenza del verbo vicario in fine di emistichio che rende difficile la piena comprensione. Dagli esempi appena riportati si ricava che il senso di quanto il poeta vuol dire è che preferisce macerarsi nel desiderio della sua donna piuttosto che avere da un'altra ogni appagamento. Quindi ciò che è indicato come *que d'autr'aver* (*lo jazers ni-l baisars, tot so c'a drut s'eschai, joi*), qui è espresso con *que d'autra no fai*, con *fai* che potrebbe essere sostitutivo ellittico di un verbo di possesso (*ai* in questo caso) che renderebbe più chiaro anche il secondo emistichio. Ma possono, forse con miglior risultato, venire in soccorso elementi interni al testo: considerando infatti la sequenza delle rimealmezzo, si può notare che i soli due luoghi dove la corrispondenza interna viene a mancare sono i primi emistichi del v. 6, che richiederebbe un'uscita in *-ors /-os*, e del v. 21 che invece avrebbe bisogno di un'uscita in *-ai*. Mi è sembrato quindi che *ricor*, che effettivamente spezza la sequenza rimica interna della quinta strofe (cfr. nota al v. 21), potesse essere trasposto scambiandosi di sede con *no fai*, ristabilendo in questo modo corrispondenze anche semantiche. Infatti il lemma è attestato nella medesima accezione «possesso del tesoro» (inteso carnalmente) anche nella *dansa* I,27-29: «*qu'ieu no m'alugor / ni-m part de l'esclau / per altra ricor*», per cui rimando alla nota al verso 29.

Sia Hoby (*que d'autra si-m fai - ia tot so que-m plaia*) che Appel (*que d'autra si-m fai - tot so que mi plaia*) hanno cercato di ovviare alle incongruenze mutando con lievi correzioni il testo.

7. *que farai?*: Hoby traduce «*Ach! was soll ich beginnen?*» che non mi pare abbia relazione col contesto. Savj-Lopez invece pone a testo «*que dey far?*». Attestazione di questa formula di disperazione (oltre che nelle note *coblas tensonadas* di GrBorn (242,3) e PRogier (356,4) e al dialogo bisillabico di Guillem e Flamenca, ricomposto e studiato in LIMENTANI, *L'eccezione nar-*

rativa, pp. 276-84), troviamo in un emistichio del tutto simile di GrEsp *Qui en pascor* (244,11), 29: «Las! qu'en farai? tostemp n'estarai mutz»; in BnVent (70-40), 13: «Las! Que farai? Com sui traitz»; in PMilo (349,6), 25: «Las! Qe farai? morrai tan cossiros?» (C. APPEL, *Poésies inédites tirées des mss. de l'Italie*, in «Revue des langues romanes», 39 (1896), pp. 177-216:193-95) e nel *respos* di una dancia anonima del *Cançoneret de Ripoll* (PARRAMON 0,61 = 7:1), 1-3: «[Gen]til dompna sens erguyl, / si vostr' amor no-m acuyt, / ay las, que-m faray? - Morray!» (BADA, *Cançoneret de Ripoll*, 213).

7. Diafe in cesura: *farai - e*, come al v. 22 *bai - enans*.

8. *dous esgar*: per il motivo nelle *dansas* cfr. nota a IV,13-14: «Mas pauc vo-n cal! - Donx, per cal razo gara / Bel Proensal, - que m'en sal - un esgar?» e XII,3-4: «que-l ioi d'ara - vueilla-m dar / tan pauc guara - l mieu esgar».

consire: cfr. LR II,463: «rêverie, pensée». La forma con la conservazione del nesso -ns- dopo vocale è osservata da RONJAT «dans des mots populaires, quand on reconnaît ou croit reconnaître un préfixe» (*Grammaire istorique*, §335).

9. *faitz gran peccat*: per l'espressione si veda ad esempio Albert (16,11), 62-63: «Amors fai gran peccat / q'ieu no-m puec defendre»; DPrad (65,3), 49-50: «e s'o fa, merce n'aura lieu, / que peccat fai qui merma-l sieu»; BtCarb (82,1), 48-50: «que peccat mortal / fai gran qui vol aussir de grat / son bon amic cant li port'amistat»; FqMars (155,14), 1-2: «Molt i fetz gran pechat Amors, / quan li plac que-s meses en me»; GIX (183,12), 7-8: «donna non fai pechat mortau / que ama chevaler leau»; PVID (364,36), 17-18: «Si m'aiut Dieus, peccat fai criminal / ma bella domna, car ilh no-m socor»; e l'anonima *Plazens plazer* (461,193a), 3-4: «Pecat faretz doncs si-m volets auzir».

10. *mi faitz esperar*: cfr. SW III,257 «erwarten; stand halten»; sulle costruzioni di *faire* causativo + infinito, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 512.

cara: Hoby, seguendo un suggerimento di Bartsch in apparato, corregge in rima *gaya* e traduce «wenn ihr so sorglos [um mein Leid] euch benehmet», postulando, nella nota al verso (p. 90) un passaggio semantico da «fröhlich», attraverso «übermütig» (cfr. SW IV,13 e PD,200: «impertinent»), a «rücksichtslos», «spröde». In realtà non mi pare necessario un intervento correttivo che non modificherebbe sostanzialmente nulla: questa infatti è la prova evidente che nello speciale vocabolario rivelatore di genere di queste composizioni, *gaya* e *cara* costituiscono le parole-tema. Poste per lo più in rima, esse vengono in questo caso a sovrapporsi, non a caso i *senhals* che costellano le *dansas* di E sono *Dona Cara*, *Na Cors Car*, *Na Sobre cara*, *Na ses merce*, *Dona Gaia*, in cui la figura di donna distante e altera risulta da un'originaria accezione di «leggera», «incurante». In questo caso, inoltre, vi è anche sovrapposizione coll'intero sintagma *tener car* (cfr. SW VIII,159 «sich zurückhalten,

Zurückhaltung haben) che si ritrova, con il senso di «amare», in IV,15-16: «Del car tener fauc folia / dona, don no-m iauzi anc», dove è espressa la medesima situazione per cui più la dama si rende «preziosa» più l'amante sa che la sua attesa sarà lunga e angosciosa; si confrontino i versi 17-18 di IV: «*quar en vos truep tal fadia / don ia son mei cabeill blanc*», con i vv. 9-10 della *baladeta*: «...*quar tan greu martire / mi faitz esperar - si-us tenetz tan cara*».

11. Si pone la lacuna nel secondo emistichio del v. 11 e nel primo del v. 12 concordando sostanzialmente con gli editori precedenti, ma con lo stesso peso si sarebbe potuto considerare mancante l'intero v. 12 e porre a testo «*si de vos non ai - merce...*», annotando il terzo caso di cesura inaricante insieme al verso 2 del *respos*: «*si de vos non ai - ioi*» e al v. 3: «*M'amia, Bel Cors - blanc*». Per l'impiego topico del sintagma, cfr. tra gli altri AimBel (9,7), 15: «*que Merces no la-m vensa*»; ArnMar (30,17), 8-9: «*e doncs, domna, valha-m vostre secors / e vensa vos Merces e Cortesia*»; BtCarb (82,6), 33-34: «*Per qu'ieu, dona, prec que merce vos vensa / e que m'ames, que mot m'a gran mestier*»; GcFaid (167,11), 33-34: «*Ja non creirai / que merces no la vensa*».

11-14. L'anticipazione della III *cobla* è effettuata da tutti gli editori (tranne Bartsch) a partire da APPEL, *Chrestomathie*⁴.

21-22. Hoby mantiene l'ordine e la lezione del codice e così anche Appel, per cui questo distico nella loro edizione è posto alla fine e considerato come una *tornada* dopo l'invio. Tuttavia Appel, risultandogli evidentemente discordanti i passaggi repentini dall'apostrofe al componimento (IV str. della sua edizione) in 2ª persona singolare (*Baladeta vai... e saluda me*), alla 1ª persona dell'indicativo presente nei due versi successivi (*prec... prec*), alla 2ª persona plurale del congiuntivo presente nel distico finale (*gardetz... detz*), suggerisce in apparato per questi due ultimi esiti le forme della 3ª persona singolare del congiuntivo imperfetto *gardes, des*. BEC, *Pour une typologie*, p. 111, riferendosi alla disposizione testuale del distico in Appel e Hoby, avvicina l'articolazione strofica della *baladeta* a *Mort m'an li semblan*: «le refrain initial de deux vers n'est pas indiqué dans le ms. comme devant être intercalé dans la *cobla*, mais il est probable qu'il était si l'on se réfère aux pièces semblables. De plus le refrain final (de deux vers) est formé d'un distique original, différent du premier, et qui fonctionne en fait comme une *tornade* (il reprend en outre les deux dernières rimes de la dernière *cobla*)».

no-sai: ricavato dal banale scambio grafico f/s lunga da *no fai* trasmesso dal codice (cfr. nota al v. 6), dà luogo a un'interpretazione del testo come «non siate indecisa, non tardate oltre, baciatevi prima che parta». Forse il richiamo a RbAur, *Escotatz*, potrebbe non parere azzardato, soprattutto per quanto è detto nella terza strofe, cfr. (389,28), 17-20 e prosa: «*s'als obs no-m vol valer manes / pus m'o profer'ab lonc tarzar; / pus leu que selh que m'a conques / no-m pot nulh autre galier. / Tot ayso dic per una*

domna que-m fay languir ab belas paraulas et ab lonc respieg, no say per que: pot me bon esser, senhors?». La formazione nominale si trova anche in altri stilemi come il *no-saber* di BnVent (70,15), 15-16: «*Amor blasmen per no-saber, / fola gens*» o FqMars (155,27), 44-50: «*e quar soi desmezurat / d'amar leialmens, / cre que-m faill mos essiens; / pero si-n fos dreitz jutgatz, / ja non degr'esser blasmatz, / c'aital no-saber / deuriatz en grat tener*» (cobla V, tradita dalla sola versione b); a cui si aggiunga la satira del sirventese di Bertran de Parisot contro Gordotz (85,1), 4-7: «*Vos non sabes chanzon ne sirventes, / vers ni descort q'en cort a dir fezes; / qe no-sabers vos marris e-us cofon*» (dedicato nell'invio, vv. 81-82, alla «*valent comtessa de Rodes / car a son cors bel gai e cortes*», cfr. CHAMBERS, *The ensenhamens-sirventes of Bertran de Paris*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Sarrebrücken, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 129-40:131-34).

L'inserzione di *ricor* da parte del copista potrebbe essere spiegata con un richiamo mnemonico a formule in cui il termine è legato al verbo (*es*)gardar, come in GrSal (235,1), 17-19: «*Non esgardetz ves mi vostre ricor! / Humilitat esgardar hi cove / per amor Dieu!*»; per altre attestazioni dello stilema, cfr. nota a I,29.

22. Il motivo del bacio (richiesto o dato) è tipico delle *baladas* e dei testi danzanti dalle movenze popolareggianti, si veda *Qant lo gilos er fora*, 11-16: «*Amic, s'eu vos tenia / Qant lo gilos... / Dinz ma chambra garnia / Qant lo gilos... / De joi vos baisaria / Qar n'audi ben dir l'autre di*» (APPEL, *Chrestomathie*, p. 85), o *Mort m'an li sembran* (461,166), 9-10: «*preiant humilment, qant far o poirai, / qe-m facha socors, sevals d'un dolz bai*»; ed anche la *chanson de femme* anonima *Quan vei los praz reverdezir* (461,206), 8-10: «*Digas li que mout m'agrada / Quan membres del son / Qu'el me ditz quan m'ac baizada*» (RIEGER, *Trobairitz*, 38) o la pastorella in forma di danza, V, 31: «*tres vetz la baizet, - anc mot non sonet*».

e *que-m detz*: si noti l'uso di *que* + cong. presente per l'esortativo-ottativo, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 570.

23. *Baladeta vai*: l'inversione rispetto alla lezione del codice risale a Bartsch, ed è stata accettata unanimemente, perché ristabilisce la rima interna. Cfr. la *balada D'amor m'estera ben e gent*, 28-32: «*Balada, vai ad esperon / d'amor... / et saluda-m les de cui son / qar manten valor et iovent / d'amor...*».

24. e *saluda-m lai*: l'intervento si è reso necessario per ristabilire la rimalmezzo, mentre Appel e Hoby hanno lasciato immutata la lezione del codice. Per una simile formula, cfr. GIFig (217,6), 41-44: «*Chanso, entre la melhor gen / qu'ieu conosc'e nulh loc, t'en vai, / en Proensa, e saluda-m lai / de ma part totz los pus prezat*».

douset'amia: cfr. il *descort* di GlAugNov (205,3), 21-22: «*Per merce-us prec, bella douset'amia / si cum ie-us am vos me vulhatz*

amar». Il suffisso vezzeggiativo *-eta* (anche in *baladeta*) è tipico delle composizioni poetiche maggiormente *popularisantes* o comunque dal tono più leggermente cortese, si veda ad esempio la sequenza *albata*: *violeta*: *rozeta*: *soleta*: *erbeta*: *quarteta* nella pastorella *Per amor soi gai*.

25-26. Segnalo il parallelismo tra i due versi con la perfetta corrispondenza negli inizi degli emistichi (*e si... prec que*), procedimento binario tipico delle *baladas*.

prec quez ill m'o dia: Hoby considera l'esito *prec* come 2^a persona singolare di *pregar*, riferito a *baladeta*: «und wenn für mich ihr Herze liebend schlägt, so bitte sie, sie möge es mir sagen».

VIII. *Sa gai'asemblansa*

(244,12)

(Anonimo)

MANOSCRITTO: E 229^a

EDIZIONI: MG DLXII; Bartsch, *Denkmäler*, p. 3; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p. 402; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, X, p. 30; Audiau-Lavaud, *Nouvelle Anthologie*, p. 321; Cavaliere, *Cento Liriche*, p. 479; Bec, *Anthologie*, p. 66; Riquer, *Los trovadores*, III, p. 1388.

SCHEMA METRICO: Frank 407:19. *Dansa con respos* di 4 vv.
+ 3 *coblas unissonans* di 8vv., nessuna *tornada*

C	D	C	D		a	b	a	b		c	d	c	d
5'	6'	6'	6'		8	6'	8	6'		5'	6'	6'	6'

rime: a -er b -ueilla (Frank -olha) c -ansa d -ensa

Il testo è articolato secondo uno degli schemi più usati dai compositori di *dansas*¹. Vi si contano infatti anche *Non puese plus sofrir* (244,6), *S'a la bella que-m plai no-m plai* (244,14), *Pos ses par* (244,10), *Dona si tot no-us es preza* (244,1) e le due danze monostrofiche di *W Tant es gay'es avinentz* (461,230) e *Donna pos vos ay chausida* (461,92). Forse proprio per questa sua esemplarità è la *dansa* che ha avuto maggiore attenzione da parte degli editori (insieme alla pastorella *Per amor soi gai*), essendo una delle più lievi e meno problematiche, per quanto riguarda la costituzione del testo, dell'intero *corpus*.

Composta alla corte di Beatrice di Provenza², è una *pièce* in onore delle *trobairitz*: sono infatti citate Saisa (di

¹ È il famosissimo schema rimico di *Quan vei la lauza* di BnVent (70,43) che vanta una numerosa sequela di contrefrazioni (per cui si veda *Scheda metrica*). L'elenco prevede anche il *combat «guerrier»* di Joan de Pena (269,1) il quale, per uso dell'identico *senhal* Ma Gueirieira, potrebbe essere autore di una delle due *dansas* trasmesse dal ms. f (XX), affiancato da una nutrita serie di *dansas* composte durante il XIV secolo dai poeti della Scuola Tolosana.

² Sul ruolo delle *domnas* come «organizzatrici e registe delle feste, degli spettacoli, degli intrattenimenti mondani, delle recite letterarie che perio-

Montaigon), Tibortz de Proensa, Alamanda, magari a loro volta autrici di *dansas*, di cui però nulla, tranne forse qualche indizio in questo componimento, è rimasto a confortare l'ipotesi³.

- 1 *Sa gai'asemblansa*
2 *de Na Saisa m'agensa*
3 *quar gaiamen m'enansa*
4 *sa gaia cabtenensa.*

- I 5 E qui Na Saisa vol vezer
6 a Montaigon destueilla,
7 pero non s'i pot destoler
8 hom que vezer la vueilla,
9 c'ab un esgart, lansa,
10 qu'es gardatz de faillensa.
11 A pauc no m'a semblansa
12 Na Tibortz de Proensa.

- II 13 Be-m plai quant aug matin e ser
14 l'auzelet per la brueilla,
15 e vei per las brancas parer
16 la flor entre la fueilla.
17 Lai don mi plai dansa,
18 el dous tems que comensa
19 e-m dona alegransa,
20 car N'Alamand'agensa.

dicamente si inscenavano nelle dimore signorili», GUIDA, *Trobairitz fantomatiche?*, p. 412, cfr. anche R. LAFONT, *La voix des dames*, in «Revue des langues romanes», CI (1997/2), pp. 185-205.

³ Solo di Gaudairena, moglie di Raimon de Miraval, vissuta quindi entro il primo terzo del XIII secolo, sappiamo da una raso del ms. H (f. 20ra) che «Bela era et avinens, e sabia ben trobar coblas e dansas» (BOUTIERE-SCHUTZ, *Biographies*, LVIII). Recentemente anche alcune *baladas* anonime sono state inserite tra le opere di *trobairitz*: *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire* (461,69) e *Quant lo gilos er fora* (461,201) trasmesse dal ms. Q e, con minor convinzione, la *dansa A l'entrad del tens clar eya* (461,12), conservata dal ms. X, e l'alba *En un vergier sotz fuella d'albespi* (461,113), unicum di C (cfr. F. ZUFFEREY, *Toward a Delimitation of the Trobairitz Corpus*, e la *Checklist of Poems by the Trobairitz in The Voice of the Trobairitz*, rispettivamente alle pp. 39-41 e 227-37). Si veda anche Introduzione, pp. 21-22.

- III 21 Comtessa Beatritz, per ver,
22 vostre fin pretz cabdueilla,
23 sobre totas sabetz valer.
24 E no-us pensetz que-m tueilla
25 de dir vostr'onransa,
26 frug d'onrada semensa,
27 e ges non ai duptansa
28 c'autra lauzors me vensa.

20. *car nal amadagensa*

Traduzione

Il gaio accordo della Saisa mi piace perché rallegra il mio spirito il suo andamento vivace.

I. Se qualcuno vuol vedere Donna Saisa, faccia una deviazione fino a Montaigon, ma non vi si potrà allontanare chi la vedrà, perché trafigge con uno sguardo privo di debolezza. Mi ricorda quasi Tibortz di Provenza.

II. Mi piace ascoltare mattino e sera l'uccellino fra le fronde, quando vedo spuntare sui rami il fiore, tra le foglie. In quei momenti mi allietta una danza nella dolce stagione che comincia, e mi rende gioioso, perché Alamanda piace.

III. Contessa Beatrice, davvero, il vostro pregio eccellente, siete la più brava di tutte. E non crediate che smetta di farvi complimenti, frutto di nobiltà, non temo certo di farmi convincere da un'altra degna di plauso.

Note

1-4. Si noti la musicalità del *respos* accentuata dal polisigma e dal gioco allitterante delle velari sonore.

In tre versi ricorre *gaia* (con l'avv. *gaiamen*), lemma principe nel vocabolario cortese delle *dansas*, versatile perché dotato di sfumature che vanno da 'amabile' a 'scontrosa', proprio come la musica che le accompagna, gioiosa ma ritmata con effetto quasi di contrappunto. A questo lessico speciale appartengono anche altri due termini neutri che in questo caso assumono un'accezione tecnico-musicale non attestata altrove nella tradizione letteraria occitanica: *asemblansa* che indica l'«accordo degli strumenti», l'«orchestrazione di voce e musica», trovando il suo corrispondente nel francese moderno *ensemble* (cfr. FEW

IV,716 s.v. *in simul*) e *cabtenensa*, con cui si è inteso 'portamento' nel senso di 'movenza musicale, andamento, cadenza', riferito dunque alla tecnica di esecuzione vocale e/o strumentale (che prevede il passaggio da un suono all'altro toccando rapidamente tutti i suoni intermedi) e alle formule melodico-armoniche che concludevano le parti di un brano. Si ricordi al riguardo quanto le *Leys d'Amors* prescrivevano per il carattere espressivo e l'accompagnamento ritmico-melodico di una *dansa*: «... deu haver so ioyos et alegre per dansar, no pero tan lonc coma vers ni chansos, mas .i. petit plus viacier per dansar» (*Leys d'Amors* ed. GATIEN-ARNOULT I, 340-42; ed. ANGLADE II, 179-80). Sono gli accordi e il ritmo di una *dansa* di Na Saisa dunque? Parrebbe infatti di trovarci di fronte a una 'hit parade' *ante litteram*, nella quale sono presentati i due filoni più in voga nelle *dansas* composte da *trobairitz*: il genere più ritmato e moderno di Saisa e quello più 'soft', 'd'antan', di Alamanda, che «*dona alegransa*» ma non «*enansa*». La preferenza dell'autore (ma a questo punto potrebbe anche essere un'autrice) va dunque a Saisa, della quale fornisce informazioni su come trovarla a chi volesse vederla (e sentirla).

Le allusioni musicali del *respos* non sono state colte dai precedenti editori (che pongono a testo *semblansa*), valgano per tutti HOBY, *Guiraut d'Espanha*, p. 31: «Das fröhliche Aussehen der Herrin Saisa gefällt mir, denn ihre fröhliche Lebensart macht mich fröhlich weiterleben», e RQUIER, *Los trovadores*, III, p. 1388: «Me agrada el alegre semblante de Saisa, pues alegramente me ensalza su alegre condición».

sa: articolo femminile attestato nel rouergate e in Provenza almeno fino alla metà del XIV secolo, cfr. MEYER, *Documents*, 652; BRUNEL, *Chartes*, XXIV e FEW IV,808.

gai'asemblansa: collegato al fr. *assembler* 'faire correspondre, harmoniser', cfr. Peirol (366,8), 31: «*Que-ls sieus ditz assembla al meu pensamen*». L'accezione musicale si collega al significato primitivo del lat. *assimulare* 'mettere insieme, raccogliere, riunire', per cui cfr. REW 731 e FEW XXV,541-61, con significati anche di tipo grammaticale: «Afr. *assembler* 'combiner, agencer syllabes', *asambler* 'faire la paire de rimes riches; joindre (membres de la phrase)', *assemblément* 'composition (paroles)', 'liaison, enchaînement, union (des dictiones)'; fino agli esiti moderni: «*assemblage* (de cloches) 'sonnerie', *assemblage instrumental* 'réunion de plusieurs instruments pour exécuter un morceau'. Si veda anche CELLA, *I gallicismi*, pp. 320-22 per i derivati italiani *assembianza* / *assemblanza*: 'raduno, adunanza, scontro (di giostra o battaglia)' e *assembraglia* 'riunione festosa'.

2. *Na Saisa*: metonimia per la «*dansa*» o il «*so*» de *Na Saisa*, come al v. 20 per N'Alamanda. Una Saisa è citata da BtBorn (80,9), 32-36: «*ma-l gentils cors amoros / e la doussa cara pia / e la bona compaignia / e-l respos / de la Saisa-m defendia*»; e Na Saisa dal «*bel respos*» compare citata in un *joc partit*, databile

intorno al 1264, tra Guiraut Riquier, Jordan V, signore dell'Isola Jordan, Raimon Izarn e Paulet de Marselha (248,77), 5-6: «*Et a-N Raimon Yzarn en eyssa guia / Na Marqueza e Na Sayssa la pros*» e 25-27: «*que Na Saisa, si tot s'a bel respos / ni-s parla gen, no-m play tant ni-m plairia / com Marqueza, qu'es ses par de cundia*». Marqueza è probabilmente Marqueza del Baus, sposa di Enrico II di Rodez nel 1256, mentre Na Sais(s)a pare dama di identità sconosciuta anche ai più recenti editori (cfr. RQUIER, *Paulet de Marselha*, pp. 178-82 e BETTI, *Guiraut Riquier*, pp. 103-10). Ma il fatto che ci sia vicinanza cronologica e geografica (il *torneyamen* si svolge nel Tolosano e la nostra Saisa si trova a Montaignon) può deporre a favore di una medesima identità fra le due dame, cui già ANGLADE, *Onomastique*, p. 437, seppur con formula dubitativa, si mostrava propenso. Si aggiunga poi che Rodez con la sua corte comitale è stata qui più volte indicata come fulcro della scuola 'danzante' e GrRiq e PauMars, anch'egli autore di una *dansa*, ne erano frequentatori alla fine degli anni '60. Un sottile filo collega poi il *joc partit* a questa *dansa*: Jordan V, presso la cui corte probabilmente si è svolto, è discendente di Jordan IV dell'Isola Jordan, chiamato in causa nella tenzone tra BnArnArm e Na Lombarda in cui viene citata N'Alamanda (vedi *infra*), il quale è a sua volta nipote di Escaronha Jordan, dama amata da GrBorn e adombrata nella *razo* che precede la tenzone con N'Alamanda. Recentemente Saverio Guida ha convincentemente attribuito proprio a Escaronha il sirventese *No puese mudar no digua mon vejaire* ed ha inoltre postulato che lo scambio di *coblas* fra la *donzela* e la *bona domna* registrato nella BdT al numero 461,56 sia opera di Alamanda d'Estanc e Escaronha Jordan (cfr. GUIDA, *Trobairitz fantomatiche?*, spec. pp. 428-33). Una sottile rete di richiami attraversa dunque più di tre quarti di secolo tenendo collegato un piccolo gruppo di *trobairitz* evidentemente molto più conosciuto ed apprezzato di quanto noi oggi si possa provare.

4. *cabtenensa*: cfr. FEW XIII,218: «*tenir l'accord* 'conserver l'accord (de musique)', *captener* 'maintenir'», probabilmente riferito alla durata della notazione e alla tecnica e modalità di esecuzione.

5. *qui = si quis*.

Si noti la struttura rimica della fronte per cui al nesso allitterante (*vol vezer*) segue il *polyptoton* in rima (*destueilla : destoler*); l'inversione della prima coppia, legata dall'allitterazione (*vezer la vueilla*), chiude lo schema.

6. *Montaignon*: quartiere e piazza di Tolosa, oggi Place Saint-Georges, cfr. WIACEK, *Lexique des noms géographiques*, p. 139.

7. *non s'i pot destoler*: 'allontanarsi, distogliersi (dall'amore per una donna)'. Per il senso, cfr. ad es. AimSarl (11,3), 36: «*que vas nuill'autra no-m destuelh*»; BnVent (70,29), 41-42: «*De tot loc on ylh esteya / me destolh e-m vau lonhan*» e RmJord (404,4), 37-38: «*D'aitan n'ai un bon confort / que ves outra no-m*

destuelh». In rapporto di equivocità, oltre che grammaticale, con *destueilla* del verso precedente e *tueilla* del v. 24. Hoby intende in modo diverso: «*destolre* in der Bedeutung 'abschwenken', dann 'absteigen' dürfte sich aus dem Zusammenhang ergeben»; in questa prospettiva considera *s(i)* come dativo etico.

8. *vezer la vueilla*: per la costruzione perifrastica di *voler* + infinito con valore di azione imminente o futura, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 473.

9. *esgart*: il motivo dell'amore che penetra attraverso gli occhi è frequentatissimo dai trovatori, valga da solo l'es. di Sord (437,7), 9-12: «*Gen mi saup mon fin cor emblar / al prim qu'ieu miriey sa faisso, / ab un dous amors esguar / que-m lantero siey huelh lairo*». Per il medesimo motivo tra le *dansas* attribuite a GrEsp si vedano IV, 13-14 e XII, 4 e 5-6.

Si noti il legame con figura etimologica all'interno della *cobla* tra *esgart* e *es gardatz* del v. 10; medesimo artificio ai vv. 25-26 tra *onransa-onrada*.

lansa: 'tiene lontano' ma nello stesso tempo 'rende incapaci di muoversi' quindi 'inchioda, trafigge' (cfr. SW IV, 320); per un simile uso cfr. BnVent (70,25), 29-32: «*que tan lonh me lansa / la bela cui am fort, / can li quer s'amansa, / com s'eu l'agues gran tort*»; FolqRom (156,5), 17-20: «*erguelh ni pezansa / non ay, s'aver non o dey, / quar tan luenh mi lansa / la bella a cuy m'autrey*» (per cui si vedano le interpretazioni di ZENKER, *Folquet de Romans*: «weil sie mir ihn, d.i. den Kummer, so fern hält» e APPEL, *Literatur Blatter*, 17, p. 168: «wenn ich sie nicht haben muss, weil die Schöne mich so weit entfernt»); Peire de Valeira (362,2), 1-3: «*Cui qu'Amors don son voler, / a mi tol benananza / e-m desloign'e-m lanza*» (cfr. A. JEANROY, *Jongleurs et troubadours gascons*, Paris, CFMA 39, 1923).

11. *a pauc no*: PFISTER, *Lexikalisches Untersuchungen*, p. 602, traduce *per pauc (no)* 'il s'en faut de peu que', che introduce un'espressione consecutiva tipica dell'antico provenzale. Hoby: *a pauc no n'a*.

12. *Na Tibortz de Proensa*: è con ogni probabilità la *trobairitz* (prima metà del XIII) di cui abbiamo solo un frammento di canzone (440,1) di poco più di otto versi, traditi dal ms. H al f. 45ra (cfr. RIEGER, *Trobairitz*, 39, 642). La sua *vida* (BOUTIÈRE-SCHUTZ, *Biographies*, LXXIX) dice che era originaria di Sarenom (odierna Séranon, cantone di Saint-Auban, *arrondissement* di Grasse, Alpes Maritimes): «*Na Tibors si era una dompna de Proensa, d'un castel d'En Blacatz qe a nom Sarenom. Cortesa fo et enseignada, avinens e fort maïstra; e saup trobar. E fo enamorada e fort amada per amor, e per totz los bons homes d'aquela enconrada fort honrada, e per todas las valenz domnas mout tensuda e mout obediada*». Quest'ultima annotazione del biografo è curiosamente in sintonia con quanto detto nella prima strofe a proposito di Na Saisa.

A quel poco che si sa di lei si aggiunga che Uc de la Bacallaria la nomina come giudice in un *partimen* con Bertran de Saint-

Félix (449,1), 50-52: «... *per qu'ieu voill qu'el plaitz sia / en ma donna Na Tichorc on estan / pretz e valors, quan l'autre van baïssan*» (cfr. MAHN, *Werke*, III, 213).

13-20. Singolare la disposizione di questa *cobla* che richiama un'atmosfera esordiale.

L'arrivo della dolce stagione e il canto degli uccelli creano l'atmosfera ideale per comporre od ascoltare la melodia di una *dansa*, cfr. LiCig (282,3), 5-8: «*doncs d'amor, qui-m ten gai, / farai chanson, que bona razo n'ai; / e qui-s voilla, fassa chanson o dansa / de chanz d'ausels*». Il cliché dei motivi è sicuramente teso a rappresentare lo *status* ideale del canto e della melodia che deve accompagnare una *dansa* cortese: cfr. BnVent (70,10) 1-4: «*Bel m'es qu'eu chan en aquel mes / can flor e folha vei parer / et au lo chan doutz pel defes / del rosinhol matin e ser*». Maggiori affinità si trovano confrontando gli incipit di due canzoni di GrEsp (244,13), 1-3: «*S'ieu en pascor non chantava / pos la fresca fueilla creis le la blanca flor pareis*» e GrEsp (244,11), 1-4: «*Qui en pascor no chanta no-m par guais / pos l'auzelet comenson lur dous chant / per la frescor del tems e pel veriant / d'amor que bat*» (secondo la lezione di E).

17. *lai don*: nesso avverbiale con una connotazione e temporale e consecutiva 'in quel momento quindi'. Tutti gli altri editori hanno preferito correggere in *on*.

19. *dona alegransa*: con separazione dialettica.

20 *N'Alamanda*: Il merito di aver supposto l'omissione della nasale (così come potrebbe essere stata la caduta della tilde sopra la *a*) nel ms., spetta a F. BERGERT, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, in 46. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Halle 1913, p. 58: «*na L'Amada: Sollte nicht n'Alamanda zu lesen sein?*». Hoby, pur conoscendo questa lettura, preferisce correggere in *a l'amad'agensa*: «Die Korrektur ist naheliegend» (*Guiraut d'Espanha*, p. 80), scartando per questioni di ordine cronologico l'intuizione di Bergert. Gli editori successivi hanno seguito il suo testo.

Della *trobairitz* Alamanda si hanno notizie intorno alla fine del XII secolo da una tenzone con Giraut de Borneill, dotata di accompagnamento musicale nel ms. R (242,69 = 12a,1), 1-2: «*S'ie-us quier conseil, bel'amig'Alamanda / no-l me vedetz, c'om cochatz lo-us demanda*» e da un sirventese, datato 1183, di BtBorn (80,13), 25-25: «*Conseill vuoill dar el son de N'Alamanda / lai a-N Richart, sitot no lo-m demanda*»; al principio del XIII secolo viene citata in uno scambio di *coblas* tra Na Lombarda e BnArnArm (54,1 = 288,1), 1-2: «*Lombards volgr'eu eser per Na Lonbarda, / q'Alamanda no-m plaz tan ni Giscarda*» (RIEGER, *Trobairitz*, 8). Sulla concretezza storica di Alamanda e sulla fama benevola che la circondava, si è espressa A. RIEGER, *Alamanda de Castelnaud, une trobairitz dans l'entourage des comtes de Toulouse?*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 107 (1991), pp. 47-57 (poi in Atti del convegno *Les troubadours et l'Etat toulousain avant la*

croisade (1209), Tolosa 1994, pp. 183-92 da cui si cita): «plus de vingt ans après sa création, la *tenso* Giraut / Alamanda était encore assez connue, chantée et appréciée pour servir de modèle à un autre dialogue poétique mixte». Per l'identificazione storica della *trobairitz* con Alamanda d'Estanc (e per l'accertata esistenza tra la prima metà del '200 e gli inizi del '300 di «ben tre nobildonne più o meno legate al lignaggio dei d'Estanc investite dall'atavico denominativo Alamanda»), cfr. S. GUIDA, *Trobairitz fantomatiche?*, specialmente pp. 421-25. Segnalo l'interpretazione della Rieger per il v. 20: «La version grammaticalement parlant correcte mais hypermétrique de notre lecture serait 'car a N'Alamand'agensa' ce qui n'est pas un obstacle à l'interprétation proposée, car il serait facile d'y supprimer, en chantant, le second a d'Allamanda'» (*ibidem*, p. 191, n. 15).

agensa: è da intendere forse in senso assoluto, e cioè che le melodie composte da Alamanda godessero ancora, a Duecento inoltrato, del favore della corte provenzale della contessa Beatrice.

21. *Comtessa Beatritz*: si tratta più probabilmente di Beatrice di Savoia, figlia del conte Tomaso I e sposa nel 1220 di Raimondo Berengario V; 'princesse douairière' alla sua morte, nel 1245, nel 1256 risulta promotrice di una lega di signori delle Alpes Maritimes contro Carlo I d'Angiò, rivolta sedata da un arbitrato di Luigi IX (cfr. AURELL, *La vielle et l'épée*, p. 27 e *passim* e F. VIARD, *Beatrice de Savoie*, Lyon 1942); infine è madre di quella Beatrice, sposa del conte francese, che nelle *dansas* attribuite a Guiraut d'Espanha è nascosta dal patronimico Na Berengueira. Nulla in questa *dansa* ci permette tuttavia di trarre conclusioni di sorta, anche se mi sembra palese la differenza d'autore, se non l'antiorità cronologica, di questa *dansa*, per l'estrema limpidezza del modulo metrico e la semplicità del dettato, rispetto a tutte quelle danze e *dansas-baladas* in cui appare Donna Berengaria e che sono state attribuite a Guiraut d'Espanha. Anche per SAVI LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, pp. 402-403, il fatto che qui sia presente il nome proprio senza essere protetto d'alcun *senhal*, deporrebbe contro l'attribuzione a Guiraut d'Espanha, perché «se questi fu in età da amare la seconda Beatrice, non è probabile che avesse innanzi servito cavalleresamente la prima; né la seconda, nascosta sempre nelle sue rime autentiche sotto un *senhal*, avrebbe qui apertamente nominata. Questo inoltre è omaggio di cavalleria più che d'amore, e contrasterebbe a quanto ci è noto sui sentimenti di Guiraut per Beatrice d'Angiò», cfr. anche BERGERT cit., p. 58 e Introduzione, p. 90, n. 16. Non si può escludere poi, dalle rassicurazioni dell'ultima strofe (*per ver... sobre totas sabetz valer*), che anche la *comtessa Beatritz* si diletasse a comporre canzoncine da ballo.

22. *fin pretz*: la sintassi vorrebbe *fis*, così Hoby.

26. *frug d'onrada semensa*: per l'immagine, cfr. PVI (364,47), 54: «Dous frug d'onrada semensa» e RmGauc (401,5), 37: «de merce etz frug e semensa».

28. *lauzors*: ha qui il significato non tanto di 'lode' quanto di 'un'altra donna degna di plauso'. Per un impiego simile del sostantivo astratto che si trasfonde nel concreto, si veda *ricor* 'donna ricca di femminilità', intesa come ricca di attrattive, anche sessuali, per cui cfr. I,29 (alla cui nota rimando) e VII,5-6 (per *lauzors*, cfr. CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 186-87).

X.
Pos ses par soi en amar

(244,10)

(Guiraut d'Espanha)

(t. ante q. 1267)

MANOSCRITTO: E 229^b

EDIZIONI: MG, DLXI, Bartsch, *Lesebuch*, p. 110; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, pp. 400-401; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, IX, p. 27.

SCHEMA METRICO: Frank 407:note [378:2]. *Dansa con respos* di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 8 vv. + 2 *tornadas* di 4 vv.

(c)C D (c)C D || a b a b | (c)c d (c)c d
7 6' 7 6' || 7' 5' 7' 5' | 7 6' 7 6'
3+4 3+4 || | 3+4 3+4

rime: a -auze, -eita, -anda b -ira, -ia, -uenha c -ar d -ara

enjambement: vv. 1/2

1 *Pos ses par soi en amar*
2 *fis et am Dona Cara,*
3 *no-s pot far qu'ieu no-m perpar*
4 *denan sa gentil cara.*

I 5 E si-ll platz qu'ieu querre l'auze
6 so c'amans dezira,
7 e que pres dels sieus pes pauze
8 est cors que no-s vira,
9 re, so-m par, do<l> no-m pot dar,
10 s'ela tan gen m'ampara.
11 Mas no-m par que-s puesca far,
12 si Merses non s'i para.

II 13 E pos Mercés es tan dreita
14 que-ls braus humelia,
15 per leis deu esser destreita
16 esta dona mia,

- 17 per so quar no-m vol mandar
 18 qu'ieu torn ves leis encara,
 19 per onrar, si c'om deu far,
 20 sa nova beutat clara.

9. *do*

- III 21 E pos ill tornar no-m manda
 22 ves se, ans mi luenha,
 23 comiat prenc. E qui-m demanda:
 24 «dond e car ailluenha?»
 25 Qu'ar tornar vueill en l'estar
 26 don muez nou ans ha ara,
 27 per proar qu'en volgra far
 28 de me Na Sobrecara.

- IV 29 Qui lauzar vol gen cors car,
 30 ni dona «als» faitz car«a»,
 31 si gardar s'en vol d'errar,
 32 Na Belengueira para.

- VI 33 Als faitz par que bon pretz car
 34 Mos Autreiatz ampara,
 35 quar sap far son nom puier,
 36 e viu ab valor clara.

24. *don decaraill uenia* 26. *IX.a.* 30. *dona faitz quar*
 (-2) 33. *quar* 35. *sen n.*

Traduzione

Poiché senza eguali sono fedele in amore e amo La Preziosa, non può accadere che non mi presenti davanti al suo bel volto.

I. E se mi permette di chiederle ciò che un amante desidera e che ai suoi piedi metta quest'uomo che non cambia idea, niente, sono certo, può farmi male, se lei gentilmente m'accoglie. Ma mi sembra che non possa accadere se Mercé non si frappa.

II. E poiché Mercé è tanto giusta che spinge gli orgogliosi all'umiltà, da lei dev'essere messa alle strette questa

mia signora, perché non mi vuole mandare a dire che io torni presso di lei ancora, per rendere onore, com'è giusto, alla sua pura, raggiante bellezza.

III. E visto che non mi fa sapere di tornare da lei, anzi mi tiene lontano, prendo commiato. E se qualcuno mi domanda: «da dove e perché ti ha mandato via?», (io rispondo) che voglio tornare in quel luogo da cui mi allontanai nove anni orsono, per saggiare cosa ne farebbe di me ora La Più Preziosa.

IV. Chi vuole celebrare una nobile, fine creatura, una Signora riservata nei comportamenti, se non vuol commettere errori, onori Donna Berengaria.

V. Dai fatti sembra che il Mio Intercessore custodisca bene il suo prezioso pregio, perché sa innalzare il suo nome e vive nel riconosciuto valore.

Note

Sulla combinazione stichica con trisillabi, ricorrente anche in IV, XI e XII, cfr. IV, *Note*, p. 129.

1. *pos ses par - soi en amar / fis*: esempio di *jactansa*, per cui si veda III,9 e nota al verso.

2. *Dona Cara*: leitmotiv che collega questa *dansa* a II,1-4: «*Non puec plus sofrir / bella, dousa, Dona Cara / que eu non remir / vostra gentil plazen cara*» (identici rimemi del *respos*) e a XI,11 *dousa Dona Cara*, alle quali è legata anche da numerosi riscontri interni (cfr. note successive). Una serie di indizi di contenuto e di forma, oltre che la leggera trama narrativa che le lega, rendono salda l'ipotesi di attribuzione delle tre *dansas* a Guiraut d'Espanha, cfr. nota a II,1.

3. *no-s pot far qu(e)*: 'non può accadere che'. Il riflessivo *se far* col significato di 'farsi, avvenire' retto da *poder*, si ritrova anche al v. 11 «*que-s pueca far*»; retto da *dever*, ma con assai simile significato, in «*s degues far*» di XII,12.

perpar: cfr. SW VI, 262: «*erscheinen, sich zeigen*».

5. *auze*: per l'uscita vocalica alla 1ª persona singolare del congiuntivo presente, cfr. GRAFSTRÖM, *Morphologie*, §§ 58-59; si veda anche al v. 7 *pauze*.

7. *pres dels sieus pes*: cfr. GrEsp *S'ieu en pascor non chantava* (244,13), 28-30: «*que-l luecs ont ylh ten sos pes / m'es mil aïtans per vezer plus plazens / que tot quan vey entre las autras gens*».

8. *est cors*: stante la maggioranza delle attestazioni, *cors* dovrebbe derivare da CORPUS, e così è stato inteso nella traduzione, anche se 'questo cuore' sarebbe stato egualmente ammissibile, come si legge in Hoby.

Per l'uso degli esiti dal latino *ISTE* si veda, oltre al v. 16: «*esta dona mia*», I,7: «*est fais*» e 26: «*est las*», XII,10 e nota.

9. *dol no-m pot dar*: l'integrazione è stata facilitata dal fatto che *do* si trova a fine colonna. Hoby invece mette a testo *do no-m pot dar*.

10. *ampara*: cfr. DU CANGE I, 232 s.v. *amparantia*: «tuitio, seu praestantia pro tutela et protectione»; «protectio, tutamen, tutela».

12. *s'i para*: col significato di 'offrirsi, porgersi, frapporsi' non è attestato in SW che tuttavia riporta (VI, 61) il senso assimilabile di: «*sich bereiten, sich bereit machen*». Hoby pone a testo *si 'para*.

Merces: isolato legame in *cobla capfinida*.

14. *que-ls braus humelia*: la stessa coppia si trova in XII, 8-9: «*trop seria brava si non s'umeliava*». Il termine *braus* (cfr. FEW I,248), presente anche in una canzone sicuramente attribuibile a Guiraut d'Espanha, *S'ieu en pascor non chantava* (244,13), 15-17: «*qu'ilh m'es orgulhoz'e brava, / e semblava / ses erguelh ans qu'ieu l'ames*», designa la durezza, l'orgoglio, l'alterigia; mentre *humeliar*, che in questo caso non risente del concetto di origine cristiana esprimente benevolenza, indulgenza verso i deboli e gli inferiori, ha qui il valore causativo di 'costringere all'umiltà, addolcire'.

15. *destreita*: per il senso di questo participio appartenente al lessico giuridico, cfr. IV,4: «*assatz mi acses destreg*» e nota relativa.

16. *mia*: bisillabo.

17. *per so quar*: per la congiunzione causale composta, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 399 e § 757.

no-m vol mandar / qu'ieu torn ves leis: l'espressione è ripetuta, ma con *mandar* seguito dall'infinito, ai vv. 21-22: «*e pos ill tornar no-m manda / ves se*». Si veda inoltre la costruzione (con ellissi dell'infinito) in XI,9: «*car sa cara - no-m manda ancara*». Per il senso cfr. SW V,91: «*wissen lassen*», «*aufforden zu kommen*» e DU CANGE V,210: «*mandare aliquem*: 'Accersere, aut jubere accersiri aliquem'; 'Nuntium perferre'».

19. *si c'om deu far*: Hoby sostiene che la forma della 3ª pers. del pres. di *dever* sia un errore del copista: «*Die Hds. hat deu statt dei; letzteres wird vom Sinne verlangt*», e quindi corregge il testo critico in *dei*. In realtà, trattandosi di un incidentale, la forma impersonale non dà difficoltà, si è mantenuta quindi inalterata la lezione del manoscritto.

20. *sa nova beutat clara*: la dittologia *nova clara* è ricorrente in XI, 9-10: «*Car sa cara - no-m manda ancara / nova, clara don beutatz s'ampara*»; per espressioni simili, cfr. II, 18: «*d'una fina beutat clara*» e XII,30: «*al sieu bel cors nou benestan*». L'attributo *nou / nova* vale 'pura, intatta' anche in GrEsp *Qui en pascor non chanta* (244,11), 33-35: «*Ben ay'Amors, qu'en lieys servir m'atray / al prim qu'ieu vi son belh cors benestan / nou de novelh*

iove tan gent gardan / qu'ab sos nous huelhs mon cor del cors mi trays». Si cfr. SW V,424 che riportando il verso, dichiara: «*'unerhört'. Oder soll man*».

23. *qui = si quis*

demanda: SW II,74: «*nach jmdm. fragen*».

24. *dond e car ailluenha*: la scrizione del codice *don decaraill uenia*, con una divisione dei segmenti non perspicua, ha indotto in errore Hoby il quale, su suggerimento di Bertoni, ha posto a testo la formula imprecativa «*dols de cara-ill venha!*» traducendo: «*und wer mich [darob] befragt, dem komme Krankheit über sein Angesicht!*». Per quanto arguta, l'interpretazione non è corretta sia perché deroga ai principi della perfetta simmetria rimica (la rima infatti richiedeva l'esito dittongato da *o* breve tonica davanti a fonema palatale, in rima con *luenha* del v. 22), sia perché esclude l'esito in rima dalla sintonia con altre forme verbali e aggettivali di tipo grammaticale (13 *dreita*: 15 *destreita*; 21 *manda*: 23 *demanda* per limitarci alla fronte).

Per la grafia *ailluenha*, < AD+LONGE con suffisso di prima coniugazione, è probabile che l'assimilazione della dentale abbia dato luogo a una geminazione rappresentata graficamente con *ill-*; a meno che non si tratti di catalanismo e la grafia stia a indicare *-ll-* divenuta palatale in posizione intervocalica. Non dobbiamo dimenticare infatti che ci troviamo ancora in ambiente aragonese, come i ripetuti accenni a Na Berengueira ci dimostrano. Lo stesso fenomeno, sempre da LONGE, si ravvisa nel composto avverbale *de llueg* attestato nell'aggiunta provenzale di W *Amors m'art con fuoc am flama* (XVIII di questa edizione), 4: «*que de llueg conois qui ama*», con ripresa *capfinida* al verso successivo ma senza raddoppiamento iniziale (*de lueng*). Cfr. FEW V, s.v. *longe* con attestazioni in afr. *alloing* e forme verbali quali «*mdauph. eyluñá, daupha. eluegnar, Lallé eiluniar*». Il senso dato a questo contesto è testimoniato dagli esiti mediofrancesi «*aloigner* 'chasser au loin, faire fuir', *alloigner* 'déplacer en mettant à une grande distance'», *ibidem*, 404.

25. *en l'estar*: sulla questione degli infiniti sostantivati precedenti da articolo, cfr. JENSEN, *Syntax*, §§ 701-708, ma anche le osservazioni di VARVARO, *Rigaut de Berbezilh*, nota a IV,13; BRANCIFORTI, *Lanfranco Cigala*, nota a XIII,57; STIMMING, *Bertran de Born*, nota a XV,35; BERTONI, *Trovatori d'Italia*, p. 499, n. 21 e PASERO, *Guglielmo IX*, nota a IX,37. Per il termine cfr. SW III,309: «*Haus, Wohnung*».

26. *nou ans*: se si potesse dar retta a questi indizi, sembrerebbe che la *dansa* sia stata composta un anno prima di *Non puec plus sofrir*, indirizzata anch'essa alla *Dona Cara* nel *respos*, cui s'implora: «*Plass'a vos que-l fin cor veia / si com fis aimans deu far, / dona, quar sobre d'enveia / m'aves fait des ains estar / ses tot ioi sentir*» (II,5-9 e nota al v. 8). Da ciò si può dedurre che grave doveva essere il peccato commesso dal poeta, tanto da meritarsi un così lungo esilio, e la natura della mancanza si manifesta in II,23-28

dove il trovatore sconsigliava: «Ni ia-l iois qu'aten no-m venha / de vos, mon Bel Proensal, / si pot descobrir / negus hom per ver ancara / que mi auzis dir / qu'ieu ames la Sobrecara». Lo stesso desiderio di rivedere la sua donna da cui è tenuto lontano, pervade anche *Gen m'ausi*: «Car sa cara - no-m manda ancara, / nova, clara, - don beutatz s'ampara?» (XI, 9-10). Così in XII,20-23, dove pare sia stato riammesso alla presenza di *Bel Proensal*, egli tenta un timido riavvicinamento assicurando che: «E 'Salut, mon Bel Proensal!' / non diri'a - mon Cors Clar; / ans sabria - l'ioi selar, / s'ieu l'avia, - e tener car». La sua donna pare ricambiarlo con gli occhi: «Donx, per cal - razo guara / Bel Proensal, que m'en sal - un esgar?» (IV,13-14), ma alla fine non mantiene le promesse fatte con gli sguardi: «Bel Proensal tal promeza, / c'anc no m'atendet, promes / vostre gen cors, de que-m peza» (XIII, 33-35).

28. *Na Sobrecara*: esattamente nello stesso luogo è citato il medesimo personaggio, alias *Bel Proensal*, in *Non puesc plus sofrir* (II,28).

29. In questo caso (*gen*) *cors car* non è un *senhal* ma è una delle qualità di *Na Berengueira*; per il sintagma cfr. anche IV,1-2: «Na ses Merce - e per que - m'etz tan cara / pos mals mi ve - del vostre - gen cors car?» e nota relativa. Per *cors gen* (si veda anche XIII,35), cfr. DRAGONETTI, *Technique poétique*, pp. 253-54, n. 13 e RAUGEI, *Gautier de Dargies*, p. 155, nota a V, 40-41 e pp. 181-82, nota a VIII,9.

30. *dona als faitz cara*: il verso, ipometro di una sillaba e della terminazione femminile, è stato normalizzato, oltre che con la desinenza richiesta dall'alternanza rimica, con la preposizione *als* in parallelo con *Als faitz par - que bon pretz car* del v. 33, e col conforto delle frequenti riprese sintagmatiche che ricorrono lungo tutto il componimento: *no-s pot far* (3) ~ *que-s puesca far* (11); *no-m vol mandar qu'ieu torn ves leis* (17-18) ~ *tornar no-m manda ves se*; *tornar - vueill* (25) ~ *lauzar - vol* (29) ~ *gardar - s'en vol* (31). Diversamente Savj-Lopez e Hoby che integrano con *de* in relazione di appartenenza: «*faitz de dona cara*», mentre Bartsch proponeva *ni dona feita cara*.

32. *Na Belengueira*: lo pseudonimo che cela Beatrice d'Angiò, qui con dissimilazione della prima liquida rispetto al consueto esito, collega a questa le *dansas* II, IV, XI, XII e XIII, oltre che la canzone di GrEsp *Qui en pascor no chanta no-m par gays* (244,11), 41-44; cfr. nota a II,30. Questa coincidenza, ma anche quella con *mos Autreiatz*, oltre a tratti stilistici inconfutabilmente simili, depone, si è già visto, a favore di Guiraut d'Espanha autore, si veda Introduzione, pp. 89 sgg.

para: 'onori, celebri'. SW VI, 60: «schmücken».

33: *als faitz* 'a giudicare dai fatti'; per un uso simile, cfr. GrEsp *S'ieu en pascor non chantava* (244,13) 33: «*a laus dels conoyssens*».

mos Autreiatz: il *senhal* compare in altre due *dansas*: XI,22-

23: «*Anc pos vi - N'Autreiat, nueit ni dia / no-m parti*» e XIII,33-36: «*Bel Proensal, tal promeza / c'anc no m'atendet, promes / vostre gens cors, de que-m peza, / e prec N'Autreiat que-ill pes*», ma soprattutto in due canzoni di GrEsp sicuramente attribuite: *Qui en pascor non chanta* (244,11), 45-46: «*Senher Dieus, de N'Autreiat pot apendre / totz hom qui-n pretz ni-n valor vol entendre*» e *S'ieu en pascor non chantava* (244,13), 61-62: «*Senher N'Autreiatz, ades / vos aug lauзар lueng e pres*»; dai versi successivi si potrebbe pensare anche che il *senhal* nascondesse una figura maschile: «*e s'ieu midons e vos non vey breumens, / lo valens coms Carles n'er mal merens*» (vv. 63-64).

XI.
Gen m'ausi midons, e si'll plazia

(244,2)

(Guiraut d'Espanha)

(t. ante q. 1267)

MANOSCRITTO: E 229^b-230^a

EDIZIONI: Appel, *Inedita*, p. 159; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, V, p. 17.

SCHEMA METRICO: [Frank 16:1]. *Dansa-balada* con *respos* di 3 vv. + 3 *coblas singulares* di 5 vv. e 2 *tornadas* di 3 vv. (la 2^a frammentaria)

(c)B	(c)B	(b)C		(a)a	(a)a	(a)a		(c)b	(b)c
9'	9'	9		9'	9'	9'		9'	9
3+6'	3+6'	3'+5		3'+5'	3'+5'	3'+5'		3+6'	3'+5

rime: a -ina, -ara, -eia b -ia (c) -i

La configurazione strofica, la tematica di contenuto amoroso e il tono cortese fanno di questo testo una *dansa*; ma l'uso del modulo zagialesco, pur complicato dalle *rimas dobladas* e dalla *replicacio* nella *cauda* delle due rime del *respos*, irrelate ma incrociate al loro interno¹, è modo arcaico e popolareggiante, simile alle movenze della *baladeta Lo fin cor* (VII) e della *dansa-balada Si no-m secor* (VI)². Ciò che è da considerarsi assolutamente particolare è la sequenza onometrica di novenari (scomponibili in 3'+5' con rimalmezzo nella fronte, e in 3+6' e 3'+5 nel *respos* e nella *cauda*), di cui non risulta alcun esempio nella tradizione trobadorica³.

¹ Le rime demarcano gli emistichi intersecandosi nel *respos* e nella parte finale delle strofi, procedimento presente nella poesia mediolatina con gli esametri «leonini cruciferi», cfr. NORBERG, *Versification latine médiévale*, pp. 67-68, n. 3.

² Tra i documenti antichi di ballata italiana che potrebbero avvicinarsi a questa *dansa*, per la struttura zagialesca complicata dalle rime interne, si veda il contrasto 'mantovano', con fronte in alessandrini e sirma in endecasillabi, *Perdona b... all'inculpata* (schema della ripresa e della 1 st. X(y)Z (x)A,(y)A,(x)A; B(b)Z, PAGNOTTA 11:1 e nota 3, p. 175), per il cui testo cfr. DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche*, p. 228 e ZAGGIA, in SCHIZZEROTTO, *Sette secoli*, p. 50.

³ Non è attestato nella tradizione trobadorica l'impiego del verso di nove sillabe in strofi monometriche. Le *Leys d'Amors* ne deplorano l'uso:

- | | | |
|---|------------|--------------------------|
| 1 | Gen m'ausi | midons, e si-ll plazia |
| 2 | c'apres si | m'ausizes, be-m plairia, |
| 3 | e tenria | per fina ma fi. |

- | | | | |
|---|---|-----------------|-----------------------|
| I | 4 | Quar sa fina | valor no s'acina |
| | 5 | tan c'aizina, | don mon cor s'afina? |
| | 6 | Qu'en l'esquina | mortal tenc l'espina |
| | 7 | e muer mi, | s'ela no-m met en via |
| | 8 | qu'ieu lai sia | on mal'anc la vi. |

- | | | | |
|----|----|----------------|-----------------------|
| II | 9 | Car sa cara | no-m manda ancara, |
| | 10 | nova, clara, | don beutatz s'ampara? |
| | 11 | Pero ara, | dousa Dona Cara, |
| | 12 | faitz de mi | so que gen vos estia, |
| | 13 | c'obs m'auria, | quar Amors m'ausi. |

- | | | | |
|-----|----|--------------|-----------------------|
| III | 14 | Gran enveia | ai que midons veia |
| | 15 | cui sopleia | mon cor, e s'autreia |
| | 16 | et es-treia, | e-m par qu'esser deia |
| | 17 | que de mi | si'ela, calque dia, |
| | 18 | tant amia, | cant ieu l'ai cor fi. |

- | | | | |
|----|----|------------|-----------------------|
| IV | 19 | Ses tot si | ha beutat e coindia |
| | 20 | e pretz fi | Na Belengueir'a tria, |
| | 21 | e parria | az onor de si. |

«E devetz saber que lunhs bordos non deu esser de .ix. sillabas quar non ha bela cazensa, si donx en la quinta oz en la .vj. sillaba no era pauza am consonansa [...] et am tot aco no han apenas bela cazensa si donx li rim no son multiplicatiu», ed. GATIEN-ARNOULT I, 102 e 112-14. FRANK, *Répertoire métrique*, II, 30-31, ne fa menzione solo parlando di strofi polimetriche in cui il novenario risulta documentato in combinazione con altri versi sei volte. Un unico esempio potrebbe interessare in questo caso, ed è quello offerto dalla 'dansa' *Pres soi ses faillenchas* (461, 198 = 120:3 da considerare con Bernart de Rovenac, 66, 4 = 120:1, e Cerveri de Girona, 434a, 75 = 120:2) il cui *respos* alterna un verso di una sillaba a un enneasillabo. Il contrario, /9-1/, e lungo tutta la composizione, si trova in uno dei maggiori rappresentanti della Scuola Tolosana, Raimon de Cornet, cfr. NOULET-CHABANEAU, *Deux manuscrits*, LIII (151b: note e 612: note). Quanto rimane dell'impiego del novenario è dato in combinazioni plurime: /11-9-8/ in GIfig (217,8 = 412:1), GIPCaz (227,8 = 412:2), RbAur (389,3 = 197:1); /9-7-6/ in GItor (236,1 = 322:1); /9-6-4/ in FqRom (156,2 = 294:1); /10-9-6-4-1/ in Cerv 434,15 = 840:1.

- | | | | |
|---|----|------------|---------------------------|
| V | 22 | Anc pos vi | N' Autreiat, nueit ni dia |
| | 23 | no-m parti | ... [-ia] |
| | 24 | ... [-ia] | ... [-i] |

16. esseia

Traduzione

Pian piano mi uccide la mia signora e se volesse finirmi accanto a lei accetterei volentieri e sarebbe bella la mia morte.

I. Perché nella sua perfetta virtù non si degna di venir-mi incontro in modo che trovi pace il mio cuore? Ché nel costato ho la mortal spina, e muoio, se non mi permette di essere là dove per mia sventura la vidi.

II. Perché non mi lascia rivedere il suo giovane, luminoso viso, di cui beltà s'adorna? Adesso, dolce signora La Preziosa, fate la cosa giusta per me, ne avrei bisogno, ché Amore m'uccide.

III. Ho gran desiderio di vedere la mia signora, cui il mio cuore rende omaggio e si dedica e si ostina (ad amare), e credo sia giusto che, un giorno, lei mi sia tanto amica quanto io le sono fedele.

IV. Senza dubbio ha bellezza e grazia e fine pregio di prima scelta, Donna Berengaria, e li partecipa a suo onore.

V. Dal momento in cui vidi L'Intercessore, non mi allontanai né notte né giorno ...

Note

Lo schema registrato da Frank per questo componimento (16:1, *unicum*) prevede un *respos* di 6 (2+4) vv. + 3 *coblas singulares* di 10 vv. e due *tornadas* di 6 vv.:

a	a	a	a	a	a	b	c	c	b
3'	5'	3'	5'	3'	5'	3	6'	3'	5

Nel secondo volume del suo *Répertoire métrique* (p. 52), egli inserisce questa danza-balada nel *Tableau des formules syllabiques* tra le composizioni strutturate sulla combinazione di tre tipi di versi, a cui, tra i nove esempi registrati, può essere affiancata, per la presenza di trisillabi + quinari + senari, solo la balada anonima *Quant lo gilos er fora* (461, 201 = 286:1 *unicum*) composta, secondo lo schema Frank, da un *refrain* di 3 versi (con

il primo verso intercalato ai vv. 2, 4 e ripetuto integralmente ai vv. 8-10 di ogni strofe), e 3 *coblas singulares* di 10 vv.

a	b	a	b	a	c	c	b	c	c
6'	6'	6'	6'	6'	3	5	6'	3	5

(i corsivi sono miei per indicare il *refrain* intercalare e poststrofico). In realtà si tratta della più semplice struttura zagialesca /aaaz/ di tre senari femminili e un ottonario, con ritor-nello /6'Y 8Z/ che viene cesurato nel suo ultimo verso per la presenza di una rima interna: «Quant lo gilos er fora / bel ami - vene vos a mi». Il testo fu pubblicato nella *Chrestomathie* di APPEL a p. 85, e così accolto da Frank, con andata a capo finale anche del quarto verso di ogni *cobla*, che si collega al *refrain* per ritmo e rima. L'attuale disposizione (JEANROY, *Les Origines*, pp. 413-14, aveva invece proposto il *refrain* di due versi con schema /a10 a5/) si deve a BEC, *Pour une typologie*, pp. 113-17; cfr. da ultimo anche NAPPHOLZ, *Anonymous Female Voice*, p. 112.

La presenza della struttura zagialesca, anche se nel nostro caso complicata dalle rime interne e incrociate, con l'impiego di versi trisillabi in composizione con quinari/senari, avvicina dunque la *balada* di Q a questa *dansa-balada* e alla *dansa* XII, oltre che, ma solo per la scansione sillabica, alle *dansas* IV e X di Guiraut d'Espanha, che presentano combinazioni di due trisillabi con quaternari nel *respos* e nella *cauda*. Per l'impiego dei versi composti e pluricomposti nelle *dansas*, cfr. IV, *Note*.

1-4. Si notino la consueta musicalità del *respos*, determinata da polisigma e allitterazioni, e le cesure con *enjambements* dei primi due versi (ma si vedano anche i vv. 4, 14, 15, 22).

1. *m'ausi*: motivo topico, cfr. la *baladeta* VII,1: «Lo fin qu'ie-us ai - m'ausi dona gaia»; e qui ai vv. 11-13.

2. Appel commenta in apparato: «oder lies C'apres mi S'ausizes?».

4-6. La serie dei rimanti, comprese le corrispondenze interne, è marcabruniana, cfr. Marc (293,31) in cui si trovano 1 *aizina* : 3 *espina* : 36 *eschina* : 46 *fin* : 66 *aclina*; in minore sequela in GrimGaus (190,1) in cui rimano 18 *aizina* : 31 *fin* (ma è predicato): 34 *aclina* : 63 *afina*; BeaDia (46,2) 22 *aizina* : 25 *aclina* : 27 *fin*; GlBerg (210,16): 24 *s'afina* : 30 *esquina* : 32 *aizina* (ma sost.): 46 *aclina*; PRmTol (355,12) 12 *fin* : 18 *aizina* : 24 *aclina* : 44 *afina*; Bernart (52,3 cfr. RICKETS, *Contribution à l'étude*, p. 11) 38 *fin* : 39 *aclina* : 48 *aizina* : 51 *esquina*; Tomas (441,1 cfr. BERTONI, *Trovatori d'Italia*, LXXIII) 6 *ayzina* (ma sost.): 8, 30 *s'aclina* : 22 *esquina* : 24 *espina* : 36 *fin* (predicato).

4-5. La forma interrogativa dei vv. 4-5 e 9-10, non è stata presa in considerazione dagli editori precedenti, mentre ritengo sia necessaria al senso, in quanto i due distici senza questo procedimento, risulterebbero difficilmente compatibili con i versi successivi.

aizina: APPEL, *Chrestomathie*, Glossar, 208, registra per il sostantivo *aizina* il significato «Unterschlupf» e SW I,44:

«Bequemlichkeit»; cfr. JRud (262,5), 15: «Pois del tot m'en falh aizina» (CHIARINI: «È propriamente l'occasione all'intimità amorosa», *Jaufre Rudel*, p. 81. Si noti che nello stesso componimento si trova la serie di rimemi *afina* : *fin* : *espina*). La forma verbale dovrebbe dunque indicare 'mettere a proprio agio' quindi 'favorire'. Hoby da parte sua, a p. 68, preferisce dare al verbo il significato di «sich nähern, herannahen», pur sottolineando la mancanza del pronome riflessivo. Appel pone a testo *c'aizin'a* e in apparato scrive: «oder eher *c'ai'zina* = *c'ai aizina*?».

mon cor: qui e al v. 15 inteso in senso letterale 'il mio cuore'. Hoby normalizza il *cas sujet* col morfema -s anche al v. 4 (*valors*).

5. *s'afina*: il verbo, denominale da *fi*, può avere, secondo LR III,330 e 333, il significato di «tirer vers la fin, terminer, achever» (per cui si veda XII, 24: «E volria - aisi finar» e 25 «Aital fi vueill pendre»), che è quello preferito da Hoby («dem Ende entgegengehen, sterben»), oppure di «épurer, affiner, aiguïser». In questo caso, considerando anche un altro dei significati di *fi* che è 'accordo, pace', si è preferito tradurre 'trovar pace, pacificarsi'.

6. *esquina*: termine rivelatore dello sfinimento erotico-amoroso: cfr. Marc (293,31), 33-36: «Mueu talan blanc, bru e bai; / ab 'si farai no farai' / Hoc, / fai al fol maigrir l'esquina» (cfr. POLLINA, *Si cum Marcabru*, p. 80: «For Marcabru, as for other medieval authors, the fool is the victim of passion; here he finds himself broken, stripped of all resources through the intrigues of amar»); si veda anche GlBerg (210,16), 29-30: «c'amars ses pro non es fruitz que engrais, / c'al plus cortez fai magrezir l'esquina»; e in versione parodica nella tenzone di Bernat (52,3), 49-51: «mas si-l voletz ben servir / ni sos talans azumplir, / corba-ill be soven l'esquina» e 61-62 con allusione guglielmina: «e si no-us voletz requir / tira-us lo cat per l'esquina»; e GlBerg (210,22), 31-33: «e-l con no cessa ni fina, / qu'en la ciutat peitavina / se rompet jolen l'esquina».

espina: cfr. JRud (262,5), 26-27: «que plus es ponhens qu'espina / la dolors que ab joi sana». Anche negli esempi riportati da Guilhem Molinier nelle *Leys d'Amors* il termine ricorre nei medesimi contesti, cfr. II,166-68: «Una spina-m fier / que nueg e jorn m'acora: / am grau cocirier / dedins mon cor demora; / per lunh alegrier / no la puec gitar fora, / don soy fort languitz / et esparitz: / la sua razitz / tant me punh e-m transfora / qu'en soy esbaytz. // L'espina-m trasfinh / de la mort que m'embaussa».

7. *met en via*: cfr. SW VIII,744.13: «jemand auf den Weg bringen zu, ihn veranlassen zu tun, es ihm ermöglichen»; in questo caso il senso 'mettere in condizione di' mi consente di tradurre per traslato 'permettere'; per un simile uso cfr. Blacatz (97,6), 41-44: «Ha! dompn', humilitatz / e merces no-m valria? / Mes m'aveiz en tal via / dont no-m desebrarai»; Cad (106,19), 1-3: «Pos jois mi met en via, / ben dei derenan / demonstrar mon talen»; Torcaf (162,8), 6-8: «per que-m mis en la via / e fi-n selui issir / que a tort la tenia»; GlMont (225,2), 16-17: «e met hom en via / de ben far tot dia»;

GI Tor (236,6), 42-45: «qu'amors m'a mes, qui-m ten per lei e-m lia, / en tal via / c'un iorn mi fai pensar / et un autre mi fai rir'e chantar»; RbAur (389,11), 12-14: «Si Deus, a cui la grazis, / no-m ages mes en la via / et a leis bon cor assis».

8. *sia - on*: per la dieresi di eccezione, si veda anche al v. 21 *parria - az*.

lai: 'presso la dama', consueto espediente dell'impiego dell'avverbio di luogo per indicare la donna amata.

mal'anc la vi: *mala + vezer* è una formula assai comune nella tradizione cortese: 'maledetto il giorno in cui la vidi'; cfr. ad esempio la *dansa* XX, 21-22: «Las! Mala viron miei vuell / sa plazent beutat ses par»; Cerv (434,2), 21: «Anc mala vi - bels oylls clars gen formatz»; AmLuc (22,1), 41-42: «Bona donna, mala, mala-us ai viza, / e eu n'ai nom, donna: 'Q'eu mala fos!'; (cfr A. JEANROY, *Un sirventes politique de 1230*, in *Mélanges Ferdinand Lot*, pp. 275-83 e Id., «Romania», 51 (1925), pp. 111-16:112); ArnMar (30,11), 59: «vejaire m'es qu'ieu mala-us vis»; BtAlam (76,15), 41: «Tan mala vi s'acoindansa»; ElBar (132,12), 25-16: «ben pueisc dir que mala vi / sa guaya semblansa»; GcFaid (167,35), 13: «Mala vi anc sa gran beutat plazen»; Gavaud (174,1), 24: «selh qu'ie-us dic: mala-l vis anc». Per gli esempi francesi si veda fra l'altro GODEFROY, s.v. *mar*, *mare* «mal, mal à propos, malheureusement, pour mon malheur», usato col verbo *veoir*, *veoir*; cfr. inoltre V. CRESCINI in «Giornale storico della letteratura italiana», XLVII (1906), pp. 336-37, rec. a G. BERTONI, *Trovatori d'Italia*, I,7.

9. *no-m manda*: con un significato che si avvicina a quello di *trametre*, in cui è evidentemente sottinteso *que + congiuntivo*, o un verbo all'infinito; si veda per queste due costruzioni X,17-18: «Per so quar - no-m vol mandar / qu'ieu torn ves leis encara» e 21 «e pos ill tornar no-m manda».

nova clara: cfr. X,19-20: «per onrar, - si c'om deu far / sa nova beutat clara» e nota al verso.

11 *ara*: avverbio di tempo pluriattestato nelle *dansas* specie per necessità rimiche ma anche per esprimere il motivo della richiesta del *ioi d'ara*, presente in sostanza anche qui, cfr. II,10-11: «per qu'ieu prec que-m fasatz ara / d'un ric ioi iauzir» e XII,3 «quel-l ioi d'ara - vueilla-m dar» e note ai versi.

dousa Dona Cara: cfr. II, 1-4: «Non pueisc plus sofrir / bella dousa, Dona Cara / que eu non remir / vostra gentil plazen cara». Per la *Dona Cara*, cfr. anche X,2 e nota al verso II,1.

faitz de mi: per una simile espressione, cfr. la *dancia retronxada* del Capellà de Bolquera *No-m pux d'aymar vos estraire* (PARRAMON 20,5 = 20:1), 18-19: «Si-m volets d'uymay, - flor de may, / ço que-us play - podets far de me» (BADIA, *Cançonerei de Ripoll*, 195).

so que gen vos estia: la locuzione illustra uno dei comportamenti maggiormente qualificanti del mondo cortese: 'ciò che credete sia bene, come si conviene', la costruzione più frequente è *so que ben estia*, cfr. BnMarti (63,6), 67-68: «Pro sap e ben es

apres / qui so fay que ben estia; BtBorn (80,9), 57-60: «Q'en liels es la seignoria / de pretz e de cortesia, / de gens dos / e de far que ben l'estia»; ArnPlag (32,1), 40-42: «sias adreit e cortes, / francs e de bella paria, / e fay so que ben estia» (RIEGER, *Trobairitz*, 6).

14. *gran enveja - ai que midons veia*: per una simile espressione e l'impiego dei medesimi rimanti, cfr. II,5-7: «Plass'a vos que-l fin cor veia, / si com fis aimans deu far, / dona, quar sobre d'enveja...».

Per la dialefe in cesura si noti, oltre che al v. 16 *esteia - e*, anche IV,1 e 21, VII 7, 18.

15. *sopleia*: verbo topico, cfr. GcFaid (167,45), 16-18: «car, ves celliei cui sopleia / ni s'autreja / mon cors non estai aizitz»; nel componimento sono presenti anche i rimanti 7 *esteia* : 8 *enveja* : 11 *veia* : 12 *deia*.

16. *esteia*: il codice riporta *esseia*, forma di cong. pres. ibrida tra *seia* > ESSER ed *esteia* > ESTAR, non attestato altrove. Al contrario *esteia* è molto frequente, specie nelle serie rimiche in *-eia*, qui col significato di 'stare fermo, esser costante' quindi 'ostinarsi'; cfr. GcFaid (167,16), 33-34: «ni-l serai canjans / tan cum l'am ni-l cor m'esteya». Hoby mantiene la lezione del codice e traduce: «(mein Herz) sich zu nähern sucht».

18. *amia*: il termine *amia* ha una connotazione speciale di intimità e di tenerezza, cfr. anche VII,3: «M'amia, Bel Cors» e 16: «e saluda-m lai - ma dousei'amia», e XII,18-19: «que-m fos meils amia / midons».

cant ieu l'ai cor fi: cfr. VII,1: «Lo fin cor qu'ie-us ai».

19. *ses tot si*: cfr. PD,343: «sans conditions, sans réserve» e SW VII,648.18.

beutat e coindia / e pretz fi: sono le qualità indispensabili per una dama; alla bellezza fisica devono infatti accompagnarsi la «politesse mondaine, le savoir-vivre, le raffinement des moeurs et la vertu sociale qui se font remarquer dans la société de cour», CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 100-101.

20. Per *Na Belengueira* e *N'Autreiat*, cfr. Introduzione pp. 89 sgg. e note relative a II,30 e X,34.

a tria: Hoby, p. 70, dichiara «a tria fehlt in der Handschrift» in realtà la lettura di questa formula avverbiale nel codice è abbastanza chiara. Letteralmente 'a scelta' (cfr. SW VIII,458.3 «in Auslese, in erlesener, vorzüglicher Weise»), qui inteso come 'di prima scelta, selezionata, di qualità superiore', quindi 'raffinata, ricercata'. Cfr. Jofist (266,11), 6-7: «qu'es de beutatz flor, a tria», che VATTERONI, *Joan Esteve*, V, p. 85, preferisce tradurre 'in abbondanza'; sul passo del *biterrois* cfr. anche GUIDA, *Trovatori minori*, p. 105.

parria: cfr. PD,278 s.v. *pariar* «participar» e SW VI,81.2 s.v. *parier*: «Theilhaber, Mitbesitzer».

22. *anc pos*: la successione in cui *anc* è anteposto all'avverbio di tempo *pos* (o *pueis*, *pus*), è studiata da K. LEWENT, *Les*

adverbes provençaux anc-ancsé, ja-jassé et dessé. Essai de sémantique et d'étymologie, in «Romania», 81 (1961), pp. 289-356:303 e 315-16.

nueit ni dia: espressione frequentissima nella poesia dei trovatori, associata per lo più al concetto della sofferenza d'amore. Generalmente *nueg ni dia* viene collocata in rima, mentre la variante *nueg e jorn* viene adoperata preferibilmente all'interno del verso.

23. Appel «Der Metrik nach eine Lücke; der Sinn würde nur noch ein *en vor parti* wünschen lassen». Hoby propone nelle Note, p. 70, di completare il secondo emistichio con «*de bel Proensal mia*» sulla scorta di quanto è detto nella seconda *tornada* di XIII.

XII.

Ges ancara Na Cors Car

(244,3)

(Guiraut d'Espanha)

(t. ante q. 1267)

MANOSCRITTO: E 230^aEDIZIONI: Appel, *Inedita*, p. 161; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, VI, p. 19.SCHEMA METRICO: [Frank 99:1] ¹ *Dansa* con *respos* di 4 vv. + 3 *coblas singulars capfinidas* di 10 vv. + 1 *tornada* frammentaria

(d)c	(d)c	(d)c	(d)c		a	a	b	a	a	b		(a)c	(a)c	(a)c	(a)c
7	7	7	7		5'	6'	8	5'	6'	8		7	7	7	7
3'+3	3'+3	3'+3	3'+3									3'+3	3'+3	3'+3	3'+3

rime: a -ava, -ia, -endre b -or, -al, -an c -ar (d) -ara (solo *respos*)*enjambements*: vv. 5/6, 9/10

Il *respos* è una quartina monorima chiaramente cesurata dalle rimealmezzo e allo stesso tempo saldata da legami orizzontali di tipo *derivatius* e allitterante, con enclisi all'ultimo verso: 1 *ancara - Car*; 2 *ampara - par*; 3 *d'ara - dar*; 4 *guara - esgar*, che accrescono l'effetto d'insieme di ridondanza omofonica. Nella fronte polimetrica lo schema /aab aab/ è quello di una struttura di tipo zagialesco, ma più evoluta di quelle che sono rappresentate in *Si no-m secor Dona Gaia* e *Lo fin cor qu'ie-us ai*. Così come la ripercussione della rima femminile della fronte nel mezzo delle rime della *cauda*, con chiaro intento di *concatenatio*, l'impiego dei versi composti con trisillabi, che ribadiscono la frammentazione versale della parte finale della strofe con le rime interne², oltre che gli aggan-

¹ Frank, come Appel, considera il *respos* di 8 vv. senza rimalmezzo: 3'a 3e 3'a 3e 3'a 3e 3'a 3e.

² La replicazione di una rima della fronte nel sistema della *cauda* è presente anche in *Si no-m secor Dona Gaia*, dove però il richiamo avviene in fine di verso.

ci in *coblas capfinidas*, rivelano la volontà di movimentare la struttura. La complicazione dell'essenzialità dello schema 'popolareggiante' con la ricerca di nuove soluzioni e artifici, intravista anche in *Gen m'ausi*, aggiunge un tassello prettamente metrico-formale a tutte le altre tessere, stilematiche e di contenuto, che consentono di comporre per questi testi l'identità d'autore.

1	<i>Ges ancara</i>	<i>Na Cors Car</i>
2	<i>no m'ampara,</i>	<i>ni no-m par</i>
3	<i>que-l ioi d'ara</i>	<i>vueilla-m dar,</i>
4	<i>tan pauc guara</i>	<i>-l mieu esgar.</i>

I	5	Car si <re> gardava
	6	mos esgars, ni pensava
	7	l'amor qu'ieu l'ai ni-l leial cor,
	8	trop seria brava
	9	si non s'umeliava
	10	d'est mal, don est sieus amans mor.
	11	Qu'ieu cuiava amatz amar!
	12	E semblava -s degues far,
	13	si-m n'auzava arazonar,
	14	ni-m iutguava -l mieu cantar.

3. *vueillan* 5. *car si g.* (-1)

II	15	Razo semblaria
	16	si az Amor plazia
	17	qu'ill m'amenes a <bon> por< tal
	18	que-m fos meils amia
	19	midons, e tanheria.
	20	E «Salut, mon Bel Proensal!»
	21	non diri'a mon Cor<s> Clar,
	22	ans sabria -l ioi selar,
	23	s'ieu l'avia, e tener car.
	24	E volria aisi finar.

III	25	Aital fi vueill pendre,
	26	si vol midons entendre
	27	lo ric ioi que-ill quier en cantan.

28	Om no-m deu mespendre,
29	nuils hom, s'ieu vueill atendre
30	al sieu bel cor<s> nou benestan,
31	que-m faia tendre e temblar
32	e contendre sol, ses par,
33	e cor fendre et esglandar
34	et atendr'e dezirar.

35 Na Belengue- -ira ses par

17. a portal (-1) 20. e saluda mon b.p. (+1) 21. cor 30. cor

Traduzione

Non mi accoglie ancora La Preziosa, e non mi pare che voglia concedermi la gioia dell'oggi, tanto poco si cura del mio sguardo.

I. Ma se ricambiasse i miei sguardi o pensasse all'amore che le porto, o al cuore fedele, sarebbe troppo crudele a non commuoversi di questo male di cui il suo amante muore. E io che pensavo di amare riamato! E sembrava che così fosse, dal momento che io osavo rivolgerle la parola e lei apprezzava il mio canto.

II. Sarebbe buono e giusto se Amore volesse condurmi al lieto fine in cui la mia signora fosse la mia amica. E «Salve, mio Bel Proensal!» non direi alla Luminosa, anzi saprei celare il *ioi*, se l'avessi, e conservarlo come cosa preziosa. E vorrei finire così la mia vita.

III. Così voglio morire, se la mia signora mi accorderà la gioia piena che le chiedo cantando. Nessuno mi deve blasimare, nessuno, se voglio vivere nell'attesa che lei, bella, giovane e attraente, mi faccia fremere e vibrare, e lottare solo, senza amici, e fendere e spezzare il cuore nella speranza e nel desiderio.

IV. Donna Berengaria, senza eguali...

Note

1. *Cors Car*: per la significativa presenza di questo stilema nell'ambiente provenzale e rouergate, cfr. Introduzione, pp. 90-91.

3. *ioi d'ara*: l'espressione è stata intesa, in accordo con Appel che la mette tra virgolette («d'ara!»), come 'l'appagamento immediato, dell'oggi', ed è un motivo che ricorre altrove nelle *dansas*, cfr. II, 10-12: «per qu'ieu prec que-m fasatz ara / d'un ric ioi iauzir; / on mon cor de vos aguara», e diversamente in XI, 11-12: «Pero ara, - dousa Dona Cara, / faitz de mi - so que gen vos estia»; la stessa formula si trova nell'estempida (III) di Cerveri de Girona, *Tener volria - la via - c'avia* (434a, 69), 24-28: «Fay- -m', ay! tal esmay / mortz, qui m'empara, / tray play que-m display: / no-m dar a joy d'ara, qu'es cara s'encara - ltra farà / gay, cuy ma mortz play» (ed. COROMINES 27). Hoby invece ha preferito intenderla collegata a *vueilla* e tradurre, secondo SW I, 76: «von nun an».

4. *tan pauc guara - i mieu esgar*: figura etimologica che ricorre, complicata dalla relazione in *cobla capfinida*, anche ai vv. 5/6: *regardava / mos esgars*. Lo stesso motivo dello scambio di sguardi come promessa di intesa amorosa è presente anche, con richiamo intertestuale, in IV, 13-14: «Mas pauc vo-n cal! - Donx, per cal - razo guara / Bel Proensal, que m'en sal - un esgar?», e come motivo tradizionale in VII, 7-8: «Ai las, que farai? - E volete m'ausire? / C'ab un dous esgar - m'avetz dat consire».

Per le numerose forme enclitiche a inizio del secondo emistichio: 4 *guara - i mieu esgar*, 12 *semblava - s degues*, 14 *iutguava - i mieu cantar*, 22 *sabria - i ioi selar*; insieme ai frequenti casi di episinalefe: 11 *cuiava - amatz*, 13 *auzava - arazonar*, 31 *tendre - e*, 33 *fendre - et*, e diesinalefe tra emistichi: 23 *avia - e*, 24 *volria - aisi*, si veda a p. 70.

5. *si regardava*: per l'ipotetica esprimente eventualità, con imperfetto indicativo nella protasi e condizionale nell'apodosi, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, §806. Hoby ha proposto di sanare l'ipometria del verso ponendo a testo *s'ella gardava*.

6. *pensava*: cfr. SW VI, 219 che lo cita per il significato «denken an», lasciando però aperta la possibilità di tradurlo «bedenken, erwägen, in Betracht ziehen».

8-9. *trop seria brava / si non s'umeliava*: per l'espressione, cfr. nota a X, 14. Qui *se umeliar* vale 'pentirsi, essere contrito' e quindi 'commuoversi', cfr. LR III, 548.

10. *d'est mal*: per Hoby il *de* esprime una relazione di origine, ma a me pare piuttosto causale. Segnalo l'uso esclusivamente in forma aggettivale del dimostrativo anche in I, 7: «d'est fais non ges lew», 26: «d'est las trop pensiu», e X, 8: «est cors que no-s vira», 16: «esta dona mia» e in GrEsp *Pus era suy ab senhor* (244, 9), 10: «e d'esta doussa dolor».

est sieus: si noti l'impiego della forma tonica dell'aggettivo possessivo dopo il dimostrativo come dopo l'articolo, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 296 che ne segnala l'uso preminente nella *Sancia Fides*.

11-14: notevole è il gioco di alternanza in rima interna tra la 1ª e la 3ª persona singolare dell'imperfetto indicativo: 11 *ieu cuiava*: 12 *semblava* (3ª ps.): 13. *auzava* (1ª ps.): 14 *iutgava* (3ª ps.).

13. *arazonar*: cfr. PD, 26: «apostropher, demander, requérir» e LR V, 55 s.v. *arazonar*. L'unica altra testimonianza si trova in PCard (335, 67), 4-5: «S'el me cuja de ren arazonar / e s'el me vol metre en la diablia» tradotto da VATTERONI (*Peire Cardenal* (II), in «Studi mediolatini e volgari», XXXIX (1993), nota a 19, 4) con 'mettere in conto', in base a SW s.v. *razonar*.

Singolare che il collegamento in *cobla capfinida* col v. 15 («*Razo sembraria*») avvenga con questo verbo che non si trova in fine di strofe.

15. *razo sembraria... e tanheria*: l'ampio iperbato copre cinque versi.

17: *m'amenes a bon port*: 'mi guidasse a un bell'approdo, a lieto fine'; per il senso dato al verso, cfr. SW VI, 465 s.v. *venir a port* «zu gutem Ende gelangen». Il motivo si ripete anche nell'*acort* anonimo *Bella donna cara* (461, 37), di cui si è già sottolineata la stretta vicinanza con i testi da ballo di E nella nota a II, 2, ai vv. 21-24: «Qu'amors m'a mes a tal port - on deport / mon cors, cor que-m plaia. / Ben tanh de mon fin acort - l'onrat port / que-ls amans apaia». Per l'uso metaforico, cfr. P. T. RICKETTS, 'Vengutz soi a bon/mal port': *A Metaphor for Pleasure and Pain in the Lyrics of the Troubadours*, in «Rivista di Studi Testuali», I (1999), pp. 197-205.

Appel propone in apparato di sanare l'ipometria con *a tal portal*, ripreso da RAYNOUARD nel *Lexique roman* IV, 604 «terme» e da LEVY, SW VI, 472 con il medesimo significato. La versione *a port tal* è invece presentata nell'edizione Hoby che su suggerimento di Bertoni sana l'ipometria con *que ill m'amenes a port tal* traducendo «so weit daß».

18. *meils amia*: per l'uso, raro e per lo più limitato ai participi, di *meils* nella formazione del comparativo cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 84, che trova riscontri nel latino popolare e dichiara: «cette construction ne semble pas avoir laissé de trace en occitan, et en ancien français on n'en relève qu'un exemple archaïque et tout à fait isolé: a. fr. *des mielz gentils* (*Saint Alexis*, v. 20)».

20. *Bel Proensal*: per ricollegare i fili dell'ipotetica e romanizzata vicenda di Guiraut d'Espanha alla corte angioina di Berengaria, cfr. X, 26.

24. *finar*: cfr. XI, 3: «e tenria - per fina ma fi», 5 «don mon cor s'afina» e nota al verso.

26-30. Si noti la stretta affinità con GrEsp *Qui en pascor non chanta* (244, 11), 29-31: «Tostemps n'estarai mutz, / si-l sieus gens cors plazens ben entendutz / non enten so qu'ieu non aus far entendre», e ancora oltre 32-34: «mas ylh val tan qu'hom no m'en deu mesprendre // Ben ai'amors qu'en leis servir m'atras / al

prim qu'ieu vi son bel cors benestant», a cui si collega anche per altri rimanti quali 7 *atendre* : 8, 44 *pendre* : 24, 26 *entendre*.

27. *lo ric ioi*: per *ric* cfr. CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 93-97 e V. PICCININI, *Analisi semantica di antico-provenzale ricaut* in «Medioevo romanzo», IV (1977), pp. 272-93, ma anche STROŃSKI, *Folquet de Marselha*, p. 263, nota a XVII (155,20), 24; cfr. inoltre II,11 «d'un ric ioi iauzir» e nota a I,29.

Om no-m deu: Appel e Hoby leggono *anc no-m deu*.

29. *atendre / al sieu bel cors*: in questo caso il predicato invade il campo semantico di *entendre* (*en alcu*): 'dedicarsi a, rivolgere i propri pensieri e desideri verso qualcuno' (SW III,53.25) e si pone in corrispondenza equivoca con la rima interna al v. 34 *atendr(e)*, 'attendere, aspettare' (SW I,96), a sua volta in dittologia sinonimica con *dezirar* del secondo emistichio.

Quanto all'impiego del verbo *atendre* nella *dansa*, Savj-Lopez, considerando il v. 31 (nel codice *fai atender*) come un'ulteriore e degradante ripetizione dell'esito, così interviene: «se l'ultima strofa ripeterà tre volte in rima la stessa parola *atendre*, contrastando alla sottile tecnica del poeta, si tratta certo d'un guasto» (*Le rime*, p. 399). Prima di lui anche Appel, in nota, aveva giudicato inverosimile la triplice ripetizione: «unwahrscheinlich ist die dreifache Wiederholung von *atendre* als Reimwort in derselben Strophe; die Überlieferung des ganzen Liedes ist von geringer Zuverlässigkeit». Per ultimo Hoby lascia a testo «*que-m fai atender e tremblar*» traducendo «die mich hoffen, erzittern» e, limitandosi a segnalare la spiacevolezza della replicazione nel testo, si richiama ad Appel: «Man beachte die dreimalige Wiederholung von *atendre* im Reime (V. 29, 31, 34). Appel, Anmerkungen, hält sie für «unwahrscheinlich»». Unschön ist übrigens auch V.10 mit den zwei *est*». In realtà essendo *faia* congiuntivo presente di *faire*, è *tendre* la forma verbale che qui è attestata in dittologia con *temblar*, la prima di una serie di tre coppie in sinonimia (*fendre* ~ *esglandar*, *atendre* ~ *dezirar*) in successione dal verso 31 al 34.

30. *bel cors*: l'intervento sulla lezione del codice, come per il *senhal* al v. 21, è stato determinato dal fatto che qui è evidente il riferimento a CORPUS, il cui esito, almeno nella sezione di E dedicata alle *dansas*, è reso con regolare sistematicità con la finale sigmatica, al contrario dell'esito da COR, CORDIS, cfr. nota a II,5.

31. *faia*: variante grafica per *facha* attestata in albigese (GRAFSTRÖM, *Graphie*, § 45) per la quale PFISTER, *Beiträge*, 359-60, pensa a una palatalizzazione della *s* da *fassa*. Si tratta molto probabilmente di un esito da affiancare a quelli con identità fonetica proveniente da -ct- e -gi- l-dj- (tipo *destrechalfreja*) di cui si è parlato nella nota a IV,7.

temblar: la forma dissimilata per la più comune *tremblar* è attestata per il XIII secolo in FEW XV,241 pur con l'ammissione «Die wenigen belege dieser form sind nicht ganz sicher» (nota 1,

p. 244). Poche comunque le attestazioni di questo verbo all'infinito, per lo più dedicato alla frenesia d'amore: cfr. AdRoch (5,3), 35-36: «*e fai drutz frir'e tremblar / amors e-ls maritz pensar*» (APPEL, *Inedita*, 7); GcFaid (167,37), 14-15: «*d'una doussor d'amor qe-m venc ferir / al cor, qe-m fetz tremblar e fremir*»; GcFaid (167,55), 53-54: «*Qu'aissi-m fay tremblar / ma domn'el cor, e frire*»; GrRiq (248,19), 55-56: «*Donc ieu pes de mi delir / ab dezir que-m fa tremblar*»; IsRiz (257,1), 39-40: «*meravil me cum puesc en pes tener, / si-m feblezis e-m fai tremblar e fondre*» (cfr. APPEL, *Inedita*, 169-70); Anon (461,108a), 3-4: «*qui-l vostre cors de yoy feset tremblar / cant per amor vos s'erisa la pel*» (cfr. H. SUCHIER, *Provenzalische Verse aus Nürnberg*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 15 (1891), 511-14: 513).

32. *sol, ses par*: uso pleonastico dell'aggettivo a rafforzamento della perifrasi. Si noti l'*aequivocatio* con lo stesso sintagma in rima al v. 35.

33. *esglandar*: cfr. FEW IV, s.v. *glans*, -*andem*: «Apr. *esglandar* 'fendre'», con attestazioni come *égliandé* «aun. 'fendu intérieurement (d'une pièce de bois)'», Sologne 'casser une branche au ras du tronc', berr. 'briser, arracher', Vaux 'casser en formant une casure incomplète'. Non vi è tuttavia attestazione dell'esito nella tradizione lirica occitanica. Unica accezione assimilabile è il participio presente con valore passivo (da **esglar*) usato da GrRiq nella tenzone con Bofil (248,16), 23-24: «*car totz tos ditz et tos fatz son pezens / a Jesu Crist, car lo-n avetz esglans*», tradotto con «ucciso» (ed. BETTI, *Le tenzoni*, 4). Molto probabilmente è da collegare a *esglaiar* 'abbattere, spaventare', ma anche 'uccidere con un'arma da taglio, lacerare' (SW III,229: «mit e. waffe tödten») di cui possiamo vedere un esempio in GrBorn (242,27), 17-18: «*li val trop melhs que-l pe o-l ponh lor tenda, / que-lh fass'om peitz ni l'esglaié ni-l penda*»; e, in dittologia sinonimica, in UcBacall (449,5), 41-42: «*Mas una res m'en auçi e m'esglaya: / quant yeu remir vostre faitz benestans*» (AUDIAU - LAUD, *Nouvelle Anthologie*, XXIII) e PeTorat (358,1=248,80a), 3-5: «*una don'ay amada lonjaments, / bel'ab gens huelhs et ab plazens faysos, / que m'ausi e m'esglaya*» (BETTI, *Guiraut Riquier*, 5a).

35. *Belengue - ira*: lo stesso nome proprio sottoposto a tmesi in rima interna si trova in IV,22: «*Na Bere - ngueira, car*», per cui cfr. nota.

XIII.

Dona si tot no-us es preza

(244,1)

(Guiraut d'Espanha)

(t. ante q. 1267)

MANOSCRITTO: E 230^a-230^b

EDIZIONI: Appel, *Inedita*, p. 157; Appel, *Chrestomathie*, p. 88, n. 50; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, IV, p. 14; Hill-Bergin, *Anthology*, p. 208.

SCHEMA METRICO: Frank 407:23. *Dansa* con *respos* di 4 vv.
+ 3 *coblas unissonans* di 8 vv. + 2 *tornadas* di 4 vv.

C D C D || a b a b | c d c d
7' 7 7' 7 || 7' 7 7' 7 | 7' 7 7' 7

rime: a -enha b -enh c -eza d -es

enjambements: vv. 9/10, 10/11, 15/16, 17/18, 29/30

- 1 *Dona, si tot no-us es preza*
- 2 *de l'amor don ieu soi pres,*
- 3 *autra no-m pot far conqueza*
- 4 *tal per qu'eu sia conques.*

- I 5 *Car outra mon cor non denha,*
- 6 *ni-m platz que nuill' outra-m denh,*
- 7 *ni que ia a mi atenha*
- 8 *pos qu'ieu a vos non atenh.*
- 9 *Aital maneir'a<i> enpreza*
- 10 *ab mon cor qui s'e<s> enpres*
- 11 *en vos amar, gent apreza*
- 12 *Don'ab bel cors gent apres.*

- II 13 *Adonx sufretz que-us destrenha,*
- 14 *Dona, l'Amor qui-m destrenh*
- 15 *e si-us platz, ma vida'ntenha*
- 16 *de vos, pos la mort entenh.*

- 17 C'aisi-s tanh, gentil corteza
 18 Don'ab gentil cors cortes,
 19 que ren que-us plassa no-m peza,
 20 ni-m pot re plazer que-us pes.

9. maneira e. 10. se e.

- III 21 Mas tem que-l dezir m'estenha,
 22 tan c'ab un pauc no m'estenh,
 23 qu'ieu ai de vos, on pretz renha,
 24 Dona. E quar lai non renh,
 25 e'n vos estenc per malmeza
 26 ma vida, si tot mal m'es,
 27 prec, per vostr'onrad'auteza,
 28 sel ioi qu'el mon plus aut es.

- IV 29 Na Belengueira, largueza
 30 de gen parlar, don larcx es,
 31 salva son pretz, e-ill beleza
 32 creis valor, don plus bel es.

- V 33 Bel Proensal, tal promeza,
 34 c'anc no m'atendet, promes
 35 vostre gen cors, de que-m peza,
 36 e prec n'Autreiat que-ill pes.

24. tenh 27. asteza

Traduzione

Signora, sebbene non siate preda dell'amore che mi ha preso, un'altra non può conquistarmi né vincermi.

I. Poiché il mio cuore non degna nessuna d'amore, non mi lusinga il favore di un'altra, e nemmeno che mi si avvicini, giacché io non posso sfiorare voi. Tale condotta ho deciso col mio cuore che si è incaparbita nell'amarvi, o raffinata e gentile.

II. Allora, Signora, lasciate che vi tenga in suo potere l'amore che mi avvince e, se volete, la mia vita attinga da

voi, poiché la morte mi lambisce. Così avviene, o amabile e nobile, che ciò che vi aggrada non mi rincresce, né può piacermi nulla che vi dispiaccia.

III. Ma temo che il desiderio mi consumi tanto che presto ne morirò, Signora, sede del pregio. E poiché lì non dimoro e dietro a voi esausto trascino la vita, anche a mio danno chiedo, in nome della vostra celebrata grandezza, il *ioi* più grande.

IV. Donna Berengaria, la grazia della conversazione mantiene alto il suo pregio, e la bellezza le accresce il valore, ed è ancora più bella.

V. Bel Proensal, voi, o gentile, mi faceste una promessa che mai manteneste, e ciò mi pesa, e prego L'Intercessore che se ne faccia carico.

Note

È una delle poche *dansas* 'modello', perfettamente conforme ai canoni che saranno dettati dalle *Leys d'Amors*: un *respos* di 4 versi, tre *coblas unissonans* di 8 versi settenari, simmetriche nella divisione fronte/cauda, e due *tornadas* corrispondenti per numero di versi e rime al *refrain* e all'ultima parte delle strofi. La simmetria è rispettata anche nella distribuzione delle rime alternate nella disposizione femminile/maschile, due nella fronte e due nella *cauda* e nelle due *tornadas*, omogenee al *respos*. Il procedimento che vincola ulteriormente questo nitido esercizio formale è la struttura a *rims derivatius* (artificio che condivide con altre due *dansas*, ma di autore anonimo, I e III, con quest'ultima ha in comune anche lo schema metrico), articolata *per mermament* sulla consueta alternanza femminile/maschile del genere grammaticale o delle forme della coniugazione verbale per buona parte del testo, tranne che nella *cauda* dell'ultima *cobla* e la prima *tornada*, in cui l'uscita aggettivale maschile è complicata dalla rima franta.

Proprio questa sua caratteristica di modello esemplare del genere, - anche il tono cortese di argomento amoroso è fra i più convenzionali -, avrà propiziato l'adozione del suo schema strofico, metrico e contenutistico da parte dei poeti della Scuola Tolosana nel secolo successivo. Forse non senza una ragione questa *dansa* si trova trascritta per ultima nel *corpus* di E, come si è visto variegato e affatto omogeneo, almeno sotto l'aspetto formale, quasi a suggellare l'avvenuta sistematizzazione. Perfettamente congruenti a questo esempio saranno infatti le successive *dansas* di W e f.

I. *si tot*: seguita dall'indicativo, è una delle congiunzioni più impiegate in provenzale per esprimere la proposizione concessiva,

cfr. A. J. HENRICHSEN, *Du latin à l'ancien occitan: la proposition concessive*, in *Mélanges de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 2 voll., Liège 1971, I, pp. 295-304.

2. *preza*: *pres*: *topos* della 'prigione d'amore', per cui si noti l'affinità, oltre che per la presenza dei medesimi rimemi maschili, con AimBel (9,7), 7-8: «*per cui m'a pres / Amors, m'a si conques*» e nota a AimBel 9,3, v. 1: «*Aissi co-l pres que s'en cuia fugir*» (POLI, *Aimeric de Belenoi*, p. 182); si vedano inoltre PeCat (333a,2), 10-13: «*Tant douçamen sa douç'amor me pres / ab un esguart espavordan tan fort / que dese hac mon cor tant fort mort / qu'eb se ses se l'ach liat e conques*»; PVID (364,39), 45-46: «*Qu'aissi m'a vostr'amors conques / e vencut e lassat e pres*» e RmJord (404,7), 45-52: «*Pero far li dei saber / qual poder / a en mi, qu'a pres / e conques, / qu'ieu-lh serai homs et aclis, / vertadier e fis / tostemps mai*». Per la forma al femminile, GIAugNov (205,5 descort), 10-14: «*Qu'aissi fos preza / del mal que m'adeza, / malmeza, / selha cui pauc peza, / qu'ar mi fai languir*» e GICab (213,5), 88-90: «*si fos preza / em baizan, ni-us plagues, / ja no volgra-m solses*».

3. *far conqueza*: *far* seguito da un sostantivo astratto prende il significato del verbo a lui corrispondente; cfr. *fauc folia* in IV,15.

5. *mon cor* è stato considerato soggetto dell'azione in senso proprio al pari di *ab mon cor* del v. 10, dove vale come il 'secondo contraente' del patto d'amore tra il poeta e il suo cuore. Nonostante ciò non ho introdotto la -s morfematica del caso retto, come fa Hoby, in maniera sistematica (5 *mos cors*, 14 *amors*, 19 *res*, 20 *res*, 21 *dezirs*, 35 *gens* c.), per le ragioni espresse in II,5.

5-6. *denha*: *denh*: cfr. SW II,89: «*seiner Liebe für würdig halten, seiner Neigung wert erachten*».

7-8. *atenha*: *atenh*: lat. ATTINGERE, cfr. FEW XXV,732: «*ap. atenh: atteindre, toucher (qn)*»; attestazioni similari si trovano in ArnMar (30,14), 60-66: «*que suy atenh / e destenh / que-l plazens / tan no-m denha / qu'un dous esgart me vir, / e fa-m del tot murir, / que no vol tan n'atenha*»; Peirol (366,27a), 13-14: «*que-l sieu'amors m'es denan qui m'atenh, / que-m fai tornar vas lieys, tan mi destenh*»; RmMir (406,33), 33-38: «*Que-s fara vostre rics pretz / e la beutatz que-us sofier / ni-l cortes dig plasentier, / s'a lui no-us laissatz ategner / que-us ama de cor verai / e vas otra part no-s trai?*»; RmMir (406,20), 14-16: «*que jamais no serai conques / per joia ni per entresseing, / si so q'ieu plus voill non ateing*»; UcBrun (450,1), 43-44: «*car nuill'autr'amor non ateing / lai on vos mi movetz escuill*».

Si noti la doppia sequenza dialettica in *ia a mi atenha*.

9. *ai enpreza*: da *enprendre*, cfr. FEW IX, s.v. *prehendere* e SW II,400: «*festsetzen, bestimmen, abmachen*», in rima derivativa equivoca con *s'es enpres* del verso successivo, per cui si veda FEW IV,603 s.v. *imprimere* «*Fr. empreindre 'marquer en creux ou en relief la forme d'un corps dur sur une matière plus melle'; apr. empremer 'empreindre, imprimer'*» e SW II,398: «*aufdrücken; prägen*».

11. *apreza*: il termine indica colei che è istruita nelle regole della cortesia, cfr. ArnMar, *Salut* I, 31-33: «*Corteza Dona conoissen, / E de bon grat a tota gen / Apreza de totz benestars*».

gent apreza / don'ab bel cors gent apres: si noti il parallelismo con i vv. 17-18: «*gentil corteza / don'ab gentil cors cortes*».

13-14. *destrenha*: *destrenh*: verbo tecnico attestato più di una volta nelle *dansas*: cfr. IV,4: «*assatz mi acses destreg*» e nota relativa; VI, 5-6: «*Tot sufrirai la dolor e la pena / de fin'Amor, que-m destrenh e-m malmena*»; X, 15-16: «*per leis deu esser destreita / esta dona mia*». Il lessema rimane produttivo nel serbatoio stilistico del genere, si veda infatti la *dansa* trasmessa dal Cançonet de Ripoll, *Dompna, de mi merce-us prenya* (PARRAMON 33,1 = 128:2) che, oltre a essere strutturata sul medesimo schema rimico, ma con *respos* di tre versi /abab cdcl/, presenta alternanza sillabica /7'7/ e i medesimi rimanti 4 *cortesa* : 7 *promesa*: «*Si-us sove, dona cortesa, / lonch temps ha d'uymais que-us am, / anch nuyt temps no-m fo promesa / vostr'amor*»; tener e derivati: 10 *manteya* : 17 *absteya* : 24 *teya*; *reya* al v. 22, ed infine *destreyna*, ai vv. 15-17: «*prech Deus qu'amor vos destrenya / tant qu'eu perda ma dolor / e d'aymar vos no-m absteya*» (cfr. BADIA, *Cançonet de Ripoll*, 207).

15: *entenha de vos*: probabile oitanismo, cfr. FEW XIII, s.v. *tingere*: «*Afr. enteindre 'plonger, tremper dans'*», in senso figurato.

19-20. Si noti la ripetizione della coppia allitterante *plazer / pezar*, assai frequente nella lirica trobadorica. Per il medesimo concetto si veda PaMars (319,4), 37-40: «*Quar tot quan vos platz mi play, / que res qu'amez no-m desplai, / ni crezatz que-m desplai / nulha res qu'a vos play*».

21. *dezir m'estenha*: per questo esito da *estenh* (< EXTINGUERE, FEW III,320), cfr. SW III,317.1: «*auslöschen*», per cui si veda BtBorn (80,26), 10-11: «*Tant cre que-m destreingna / lo dols que m'esteingna*» e GIAdem (202,3), 39-40: «*q'us paucs que dic m'a tout manjar / ez a pauc de set non estenc*». Cfr. anche *estenc* (*ma vida*) del v. 25.

22. *no m'estenh*: per questa accezione, in rima derivativa equivoca, cfr. SW III,31.4: «*vergehen, sterben*». Si veda inoltre PBlai che nella sua canzone a rime derivate, *En est son far chansonet'ai novelha* (328,1), 33-36, ha una sequenza rimica assimilabile a questa:

que tant m'esprenc, qu'ieu n'ai paor qu'estenga;
ans qu'estenga, mas ionchas vos estenc,
mas quan m'estenc, que lai los huelhs no vir
lo cor lai vir, si que alhors no-s vira

Gresti fa derivare *estenga* da *estendre* (< EXTENDERE, FEW III,325b-327a), che, «*usato come riflessivo, può significare 'tomber mort', 'sich todt ausstrecken'*» (cf. PD e SW), ed anche semplicemente «*sich recken, sich strecken*» (cf. AFW), che è il significato che abbiamo usato per il verso 35», (cfr. GRESTI, *Peire de Blai*, p. 259).

21-23. *desir... qu'ieu ai de vos*: si noti la distanza accentuata di quest'iperbato, figura presente anche ai vv. 27-28: «*prec... sel ioi*» e 33-34: «*tal promeza... promes*».

24. *lai*: è frequente nella tradizione trobadorica l'impiego di un avverbio di luogo per indicare l'oggetto d'amore, cfr. XIV, 4: «*en luec*».

25. *malmeza*: Hoby traduce «*üble Behandlung*». Sono solo altre due, sempre in rima, le attestazioni di questo esito: nel *descort* di GIAugNov (205,5), 10-12: «*Qu'aissi fos preza / del mal que m'adeza, / malmeza*» (part. pass.) e Cerv (434a,78), 17-20: «*car per simples letratz / es razos leus defeza, / ma de razo malmeza / gençar es mays bontatz*» (part. aggettivale).

27. *onrad' auteza*: cfr. stilemi affini in una delle *dansas a rims derivatius*, I,19-20: «*Dona senhoriva / d'onrat senhoriu*» e 23-24: «*si vos, qui es altiva, / de pretz sobrautiu*».

29-32. Il bel parlare e la bellezza accrescono il valore e il pregio della sua donna, che qui è presente in 3ª persona ed è da identificare con *Bel Proensal*, a cui si rivolge nella seconda *tornada*.

e-ill beleza: l'articolo femminile *li* al *cas sujer* singolare assume forma enclitica dopo la congiunzione; cfr. GRAFSTRÖM, *Morphologie*, §4a, che riporta due esempi del Lodévois in cui l'articolo femminile *il* si appoggia alle cong. *que* e *se*: «*queil maios* 9, *seil maios* 12. *il représente sans aucun doute l mouillé [...]* Par conséquent, il paraît que l'art. fém. *li* se conserve mieux en se réduisant à *l mouillé [...]* que sous sa forme pleine. Peut-être faut-il en chercher la cause dans un besoin de marquer distinctement le genre fém. tout en faisant l'économie de la voyelle de l'art.»; cfr. anche ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, alle pp. 54, 182 e 196. Per BRUNEL, *Chartes*, p. XXII l'area di maggior attestazione è quella centro-orientale del Valentinois, delle regioni di Orange e Nîmes, Millau, Rodez, Villefranche-de-Rouergue, Clermont-Ferrand.

Hoby pone mano al testo emendando l'aggettivo maschile *larcx* in *largu(a)*, e così pure al v. 32, volgendo al femminile l'aggettivo *bel*. L'intervento non mi pare giustificato sia perché in questo modo si annulla la corrispondenza in rima dell'alternanza maschile/femminile (*largueza* : *larcx*; *beleza* : *bel*), sia perché le due *tornadas* sono collegate tra loro (non si spiegherebbe altrimenti *salva son pretz* del v. 31, riferito a una terza persona), infine perché *Bel Proensal*, *senhal* sotto cui si cela la donna amata da Guiraut d'Espanha, è al maschile, quindi non vi è necessità di supporre sottinteso *domna*. Ecco la traduzione di HOBY: «*Herrin Belengueira, der Reichtum feiner Redensart, der ihr in Fülle zukommt, bewahrt ihren Wert, und die Schönheit vermehrt die Trefflichkeit, die ihre Schönheit [noch] steigert*», *Guiraut d'Espanha*, p. 16.

33. *promeza... promes*: accusativo dell'oggetto interno.

Na Belengueira, Bel Proensal, N'Autreiat: per le tre figure, una storica le altre non altrimenti identificabili, che collegano tra loro le *dansas* attribuibili a Guiraut d'Espanha, cfr. Introduzione, pp. 89 sgg.

Appendice A¹

V.

Per amor soi gai

244,8

(Anonimo)

MANOSCRITTO: E 228^{a-b}

EDIZIONI: Appel, *Chrestomathie*, 51, p. 88; Savj-Lopez, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, pp. 405-6; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, XVII, p. 47; Riquer, *Los trovadores*, III, p. 1390 (testo Appel «con retoques»); Marshall, *Versification lyrique popularisante*, pp. 59-60.

ANTOLOGIE: Audiau, *La pastourelle*, XVIII; Anglade, *Troubadours de Toulouse*, p. 130 (non riproduce il *respos*); Berry, *Florilège des troubadours*, p. 22; Cavaliere, *Cento liriche*, p. 500 (testo Appel); Nelli, *Écrivains anticonformistes*, p. 323 (testo Audiau); Sansone, *Poesia lirica*, p. 560 (testo Riquer).

SCHEMA METRICO: [Frank 156:1]. *Pastorella* con *respos* di 2 vv. + 5 *coblas singulares* di 6 vv. *Unicum*

(C)C	(C)D		a	b	a	b		(c)c	(c)d
10	10		7	5'	7	5'		10	10
5+5	5+5							5+5	5+5

schema delle rime e delle assonanze²:

- a: -i [-ier] -al [-os] -ier [-as] -ier [-ar] -ar [-an]
 b: -eta -eta -ura -ida (-igua) -ela (-eta)
 c: -ai (respos) -ei -ai -ai -atz -et
 d: -en (-an)

Il contenuto, intriso di oitanismi tematici e linguistici, fa di questa pastorella, considerata una delle più belle fra le

¹ La pastorella è stata posta in Appendice poiché parte di quanto si dirà in questa sede e il testo critico sono già stati presentati in occasione del Convegno Internazionale AIEO tenutosi all'Aquila nel luglio 2001. Lo studio è in uscita negli Atti del Convegno, cfr. RADAELLI, *Pastorella danzante*.

² Nell'elenco sono riportate, tra parentesi quadre, le rime irrelate, tra tonde le rime imperfette.

pastorelle provenzali³, un *unicum* della tradizione lirica occitanica.

Ma anche nell'articolazione metrica si rivela un caso singolare. Vi sono infatti versi che paiono indipendenti e irriducibili a ogni eguaglianza rimica, e assonanze e *sonansas bordas* che contrastano con la ricerca della perfezione metrica trobadorica⁴. Lo stesso Frank si dichiara dubbioso sullo schema da adottare per questo particolare componimento, tanto che nell'Introduzione (p. xxx, nota 2 al § 53) lo enumera tra le pochissime creazioni che, per aspetti differenti, costituiscono «singulières exceptions à la rigueur parfaite de la versification des troubadours»⁵. Il tratto che secondo Frank rende eccezionale *Per amor soi gai* è l'impiego di versi lunghi di raro tipo, i dodecasillabi a rima femminile⁶. Nella configurazione strofica da lui adottata, infatti, la fronte è un distico in cui il settenario e il quinario formano una sola unità versale; soluzione scelta «non sans hésitation, puisqu'un vers de 12 syllabes coupé

³ Cfr. O. SCHULTZ-GORA, in «Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen», CXXXIV (1874), pp. 432-33: «Eine Perle der provenzalischen Dichtung, und wenn sie, wie anzunehmen, von Guiraut d'España herrührt, so ist ihm dadurch allein ein hoher Rang unter den Trobadors gesichert»; SAVJ-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'España*, p. 405: «[...] è la migliore fra le pastorelle provenzali: l'imitazione francese le dà movenze leggiadramente spigliate ed un'aura di fresca ispirazione che altri scambi per genuino sentimento di popolo», e RIQUEUR, *Los trovadores*, III, p. 1390: «Esta es una de las pastorelas más bellas y más conocidas de la literatura provenzal».

⁴ Per la configurazione strofica ammessa da Frank, si veda la Scheda metrica della pastorella a p. 52.

⁵ Sono tre le composizioni per le quali Frank dichiara di aver dovuto tener conto anche della corrispondenza in assonanza oltre che di quella in rima: la *dansa A l'entrada del tens clar* (461,12 = 42:1) che presenta, di fronte a 17 rime in -ar, tre assonanze: *part, veilhart, vertat*; la canzone di Guiraud lo Ros *Amors mi destrenh e-m greya* (240,3 = 382:101 e 225:3, in cui assuonano -enda, -enha, -enta, -ensa); e il sirventese di Peire Basc *Ab greu cossire* (327,1 = 248:1 e 35:1). A queste eccezioni aggiunge quei versi con *rims espars* o *bruts*, che si trovano in Joan Esteve *Ogan ab freg que fasia* (266,9 = 317:1) e Peire Milo (per il quale si tratta propriamente di un *bordo biocat* che torna alla fine di ogni strofe) *Per pratz vertz ni per amor* (349,4 = 389:3). I pochi altri esempi di rime imperfette nella poesia trobadorica sono segnalati in MARSHALL, *Une versification lyrique popularisante*, pp. 45-47.

⁶ Significativo che la seconda composizione affiancata alla *dansa*-pastorella per questa particolare configurazione strofica sia un'altra pastorella anonima, *L'autrier al quint jorn d'abril* (461,145), trasmessa da f nella stessa sezione delle uniche due *dansas* tradite dal manoscritto provenzale (f. 42, n. xlv), e registrata nel *Répertoire* sotto due articoli (785 e 310 come *unica*) per la presenza di una rima irrelata nella fronte della 1^a, 3^a, 6^a *cobla*, e per la quale Frank ha ammesso tre versi senza rime contro 59 rimanti regolarmente.

7+5 est inconnu par ailleurs chez les troubadours»⁷. Una prima obiezione viene subito espressa: un verso di tale lunghezza, senza possibilità di rime interne, non annullerebbe comunque le rime imperfette per assonanza nella IV e V *cobla* (22 *crida* : 24 *artigua* e 27 *anar* : 29 *man*).

Venendo agli editori, Hoby, seguendo Appel e Savj-Lopez, presenta la fronte con la successione a7b5', mentre per la sirma ed il *respos* sceglie la serie di quattro quinari A5 A5 A5 B5 come farà Riquer, il quale per il resto propone il testo della *dansa*-pastorella secondo l'articolazione di Frank⁸. Mi è sembrato tuttavia che tale disposizione rimica del *respos*, e conseguentemente della parte finale delle strofi, ponesse in evidenza una quantità di assonanze ed irregolarità ben maggiori di quante non ne emergano nella presente edizione. Alcune di esse infatti, almeno le più evidenti, mi pare possano essere parzialmente giustificate.

Consideriamo in primo luogo l'articolazione della fronte: l'alternanza settenario/quinario è combinazione caratteristica delle pastorelle francesi. Anzi, il settenario è stato identificato da Rivière come il metro più adatto a conferire alla pastorella una connotazione «popularisante»⁹. Ciò che più crea difficoltà, la presenza di *rims espars* o *bruts* ai versi dispari della fronte (che ha indotto Frank, e con lui Riquer, ad accorpate i versi in lunghezze inusuali), è superabile abbastanza agevolmente se si considera che la presenza di rime irrelate non è una singolarità di questa pastorella, né nella tradizione occitanica né in quella francese; non solo infatti è attestata nella pastorella anonima di f *L'autrier al quint jorn d'abril* (461,145) e nella *vaqueira* di Johan Esteve *Ogan ab freg que fasia* (266,9, in sede fis-

⁷ È in contrasto con quanto sarà prescritto nei trattati: «E li bordo que son en danna no devo passar .viij. sillabas: et en cas que ayal bordo passesso .viij. sillabas, seria irregulars ayal dansa, anormals, e fora son propri compas e si doncx li rim no seran multiplicatiu», *Leys d'Amors*, ed. GATIEN-ARNOULT, I, pp. 340-42.

⁸ «El texto parece corrompido [...] y es difícil determinar su estrofismo. En la edición que sigue adopto el estrofismo que propone, aunque con interrogante, Frank en su *Répertoire*, I, pág. 28». RIQUEUR, *Los trovadores*, p. 1390. Ma in realtà, come detto, Riquer non segue Frank nella presentazione del *respos* che viene proposto come in APPEL, *Chrestomathie*.

⁹ RIVIERE, *Pastourelles*, I, p. 53, afferma che la combinazione settenario/quinario è presente nel 33% delle pastorelle anonime francesi e che «le vers de 7 syllabes est le vers fondamental de la pastourelle». Cfr. inoltre S. RAMAWAKE, *Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formtypologie von Minnesang und Trouvèrenlied an der Wende zum Spätmittelalter*, München 1976, p. 96, sulla combinazione metrica settenario/quinario come frattura di un'originaria «Vagantenzeile».

sa al 6° e 8° verso) ma anche in alcune pastorelle anonime francesi, in cui sono presenti «rimes libres ou imparfaites» (*L'autrier me chevalchoie* RS 1704 = MW 1263,8; *A la fontenele* RS 593 = MW 1203,1, *L'autrier chevachai pensis* RS 1586 = MW 1034,88; *Quant voi le prime florette* RS 982 = MW 1133,1; *En un praelle* RS 607 = MW 763,2)¹⁰.

Lo scarto riguardo allo schema comunemente adottato si verifica però nell'articolazione del *respos* e delle parti finali delle *coblas*. Nella configurazione qui proposta la seconda parte di ogni strofe riprende il decenario con cesura mediana e lo schema rimico del *respos*; la seconda e la terza strofe anche le rime. Riguardo alla struttura di 'base' la pastorella risponde dunque in questa sede a uno dei criteri che poi saranno normativi del genere *dansa*. Da subito però sono ravvisabili delle singolarità ed anomalie, sia perché il decenario cesurato 5+5 è, tra i versi composti di dieci posizioni, quello attestato con minor frequenza¹¹, sia perché tutti i primi versi del distico finale, e del *respos*, presentano corrispondenze, in rima o in assonanza, di tipo orizzontale (2 *gai* - *estrai*; 7 *bel* - *trobei*; 13 *farai* - *plai*; 19 *ai* - *aurai*; 25 *blatz* - *asatz*; 31 *baizet* - *sonet*) che evidentemente hanno la prevalenza sull'identità della rima *c* in ogni *cobla* (*estrai* : *trobei* : *plai* : *aurai* : *asatz* : *sonet*). Le deviazioni più notevoli si trovano tuttavia nelle rispondenze interne di tipo verticale: oltre all'assonanza tonica dei vv. 13 : 14 (*farai* : *cordat*), sono soprattutto i vv. 7 : 8 e 31 : 32 a destare interesse; in essi infatti le parole in cesura a uscita femminile (8 *pastorela*, 32 *quarteta*) interrompono la regolarità della rimalmezzo introducendo due versi a cesura epica, versi cioè crescenti di un'atona soprannumeraria, che dà luogo a due ipermetrie apparenti. La sillaba sovrabbondante in cesura, in presenza del secondo emistichio iniziante

¹⁰ Secondo l'ordine della collezione RIVIÈRE, *Pastourelles*: xxxviii, che presenta versi in corrispondenza rimica solo in 2° e 4° posizione di ciascuna strofe, lxxiii, con *rims espars* in 1° e 3° sede, xxxix, l, l.

¹¹ Cfr. P. G. BELTRAMI, *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in «Rivista di letteratura italiana», VIII (1990), pp. 465-513:511: «la cesura mediana maschile (55 o 55'), in provenzale, è, come variante ammessa del *décasyllabe*, ancora più rara [...]», riportando esempi da Monge de Montaudon 305,13 (canzone tutta costruita su quella articolazione, ed. ROUTLEDGE, *Moine de Montaudon*, xvii, con possibilità di cesura epica) e Pons de Capdoill 375,26 (ed. NAPOLSKI, *Pons de Capdoill*, xxvii, 43); cfr. inoltre Peire Vidal, ed. AVALLE, *Peire Vidal*, nota a VIII,54. Si vedano anche C. DI GIROLAMO - A. FRATTA, *I decenari con rima interna e la metrica dei siciliani*, in *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998)*, Galatina 1999, pp. 167-86.

per consonante, quindi senza possibilità di sinalefe, dà dunque origine a una pausa epica che si può dire eccezionale nella poesia trobadorica provenzale¹².

Nella lirica francese versi di dieci posizioni a cesura mediana compaiono invece con una certa frequenza nei generi lirico-narrativi e di tono 'popolare', - 'romances', *chansons d'histoire*, *chansons de toile* -, in quelli cioè definiti da Elwert «mi-lyriques, mi-épiques»¹³. Ma se ne trova qualche esempio anche nelle pastorelle anonime dove a questa articolazione, combinata anche con altri metri, si accompagnano casi di cesura epica del tipo 5'+5. Ne do il rapido elenco: *L'autrier m'en aloie-chevauchant* (RS 1680 = MW 767,1, RIVIÈRE LXVI, 6 esempi), *En mai, la rousee, que nest la flor*, (RS 1984 = MW 422,1, RIVIÈRE LIV, ai vv. 18, 25, 33, ma qui con possibile elisione), *Quant pré reverdoient, que chantent oisel*, (RS 583 = MW 447,1, RIVIÈRE LXX, con cesure epiche 5'+5 ai vv. 1, 2, 28, 37, 38), *Quant ge li donai le blanc pelicon*, corrispondente ai vv. 3403-06 del *Guillaume de Dole* (RS 1877 = MW 381,4,

¹² Cfr. DI GIROLAMO, *Versificazione provenzale*, pp. 21-25:23 «Decenari con cesura epica compaiono pure, sporadicamente, in trovatori posteriori, forse non senza qualche connotazione di arcaismo [...]»; P. G. BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in «Metrica», IV (1986), pp. 67-107:76, ne conta (a parte i numerosi casi di versi con cesura epica nell'Epistola epica di Raimbaut de Vaqueiras) 14 esempi più una serie, 30 casi, nei quali la cesura epica è però annullata dalla sinalefe tra i due emistichi: «nel caso delle rime interne il risultato è comunque imbarazzante: o una fioritura di rime imperfette [...] o un'alterazione della prosodia accettata del verso antico [...]», pp. 73-74, n. 12. Per il versante italiano, cfr. F. F. MINETTI, *Monte Andrea da Fiorenza. Le rime*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979, che, dichiarando l'includibilità del valore prosodico di una vocale dopo consonante nasale o liquida in fine di emistichio, propone l'elenco di «crescenze in cesura» nell'Introduzione.

¹³ Cfr. ELWERT, *Traité de versification*, p. 64, § 86 e p. 121, § 161: «cette division symétrique [...] apparaît surtout dans les poèmes de caractère «populaire» du lyrisme du Moyen Âge». Mentre risulta eccezionale nella poesia cortese: l'unico poeta che abbia composto un'intera canzone su questo schema è Blondel de Nesle, *A l'entrant d'esté que li tens s'agence* (RS 620 = MW 1159,6 ed. a cura di L. WIESE, *Die Lieder des Blondels de Nesle*, Dresde 1904, 117); cfr. DRAGONETTI, *Technique poétique*, pp. 495-99:495, nota 1, per i pochi trovieri che l'hanno usato in combinazione con altri schemi. Cfr. inoltre BURGER, *Recherches sur la structure*, pp. 24-25: «[...] Outre ces deux types principaux, le décasyllabe lyrique, apparaît parfois sous les formes 4'+5 et 6+4 qui sont rares, mais bien attestées. Enfin, on trouve exceptionnellement les formes 4'+6, 6'+4, 5+5, et 5'+4»; si vedano anche le pp. 44-46 e 166-67. Per l'interpretazione dei quinari come risultato della frattura di un decenario di tipo arcaico, cfr. SPANKE, *Beziehungen*. Ed infine A. ROCHAT, *Etude sur les vers décasyllabiques dans la poésie française du moyen âge*, in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, XI (1870), pp. 65-93 e A. TOBLER, *Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit*, Leipzig 1880, pp. 96 e 103.

RIVIÈRE CXVIII, con cesura epica 5'+5 al v. 4), e infine *Belle Aelis, une jone pucelle* (RS 1508 = MW 1189,2, RIVIÈRE XXXII, un solo caso di cesura epica al v. 38)¹⁴. L'impiego del *vers tarantara*¹⁵ è addirittura attestato anche in pastorelle di autori noti del XIII secolo come Pierre de Corbie, che in *Par un ajornat trovai en un pré* (RS 291 = MW 1135,1) impiega il decenario a cesura mediana e rima interna¹⁶, e Richart de Semilli, la cui produzione lirica si distingue per l'impiego di forme estranee alla tradizione cortese, che utilizza il decenario nella pastorella *L'autrier chevauchioie-delés Paris* (RS 1583 = MW 6,1)¹⁷. Il testo è inoltre in rapporto di contraffazione con *L'autrier m'en aloie-chevauchant* (RS 1680) appena citata, a conferma che i versi crescenti in cesura venivano evidentemente neutralizzati nell'esecuzione musicale¹⁸.

1 Per amor soi gai e no-m n'estrairai
2 aitan quan viurai Na Cors Covinen.

I 3 Eu-m levei un bon mati
4 enans de l'albeta,
5 intrei m'en en un vergier
6 per cuillir violeta,
7 auzi un chan bel de luenh «e» trobei
8 gaia pastorela sos anhels guaran.

¹⁴ Nella *ballette*, giunta incompleta, *L'autrier en mai por moi esbanoier* (RS 1275 = MW 192,9, RIVIÈRE XXVIII) si attesta un esempio di cesura epica su *décasyllabe* a minori, 4'+6, al verso 3: «trovai pastoure soule sans un bergier».

¹⁵ Cfr. P. VERRIER, *Le vers français. Formes primitives, développement, diffusion*, Paris 1931-32, 3 tt., II, 58: «avec son rythme chantant, que lui reproche Voltaire [...] et qui le fait appeler *tarantara* par Bonaventure des Périers, ce vers [5+5] convient admirablement à la danse».

¹⁶ Si veda l'edizione approntata da M. CALZOLARI nella sua tesi di dottorato, *Il troviero Pierre de Corbie*, Roma 1987 e riprodotta in EAD., *Pastori e poeti. Osservazioni su alcune pastorelle del XIII secolo*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XLIV (1993-1994), pp. 5-36:33.

¹⁷ Egli utilizza inoltre il *décasyllabe* nell'altra pastorella *Je chevauchai l'autrier la matinee* (RS 527 = MW 480,1), e il verso di undici sillabe nella canzone di malmaritata *L'autrier tout seus chevauchioie mon chemin* RS 1362 = MW 255,1. Cfr. BARTSCH, *Romanzen und Pastourelles*, III, 11-12, pp. 242-43 e I, 64, p. 80; G. STEFFENS, *Der kritische Text der gedichte von Richart de Semilli*, in *Festgabe für Wendelin Foerster*, Halle 1902, pp. 331-62: 354, 336, 352; S. N. ROSENBERG, *Chanter m'estuet: songs of the Trouvères*, Music edited by H. Tischler, Londres, Boston, 1981. Cfr. inoltre F. GENNICH, *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle 1925, pp. 35-37 e 45-47.

¹⁸ Cfr. MARSHALL, *Versification lyrique popularisante*, pp. 54-56.

II 9 «Na Pastorela, Die-us sal,
10 color de rozeta!
11 Fort me meravill de vos
12 com estaitz soleta.
13 Bliaut vos farai, si penre-l vos plai,
14 menudet cordat ab filetz d'argen».

III 15 «Per fol vos ai, cavalier,
16 «e» plen d'auradura,
17 quar «m'amor» mi demandas,
18 so don non ai cura.
19 Pair'e maire ai, e marit aurai,
20 e, si a Dieu plai, far m'aun onramen».

IV 21 «Adieu, adieu cavalier!
22 Que mon paire-m crida,
23 qu'ieu lo vei la jus arar
24 ab bueus sel'artigua.
25 Que semenam blatz, cuillirem n'asatz,
26 e si acaptatz, dar vos em fromen».

V 27 E quant el l'en vit anar,
28 mes se apres ela,
29 pres la per la blancha man,
30 gieta l'en l'erbeta:
31 tres vetz la baizet, anc mot no-n sonet,
32 quan venc la quarteta: «Senher vos mi ren!».

3. eu me (+1) 7. et auzi un c. · bel de luenh gardan 8. trobei
gaia pastorela sos anhels guaran (+3) 9. dieus uos sal n. p.
(+1) 16. plen d. (-1) 17. quar vos mi d. (-1) 22. cuida 23.
quieu lo v. laiui a. ab bueus (+2) 24. apres selartigua 29.
epres l. p. laman blancha (+1) 32. equan v. ala / q. - senher
avos mi r. (+4)

Traduzione

A motivo d'amore sono gioioso, e non vi rinuncerò fino a quando vivrò, Signora Avvenente.

I. Un bel mattino mi levai prima dell'alba, me n'entrai in un giardino a coglier la violetta, sentii un bel canto di lontano e trovai una gaia pastorella che custodiva i suoi agnelli.

II «Dio sia con voi, Signora Pastorella, dal color di rosetta! Mi sorprende assai di trovarvi soletta. Se lo gradite, vi donerò un corpetto intessuto fitto fitto con fili d'argento».

III «Per me siete folle, cavaliere, e pieno di boria, perché mi richiedete amore e di ciò non mi interessa. Ho padre e madre, e avrò un marito e, se a Dio piace, mi faranno onore».

IV «Addio, addio cavaliere! Mio padre mi chiama, lo vedo arare laggiù quel campo con i buoi. Perché noi semiamo grano e ne raccoglieremo in quantità e se esigete il 'canone', vi daremo frumento».

V E quando egli vide che se ne andava, la incalzò, la prese per la bianca mano, la sdraiò sull'erba: per tre volte la baciò, non una parola risuonò, quando arrivò alla quarta: «Signore, a voi m'arrendo».

Note

Il *respos* di questa pastorella presenta una singolarità che riguarda la sua *mise-en-page*. Dopo aver posto il punto metrico alla fine del primo emistichio, il copista va a capo lasciando uno spazio bianco pari a metà colonna. Lo stesso accade a *Si no-m secor dona gaia* copiata subito dopo. Per tutti gli altri *respos* invece la trascrizione è continua e il copista va a capo regolarmente alla fine. È forse questo un indizio di lacuna testuale, una sorta di aggiustamento del testo, forse un po' maldestro, per mimetizzare la mancanza di qualche verso? Si è già visto che la *dansa-ballette* (VI) e la *baladeta* (VII) fanno a sé all'interno dei testi di E per una contiguità non solo materiale ma anche formale e per quel connettore tematico e metrico che è la «dona gaia» (ed anche la *gaia pastorella* sarebbe a loro affine). A questo punto è forse presumibile che al raccoglitore delle canzoni a *refrain*, da inserire velocemente nel codice sulla voga del momento, fosse giunto un piccolissimo repertorio di testi dal tono più popolare ed espressivo. Testi più lunghi del previsto però: se infatti è valida l'articolazione a *coblas doblas* di VII, la *baladeta* è lacunosa di quasi due strofi e anche alla pastorella, a ben vedere, mancherebbe l'intervento del cavaliere tra la terza e la quarta *cobla*, a

ristabilire l'alternanza di voci nel *débat*. Due testi di sei *coblas* ciascuno dunque, all'interno di un *corpus* altrimenti omogeneo composto da *dansas* di tre *coblas* e *respos*, e per giunta con una configurazione metrico-rimica non immediatamente percepibile dal copista. Quella incoerenza che si nota nello specchio di scrittura della p. 228 del ms. E, potrebbe in sostanza essere valutata come il risultato poco riuscito di un tentativo di presentare una raccolta di testi da ballo il più possibile armonica sotto il profilo dell'assetto strofico. Indizi di minore entità possono considerarsi le incertezze del copista nell'inserzione del punto metrico, dopo *leve* al v. 3 e dopo *chan* al v. 7, e le conseguenti ipermetrie determinate da zeppe, per cui si vedano le note ai vv. 7-8 e 23-24.

Per la presenza di un *refrain* di tono decisamente cortese preposto a un testo dai toni popolareggianti, cfr. P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris 1963, pp. 174-77, secondo il quale la funzione principale dei *refrains* (in particolare si riferisce ai *virelais* e ai *rondeaux* del ms. I, Oxford, Bodleian Library, Douce 308) è quella di produrre degli effetti di rottura e contrasto, anche registrale e stilistico oltre che di natura prosodica e ritmico-melodica; cfr. anche S. JOHNSON, *The role of the Refrain in the Pastourelles à refrain*, in *Literary and Historical Perspectives on the Middle Ages*, Morgantown, West Virginia Univ. Press, 1982, pp. 78-92. Notevole è la produzione di pastorelle con *refrain* in Francia. RIVIÈRE, *Pastourelles*, I, pp. 61-68, dichiara che, almeno quelle anonime, offrono una proporzione di *refrains* molto elevata rispetto all'insieme della poesia lirica francese, infatti su 74 pastorelle anonime pubblicate nella sua collezione, ben cinquanta sono provviste di un *refrain*. Per una messa a fuoco della tradizione oitanica delle pastorelle, si veda L. SPETIA, *Il corpus delle pastorelle francesi: una questione ancora aperta*, in *Convergences médiévales*, pp. 475-86.

2. *Cors Covinen*: il *senhal* non appare altrove tra i testi adespoti di E. Per il significato di *covinen*, si veda PFISTER, *Lexikalisches Untersuchungen*, pp. 354-55.

5. *intrei m'en en un vergier*: cfr. la stretta affinità con RIVIÈRE LXXXI (*motet* del ms. di Monpellier, GENNRICH 438), 5-8: «*par un matin me levai / surpris d'une amorete / en un vergier m'en entrai / por cueillir violete*»; inoltre RIVIÈRE XXVIII (RS 1275), 1-2: «*L'autrier en mai por moi esbanoier / je m'en antrai en un flori vergier*»; RIVIÈRE LXXX (GENNRICH 275), 1-2: «*Au doz mois de mai / en un vergier flori m'entrai*»; RIVIÈRE XCIII (GENNRICH 122), 1-3: «*Hui main au doz mois de mai / ... / en un vergier m'en entrai*».

6. *per cuillir violeta*: l'immagine del cavaliere che coglie i fiori è meno comune di quella in cui è la pastorella a farlo, si veda ad esempio la situazione in JoEst (266,7), 4-6: «*m'en yssi totz sols de lechar, / ez en un pradet culhen flor, / encontrey pastora ses par*», per cui VATTERONI, *Johan Esteve*, alla nota al verso, p.

63, riporta: «sintatticamente ambiguo, è ovvio però che si debba riferire alla pastora». Ma nel nostro caso sembra piuttosto che *cuillir violeta* sia immagine metaforica per designare l'incontro sessuale, cfr. RIVIÈRE LXVI (RS 1709), 25-28: «s'irons cueillir la violette / et si serons riches d'amors / et si serez plus joliete / que l'aloete au point du jor».

7. Hoby alla nota al verso, avanza l'ipotesi che potrebbe intendersi anche *bel de luenh* come «bien de loin» e ALLEGRETTI, *La pastorella* cit., p. 256, sottolinea che «la percezione topica lascia trasparire uno stilema rudelliano *m'es bel dous chan d'auzel de lonh*», BdT 262,2 v. 2».

auzi un chan: per il motivo, usitato in ambito oitanico, cfr. 461,145, 5-6: «(trobiei pastorela) / que chant e favella / un sonet de Castella», GuiUss (194,13), 1-2: «L'autre jorn, costi'una via, / auzi cantar un pastor», e GuiUss (194,15), 4-7: «e vi denan me / una pastorella, / ab color fresqu'e novella, / que chantet mout gen».

8. Il verso è ipermetro. Appel lascia a testo la lezione del codice ma in apparato suggerisce di eliminare *gaia*; Riquer, che dichiara di seguire il testo Appel, non accoglie il suggerimento e lascia l'ipermetria a testo, così Marshall; Savj-Lopez e Hoby invece, considerando *gaia* una zeppa del copista, pensano di regolarizzare la misura del verso espungendo l'attributo, anzi Savj-Lopez propone di leggere al posto di *trobei (gaia) pastorela*, *trobei gaia enfan*: «tanto più che un copista poté facilmente scriver quest'ultima parola (così ovvia nella situazione presente) in luogo di un'altra; sarà più prudente attribuire ad alterazioni del testo il disordine della rima», *Le rime di Guiraut d'Españha*, p. 406.

In realtà è chiaro che i versi 7 e 8 vanno considerati insieme: come si è detto, il copista pone il punto metrico dopo *chan* in modo tale che nel codice si legge così: *· et auzi un chan · bel de luenh gardan · trobei gaia pastorela sos anhels guaran ·*. Evidentemente, volendo stabilire arbitrariamente la rima in *-an*, nel secondo emistichio del decenario il copista inserisce *gardan*, in 'falsa' rima equivoca col verso successivo; ma in questo modo determina l'irregolare ipermetria del v. 8, tanto che non vi riesce a notare il punto metrico della cesura mediana, come invece fa per tutti gli altri casi. Mi sembra dunque che considerare *gardan* una zeppa aggiuntiva del copista, anticipare al v. 7 *trobei*, e spostare nel secondo emistichio la congiunzione, possa ristabilire 1) la regolarità metrico-rimica, 2) recuperare l'attributo *gaia* che, nel contesto della tradizione, mi pare abbia più di una ragione per essere mantenuto. Per quanto riguarda il primo aspetto, si ritrovano sia le corrispondenze interne (assonanza tonica orizzontale, *bel : trobei*, e verticale, ma con atona soprannumeraria, *bel : pastorela*) che quelle di fine verso, poiché il perfetto *trobei* nel primo verso del distico finale rimanda al perfetto *sonet* della quinta strofe, che ha anch'essa cesura epica nell'ultimo decenario e consonanza interna *baizet : quarteta*, del tutto congruente con quella

dei vv. 7-8. Aggiungo infine che si restaura in questo modo la serie dei perfetti esordiali in sequenza: «*leve...intrei...auzi...e trobei*». L'appellativo è invece sia il Leitmotiv delle cosiddette rime della *dona gaia*, sia marcatore di genere in alcune pastorelle occitaniche come in GrRiq (248,32), 1-2: «*Gaya pastorelha / trobey l'autre dia*», GrRiq (248,49), 7-8: «*vi gaya bergeira, / bell'e plazenteira, / sos anhels gardan*», JoEst (266,6), 10-1: «*gaya pastorella / covinent e bella*», JoEst (266,5), 8-10: «*yeu vi denan, / ab un pastor, gaya pastorella*».

trobei: verbo tecnico della pastorella, usato dal personaggio maschile per introdurre il tema dell'incontro, cfr. PaMars (319,6), 3: «*trobei pastora*» e 461,145, 1-3: «*L'autrier, al quint jorn d'Abril, / trobiei pastorela / a l'onbreta d'un espi*». L'uscita *-ei* del perfetto occitanico, turba l'assetto rimico richiesto; la regolarità si otterrebbe ricorrendo al corrispondente esito d'oïl *trouvai*. Lo stesso discorso potrebbe valere anche per *baizet - sonet* in rima al v. 31. Per un effettivo prestito oitanico (il perfetto *gieta*) presente nel testo, si veda la nota al v. 30.

Riguardo alla particolare posizione di *pastorela* in chiusura del primo emistichio, cfr. RIVIÈRE LXVI (RS 1680), 3: «*trouvai pastorele - qui en chantant*» e 25 «*quant la pastorele - me vit venant*» e Richart de Semilli (RS 1583, BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, III,11), 2: «*trouvai pastorele - gardant berbiz*» e 31: «*ceste pastorele*».

anhels guaran: la sola altra attestazione del sintagma, a mia conoscenza, è in JoEst (266,5), 7-10: «*En un debes, anhels garan, / yeu vi denan, / ab un pastor, gaya pastorella*»; è infatti molto più usuale, in contesti simili, l'impiego di *guardar*: JoEst (266,7), 17-18: «*Saludey la - quar a gensor / no cre qu'om vis anhels gardar*»; PaMars (319,6), 3-6: «*trobei pastora ab agradiu / cors plazen, ab plazens faisos, / que gardava anhels pres d'un riu / soleta*»; GuiUss (194,14), 4-6: «*trobey toza benestan, / simpl'e de bella faitura, / sos anhels guardan*»; GrRiq (248,49), 9: «*sos anhels gardan*»; GrRiq (248,50), 3: «*gardan anhels*»; GrRiq (248,51), 9: «*Toz', aissi etz vostres anhels gardan*». Così pure nella tradizione oitanica è questa la forma più usata: cfr. RIVIÈRE I (RS 974/1967), 3-4: «*et trovai en mi mai voie / pastorelle aigniaus guardant*»; RIVIÈRE XIII (RS 70), 4-6: «*Deleiz un bouxon trovai / pastorelle qui gardoit / aigniaus en pasture / et chantoit a voix quassette*»; RIVIÈRE XIX (RS 1694), 3-4: «*trovai pastoure aigniaus gardant / et jolivement chantant*»; RIVIÈRE XXXII (RS 1508), 2: «*gardoit aignials lonc une fontanelle*»; RIVIÈRE LIX (RS 1257), 3-4: «*si truis pastore gente / aigniax gardoit en un vergier*»; RIVIÈRE XCII (RS 1045), 5-6: «*truis pastorele / ses aignelez gardant*». Ciò nonostante si è mantenuto quanto riportato dal codice in rima al v. 8, come fa Appel, mentre tutti gli altri editori preferiscono porre a testo *g(u)ardan*.

guaran è l'unico rimema terminante per *-an* al posto di *-en* di tutti gli altri versi in ultima sede (*Covinen : argen : onramen : fromen*

: ren) tanto che RIQUER, *Los trovadores*, p. 1390, nota al verso, la considera una «rima falsa»: «sin duda se trata de una corrupción del manuscrito»; Savj-Lopez propone *payssen* e ALLEGRETTI, *La pastorella*, p. 256, segnala la possibile suggestione di JoEst (266,7), 8-9: «mot covinen / anhel seguen». Penso invece che, nella prospettiva del recupero formale oitanico di cui si è parlato, questa potrebbe essere considerata di un tipo affine a quella che Avalle, per la lirica italiana, ha identificato come «rima francese»: «rima fra a ed e toniche seguite da nasale appoggiata», cfr. D'A. S. AVALLE, *La rima «francese» nella lirica italiana delle origini*, in *Scritti in onore di Caterina Vassallini*, Verona 1974, pp. 29-43. Sulla questione si vedano BELTRAMI, *Er auziret cit.*, pp. 281-87 e M.S. LANNUTTI, *Rime francesi e gallicismi nella poesia italiana delle origini*, in «Studi di lessicografia italiana», XVIII (2001), pp. 5-67.

9. Così com'è tradito, a terminazione femminile *-ela*, il verso risulta ipermetro. L'allocuzione in primo piano con la trasposizione del verbo a fine di verso, e la forma enclitica del pronome, ne ristabiliscono la misura, cfr. PaMars (319,6), 8: «pastoreta, Dieus vos sal». Per normalizzare l'assetto sillabico si è fatto ricorso all'inversione anche al verso 29: «per la blanqua man». Tutti gli editori precedenti hanno preferito mantenere la lezione del codice.

Na pastorela: nell'allocuzione alla pastora il poeta premette la particella onorevole come fosse un nome proprio; un elenco di casi simili è approntato da C. FRANCHI, *Le procedure della soggettività nelle pastorelle in lingua occitanica*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza», XLII,1 (2000), pp. 71-108:79. In ambito oitanico, qualcosa di simile si ritrova in RIVIÈRE LXXVIII (RS 1704), 3-4: «trovai en mei ma voie / cortoise pastourelle», e RIVIÈRE LXIII (RS 593), 3-4: «trouvè pastorele / qui n'est pas vilaine».

Il sottile trattino orizzontale sulla *l* di *pastorela* mi pare da imputare a volontà normalizzante di una mano posteriore.

10. *color de rozeta*: per esprimere la freschezza dell'incarnato nelle pastorelle d'oïl, cfr. RIVIÈRE XVIII (RS 963), 13: «cleir vis vermillèt»; LVII (RS 1698a), 4: «la color fresche et vermeille» e, con maggior corrispondenza, RIVIÈRE XLVI (RS 1706), 14: «la color rosine»; RIVIÈRE XXXIV (RS 61), 4-6: «Touse i vi de bel atour / la colorot / frexe com roze en mai» e Jean Bodel (BARTSCH, *Romanzen un Pastourelle*, III,39, RS 367), 27-28: «La pastore ot cler le vis / et colour rosee».

12. *com estaitz soleta*: cfr. RIVIÈRE XII (RS 1991), 31-34: «Belle trop feroie follour / se vos laissez soule si / il me vantroï a deshonor / mais reteneis moi a amin», e RIVIÈRE XVII (RS 1683), 13-14: «Sachiez mout en ai grant joie / cant si soulette la vi».

13. *bliaur*: forma oitanica, cfr. GODEFROY, I,662b, s.v. *bliaut*: «sorte de robe commune aux deux sexes. Ce vêtement de dessus avait la forme des blouses que nous voyons aux gens de la cam-

pagne; il était brodé comme celles-ci au col et aux poignets. Les hommes le portaient par dessus l'armure ou par dessus le pourpoint lorsqu'ils étaient désarmés. Aux femmes il laissait voir le bas des jupes»; cfr. anche TL I,1001-2.

14. *menudet cordat*: si veda l'affinità, già segnalata da De Robertis, con la ballata XXX di Cavalcanti, *Era in penser d'amor quand' i trovai*, vv. 31-33: «È mi ricorda che 'n Tolosa / donna m'apparve, accordellata istretta, / Amor la qual chiamava la Mandetta», cfr. G. Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a c. di D. De Robertis, Torino 1986, p. 116, nota al verso 32.

ab filetz d'argen: per l'argento, prezioso corredo nei doni alle pastorelle, cfr. RIVIÈRE XII (RS 1991), 35-36: «Jualz vos donrai ke blaus est, / teixut d'argent que riches est»; RIVIÈRE XIX (RS 1694), 25-27: «Je vos ameroie / belle et si vos donroie / senture ferree d'argent»; RIVIÈRE XXXbis (RS 1376), 6-7: «De son amor li priai doucement / et li promis corroie a cloz d'argent».

17. La pastorella risponde alla domanda tradizionale del cavaliere, sottintesa, di fargli compagnia, dopo averlo descritto il dono che riceverà in cambio dei suoi favori. Il verso è ipometro. Alcuni editori, a partire da Appel (che comunque segnala la carenza sillabica), Berry, Riquer, Marshall, non intervengono a ripristinare il settenario. Hoby e Audiau invece inseriscono nel verso *de* *mi demandas*; mentre Savj-Lopez aveva variato la congiunzione esplicito-causale con *Per que* *vos mi demandas*. Il predicato crea disturbo, cfr. RIQUER, *Los trovadores*, p. 1391, nota al verso: «demandas no parece adecuado; tal vez habría que enmendar en alguna forma del verbo proferre, 'ofrecer'». Ma a mio parere è ancora una volta il *corpus* oitanico che offre l'appiglio e permette di giustificare l'integrazione a testo di *m'amor* al posto dell'insufficiente *vos*, forse attratto dal v. 15. In molte pastorelle d'oïl infatti è tipico della quasi formulare schermaglia amorosa che alla richiesta d'amore del cavaliere: «Touse, t'amour requier; / n'as compagnon ni jou compaigne» (RIVIÈRE LXVIII (RS 47), 14-15), segua la risposta sdegnosa della fanciulla: «et de s'amor je li priai / Elle respondit sans delai / De vostre amor n'ai je cure» (RIVIÈRE XXX (RS 1369), 13-15); «Sire je n'ai de vos cure» (RIVIÈRE XLII (RS 2101), 34); «Certes, sire, pouc vos valt / kan ke vos aleis querant» e 27 «je n'ai de vostre amor cure» (RIVIÈRE XLIII (RS 392), 23-24); «je n'ai de vos cure» (RIVIÈRE LVI (RS 1709), 32). Con l'integrazione posta a testo, i vv. 17-18 suonerebbero dunque come un calco, ma questa pastorella ne è piena, di espressioni modulari caratteristiche del genere così diffusamente praticato in Francia.

16. *auradura*: il termine non è attestato, ma cfr. MISTRAL I,179a, s.v. *aura*: «prendre l'air [...]; s'élever dans les airs»; *aura*, *ado*, part. «Eventé, évaporé». Si potrebbe pensare anche a 'lusinga, blandizie, allettamento ingannevole', secondo Du Cange I, 484b s.v. *aurarii*: «Laudatores, vel fautores, vel adulatores: qui auram captant, id est favorem [...]. Aurarii quia favoribus splendor faciant et claros [...] fautores qui quasi favore inaurant homines».



20. *far m'aun*: futuro analitico con tmesi, cfr. anche al v. 26 «*dar vos em*». La desinenza -aun < *HABUNT, è uno dei tratti caratteristici dei canzonieri E e b, e insieme agli esiti *vaun* < *VADUNT, *faun* < *FAGUNT e la forma analogica *estaun*, ha conosciuto un'ampia estensione per tutto il Medio Evo, cfr. P. MEYER, *Les troisièmes personnes du pluriel en provençal*, in «Romania», 9 (1880), pp. 193-98 e 211; GRAFSTRÖM, *Morphologie*, pp. 106, 118, 121, 124. Sull'origine della desinenza -au(n), cfr. F. ARMITAGE, *Au, fau, vau*, in «Romania», 9 (1880), pp. 128-29; BRUNEL, *Chartes*, pp. XLI-XLII e *Supplement*, p. XIV; e ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, pp. 184-85.

22. Oltre che *crida* potrebbe essere possibile anche la lezione del codice *cuida*; cfr. GODEFROY, 114c, s.v. *cuidier* «penser, croire, s'imaginer», nel senso di 'preoccuparsi, pensar male'. Nella tradizione oitanica sono attestati ambedue i motivi: RIVIÈRE LXX (RS 583), 30-33: «*Biau sire, / vos ne m'avrez mie; / ma mere m'escrìe, / ce poez oïr*», Thibaut de Champagne (RS 342, ed. A. WALLENSKÖLD, *Les chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre*, Paris, SATF, 1925, LI), 53-57: «*Aval les prez regardai / s'oï criant / deus pastors par mi un blé, / qui venoient huiant, / et leverent un grant cri*» e RIVIÈRE LVI (RS 1709), 13-17: «*Gardez que ne mi faciez mal / car mes peres est en l'aree / ou il exploite son jornal / Certes se il vos veoit ore, / mult tost il penseroit a mal*». Quest'ultima pastorella è particolarmente degna di nota poiché ha più di un punto di contatto con *Per amor soi gai*: oltre all'uso metaforico di *cuillir violette* (cfr. nota al v. 6), ai vv. 33-36 ripresenta il motivo del padre, garante della purezza della fanciulla, che lavora in un campo vicino: «*cele s'en entre en un essart / et cil li gete un douz regart; / vers son pere s'en va la bele*». Questi versi testimoniano infine uno dei non molti esempi di passaggio dalla 1^a alla 3^a persona narrante (cfr. nota ai vv. 27-32).

23-24. Il codice riporta *quieu lo uei laius arar ab bueus* - *apres selartigua*: il v. 23 eccede dunque di due sillabe perché il copista pone il punto metrico dopo *bueus*. Per la lezione a testo seguì la scelta solidale degli editori precedenti che espungono *apres* del v. 24, pur non scartando del tutto la possibilità (seguita da Marshall) che allo stesso modo si potrebbe considerare *la jus* una zeppa e proporre i versi *qu'ieu lo vei arar ab bueus / apres sel'artigua*, anche perché *artigua* indica piuttosto un poggio, una collinetta, che mal si concilierebbe con *la jus*. La presenza di *rims espars* non facilita la decisione.

artigua: cfr. DU CANGE, I, 412b: «*Modus agri, ut videtur, ac fortassis montuosi [...] incultus ager ad culturam redactus, recens proscissus*»; è termine corrispondente agli *essarts* settentrionali, terreni debbiati e sterpati, pronti per essere solcati. Vi è dunque accenno all'opera di *défrichement* in corso alla fine del XIII secolo in tutta l'area meridionale. Cfr. anche MISTRAL I, 146: «*Novale, terre défrichée*» e LR II, 129 «*tertre, monticule*».

25. *blatz*: cfr. DU CANGE I, 672, s.v. *bladum*: «*sic autem appellabant quodvis triticum, etsi differet a frumento, quod blé froment vulgo dicimus, puriori scilicet, nec aliis granis mixto tritico [...]*. Interdum pro farre omnis generis, quando est in herba ante messem». Anche dai documenti studiati da Monique Bourin *blé* è termine impreciso, si parla solitamente di *blé mitadenc*, *mélange* di frumento e orzo d'inverno per le rendite signorili e regie.

fromen: cfr. DU CANGE III, 619, s.v. *frumentum*: «*[...] Frumentum itaque vocabulo saepe saepius designatum opinor triticum purum, nec aliis granis mixtum*». Nell'ultimo quarto del XIII vi era stata un'espansione dello spazio coltivato a favore essenzialmente dei cereali. In quel tempo il frumento è un prodotto raro: dai testamenti risulta che solo i depositi dei più grandi signori e dei contadini arricchiti col credito ne erano colmi, gli altri, benché ricchi di capitale fondiario, fanno lasciti in orzo. Il frumento dunque è la derrata preziosa per eccellenza di contro all'orzo che è il cereale 'popolare', tanto che nella seconda metà del XIII secolo l'uno valeva il doppio dell'altro, cfr. M. BOURIN-DERRUAU, *Villages médiévaux en Bas-Languedoc: genèse d'une sociabilité (X^e-XIV^e siècle)*, 2 tomi, Paris 1987, II, pp. 25-45 e *passim*; G. DUBY, *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval*, Paris 1962.

acaptatz: RIQUEUR, *Los trovadores*, p. 1391, nota al verso: «tanto puede significar 'demander, mendier' como 'acheter', Levy Petit dic., pág. 3, lo que permite traducir 'y si lo pedis'».

Il sistema di prelevamento signorile era quello della «tenure à acapt» o enfiteusi perpetua, ereditaria e alienabile. Il diritto di *acapt* era il diritto d'*entrage* su una terra appena data in allodio o abbandonata dal suo precedente possessore, ne conseguiva dunque l'accettazione e il riconoscimento del nuovo signore. Cfr. DU CANGE I, 40c, s.v. *accapitare*: «*capere ad accapitum, hoc est, capere, vel possidere feuda aut quaevis alia bona sub accapitum conditione ac onere [...]*. Hinc nostri vocem, *Acheter*, seu ut Picardi efferunt, *acater* [...] quod qui a domino praedium in Accapitum, vel cum onere praestationis, vel etiam in emphyteusin accipit, dato pretio illud sibi habeat ac comparet». Vi è tuttavia anche l'accezione di *accapitare* come «simpliciter pro emere absque ullo onere» (DU CANGE I, 41a), che si avvicina alla nota di Riquer e permette di impiegare una più generica interpretazione nella traduzione. Difficile decidere che cosa potrà significare: che la pastora è figlia di ricchi proprietari terrieri (*onramen* = dote) che possono permettersi di vendere frumento a un cavaliere? O che grazie all'abbondante raccolto sono in grado di pagare il censo in prezioso frumento (canone enfiteutico)? O piuttosto, in linea con quanto sta per accadere, la pastora concede il diritto di *acapt* al cavaliere offrendogli il meglio del raccolto, cioè sé stessa?

27-32. Passaggio alla terza persona e al discorso indiretto. Quanto a Savj-Lopez, egli la considera un'aggiunta di un inabile rifacitore che volle o completare la narrazione a suo modo o

sostituire una chiusa perduta» (SAVI-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, p.406), mentre per Riquer si tratta di un «calcolato cambio de perspectiva» (RIQUER, *Los trovadores*, p. 1391). Il procedimento è noto nelle pastorelle oitaniche: in RIVIÈRE LXIII (RS 593), dopo l'esordio canonico in prima persona («*trovai pastorele*», v. 3) si passa, dalla terza strofe, al plurale («*Et li chevaliers*»), mantenendo il discorso diretto nel *débat*; anche in RIVIÈRE LVI (RS 1709) nell'ultima strofe, vv. 33-38, c'è il cambiamento dalla prima alla terza persona; e lo stesso accade in RIVIÈRE LVII (RS 1698a), 23-24: «*N'ala pas trois pas avant / entre ses braz l'a sesie / deuseur l'erbe verdoiant*», in cui appare anche l'emblematico numero tre.

27. Cfr. la medesima costruzione in Thibaut de Champagne (RS 529, ed. WALLENKÖLD, LII) 51: «*Quant ele m'en vit aler*».

28. *ela* : 29 *erbeta*. Per la corrispondenza in rima *-ela* : *-eta* nella tradizione occitanica, cfr. ALLEGRETTI, *La pastorella*, pp. 256-57; per uno spoglio delle desinenze *-ele* : *-ete* nelle pastorelle anonime oitaniche, cfr. RIVIÈRE, *Pastourelles*, I, 59 e III, 133 (ma anche LOTE, *Histoire du vers français*, III, pp. 268-69). Attinente a questa nota mi pare debba considerarsi anche la corrispondenza interna, ma alterata dall'opposizione timbrica della vocale tonica, dei vv. 31 *baizet* : 32 *quarteta*. Sulla condanna della pratica del «rim sonan bord ab accen agut», cfr. LEYS d'Amors, ed. ANGLADE I, 152 e 158. Si veda anche SMITH, *Figures of repetition*, pp. 182-95.

Che la terminazione in *-ela* (: *-eta*) fosse sentita come caratteristica del genere risulta evidente anche dalla più antica pastorella catalana fino a oggi conosciuta, anch'essa in forma di *dansa*, *Ai espiga novela!*, conservata nell'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona (cod. 178-5, f. 14), cfr. AVENOZA, *Ai espiga novela!* cit.

29. *pres la per la blanqua man*: per il motivo, cfr. RIVIÈRE LXI (RS 599), 33-34: «*Pris la par la main nue, / Mis la sus l'arbe drue*»; si noti l'attributo *blanqua*, usato solitamente come tratto descrittivo della bellezza di *midons*, inusuale per una pastora provenzale, cfr. GrBorn (242,44), 44-45: «*Mas vos ab la tencha nera / no crezatx qu'eu plus vos quera!*» (sul questo testo e in generale sulla tipologia della pastorella trobadorica, cfr. P.G. BELTRAMI, *Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 111 (2001), pp. 138-164), ma assai comune nella descrizione di una francese, si veda RIVIÈRE XXXVII (RS 89), 45-46: «*La pastourelle enbraissai / ki est blanche et tendre*»; RIVIÈRE LIV (RS 1984), 25-28: «*Quant vi que proiere ne m'ivaut noient / couchai la a terre tout maintenant / levai li le chainse / si la vi la char si blanche*»; RIVIÈRE LIX (RS 1257), 9-10: «*blanche ot la gorge et le menton / plus que noif sur gelee*»; RIVIÈRE LXX (RS 583), 13: «*Bele estoit et blanche*»; Moniot de Paris (ed. H. PETERSEN DYGGVE, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trovèrs*

du XXX^e siècle, Helsinki 1938, 86.2), 11: «*blanchete de bel ator*» e 14 «*et sa blanche gorgete*».

30. *gieta*: unica forma della 3^a ps. sg. di perfetto in *-a* della 1^a coniugazione, evidente prestito francese, accanto ai due esiti schiettamente provenzali in *-et* (v. 31 *baizet* - *sonet*). Hoby lo considera forma dell'indicativo presente, ma nella nota al verso ipotizza che *gieta* possa essere perfetto guascone in *-a*. La terminazione da *-A(v)it* latino, pur essendo poco frequente, si ritrova, oltre che in testi di origine francese, anche in testi non letterari occitanici, come le carte provenienti dalla regione di Saint-Gaudens nel Comminges e in un caso isolato, *presta*, a est di Tolosa (cfr. GRAFSTRÖM, *Morphologie*, pp. 127 e 129); esempi di perfetto in *-a* sono presenti anche nelle *vidas*, ma sono per lo più espliciti come italianismi (cfr. PELLEGRINI, *Appunti*, pp. 226-27).

Per l'uso topico del verbo *geter* nelle pastorelle francesi, nella locazione «*geter sor l'erbe*» si veda: RIVIÈRE XXXIII (RS 1364), 49-50: «*Ne vo plus a li tencier / ains l'ai sor l'erbe getee*»; RIVIÈRE XXXVII (RS 89), 47: «*desor l'erbe la getai*»; RIVIÈRE XXXIX (RS 1586), 47-49: «*Lors l'ai enbraissie / en la bouche la baixai / et sor l'erbe la getai*»; RIVIÈRE XLIII (RS 392), 38: «*jetai lai en mi l'erboie*»; con esempio di passaggio alla terza persona in un *motet* del ms. di Montpellier: RIVIÈRE LXXXIV (GENNICH 716), 12-16: «*il l'embrasa / sour l'erbe la jeta / si la baisa / et li fis sans delai / le jeu d'amor*»; tra gli autori noti Jacques de Cambrai (ed. J. CH. RIVIÈRE, *Les poésies du trouvère Jacques de Cambrai*, Genève, TLF 257, 1978), 31-35: «*Quant j'ai veu ke par mon biau proier / ne me porai de li muels acointier / tou maintenant la getai sor l'erber / en mi leu de la praelle / si li levai la gonelle*».

Per il motivo dello stupro, cfr. K. GRAVDAL, *Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle*, in «Romanic Review», 76 (1985), pp. 361-73; D. RIEGER, *Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme courtoise et réalité courtoise*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXXI (1988), pp. 241-67; 260-61 e W. D. PADEN, *Rape in the Pastourelle*, in «The Romanic Review», LXXX (1989), pp. 331-49.

31. *tres vetz*: le serie più frequenti di aforismi numerici e tecniche dell'enumerazione sono ternarie, cfr. le tappe dell'amore in PL 205, 951 A: «*Sunt in amore gradus tres, triplex gratia; fundat / prima, secunda fovet, tertia firmat opus*». Ma per l'origine di questa modalità espressiva è forse più opportuno rifarsi ai libri sapienziali dell'Antico Testamento, in particolare all'aforisma basato sui numeri in Proverbi 30,15: «*Tria sunt insaturabilia, et quantum, quod nunquam dicit: sufficit*». Quanto ai «passi» dell'amore nelle raccolte di sentenze come la *Fecunda ratis* di Egberto di Liegi, cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze 1992, pp. 571-76. Anche il modello di comportamento codificato nel capitolo *De amore rusticorum* del trattato di Andrea Cappellano, sarà stato sicuramente decisi-

vo per delineare l'atteggiamento del cavaliere verso la pastora (cfr. Andrea Cappellano, *De Amore*, a cura di G. RUFFINI, Milano 1980, I, XXIII, pp. 212-14).

Mentre non trovo attestazioni nelle pastorelle occitaniche, il motivo del 'bacio dato tre volte' è ricorrente in quelle francesi: RIVIÈRE VIII (RS 1707), 36-39: «lors si l'ai baixie / bien trois fois au un tenant / sans deffendre tant ne cant / a mon voloir s'otroiait»; RIVIÈRE X (RS 79), 35-37: «Tant fix par priere / k'ainz ke fust praighiere / trois fois la baixai»; RIVIÈRE XXXVI (RS 1050), 29-30: «Trois foix la baixai / et elle onkes pues ne dist»; RIVIÈRE XXXVIII (RS 1704), 41-43: «Mist son piet jus de l'estrier / se descent en l'erbaige / trois fois si l'ait baixie / en une randonnee»; RIVIÈRE LXV (RS 1203), 28-32: «Pres de li me tres et guie / a deux bras l'ai embracie / a terre la mis couchier / trois fois li fis la folie»; RIVIÈRE XX (RS 1686), 12-13: «Et que droit Geneviere / ke tu baisais ier trois fois?». Cfr. inoltre Ernoul le viel de Gastinois (BARTSCH, *Romanzen un Pastourellen*, III,9; RS 973), 35-38: «touse n'iere mais cortois / proie t'ai par trois fois / a la quarte iert force drois / si feres tout mon voloir»; Jean Bodel (BARTSCH, *Romanzen un Pastourellen*, III,39; RS 367), 29-30: «Touse je vos requier / dones moi un baiser», 38-40: «vassal, et jel ferai / trois fis vos baisera / por vos rassoagier», 57-62: «Li basier par amor / me doublerent l'ardor / et plus en fui destrois / par desous moi la tor / et la touse ot paor / si s'escria trois fois»; solo due volte invece per Jean Erart (RS 1375, ed. T. NEWCOMBE, *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, Paris 1972), 62-63: «Marion contre lui ala, / et Robin deus fois la besa».

sonet: per l'uso del predicato, cfr. GrRiq (248,32), 14: «sonet me primeira».

32. *senher vos mi ren!*: il tessuto narrativo viene interrotto dall'erompere del discorso diretto nel secondo emistichio dell'ultimo verso, con la consueta ellissi di qualsiasi sintagma dichiarativo. La pastorella è posta in primo piano: «Una normale motivazione come la maggiore vivacità della rappresentazione si dimostra insufficiente: è necessario che l'enunciato da porre in prima persona contenga il succo di tutta l'azione o espliciti la *vis* di un personaggio», V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Transizioni dalla terza alla prima persona nelle biografie trovadoriche*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova 1971, pp. 1-13.

Appendice B

IX.

Novel'amor que tant m'agreia

244,7

(Anonimo)

La presenza fra le *dansas* di E di queste due *coblas* di canzone è la prova di quanto nella Provenza del Duecento inoltrato fosse vitale il *milieu* oitanico e quanto profondo fosse nell'eterogeneo gruppo di canzoncine da ballo provenzali il debito formale verso la tradizione francese. Inserito a p. 229^{a-b}, tra *Sa gai'asemblansa* e *Pos ses par*, si trova questo frammento di canzone che risulta essere la grossolana trasposizione, con infarinatura occitanica, di parte della poesia francese di Rogeret de Cambrai, *Nouvele amour qui si m'agree* (RS 489)¹. Prima di Långfors, che la pubblicò presentandola subito dopo la versione originale², si sono occupati di questa canzone Bartsch che, ignorando il modello francese, la considera una *Ballade* di possibile origine oitanica, o forse meglio, una «Mischung» franco-occitana³, Meyer, che invece la considera francese tout-court⁴, e Hoby che sulla scorta di Bartsch la inserisce tra le *Balladenartige Gedichte* nella sua edizione delle poesie di Guiraut d'Espanha, e per questa ragione è catalogata col numero 244,7 nella *Bibliographie* di Pillet - Carstens⁵.

Nella rappresentazione grafica del manoscritto il testo è presentato in conformità con le altre composizioni *à refrain*. Infatti la prima strofe è divisa in due parti, una di quattro versi,

¹ Canzone di 5 *coblas singulares* trādita con la musica dai codici K 259, N 127, P 93, X 175, che la attribuiscono unanimemente a Rogeret de Cambrai.

² A. LÅNGFORS, *Mélanges de poésie lyrique française*. V, in «Romania», 58 (1932), pp. 321-79:351-53, n. cix.

³ BARTSCH, *Denkmäler*, pp. 4 e 319: «Dies Lied, vom dem es zweifelhaft ist, ob es ursprünglich provenzalisch oder französisch gewesen, habe ich mit wenigen Ausnahmen ganz unverändert wiedergegeben, wiewohl die Übertragung ins rein Provenzalische nicht schwer gewesen wäre. Für das französische Original spricht der Umstand, daß die Ballade im Nordfranzösischen häufiger vorkommt als bei den Provenzalen, sowie die Formen *ami*, *obli*, *mersi* und *sage*. Vielleicht ist es auch an der Grenze zwischen nordfranzösischem und provenzalischem Dialekt gedichtet und daher diese Mischung ursprünglich».

⁴ MEYER, *Derniers troubadours*, p. 522.

⁵ HOBY, *Guiraut d'Espanha*, XVI.

a mo' di *respos*, e l'altra, esastica, iniziante come di consueto a capo con una maiuscola incipitaria di modulo medio. Segue un'ultima *cobla* di 10 versi⁶. Il testo critico delle due *coblas singulares* qui prodotto diverge per vari aspetti dalle edizioni precedenti di cui si darà conto nella nota a margine⁷:

- | | | |
|----|------------------------------------|-------------------------------|
| 1 | Novel'amor | que tant m'agreia |
| 2 | me fai lo cor | de ioi chantier |
| 3 | | perqu'ela, <la> moia penseia, |
| 4 | | me fai mon chan renovelier. |
| 5 | | <Ses> demoreia |
| 6 | | li ai doneia |
| 7 | m'amor, | ge no l'enquier ostier. |
| 8 | Ia no-m falsoia | |
| 9 | m'ami'amoia, | |
| 10 | si de bon cor | me vol amier! |
| | | |
| 11 | Dous Dieus, metetz li en coratge | |
| 12 | qu'ela | -m retenha per ami! |
| 13 | Mas ela es de si gran parage | |
| 14 | qu'ela | mi metra en oblit. |
| 15 | Cortez'e sage | |
| 16 | cler lo vizatge | |
| 17 | - anc de mos hueils plus bela vi-, | |
| 18 | mes al cor'age> | |
| 19 | m'aves la rage | |
| 20 | si de moi non aves mersi! | |

3. *perque lamoia* (-1) 5. *longua d.* 6. *be ai d.* 8. *non f.* 17. *ni anc; bela non vi* 18-19. *vos m'aves mes al cor la rage*

⁶ Evidentemente il copista, intento a trascrivere *dansas*, non si era accorto della diversità di questo frammento di canzone e ha cercato di stabilire una solidarietà grafica fra il testo contraffatto e le forme di canzone da ballo con *refrain*. Cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 115: «è una di quelle composizioni che assolsero proprio sul piano formale a una funzione di mediazione fra i generi, favorendo l'accoglimento nel registro cortese di tipi che fino alla metà del XIII secolo erano stati tenuti ai margini delle tradizioni auliche a noi note attraverso i canzonieri».

⁷ Ecco di seguito la *varia lectio* degli editori precedenti: BARTSCH: 8 *falseia m'ami'ameia*; 19 *le r*;

Hoby: 2 *de ioi lo cor chantier* (l'intervento è giustificato nelle note a p. 93 con la necessità di mantenere la rima interna e contemporaneamente regolarizzare la misura del verso; lo stesso fa per i vv. 5 e 7); 3-4 *per que la meia / penseia*; 6 *longua demor-a l'ai d*; 7 *ge no l'e. m'amor - ostier*; 8-9 *Ia non falseia / m'ameia*; 14 *obli*; 17 *anc dels hueils*; 18 *vos m'aves mes al cor la rage*.

LÅNGFORS, che ignora la pubblicazione del testo in Hoby, lascia inalterata la

Traduzione:

Un nuovo amore mi rallegra e mi fa cantare di gioia perché lei, il mio pensiero, dà nuova vita al mio canto. Senza rimpianto le ho concesso il mio amore e le chiedo di non rifiutarlo. Non commetterà errore, la mia amata amica, se di buon cuore mi amerà!

Dolce Dio, convincetela a prendermi come amico! Ma è di così alto rango che non si curerà di me. Cortese e saggia, luminosa in volto - mai con gli occhi miei vidi donna più bella - mi metterete la disperazione nel cuore se di me non avrete compassione!

Mi pare opportuno a questo punto, per dar conto della manifesta contraffattura, riportare la prima strofe e parte della terza del testo francese secondo l'edizione Långfors.

Testo di X:

vv. 1-10

Nouvele Amor qui si m'agree
De joli cuer mi fait chanter,
Et cele ou j'ai mis ma pensee
Me tient en bone volenté.
Sans demoree
Li ai donee
M'amor, ja ne l'en quier oster;
Ja n'iert fausee,
Mes melz amee,
Se de cuer mi voloit amer.

vv. 25-30

Cortoise et sage,
Et cler visage,
Onc de mes euz plus bele ne vi.⁸
Se vostre amor
Ne m'assoage,
Je ne vos quier metre en oubli.

lezione del codice in: 3 *per que la*; 5 *longua demoreia*; 13 *ela es*; 18 *vos m'aves mes al cor le rage*, considerando i vv. 18-19 una sola unità versale. Il mio intervento al v. 5, ipermetro, che ripristina il senso e normalizza il verso, è stato guidato dal referente francese. Al v. 18 la rima necessitava della terminazione femminile -age; si deve aggiungere però che lo stesso accadeva al v. 28 del testo di Rogeret. La coloritura francese risulta evidente dagli infiniti in rima con desinenze ditongate secondo la 'legge di Bartsch' (2 *chantier* : 4 *renovelier* : 7 *ostier* : 10 *amier*); dalle terminazioni -eia, -oia per l'occitanica -ada; da oitanismi come 15 *sage*, 16 *cler*, 19 *rage*, 20 *moi e mersi*. Sull'adattamento linguistico cfr. G. INEICHEN, *Autour du graphisme des chansons françaises à tradition provençale*, in «Travaux de linguistique et de littérature», VII/1 (1969), pp. 203-18: 204.

⁸ La lezione di N *onc de mes euz plus bele vi* è più vicina al testo provenzale.

Lo schema strofico delle due *coblas* di E coincide con quello delle prime due strofe della canzone di Rogeret⁹. Secondo il repertorio di Mölk-Wolfzettel, infatti, l'articolazione di RS 489 è la seguente:

MW 1204:2 = fiche 2073: a8' b8 a8' b8 | c4' c4' d8 c4' c4' d8

Ma per l'assetto rimico delle prime due strofe, uguale a quello di *Novel'amor*, in cui la fronte bipartita è seguita da una *cauda* isorimica che ne raddoppia l'effetto musicale, si rimanda a 632:1¹⁰:

a	b	a	b		a	a	b	a	a	b
8'	8	8'	8		4'	4'	8	4'	4'	8

La ripetizione della melodia nella *cauda* può essere avvicinata sul piano musicale allo stretto legame che in una *dansa* si instaura fra la parte finale della strofe e il *respos*¹¹. Prova ulteriore potrebbe trovarsi osservando lo schema rimico della terza strofe della canzone di Rogeret (a b a b | c c d c c d), da cui è stata tratta parte dell'ultima *cobla* della versione provenzale: esso corrisponde a quello di *Pos ses par* (X), la *dansa* trascritta subito dopo *Novel'amor*, che nella *cauda* presenta una sequenza sillabica similmente raddoppiata di due versi brevi maschili e uno lungo femminile (c3 c4 d6' c3 c4 d6')¹².

⁹ L'assetto strofico proposto da Hoby diverge notevolmente da questo: 3 *coblas* di cui le prime due di cinque versi (con schema a8' b8 a4' a2' b8) e l'ultima di nove (con schema a8' b8 a8' b8 a4' a4' b8 a8' b8). Egli infatti vi ravvisa delle analogie con il *descort*: «Formell wie inhaltlich hat dies Lied einige Ähnlichkeit mit dem Descort», *Guiraut d'Espanha*, p. 100.

¹⁰ Mentre le strofe IV e V sono registrate sotto l'articolo 1176:1: a8' b8 a8' b8 | c4' c4' b8 c4' c4' b8.

¹¹ Per lo schema melodico su cui è costruita la canzone francese (ABAB CC'D CC'D), cfr. F. GENNICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, 1932, p. 209. In particolare modo G. REANEY, *Concerning the origins of the Rondeau, Virelai and Ballades Forms*, in «Musica Disciplina», VI (1952), pp. 155-66 e W. APEL, *Rondeaux, Virelais and Ballades*, pp. 121-30.

¹² La fortuna della canzone di Rogeret di Cambrai dovette essere ampia se essa fu riutilizzata come base del *contrafactum* trobadorico *Ar chausés de cavalaria* (424,1 = 393,1), tenzone tralata unicamente da M tra un Rodrigo e un Raimon, identificato con Raimondo Berengario V (per cui si cfr. MARSHALL, *Pour l'étude des contrafacta*, pp. 313-14) e se la sua melodia fu adattata a una *cantiga* mariana di Alfonso X (n. 139, *Meravillosos e piadosos*, cfr. W. METTMANN, Alfonso X, El Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, Madrid 1986-89, II, p. 113) in forma di *villancico*, con *refrain* autonomo, esordiale e interstrofico, modellato sulla parte conclusiva della strofe, cfr. OROZ ARIZCUREN, *Melodie provenzali*, alle pp. 114-46. Più in generale si vedano A. ROSSSELL MAYO, *Algunos aspectos musicales de las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X a partir de las transcripciones manuscritas de Higinio Anglés*, in *La lingua e la letteratura in tiempos de Alfonso X*, pp. 519-30; I. J. KATZ, *Melodic Survivals? Kurt Schindler and the Tune of Alfonso's Cantiga Rosa das rosas in Oral Tradition*, in *Empire of culture: Alfonso X the Learned of Castile and his thirteenth-century*, University of Pennsylvania Press, 1990, pp. 159-81.

Le dansas di W

Il gruppo di cinque *dansas* che sarà presentato di seguito fa parte di quelle inserzioni successive di forme metrico-musicali 'moderne' che mani diverse hanno trascritto negli spazi lasciati bianchi, specialmente alla fine delle sezioni dei singoli autori, nel canzoniere provenzale W (= canz. franc. M; Paris, Bibliothèque nationale, fr. 844)¹. Le addizioni, insieme di testi lirici provenzali e francesi (*dansas*, *descortz*, *virelais*, *lais*, *rondeaux*, *motets à refrain*) e di componimenti unicamente strumentali (aggiornati musicalmente con il sistema di notazione mensurale nato con la polifonia: *Ductia*, *Estampies royales*, *Danse real*), si collocano a pochi decenni dalla confezione del manoscritto di origine piccarda e a circa cinquant'anni dalla composizione della collezione lirica che ne costituisce il *corpus* originario², di cui sono in un certo senso l'ammodernamento. Nella collezione aggiuntiva si trovano dieci testi puramente provenzali che non hanno subito adeguamenti linguistici francesizzanti come gli altri componimenti in lingua d'oc del canzoniere lirico originario³, dai quali si distinguono anche per le peculiari configurazioni melodico-strutturali. Que-

¹ Sul manoscritto, di fattura accurata e corredato elegantemente di miniature, cfr. J. B. BECK - L. BECK, *Le manuscrit du Roi, fonds français N. 844 de la Bibliothèque Nationale*, I. (Corpus Cantilenarum Medii Aevii, 1^{re} série, II, 2 voll., London - Philadelphia - New York, 1938. I due autori ritenevano che il codice fosse stato posseduto, se non commissionato, da Carlo d'Angiò, per la presenza di addizioni che potevano essere ricondotte alla volontà del sovrano (cfr. *Id.*, cit., II, pp. 160 sgg.); ma sulla insostenibilità della tesi si veda la recensione di H. SPANKE, *Der Chansonnier du Roi*, in «Romanische Forschungen», LVII (1943), pp. 38-104, spec. 92-102. Per lo studio delle melodie, cfr. BECK, *Melodien* e VAN DER WERF, *The extant Troubadour Melodies*, p. 22. Sulla struttura del codice cfr. anche M. C. BATELLI, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. F.Fr. 844: un canzoniere disordinato?*, in *La filologia romanica e i codici*, pp. 273-308.

² Sono 44 articoli, secondo il regesto condotto da SPANKE, *Der Chansonnier du Roi* cit., pp. 40, 90 e 92-102. Per una valutazione in chiave 'angioina' di queste aggiunte, cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, pp. 121-33.

³ A questo proposito cfr. RAUPACH, *Französische Trobadordlyrik*, spec. pp. 64-65; M. C. BATELLI, *La ricezione della lirica provenzale nei codici M*

sto gruppo provenzale è composto da quattro *descortz*: l'anonimo *Bella donna cara* al f. 117r-v (461,37); AimPeg, *Qui la ve en ditz*, f. 185r (10,45)⁴, seguito da Sill *qu'es caps e guitz*, f. 185v (461,67,a) e GlAugNov, *Sens alegrage*, ff. 186v-187v (205,5)⁵. Le cinque *dansas*: *Donna, pos vos ay chausida*, f. 1v (461,92); *Pos qu'ieu vey la fualla*, f. 1v (461,196); *Tant es gay'es avinentz*, f. 78v (461,230); *Ben volgra, s'esser poges*, f. 186r-v (244,1a); *Amors m'art con fuoc am flama*, f. 187v (461,20a). Ed infine la prima strofe della canzone di Blacasset *Ben volgra que-m venques merces*, f. 78v (96,2), unica esponente del genere⁶.

Si è già potuto constatare quali e quante siano le affinità metriche, tematiche, stilistiche con le *dansas* di E. Dalla dedica a Carlo d'Angiò, ormai re di Sicilia, nell'ultima *tornada* della (*des*)*dansa* XIV (fatto che fa pensare a un'aggiunta 'italiana')⁷, all'impiego di schemi metrici riportati in auge dalle *dansas* di E (specialmente Frank 407, per cui si vedano le *Schede metriche*), ad alcune somiglianze testuali. Tutte analogie che hanno indotto Suchier ad attribuire *Ben volgra s'esser poges* a Guiraut d'Espanha, e Hoby a seguirlo, con la conseguenza che in BdT il testo figura sotto l'articolo 244,1a. Appurato come queste ragioni siano troppo inconsistenti per essere addotte a riprova di paternità, resta ancora attiva sullo sfondo la corte di Carlo d'Angiò a fungere da centro propiziatore per l'incremento

(B.N. f. fr. 844) e U (B.N. f. fr. 20050): alcune considerazioni, in *Contats de langues*, III, pp. 595-606, e ASPERTI, *Contrafacta*, pp. 45-46, per una collocazione temporale dei testi oitanizzati.

⁴ Per la particolare struttura che il *descort* assume in questo manoscritto (il testo viene rielaborato nella sua struttura isostrofica; compare come annessione il testo 461,67a; viene rinnovata la sua versione melodica), cfr. J. H. MARSHALL, *The isostrophic 'descort' in the Poetry of the Troubadours*, in «Romance Philology», XXV (1981), pp. 130-57:148-51.

⁵ Cfr. CALZOLARI, *Guillem Augier Novella*, VII, pp. 172-73.

⁶ «È possibile che la melodia che accompagna questa canzone non sia quella originale, ma una revisione o una versione integralmente nuova», ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 125, n. 6.

⁷ Sull'importanza dell'ambiente angioino di Napoli nella ricezione e diffusione di queste forme metrico-musicali, cfr. ASPERTI: «non ci troviamo di fronte a un canzoniere classificabile come 'angioino' per le tradizioni ivi inizialmente confluite e questa volta neppure per origine o fattura, ma a un codice entrato materialmente, 'fisicamente', in contatto con ambienti angioini in un momento particolare della sua storia. [...] l'ipotesi che mi pare più ragionevole è che il codice sia stato portato a Napoli, forse durante gli anni ivi trascorsi da Roberto d'Artois [...] ovvero che esso, rimasto sempre nella regione in cui venne esemplato, sia giunto in mano a poeti-musici che avevano frequentato l'ambiente napoletano, per poi tornare nella Francia settentrionale», *Carlo I d'Angiò*, pp. 131-32.

di queste speciali modalità metrico-melodiche, con la creazione di quel particolare clima volto allo stesso tempo a recuperare movenze arcaiche ed accogliere aggiornamenti formali.

I quattro *specimena* monostrofici di *dansa* sono stati trascritti ai ff. 1v, 78v e 187v da mani differenti. Hanno tuttavia delle caratteristiche che li accomunano: sono tutti composti da 12 versi, suddivisi in un *respos* di 4 (3 per XVI) e una *cobla* di 8 (9 per XVI), simmetricamente ripartita tra fronte e *cauda*, i cui versi corrispondono per numero, formula sillabica e rime a quelli del *refrain*. Due hanno struttura isometrica settenaria (nelle due uscite m/f), gli altri rivelano l'ampia preponderanza della misura di sette sillabe nelle due partizioni strofiche. Non hanno *tornada*. Tutti sono accompagnati dalla notazione melodica mensurale⁸. Tra gli schemi, solo quello di XVI è un *unicum*, mentre XV riprende il medesimo sistema sillabico di *Non puese plus sofrir* (II), XVII quello di *Dona si tot no-us es preza* (XIII) e XVIII ha la stessa struttura rimico-sillabica di alcune *dansas* della Scuola Tolosana. Per questa loro configurazione sono stati dunque considerati *dansas*, o per meglio dire, saggi di *dansas*, campioni di canzoncine da ballo composti per l'occasione; non è dato sapere se facessero parte di un unico gruppo, dato che la loro trascrizione, tranne le prime due, non è consecutiva, ma vi sono indizi che inducono a pensare si tratti di composizioni 'a tema' a partire da quanto è dichiarato nel *respos*: l'impiego del verbo *chauzir* (cfr. XV «*Donna pos vos ay chausida*», forse da collegare a XIV, 7-8: «*donna vos mi fes chausir / Amor*»), che potrebbe segnalare un'elezione dell'argomento da intonare, e la relazione *capfinida* con la *cobla*, che rende il *refrain* non completamente autonomo ma, per così dire, svolto e ampliato dalla *cobla* che segue, inducono a crederlo.

⁸ Anche in area italiana si danno casi di codici musicali che riproducono solo la ripresa e la prima stanza di ballate trecentesche, segno palese del prevalente interesse per la notazione e la complessa costruzione polifonica a scapito del testo (cfr. G. CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e monostrofismo nella ballata italiana «antica»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV (1977), pp. 238-60: 253-54). Che poi queste *dansas* possano essere testi a sé stanti e non frammenti potrebbe essere confermato da quanto si dice nel trecentesco *Capitulum de vocibus applicatis verbis* il cui anonimo autore oppone i *soni*, le ballate monostrofiche con melodia appositamente composta («verba applicata solum uni sono»), alle *balade pluristrofiche*, destinate alla danza e dotate di musica già esistente («verba applicata sonis»), cfr. PIERCORTA, *Ballate*, pp. 49-51.

Nella ripresa di parte del *respos* alla fine della trascrizione di XIV e XV, può forse scorgersi, infine, una informazione di natura musicale. In *Ben volgra s'esser poges*, alla fine dell'ultima *tornada*, è trascritto di seguito il primo verso del *respos*, e sono lasciati alcuni righi vuoti in fondo alla colonna; in *Donna, pos vos ay chausida*, alla fine della *cobla*, si ripete l'inizio del *respos*: «*Donna*». Questa reiterazione fa pensare a un'indicazione legata forse a una nuova complessità melodica, ad avvertire che il *refrain* doveva essere intonato anche alla fine con la ripresa della melodia; così pensa Beck in opposizione all'opinione di Suchier⁹ che vi vedeva solo un'inutile ripetizione: «Im Gegensatz zu der Ansicht H. Suchiers, daß 'der Vers *Ben volgra sesser poges* am Ende des Gedichts als eine ungehörige Wiederholung zu streichen', ist, glauben wir, daß dieser Vers das *Da capo* des zu Anfang des Gedichts gesungenen und am Schluß wiederholten Refrains andeutet; wir werden an anderer Stelle darauf zurückkommen»¹⁰. Nell'una e nell'altra canzone mi paiono comunque evidenti i contatti con quelle forme d'oïl che prevedevano regolarmente la ripetizione del *refrain* poststrofico. Penso in particolar modo ai *virelais* che proprio in quell'arco di tempo si stavano rapidamente affermando¹¹.

⁹ SUCHIER, *Denkmäler*, p. 229.

¹⁰ BECK, *Melodien*, p. 64, n. 1.

¹¹ Già Asperti segnala che le prime manifestazioni di *virelais* «ancora 'irregolari' rispetto al canone trecentesco», coincidono per tempo e luogo, la Napoli angioina, con l'apparire degli esemplari di *dansa* di tradizione provenzale, e in particolar modo fa cenno alle due «elegantissime canzoncine inserite nel *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle, opera che è nella sua interezza di 'natura musicale' [...] e che venne con molta probabilità composta o quantomeno rappresentata a Napoli sotto la supervisione dell'autore», Carlo I d'Angiò, p. 132. Cfr. anche al riguardo J. CHAILLEY, *La nature musicale du 'Jeu' de Robin et Marion*, in *Mélanges Gustave Cohen*, Paris 1950, pp. 111-17; L. FORMISANO, *Sul libro di poesia di Adam de La Halle*, in *Carmina semper et citharae cordi*, pp. 227-46; O. FLOQUET, *Considérations sur la musique et la métrique des chansons d'Adam de la Halle dans le chansonnier W* (BNF, fr. 25566) dit de La Vallière, in «Romania», 121 (2003), c.s.

XIV.

Ben volgra, s'esser poges

(244, 1a)

(Anonimo)

(t. post q. 1266)

MANOSCRITTO: W 186^{b-v}

EDIZIONI: Suchier, *Denkmäler*, p. 299; Hoby, *Guiraut d'Espanha*, XIII, p. 38; De Bartholomaeis, *Poesie Provenzali Storiche*, p. 287 (fino al v. 10 e la *tornada*); Beck, *Melodien*, pp. 64 e 112.

SCHEMA METRICO: Frank 115:1. *Desdansa* con *respos* di 4 vv. + 3 *coblas singulares* di 10 vv. e 3 *tornadas* di 4 vv.

C	D	D	C		a	a	b	a	a	b		c	d	d	c
7	7	7	7		7	7	7	7	7	7		7	7	7	7

rima: a -er, -ar, -or b -ir, -en, -ier c -es d -an

enjambement: vv.12/13

Non si tratta di un'addizione come le altre, per la sua estensione, né comunque può essere assimilata al *corpus* principale, perché la maiuscola incipitaria rubricata con inchiostro blu e rosso, non è decorata d'oro, né vi sono fregi dorati a riempire lo spazio bianco a fine rigo come altrove nel manoscritto. Si trova trascritta dopo il *descort* di AimPeg *Qui la ve en ditz* e il testo a esso annesso *Sill qu'es caps e guitz* (ff. 185^r-186^r), tramandati anonimi e interamente corredati di melodia, anch'essi con la medesima rifinitura ornamentale e grafica. La *dansa* è segnalata dall'incipitaria miniata, con caratteri di modulo più piccolo e con la notazione musicale che si arresta alla prima strofe. La minore accuratezza nel perfezionamento decorativo rispetto alla parte originaria del canzoniere, oltre ai tratti grafici e le tracce di una revisione del trascrittore che ripristina alcune omissioni nell'interlineo, potrebbe far pensare a tre aggiunte fatte dalla stessa mano. Lo stesso si può dire per il *descort* di GlAugNov che segue immediatamente, *Sens alegrage* (ff. 186^v-187^v), completamente provvisto di

corredo musicale. L'addizione successiva, monostrofica e musicata, *Amors m'art* (f. 187v^b), è invece d'altra mano. Dal f. 188r riprende il *corpus* principale del manoscritto.

1 Ben volgra, s'esser poges,
2 c'Amors si gardes d'aytan:
3 que non feses fin ayman
4 chausir en luec que-l plagas.

I 5 E per que? Car per plaser
6 qu'ieu cresia de vos aver,
7 donna, vos mi fes chausir
8 Amor. Don', avia esper
9 que mi degesses valer
10 del ioy don ieu tant sospir,
11 ar m'aves a tal punch mes
12 que tot iorn vauc desiran
13 la mort, don ay dolor gran.
14 Car non faitz so c'Amors fes?

II 15 Amors vos mi fes amar
16 e chausir vostre cor«s» car
17 e vostra beutat plasen,
18 per plaser! Mas gens ancar
19 non ay mas dol e pensar,
20 e non truep nul garimen.
21 E pos per plaser ay pres
22 pena dolor et affan,
23 Amor meti a mon dan
24 qu'arebusa-m a pales.

11. ar su rasura 14. qui finisce la notazione melodica 16.
cor 17. beutatz 23. amors 24. qua rebusan

III 25 E tenray-m'ab desamor,
26 et auray gauch e socor
27 e iay e plaser entier.
28 E qui si vull', ai'amor!
29 Qu'el viura ab gran dolor
30 et ieu ab gran alegrier.

31 E si d'ayso sui repres,
32 sapcha ma rason enan:
33 c'Amors va-m contrarian
34 per so ay-l contrari pres.

IV 35 Mon Deliech, non vos vuell ges
36 mas mon Desplaser deman
37 e si as el mi coman,
38 ieu auray tot cant obs m'es.

V 39 E mala'n puesqu'esser mes
40 qui Amors servira tan
41 con a«i» fah, de say enan!
42 Car non fay so que dretz es.

VI 43 Dansa, car ieu ay apres
44 que-l reys Karles fay gent chan,
45 per aquo as el ti man
46 car de fin pres es apres.

Ben volgra s'esser poges

33. van 41. a f. 42. fan 43. car aggiunto nell'interlineo dal copista

Il primo verso del *refrain* senza maiuscola incipitaria, appare scritto sullo stesso rigo dell'ultimo verso.

Traduzione

Vorrei proprio, se fosse possibile, che Amore evitasse di indurre il perfetto amante a scegliere l'oggetto d'amore che a Lui piace.

I. E perché? Ma perché per il piacere che io credevo di ricevere da voi, signora, Amore voi mi fece scegliere. Signora, io speravo che mi avreste beneficiato di quel *ioi* che tanto bramo, invece ora mi avete ridotto a un tale stato, che ogni giorno vado desiderando la morte, e ne soffro molto. Perché non fate ciò che Amore fece?

II. Amore mi indusse ad amare voi e scegliere voi e la vostra preziosa e amabile bellezza, per un omaggio d'amore! Ma fino a ora non ho ricevuto altro che dolore e frustra-

zione, e non trovo nessun rimedio. E poiché in cambio di piacere ho ricevuto pena, dolore e affanno, mi schiero contro Amore che mi contraria palesamente.

III. Vivrò allora nel disamore, ma avrò godimento e conforto e accoglienza e piacere completo. E si tenga Amore chi lo vuole! Intanto lui vivrà nel dolore profondo e io in grande allegrezza. E se sono biasimato per questo sappia in anticipo la mia ragione: Amore continua a contrastarmi, perciò ho scelto di contrappormi a lui.

IV. Mia Delizia, non chiedo di voi ma del mio Dispiacere, e se a lui mi affido avrò tutto quanto mi serve.

VI. Che possa cadere in disgrazia d'ora innanzi, colui che avrà servito Amore tanto come ho fatto io! Perché non fa la cosa giusta.

VII. Danza, ho saputo che re Carlo compone belle canzoni, perciò ti mando a lui perché gode di bella reputazione.

Vorrei proprio, se fosse possibile,...

Note

Le prime due *coblas*, con amplificazioni nella seconda, insistono sul medesimo motivo: l'amante è tenuto in balia di un signore tirannico che ne determina la vita e le scelte amorose. Amore obbliga il *fin ayman* a seguire le sue leggi anche quando la scelta non è corrisposta, per questo egli ne riceve solo dolore e afflizione tanto da desiderare la morte (7-8: «*vos mi fes chausir Amor*» e 13: «*don ay dolor gran*»), amplificati in climax ascendente ai vv. 15-16: «*Amors vos mi fes amar / e chausir...*», 19-20: «*non ay mas dol e pensar, / e non truep nul garimen*» e 21-22: «*ay pres / pena dolor et affan*»). Poiché seguire Amore provoca solo pena e tormento, il poeta dichiara allora di volerne vivere senza, sicuro di potere così ottenere ogni gioia e l'appagamento tanto agognato. Questi motivi, espressi ai vv. 23-25: «*Amor meti a mon dan / qu' arebusa-m a pales // E tenray m'ab desamor*», 33-34: «*c'Amors va-m contrarian / per so ay-l contrari pres*», e 36: «*mon Desplaser deman*», rendono possibile denominare questo testo '*desdansa*' secondo la definizione contenuta nel primo Trattatello di Ripoll (MARSHALL, *Razos de trobar*, p. 103): «*Desdança, seguons que par en lo vodable, es contrari a dança, no en la forma, mas en la m[a]lteria; car axi en dança se fa per amor o per manera qu'om humilment pregua o loha la dona, axi desdança se fa per despler o per malsaber o per gran ira. E encare que no loha en res la dona, ans per manera de clam, axi con aquela*

desdança que comença: «*Pus que tot hom s'anança, etc.*»; e nelle *Leys d'Amors* (ed. GATIEN-ARNOULT, I, 340-42): «*Et alcu fan desdansa e desdans, per pauzar e descantar lo contrari; e degus no-s varia del compas de dansa*». Questo inoltre non sarebbe l'unico esempio del sottogenere nel *corpus* delle *dansas* provenzali del XIII secolo: anche *Si tot chantar non m'enansa*, trådita da f (testo XX in questa edizione), presenta gli stessi tratti salienti. Singolare è che in ambedue, e sono le uniche attestazioni, sia presente l'autodesignazione del componimento, a ulteriore conferma che ormai il genere aveva raggiunto uno statuto talmente consapevole e definitivo da poter essere coltivato anche il suo opposto, non formale, ma tematico (cfr. Introduzione, p. 29).

Si noti anche che il *respos* è strettamente legato al senso delle *coblas* seguenti, ne costituisce cioè una sorta di preambolo che introduce quanto verrà sviluppato lungo il componimento. Questa caratteristica, per cui la si potrebbe definire una (*des*)*dansa* 'a tema', è ignota alle *dansas* di E e potrebbe costituire un indizio di evoluzione e avvicinamento verso forme oitaniche che prevedevano uno sviluppo dei *refrains* in questo senso. La datazione posteriore è avvalorata dall'invio a Carlo d'Angiò, che qui è titolato *reys* e non *coms*, come nelle canzoni di Guiraut d'Espanha, per cui è possibile datare questo testo a partire dal 1266, anno dell'incoronazione di Carlo a re di Sicilia (DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie Provenzali Storiche*, p. 287, lo data al 1284).

2. *si gardes d'aytan*: / *que*: *aytan* è stato qui considerato come pronome («*neutre apparenté aux démonstratifs*», JENSEN, *Syntaxe*, §409) retto da *gardar de* e introducente una esplicativa, mentre Hoby l'ha interpretato come nesso avverbiale, *d'aytan que*, in funzione consecutiva: «*in Bezug auf so viel (daß)*».

3. *feses / chausir*: per *far* + infinito con valore causativo, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, §440; qui si noti anche l'impiego non frequente dell'accusativo, anziché del dativo, per designare la persona che deve compiere l'azione. La stessa costruzione si veda anche ai vv. 7 *vos mi fes chausir* e 15 *vos mi fes amar / e chausir*, in cui è da sottolineare la posizione fortemente preminente del pronome personale di 2ª pers. pl. che sostituisce *en luec* anticipato nel *respos*.

4. *luec*: termine multisemico, in contesto amoroso designa la dama corteggiata, cfr. CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 44-46.

5. *per plaser*: la locuzione ritorna, in figura etimologica con *plages* in rima al verso precedente, al v. 18, e con ripresa equivoca al v. 21: «*E pos per plaser ay pres / pena, dolor et affan*», in cui la preposizione riacquista il suo valore originario di *pro* 'al posto di' (cfr. JENSEN, *Syntaxe*, §711). Per una specializzazione del termine da intendersi, in contesto cortese, come 'omaggio d'amore', 'cenno di benevolenza' (qui da parte della dama), cfr. nota a III,2.

6. *cresia*: bisillabo.

8. *avia esper*: sinalefe.

9. *degesses valer*: la perifrasi di *dever* + *inf.* «peut aussi servir à exprimer ce qui doit logiquement se produire ou ce qu'on croit ou suppose qui arrivera», cfr. JENSEN, *Syntaxe*, §470; la forma al passato sottolinea la speranza delusa dell'amante.

12. *vau desiran*: nella locuzione perifrastica con il gerundio, *anar* perde il suo valore di verbo di moto e funge quasi da ausiliare, dando valore iterativo all'azione indicata dal verbo che l'accompagna, qui amplificato da *tot iorn*. Cfr. anche al v. 33 *va-m contrarian*.

14. La forma interrogativa data al verso mi sembra più consona al contesto; Hoby mantiene la versione affermativa.

16. *cors car*: sulla scorta della considerazione che il sintagma è distintivo del vocabolario cortese delle *dansas*, si è intervenuti sulla lezione del codice facendo provenire *cor* da *CORPUS*; al riguardo cfr. Introduzione, p. 90. Hoby mantiene la lezione tradata.

19. *dol e pensar*: dittologia sinonimica; si notino anche le accumulazioni ai vv. 22: «pena dolor et affan» e 26-27: «gauch e socor, / e iay e plaser entier».

23. *meti*: la terminazione -i della 1ª ps. sg. del pres. indicativo è attestata nei documenti del XII e della prima metà del XIII secolo nell'Albigese, Tolosano, Narbonese, Lodévois e Rouergue, dunque in una zona sovraregionale dell'occitano orientale, cfr. B. MÜLLER, *Die Herkunft der Endung -i in der 1. Pers. Sing. Präs. Ind. des provenzalischen Vollverbs*, München 1955 e M. PFISTER, *Besprechung*, in «Vox Romanica», 21 (1962), pp. 326-34.

a mon dan: cfr. Sord nel *planh* per Blacatz (437,24), 43-44: «Bels Restaur, sol c'ab vos pueca trobar merce, / a mon dan met quascun que per amic no-m te», e l'interpretazione che dà della locuzione CRESCINI, *Manuale, Glossario*, p. 375: «metre a son dan 'sfidare, sprezzare'»; si vedano anche RbVaq (392,17), 1-2: «Ges, si tot ma don'et amors / m'an bauzat e mes a lor dan» e, per la sola locuzione nominale, RmSalas (409,5), 23-24: «qar si Amors e vos es a mon dan, / las! ges longas non puos soffrir l'afan».

meti a: oltre a questo, si contano non pochi incontri dialetici: 27 *iay e*, 29 *viura ab*, 30 *ieu ab*, 34 *so ay*, 37 *si as*, 38 *ieu aury*, 40 *qui Amors*, 41 *say enan*, 43 *ieu ay apres*, 45 *aquo as*.

24. *arebusa-m*: verbo composto dal lat. REFUSARE (FEW IX, 198-200) ed unico esito attestato, cfr. SW I, 80: «von sich stoßen, zurückweisen» (e GRÖBER in «Zeitschrift für romanische Philologie», XV, p. 532) col significato di 'respingere, ricsare' ma anche 'contrariare, andare in direzione opposta' o, con un'espressione gergale che è invalsa in tempi recenti 'remare contro', per esprimere contrasto e avversione. Lo stesso concetto è poi ripreso più oltre ai vv. 33-34: «c'Amors va-m contrarian / per so ay-l contrari pres». Ma il motivo appare anche nella struttura interna della *dansa*: i vv. 5-8, fino ad *Amor*, sono ripresi a rebours dai versi 15-18, fino a *per plaser*.

Poche le attestazioni appartenenti al medesimo gruppo lessicale, con varie sfumature semantiche, ma addirittura tre sono marcabruniane, cfr. Marc (293,9), 16: «c'a rebuzon - fant li ric lor afaire», Marc (293,16), 40-41: «e-l tertz sahus / eis e rahus» (su cui cfr. AU. RONCAGLIA, *Il Gap di Marcabruno*, in «Studi medievali», XVII (1951), pp. 46-70, nota al verso, pp. 66-67) e Marc (293,25), 63-66: «bad e mus / qui-l vol plus, / c'a raiis / part de la fra[r]ia» (cfr. L. LAZZERINI, *Un'ipotesi sul dittico dell'estornel (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabruno)*, in «Studi mediolatini e volgari», XLVI (2000), pp. 121-66).

Nella medesima area semantica vanno registrate anche le tre attestazioni nei sirventesi di Garin d'Apchier e Torcafol, (443,1), 1: «Comtor d'Apchier rebuzatz»; Torcaf (443,2a), 16: «que ditz que vos rebusas»; Torcaf (443,2b), 5: «Viell, enojos, rebussat Comunal», in cui «costante è la connotazione negativo-offensiva» (cfr. LATELLA, *I sirventesi*, nota a III, 16, p. 154); inoltre RuSicart (67,1 VATTERONI, *Falsa clercia*, 3, p. 140), 40-41: «e-ls baros rebuzatz, / bauzadors e bauzatz»; BtCarb (82,48), 1-2: «D'omes sai que van rebuzan / que son avutz bon e cortez»; e lo scambio di *coblas* tra PCard e Uc de Manzac (335,23 = 353,1), 5-6: «e cel que contra chantar di / sembla ben c'ane rebuzan».

25. *desamor*: per la particella contrastiva, cfr. W. ROTHWELL, *Remarques sur la préfixation négative en ancien provençal*, in *Actes du VI^{ème} Congrès international de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales, Montpellier septembre 1970*, Montpellier 1971, pp. 443-51.

26. *gauch...*: in due versi sono elencati tutti quei termini che esprimono pienezza amorosa: *gauch*, *socor*, *iay*, *plaser entier*; in sostanza *tot cant obs es* (v. 38) all'amante che si affida al *Desplaser*, cioè al rifiuto delle regole dell'amor cortese concentrate in quel *plaser* (vv. 5, 18, 21), sterile e vuoto atteggiamento, che porta all'unico risultato di far agognare e sospirare un *ioy* che mai diventerà *entier*, conducendo a desiderare la morte.

27. *iay*: deverbale da *jauzir* «faire fête, accueillir avec joie», PD, 217.

32. *sapcha*: Hoby corregge in *sapchatz*, tipica formula allocutiva, ma qui mi pare che si riferisca semplicemente a *el* nominato al v. 29, nonostante la forma impersonale del v. 31 spezzi la continuità del discorso.

33. *contrarian*: per il motivo, cfr. BerTrobel (50,2), 46-47: «que si l'amor mermava o moria / o per null cas t'era contrarians» (cfr. MEYER, *Derniers troubadours*, pp. 103-105); e GIPECAZ (227,10), 25-27: «ni que miels fes d'Amor toz sos comans, / qu'aissi-l suy fis com plus mi contraria / siec son coman e-l fas tota sa guia».

34. *ay-l contrari pres*: segnalo l'interpretazione di Hoby che pone a testo *ay-l contrari pes*, spiegando in nota (p. 87) che l'espressione analitica, dettata da necessità metriche, è da considerarsi sostitutiva del più comune *contrapes* (con rimandi a LR

IV,472); per lo studioso, il verso tradotto letteralmente suonerebbe dunque così: «deshalb habe ich ihr (d. h. der Liebe) gegenüber Gegengewicht» e cioè «ich stemme mich ihr entgegen, ich handle ihr zuwider», secondo PD,94, s.v. *faire contrapes*: «faire ce qui contre-balance une autre action». Tuttavia la ripetizione in rima di *pres* ai vv. 21 e 34, che giustificerebbe un intervento, è in corrispondenza equivoca, '(ho) ricevuto': '(ho) preso, ho deciso di prendere', e nel componimento si trovano altre riprese di rimanti localizzate in *cauda* e *tornada*, notoriamente i luoghi meno sorvegliati del testo a favore della resa musicale, per cui si è preferito mantenere la lezione tradita.

39. *e mala'n puesqu'esser mes*: per una simile espressione imprecativa, cfr. XI,8 e XX,21 e note relative. L'avverbio *mala* 'quel malheur', 'à un mauvais moment' < MALA HORA, seguito dal cong. imperfetto, serve a «exprimer le regret qu'une chose se soit produite», JENSEN, *Syntaxe*, § 580. Hoby pone a testo *malan* «Unglück», secondo SW III,212 che riporta quest'unica attestazione e che lo studioso svizzero affianca, quanto a senso, a *malanansa*.

41. *fah*: la grafia -h, proveniente da -ct-, è attestata nel Gévaudan, Quercy e Corrèze; e, nei testi, oltre che nel *Girart de Roussillon*, anche nella *Canso d'Antioica*, nel *Libre de Seneca*, nel testo abbreviato della *vida de Sancta Margarida* e nel *Sidrac*, cfr. PFISTER, *Localisation*, pp. 260-61 e 264.

44. *l reys Karles fay gent chan*: Carlo d'Angiò fu poeta lirico egli stesso e nel periodo di regno italiano privilegiò e incoraggiò ancor più l'attività di musicisti e cantori; per un approfondimento, cfr. MAILLARD, *Charles d'Anjou*; C. DE LOLLIS, *Di Bertran del Pojet trovatore dell'età angioina*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo 1903, pp. 691-710; F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli 1975, pp. 36-37 e 303; A. BARBERO, *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra Duecento e Trecento*, Torino 1983, pp. 46-92.

46. *(es) apres de fin pres*: il participio è stato in questo caso inteso come 'colmato di onori, stimato, valutato', in rima equivoca con *(ay) apres* del v. 43, derivante dal significato più comune di *aprendre*.

La ripresa del *respos* alla fine del componimento è spiegata in apparato da Hoby come una semplice aggiunta del copista: «Der letzten tornada folgt in der Hds. der erste Vers der dansa, wohl vom Kopisten hinzugefügt».

XV.

Donna, pos vos ay chausida
(461,92)

MANOSCRITTO: W 1v

EDIZIONI: Appel, *Inedita*, p. 322.SCHEMA METRICO: Frank 407:25. *Dansa* monostrofica con *respos* di 4 vv. + 1 *cobla* di 8 vv., senza *tornada*

C	D	C	D		a	b	a	b		c	d	c	d
7'	5	7'	5		7	7'	7	7'		7'	5	7'	5

rime: a -ay b -ia c -ida d -an

enjambements: vv. 9/10/11

Scritta a tutta pagina. Corredata di melodia.

1 Donna, pos vos ay chausida,
2 faz me bel semblan,
3 qu'ieu suy a tota ma vida
4 a vostre coman.

1 5 A vostre coman seray
6 a totz los iors de ma via,
7 e ia de vos no-m partray
8 per degun'autra que sia.
9 Que Erex non amet Henida
10 tan, ni Yseutz Tristan
11 con yeu vos, donna grasida,
12 qu'ieu am sens engan.

Donna

7. non 9. herida 12. quien

Traduzione

Signora, poiché ho scelto voi, fatemi buon viso, ché sono per tutta la vita al vostro servizio.

I. Al vostro servizio sarò ogni giorno della vita mia, e non mi allontanerò mai da voi per nessun'altra, chiunque sia. Erec non amò tanto Enide, né Tristano Isotta, come io voi, graziosa signora, che amo sinceramente.

Signora...

Note

La *cobla*, *capfinida*, riprende amplificando i due ultimi versi del *respos*.

1. *Pos vos ay chausida*: sul motivo della *chausida d'amor*, cfr. il *respos* della *dansa d'amors de Nostra Dona* di Boneti: «*La neyt e-l jorn velh cantar, / fazen dansa ben partida, / bela, de vos, senes par, / que per amors ay cauzida*» (BdPP 488,1 = 407:note, ed. JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir*, XLVII).

2. *bel semblan*: 'volto, sembiante amichevole, benevolo', cfr. ad es. BnVent (70,45), 36: «*Pero per un bel semblan / sui enquer en bon esper*».

3. *vida*: si noti lo stesso sostantivo, con dileguo della dentale, in rima al v. 6.

5. *seray* in rima grammaticale con *sia* del v. 8.

6. *a totz los iors*: locuzione avverbiale di tempo, cfr. al v. 3 *a tota ma vida* (cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 693).

9. *Erex*: la grandezza del proprio amore paragonata ai grandi amori dei romanzi cavallereschi è motivo assai frequente, ma i due sposi non sono molto citati nella lirica trobadorica; per il solo Erec, cfr. LfCig (283,1), 20-24: «*No-i pec / q'eu sec, / consec / sel qi feri Erec, / de que-ill a sufrenza*»; per i due amanti invece si veda PeGlGir (230,1), 48-50: «*enquer er meils que N'Enida, / can Erecs l'ac enrequida, / quar mais la tem e l'am meils*», con cui condivide anche i rimanti 2 *grazida* : 28 *vida* : 43 *chauzida*, cfr. APPEL, *Inedita*, pp. 146-48; e l'*estempida* di RbVaq (392,9), 77-81: «*qar per gençor - vos ai chauzida / e per meilhor - de prez complida, / blandida, / servida / genses - q'Erecs Enida*».

10. *Yseutz Tristan*: si noti come in questo caso, per ragioni di rima, la pietra di paragone sia costituita da Isotta e non da Tristano; nella lirica trovadorica i riferimenti ai celebri amanti del ciclo bretone sono numerosi, cfr. tra gli altri BertZorzi (74,2), 49-53: «*Mas s'ieu ja trob mon apel, / l'amoroseta bevanda / non ferle ab son cairrel / Tristan n'Iseut plus fortmen, / quand ilh venion d'Irlanda*»; FqMars (155,13), 41-43: «*Qu'ie-us sui gairens / plus*

vos am ses engan / no fetz Yseutz son bon amic Tristan»; FqRom (156,2), 23-26: «*Tan l'am de bon talan / qe-l cor me ressauteila; / qez ainch no amet tan / Tristanz Ysolt la bella*»; PCard (335,14), 89-90: «*e Tristan, c'anc non ris, / amet Yseutz la blonda*»; PoCap (375,3), 14-15: «*be-m deu valer s'amors, car fis amans / li sui trop meillz non fo d'Iseut Tristans*»; RbAur (389,32), 27-30: «*Car leu begui de la amor / ja-us dei amar a celada. / Tristan, qan la-il det Yseus gen / e bela, no-n saup als faire*»; per le occorrenze cfr. CHAMBERS, *Proper Names*, pp. 258-59.

11. *donna grasida*: sintagma presente anche nell'*estampida* di RbVaq (392,9), 71-73: «*Donna grazida, / qecs lauz'e crida / vostra valor*», con cui divide anche i rimanti 75 *vida* : 77 *chauzida* : 81 *Enida*.

sens engan: formula che ritorna di frequente, soprattutto in rima, per sottolineare la veridicità della propria dichiarazione.

Per il ripetersi della prima parola del *refrain* alla fine della *cobla*, cfr. XIV e Introduzione, p. 39. Appel la pone a testo come un'esclamazione: *Donna!*, scrivendo in apparato: «*Von der Singweise begleitet*».

XVI.
Pos qu'ieu vey la fualla
 (461,196)

MANOSCRITTO: W 1v

EDIZIONI: Appel, *Inedita*, p. 328.

SCHEMA METRICO: Frank 114:1. *Dansa* monostrofica con
 respos di 3 vv. + 1 *cobla* di 9 vv., senza *tornada*. *Unicum*

C D D || a a b a a b | c d d
 5' 7 7 || 7 3 7' 7 3 7' | 5' 7 7

rime: a -ay b -ire c -ualla (Frank -olha) d -or

enjambements: vv. 7/8/9

La *dansa* è scritta a tutta pagina sul verso del f. 1 subito dopo *Donna, pos vos ay chausida*, a caratteri più piccoli e d'altra mano, calligrafica. Totalmente corredata di melodia.

- 1 *Pos qu'ieu vey la fualla*
- 2 *verdear entre la flor,*
- 3 *chantar vual per fin'amor.*

- I 4 Quar fin'amors mi ten gay
- 5 e mi fay
- 6 viure tot iorn sens consire
- 7 per qu'ieu d'amar no-m partray
- 8 leys, que-m play
- 9 tant, qu'ieu mays ren non desire
- 10 mas sol qu'ella vualla
- 11 que de sa valent valor
- 12 puascha chantar a ss'onor.

7. non 11. vabent

Traduzione

Poiché vedo verdeggiare la foglia tra il fiore, canterò del perfetto amore.

I. L'amore perfetto mi tiene in gaiezza e mi fa vivere sempre senza pensiero, perciò non mi distoglierò dall'amare colei che mi piace tanto da non desiderare nulla di più di questo: che mi conceda di cantare, a suo onore, del suo valente pregio.

Note

Si noti la musicalità del *respos* data dall'alternarsi delle fricative labiodentali.

L'apertura del dittongo proveniente da *o* breve tonica latina, attestata nelle forme *fualla* (v. 1), *vual* (v. 3), *vualla* (v. 10), *puascha* (v. 12), è fenomeno attestato in particolare nelle Hautes-Alpes, a Lallé (bas Champsaur), dove il dittongo fino a *ia* si verifica sia che la vocale sia seguita da fonema palatale, come in *nua(ch)* < NOCTU (< *nüiac* anche a Barcelonnette, Basses-Alpes), che non, come in *fua(c)* < FOCU (cfr. RONIAT, *Grammaire istorique*, I, §§103 e 219b). Si veda anche FEW III,677, s.v. *folia*, con attestazioni a Villefranche-sur-Saône *fouaye* e Lallé *fualia*. A questi esempi può forse essere affiancato l'esito dittongato da *e* breve tonica latina della forma analogica TIEU, allargato fino a *-ia-*, attestato in una *canço de Nostra Dona* premiata con una violetta nei Jocs Florals del 1468, al verso 7: «*gracia me fay, am lo tiau Filh plasent*» (JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir*, XXI, opera del «nobilis Franciscus de Morlanis» BdPP 493,1). Jeanroy la registra come forma albigese o rouergate, cui affianca l'esempio tratto dal primo verso del *sirventes am refranh* di «Petrus de Ruppe, civis Tholosanus», vincitore di un *gaudium* nel 1464: «*En l'an fenit, mial quatre cens seyxanta*» (*Les Joies* cit., LV e p. XXVIII, BdPP 457,1).

7. A rafforzare l'idea che si tratti di una canzoncina d'occasione a tema, si noti la dichiarazione di fedeltà dei vv. 7-9: «*per qu'ieu d'amar no-m partray / leys que-m play / tant, qu'ieu may ren non desire*» pressoché identica in XV,7-8: «*e ia de vos no-m partray / per degun'autra que sia*».

8. *leys*: si noti la posizione preminente del pronome personale oggetto, provocata dall'iperbato col verso precedente «*d'amar no-m partray*».

10. *mas sol que*: con funzione eccettuativa, cfr. PFISTER, *Lexikalishe Untersuchungen*, p. 557.

11. *valent valor*: figura etimologica, per cui si veda ad esempio: AimPeg (10,27), 22: «*E vos, dona, qu'avetz valor valen*» e 30: «*s'aissi gardatz vostras valens valor*», RmTors (410,1), 15: «*E sa valen valor*»; LfCig (282,7), 10: «*De pretz prezat e de valen valor*».

12. *a ss'onor*: per questo tipo di raddoppiamento, cfr. GRAFSTRÖM, *Graphie*, § 80.

XVII.

Tant es gay'es avinentz

(461,230)

MANOSCRITTO: W 78v^{a-b}EDIZIONI: Appel, *Inedita*, p. 331.SCHEMA METRICO: Frank 407:24. *Dansa* monostrofica con *respos* di 4 vv.+ 1 *cobla* di 8vv., senza *tornada*

C	D	C	D		a	b	a	b		c	d	c	d
7	7'	7	7'		7'	7'	7'	7'		7	7'	7	7'

rime: a -ida b -ire c -entz d -ara

La *dansa* è trascritta di seguito a una serie di addizioni, in latino e musicate, che iniziano al f. 77r^b e terminano al f. 78r, tutte per mano dello stesso copista. Questa *pièce* è scritta su due colonne al f. 78v da un diverso amanuense. Le maiuscole incipitarie non sono rubricate, l'inchiostro è sbiadito. Il testo è corredato di musica. A ultimare la colonna b, per mano di altro copista è aggiunta la prima strofe della canzone di Blacasset *Ben volgra que-m venques merces*, anch'essa fornita di notazione mensurale¹.

- 1 *Tant es gay'es avinentz*
- 2 *midonz que fin pres ampara,*
- 3 *es a beutats si plasens*
- 4 *per qu'ieu l'am e la tenc cara.*

- I 5 *Tant la say de ioy complida*
- 6 *que non a par, ses mentire.*
- 7 *Gaya, proz es exernida,*
- 8 *per qu'ieu l'am ses comtradire.*
- 9 *Que par eslumenamentz*

¹ Probabilmente la veste musicale doveva essere quella di un mottetto poiché alla fine della colonna, fuori del margine inferiore, si legge *tenor*.

- 10 tant a fresca color c'ara,
 11 e a tots bons compliments
 12 e valor qu'en re no-s vara.

9. *eslumenamentz*] possibile anche *eslumeramentz* con *r* ricalcata sopra *n* 10. *cara* 11. *a e*

Traduzione

È così allegra e avvenente la mia signora che custodisce fine pregio, ed è così bella, che l'amo con tutto il cuore.

I. È talmente ricca di gioia amorosa che non ha eguali, in verità. Gaia, nobile e raffinata, per questo l'amo senza contrasto. Sembra una miniatura tanto è luminosa e fresca nel viso, e possiede ogni perfezione e un valore che mai viene meno.

Note

Si noti come in così breve composizione siano presenti in rima ben tre differenti grafie per l'affricata dentale sorda prodotta dalla -s flessionale dopo *t*: 1 *avinentz*: 3 *plasens*: 9 *eslumenamentz*: 11 *compliments*.

4. *l'am e la tenc cara*: da considerarsi sostanzialmente come una dittologia sinonimica, cfr. CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 406-407 e n. 78 e, tra le *dansas* di E, IV, 15 e nota.

6. *ses mentire*: rafforzativo dell'affermazione spesso posto in fine di verso; per la segnalazione di esempi di questa formula nella lirica trovadorica, cfr. ASPERTI, *Raimon Jordan*, p. 235, nota a III, 16. Cfr. anche *ses comradire* al v. 8.

7. *gaya, proz es externida*: classici gli appellativi con cui il poeta descrive la dama, cfr. anche al v. 1 «*gay'es avinentz*». In particolare vi si possono avvicinare alcuni versi dell'*estempida* di RostBer (427,3), 15-22: «*Tant es yen complida / d'aut pres que la guida / per que-m ten a vida / et autra non vuell. / Pros ez eisernida, / de tot ben guarnida, / ab valor grazida, / plazens ses erguell*» (cfr. MEYER, *Derniers Troubadours*, pp. 92-94); e di *Flamenca*, 790-91: «*Gais e pros es eisernidas / eran totas*». Si vedano poi GIBERG (210,17a), 51-54: «*Oliver, a la fenida / del sirventes te somon / qe lo-m portz a l'esernida / de cui homs serai e son*»; GRBORN (242,2), 42-43: «*ma domna chauzida, / franch'et eisernida*»; PVID (364,44), 8-9: «*ma vos es tan eisernida / de gent acabar ço que-us plaz*»; PERD (370,13), 46: «*Ai! Bel Esper, pros dompna eisernida*»; RBVAQ (392,7), 29-30: «*Domna gent'et essernida, / gai'e pros e conoissenz*».

Per *externida*, cfr. DONATZ *Provenzals* 37^a, 10: «*Escernir perficere*» e LR III, 20: «*sage, prudent*».

La grafia *x* per *is* richiama la notazione per la fricativa palatale sorda tipica del catalano, per cui si veda la *dansa* del Cançoneret de Ripoll Dompna, *de mi merce-us prenya* (PARRAMON 33,1 = 128:2), 13: «*prous dona xarnida*» (BADIA, *Cançoneret de Ripoll*, 207).

L'attributo *gaya* e le rime in -ara (2 *ampara*: 4 *cara*: 10 *clara*: 12 *vara*), elementi sintomatici del genere, dimostrano ulteriormente che si tratta di una *dansa*.

9. *que*: non ha valore esplicativo ma introduttivo, tanto che Appel pone a testo *e*.

eslumenamentz: hapax di probabile origine francese (cfr. afr. *enluminer*); l'interpretazione è quella dell'«immagine dipinta a vivi colori, miniatura», secondo APPEL, *Glossar*: «*ausgemalte Zeichnung*» e PD, 168: «*image (dans un livre)*». Ma l'esito potrebbe collegarsi anche a lat. volg. *ALLUMINARE da cui l'ait. *alluminare* «illuminare, rischiarare di viva luce» (cfr. GDLL, 339), con l'idea di emanazione luminosa accentuata dal prefisso -ex; per un simile contesto, cfr. BRPAL (47,8), 27-28: «*que-l sieu belh huelh e la fresca color / m'alumna-l cor en joy et en baudor*». Il codice comunque non è chiarissimo nella grafia poiché parrebbe che sopra la *n* sia stata riscritta una *r* che darebbe luogo all'esito *eslumeramentz*, anch'esso non attestato ma avvicinabile a quanto riporta SW IV, 443, s.v. *luminiera*: «*Licht*». Per il senso, cfr. BLACATZ (98,2), 13-14: «*Seign'En Blacatz, de nuoit a la lumeira / es plus temsutz que laire ni lobeira*»; ANON (461a,1), 39-40: «*deiaç Deu per mi preiar, / splendor del mund et lumera*» (cfr. E. LEBVY, *Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravagant 268 de Wolfenbüttel*, in «*Revue des langues romanes*», 31 (1887), pp. 244-45).

10. *fresca color*: cfr. A. MOROLDO, *Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si au XI^e et XIII^e siècle*, in «*Cahiers de Civilisation médiévale*», XXVI (1983), pp. 147-67 e 239-50. Altri esempi sono segnalati da J. COULET, *Le Troubadour Guilhem Montanhagol*, Toulouse 1898, p. 74, nota a II, 41; RAUGEI, *Gautier de Dargies*, pp. 197-98, nota a IX, 20-22 e ASPERTI, *Raimon Jordan*, pp. 320-21 nota a VI, 34.

12. -s *vara*: *varar* è verbo del lessico nautico, cfr. GAVAUD (174,8), 75-76: «*Coma naus lo vuell varar / e qui ben l'empenh ni l'vara*» (tradotto da Guida «ben sospinto e lanciato»); la forma riflessiva ha però il senso di «arenarsi, incagliarsi» e quindi «andare a fondo, decadere», cfr. PD, 378: «*échouer, chanceler*»; esempi possono ritrovarsi in PBRNov (330,15a), 23-27: «*qar hanc nulla Crestiana / non amet tant Crestians / com am vos, qe-m faitz avara / autr' amor, tant qe no-s vara / mos cors de vos on pres grana*» e SORD (437,2), 20-22: «*qu'en la mar suy per lieys profundamens / tant esvaratz destreitz et esbaitz, / qe-i serai mortz ans que-n hiesc'e peritz*», per la cui interpretazione cfr. DE LOLLIS, *Proposte di correzioni ed osservazioni ai testi provenzali del mano-*

scritto Campori, in «Studj di filologia romanza», 9 (1903), pp. 153-70:165. SW VIII,589 avvicina invece l'esito a *vairar*: «schwanken, wanken», con citazione da FLORETUS, *Rev.* 35,86 s.v. *varar* 'titubo, labo, vaxillo'.

XVIII.

Amors m'art con fuoc am flama

(461,20a)

MANOSCRITTO: W187v^b

EDIZIONI: Beck, *Le manuscrit du Roi*, t. I, planche 170 (ri-produzione fototipica); I. Frank, *Ce qui reste d'inédit de l'ancienne poésie lyrique provençale*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», Barcelona depuis 1901, t. 23, pp. 78-79.

SCHEMA METRICO: Frank 624:88. *Dansa* monostrofica con *respos* di 4vv. + 1 *cobla* di 8vv., senza *tornada*

C	D	D	C		a	b	b	a		c	d	d	c
7'	7	7	7'		7'	7	7	7'		7'	7	7	7'

rime: a -ia b -ier c -ama d -en

Dissentendo da Beck, che l'ha considerato affine a un *virelai* composto «dans la formule régulière de ce genre: quatre vers qui se chantent sur un air répété à la fin sur d'autres paroles»¹, Frank considera questa *dansa* un *fragment de chanson*, precisando che «aux quatre derniers vers, il s'agit, en réalité, non pas d'une répétition (ABCD, EDEF, ABCD) mais d'une nouvelle strophe, interrompue au vers 4»²; presenta perciò una strofe di 8 vv. con melodia ABCD EDEF'³, seguita da una *cobla* (parzialmente) *unissonans* di quattro. La disposizione del testo qui adottata accoglie invece la soluzione di Beck, confortata dall'immagine grafica riprodotta nel codice, dove, alla fine del quar-

¹ Cfr. BECK, *Le manuscrit du Roi*, II, p. 173. Si veda inoltre la descrizione del modello melodico in Ib., *Melodien*, p. 63: «[Tanzlied No. 236] Es beginnt mit dem beliebten Quintensprung da der dorischen Tonart. Das Auftreten von differenzierten Tonzeichen und gemessenen Pausen deutet auf frankonische Mensuralnotation hin».

² Aggiungendo in apparato: «Après le vers 12, le texte est interrompu, trois lignes de portées restant vides»; in realtà la *dansa* è interamente musicata e le linee del tetragramma sono lasciate senza notazione anche altrove nelle addizioni di W.

³ «Lignes mélodiques parallèles à B, D et F; c'est à dire aux vers pairs; les désinances atones en fin de vers se chantent sur la même note que les voyelles toniques précédentes», FRANK, *Ce qui reste d'inédit* cit., p. 79.

to verso, dopo *qui ama*, è lasciato uno spazio bianco divisorio di circa un centimetro, in cui è percettibile una sbiadita letterina-guida (*p elueng*), non ripresa dal copista-rubricatore né vista dai lettori successivi, che introduce quella che in questa sede è stata considerata la *cobla*. Si tratta dunque di un altro saggio di *dansa* monostrofica articolato su uno schema metrico comune anche a tre *dansas* di poeti della Scuola Tolosana: Brueilh, Peire de Malarder e Raimon Benezech⁴; tutte hanno un *respos* di 4 versi, 3 *coblas singulares* di 8 versi e una *tornada* di quattro, e tutte sono composte di settenari con il medesimo schema di questo modello, eccettuata la terza, che ha la fronte in settenari tutti femminili.

Nel manoscritto il testo è aggiunto alla fine di un compatto gruppo di addizioni provenzali che, partendo dal f. 185r, comprende, trascritte di seguito e forse dalla medesima mano, il *descort* di AimPeg *Qui la ve en ditz* (ff. 185r^b-185v^b), l'aggiunta *Sill qu'es caps e guitz* (ff. 185v^b-186r^b), la *dansa* anonima *Ben volgra s'esser poges* (ff. 186r^b-186v^a) e il *descort* di GlAugNov *Sens alegrage* (ff. 186v^b-187v^a). Infine, non di seguito ma a inizio della colonna b, e di mano chiaramente diversa, appare la brevissima testura musicata di questa *dansa*.

- 1 *Amors m'art con fuoc am flama*
- 2 *e nueg e iorn plus m'apren*
- 3 *per qu'ieu sai ben, veramen,*
- 4 *que de lluong conois qui ama.*

- | | | |
|---|----|-------------------------------|
| I | 5 | De lueng vos sui, douss'amia, |
| | 6 | so creson nostre guerrier, |
| | 7 | mas non sabon ies con fier |
| | 8 | le cairells c'Amors m'envia, |
| | 9 | c'a totz iorns plus m'enllia |
| | 10 | con si-us vesi' a presen, |
| | 11 | e ia no-m trobi dormen |
| | 12 | c'am vos non sie ios la rama. |

3. *neram* 10. *cō*

Traduzione

Amore mi arde come fuoco fiammeggiante e notte e giorno sempre più mi avvolge, e so che è vero che da lontano riconosce chi ama.

1. Vi sono lontano, dolce amica, così credono i nostri nemici, ma non sanno in che modo ferisce il dardo che Amore scocca contro di me, che sempre più mi lega come se vi vedessi davanti, e nel sonno sogno sempre di stare con voi all'ombra dell'albero.

Note

1-2. *Amors ... con fuoc... / m'apren*: la sequenza allitterante del primo verso presenta una metafora canonica, cfr. ad es. GcFaid (167,40), 12: «*e sui aissi del fuocx d'amor empres*» e Pistoleta (372,3), 3-5: «*... q'anc fuocs en legna / no-s pres tan aspramen, / cum (fin') amor s'es pres en me*». La terminazione *-ama* e la costellazione di rimemi atti a esprimere l'immagine della fiamma d'amore è altrettanto tradizionale, si veda BnVent (70,3), con cui condivide i rimemi *flama* : *rama* : *enliama*, ai vv. 7-10: «*Mas e-m pes qu'enaissi-m preha / com fetz al comensamen, / can me mis al cor la flama / de leis que-m fetz estar len*»; e BnVent (70,12), ff. 14: «*Aissi co-l peis qui s'eslaiss'el cadorn / e no-n sap mot, tro que s'es pres en l'ama, / m'eslassei eu vas trop amar un jorn, / e'anc no-m gardei, tro fui en mei la flama, / que m'art plus fort, no-m feira focs de forn; / e ges per so no-m posc partir un dorn, / aissi-m ten pres d'amors e m'aliama*»; GcFaid (167,64), 17-22: «*Que la su'amors m'afama / que-m ten pres e m'aliama / e s'ilh no m'osta la flama, / ben conosc que res no m'ama! / Mas ieu l'am / ta fort que totz vius n'aflam*» (con la sequenza rimica 8 *rama* : 9 *flama* : 24 *ama* : 25 *enliama* : 41 *aflama*; si vedano anche RmMir (406,40) e GrBorn (242,57). Lo stesso motivo si ritrova nella *dansa d'amors am reffranh* di Peire de Vilamur, «*bachelier en leys*», premiata nel 1465 (BdPP 550,1), 5-7: «*En mon joven me comensa / Amors de far mortalz jocs; / tant m'art he 'inflama sos focs*» (JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir*, LVI).

am: cfr. anche al v. 12; è variante rara di *ab* < *apud*, di cui GRAESTRÖM attesta esiti nel Quercinois e nell'Albigese, *Graphie*, §76,2,c.

2. *apren*: ha qui il doppio significato di 'avvolgere con la fiamma' ma anche 'istruire', si veda a questo proposito *sai ben* del verso successivo.

4. *de lluong*: per la grafia con (-)ll- nelle composizioni con *longue*, cfr. quanto detto a proposito di *ailluenha* di X,24. Il medesimo uso grafico (che potrebbe rivelare un catalanismo con fonema palatale) si riscontra in *enllia* del v. 9.

⁴ Rispettivamente JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir*, LII, XLIX, LX.

5. *De lueng*: si noti la corrispondenza *capfinida* con il *respos*, procedimento che lo accomuna anche alle brevi *dansas* XV e XVI. Frank legge *e lueng* ma è visibile la letterina-guida *d*, non rubricata, che segnala l'inizio della *cobla*.

6. *nostre guerrier*: espressione topica per indicare i *lauzengiers*: cfr. BeaDia (46,3), 22-24: «*Dompna, quar yst lauzengier / que m'an tout sen et alena / son vostr'anguoyssos guerrier*»; DPrad (124,10), 41-43: «*E pus non podon miey guerrier / mermar ni tolre pessamen / que-m ten mon cor aitan jauzen*»; RmMir (406,41), 11-13: «*Son belh cors, cortes e gay, / m'an fayt lauzengier / estranh, que-m son guerrier*». Sul *topos* della guerra amorosa, di possibile derivazione ovidiana, si veda la schedatura di D. SCHELUDKO, *Ovid und die Trobadors*, in «*Zeitschrift für romanische Philologie*», LIV (1934), pp. 129-74: 141sgg.

8. *cairells*: per la metafora di Amore arciere, diffusissima nel Medio evo, cfr. almeno DPrad (124,10), 37-39: «*mas ieu no-m duellh d'aial clavelh, / ans sent al cor un dous cairelh, / don fin'amors m'es guerizos*»; PVID (364,47), 21-24: «*e-m fier al cor ses falhensa / ab un cairel de plazensa / fabregat el fuec d'amor, / temprat de dousa sabor*» e *Flamenca*, 2713-16: «*Anc hom no vi tam prim arquier / con es Amors, qu'aisi dreg fier: / per on que toc, al cor s'en va / sos cairels*», passo ripreso (vv. 2713-20) dal frammento in ottosillabi del *Roman*, con adattamento grafico-fonetico catalano, identificato da ASPERTI, *Flamenca e dintorni*, pp. 63-68. Attinenti al nostro passo sono anche i vv. 18-21 del modello di *dansa* trasmesso dalle *Leys d'Amors*: «*Bos-sabers me part amb un dart / d'un regart que-m fe l'autrier, / tant que no-s depart de la part / vas on art amors e fier*» (ed. ANGLADE, IV, 160-62).

le: per questo esito dell'art. masch. *cas sujet*, attestato nel Tolosano e lungo il corso del Rodano, cfr. XIX, 25 e nota al verso.

9. *enlliaama*: l'amore viene spesso rappresentato come un laccio da cui il poeta non può né vuole liberarsi; per l'immagine cfr. BnVent (70,3), 42-44: «*mas, domn', Amors m'enlliaama, / que-m fai dir soven e gen / de vos manh vers avinen*»; RmMir (406,40), 25: «*Mas fin'amors m'en liama*»; AimPeg (10,12), 17-24: «*Anc mais nulhs temps no trobei liador / Tan ferm lieis ab tan pauc liamen, / Que-l liams fo d'un dous bays solamen, / Don non truep sai qui-m desli, ni alhor. / Enliamatz sui tan que, si-m volia / Desliamar, ges far non o poiria; / Qu'Amors que lai m'enliamet e-m pres, / M'enliama sai plus fort per un tres*»; per altri esempi, cfr. SHEPARD-CHAMBERS, *Aimeric de Peguilhan*, p. 92 alla nota al verso.

12. *ios la rama*: è canonica l'immagine dei due amanti a convegno sotto un albero, cfr. Anon (461,203), 1-4: «*Quan lo rossinhols escria / ab sa par la nueg e-l dia, / yeu suy ab ma bell'amia / ios la flor*» (APPEL, *Chrestomathie*, LIV, p. 90); in ambito oitanico la si ritrova in uno pseudo-rondeau inserito al v.

310 del Guillaume de Dole: «*Main se leva bele Aeliz, / - dormez, jalous, ge vos en pri, - / biau se para, miex se vesti, / desoz le raim / mignotement la voi venir / cele que j'aim*», cfr. C. ALVAR, *Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de 'Bele Aeliz'*, in *Symposium in honorem prof. M. de Riquer* (Universitat de Barcelona 1984), Barcelona 1986, pp. 21-49. Per il tema dell'incontro notturno al riparo di un albero, di chiara matrice tristaniana, insieme all'amore contrastato dall'invidia dei cortigiani, si veda anche A. DEL MONTE, «*Desuz le pin*». *Postilla tristaniana*, in «*Studi medievali in onore di Antonino de Stefano*», Palermo 1956, pp. 171-76 e M. PICONE, *Il rendez-vous sotto il pino*. (*Decameron* VII.7), in «*Studi e problemi di critica testuale*», XXII (1981), pp. 71-85.

sie: Frank preferisce porre a testo *sis*. La forma *sie* è comunque attestata in occitano per la 3ª ps. sing. del cong. presente di *esser* (PELLEGRINI, *Appunti*, p. 246); in questo caso potremmo trovarci di fronte a un'estensione analogica alla 1ª persona oppure a un'influenza proveniente dalle forme del cong. pres. con uscita vocalica in *-e* (cfr. *auze, pauze* di X,5 e 7) per cui si cfr. GRAFSTRÖM, *Morphologie*, §§ 58-59. Essendo tuttavia un testo aggiunto in un ms. francese, non si può non pensare anche a un adeguamento dell'esito oitanico *seie*.

Le dansas di f

Il codice *f* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 12472)¹, conosciuto anche come *chansonniér Giraud* dal nome dell'ultimo possessore, è il solo canzoniere a giungerci dalla Provenza propriamente detta, sulla riva sinistra del Rodano. È un manoscritto cartaceo, una settantina di carte in tutto, di medie dimensioni. Il testo è disposto a piena pagina e privo di qualsiasi abbellimento decorativo o fregiatura, esemplato da un copista non professionista in una gotica corsiva di tipo comune risalente alla prima metà del XIV secolo. Per l'individuazione delle due *dansas*, fra le tre foliazioni in cifre arabe visibili sul margine superiore della carta, si è fatto riferimento alla terza, inserita a inchiostro rosso dopo lo studio di Meyer e prima di quello di Bartsch; essendo semplicemente la numerazione progressiva dei folii rimasti, rende più agevole il loro attuale reperimento. Al contrario la seconda, seguita comunemente dagli studiosi del codice, è quella che rende palesi le lacune, mentre la più antica, di mano quattrocentesca secondo Meyer, si ferma a circa metà del codice².

¹ Sulla struttura e le fonti del codice, cfr. GRÖBER, *Die Liedersammlungen*, pp. 358-67. Si vedano inoltre MEYER, *Derniers troubadours*, e ID., *Troubadours de la fin du XIII^e siècle et du commencement du XIV^e*, in HLF, t. XXXII, Paris 1898; K. BARTSCH, *Die provenzalische Liederhandschrift f*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 4 (1880), pp. 353-61; C. CHABANEAU, *Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés*, in «Revue des langues romanes», 21 (1882), p. 209; 27 (1885), p. 43; 28 (1885), pp. 84-85; F. PIROT, *Sur quelques chansonnières provençaux perdus ou égarés*, in «Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière», t. I, Liège 1971, pp. 469-70; ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, pp. 223-25 e ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, pp. 19-42.

² Per la descrizione cfr. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, pp. 208-209. Su uno dei due fogli di guardia è possibile leggere un indice sintetico, forse di mano di Jean de Nostredame, redatto secondo l'ordine di apparizione dei poeti, dal quale si può evincere solo parzialmente la consistenza delle carte perdute poiché gli autori già citati non vengono ripetuti, cfr. MEYER, *Derniers troubadours*, p. 141, n. 1 e BARTSCH, *Provenzalische Liederhandschrift f* cit., pp. 354-56.

Nel canzoniere sono riconoscibili due parti codicologicamente distinte, di cui la seconda è a sua volta sottopartita in sezioni individuate e studiate da Gröber³. La suddivisione è visibile anche nell'ordinamento dei testi senza che ciò permetta di isolare particolari substrati grafici⁴. Per quanto concerne la sua localizzazione, la presenza di una serie omogenea di indizi fonetici e morfologici conduce Zufferey a fissare l'allestimento di *f* nella regione arlesiana, il che trova conferma nella presenza esclusiva di trovatori appartenenti al mondo borghese delle città provenzali di Arles, Tarascona e Marsiglia, specchio del progressivo decentramento verso tradizioni locali in corso nel Duecento⁵.

Un preciso profilo regionale e cronologico è evidente fin dalla sezione di apertura del codice dove si trovano raccolte poesie a testimonianza unica, di carattere prevalentemente moralistico e satirico-giocoso⁶, composte da poeti vissuti in Provenza tra la fine del XIII e i primi anni del XIV secolo (Rostaing Berenguier de Marselha, Daspol, Berenguier Trobel, Jacme Mote d'Arles), a cui si alternano liriche di trovatori di più ampia fortuna e di precedenti generazioni ai quali la Provenza attiene per origine o sede di attività (Cadenet, Pistoleta, Guillem Montanhagol, Peire Cardenal, Bertran Carbonel, Pons Fabre d'Uzés, Guillem de l'Olivier d'Arles). Anche nella prima parte della seconda sezione (f²) un numero più ridotto di poesie a testimonianza unica, per lo più liriche d'amore, è opera di autori

³ GRÖBER (*Die Liedersammlungen*, pp. 359-62) vista la giustapposizione delle due sezioni, ha per primo pensato a fonti diverse. La prima (f¹), formata da un gruppo autonomo di tre fascicoli, si estende dal f. 4 fino al f. 22 e presenta una sequenza di composizioni non numerate; la seconda (f. 23 e sgg.), distingue ogni testo con cifra romana da J a CLIIIJ. Questa seconda parte è a sua volta divisibile in tre sezioni che cominciano tutte con Folchetto di Marsiglia: quella che ci riguarda, f² per Gröber, comprende le canzoni da J a LXIJ (ff. 23-49r); f³, da LXIJ a CXX, si ferma al f. 69 (che doveva essere per un certo tempo l'ultimo della collezione); f⁴ infine comincia dal f. 70, ora mancante, e arriva fino alla fine del manoscritto. L'attuale disposizione potrebbe essere quindi il risultato di una trasposizione dei fascicoli iniziali in epoca assai antica, anteriore alla prima numerazione, che in origine potevano essere collocati in coda al codice, cfr. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, p. 28.

⁴ Il carattere «assez flottant» della grafia «ne permet pas de confirmer ces divisions», cfr. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, p. 208.

⁵ Cfr. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, pp. 224-25, ma anche MEYER, *Derniers troubadours*, pp. 5-6.

⁶ Spetta ad ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*, pp. 24-27, il merito di aver precisato nella raccolta un ordinamento per generi in base al contenuto: *coblas esparsas*, scambi di *coblas*, tenzoni nella prima parte; componimenti di tono cortese, in particolar modo legati alla canzone amorosa, nella seconda.

tardivi e d'origine provenzale (Joan de Pennas, Ponson) e, a conferma dell'affinità tematica con la *canço* trobadorica, proprio tra esse figurano le due *dansas* qui proposte⁷. La loro presenza testimonia il permanere nel tempo del successo delle forme da ballo in Provenza anche dopo il trasferimento della corte angioina a Napoli. Ma la continuità formale con quelle espressioni lirico-coreografiche, che più di ogni altra hanno caratterizzato il periodo provenzale angioino, e il tono cortese, non inducano a considerarle poesia «di corte», quanto piuttosto esercizi occasionali di poeti di professione, al pari di quelli amatoriali che di lì a non molto saranno premiati con una *joya* d'argento ai concorsi annuali del Consistori della Sobregaya Companhia del Gay Saber⁸.

⁷ Segnalo l'affinità metrica di una *dansa* di argomento mariano del *Cançonet de Ripoll*, segnatamente con 461,224 (XX), che va ad aggiungersi alle altre tre *dansas* catalano-occitane strutturate sullo schema Frank 107, privilegiato da Guiraut d'Espanha e dai compositori della Scuola Tolosana (cfr. *Schede metriche* XIII e XX).

⁸ Cfr. MEYER, *Derniers troubadours*, p. 8: «C'étaient cependant, selon toute apparence, des poètes de profession, car si on compare leurs compositions avec les produits récompensés à Toulouse, on y trouvera encore trop de distinction, trop de littérature surtout pour en faire l'oeuvre de simples artisans».

XIX.
Pos la dousor del tems gay
(461,195)

MANOSCRITTO: f. 28r (secondo l'attuale computazione)

EDIZIONE: Meyer, *Derniers troubadours*, pp. 116-17, §XIX
(la localizzazione al f. 30 risale alla seconda numerazione)¹.

SCHEMA METRICO: Frank 149:1². *Dansa* con *respos* di 4 vv.
+ 3 *coblas singulares capcaudadas* di 10 vv. + 1 *tornada*
di 4 vv. *unicum*

C	C	D	D		a	a	b	b	b	a		c	c	d	d
7	3	7	7		7	3	7	7	3	7		7	3	7	7

time: a -ut, -a, -en b -or, -ueilh (Frank -olh), -or (Frank -ors) c -ay d -ey

enjambements: vv. 23/24; 26/27

- 1 *Pos la dousor del tems gay,*
- 2 *non mi play*
- 3 *qu'ieu chant ne <que> m'e<s>baudei,*
- 4 *ans suy gay cant la neu vey.*

- I 5 *Ieu vey que-ls grans e-l menut*
- 6 *aiman tut*
- 7 *s'alegro per la verdor,*

¹ La numerazione attuale è la terza in ordine di tempo; la più antica, segnata 82, e quella seguita da Meyer, notata 30, scritte sul margine superiore della pagina, sono state biffate. La *dansa* è numerata xvi a caratteri romani di fianco al *respos*, che non è isolato nella disposizione strofica ma è seguito dalla prima *cobla* trascritta senza soluzione di continuità, se si eccettua il consueto trattino orizzontale che funge da punto metrico nella pratica scrittoria del copista. La *dansa*, scritta a tutta pagina è preceduta sul margine superiore da una sorta di cornice rettangolare aperta in alto che usualmente contiene l'attribuzione.

² Per l'eventuale ricomposizione versale con tre decenari nello schema sillabico, secondo la struttura /abbacdd/, cfr. la *Scheda metrica* relativa.

- 8 per qu'ieu chant de la freidor
 9 ... [-or]
 10 ... [-ut]
 11 E pos amor perdut ay,
 12 chanteray
 13 pel tems qu'ieu chantar *ben* dey,
 14 car d'aimans non sec lur ley.

3. *ne me bau/dei* (-1) 6. *tutz* 9-10. la lacuna non si avverte nel codice 11. *amos* 13. *c. non dey*

- II 15 Lur ley non segray ieu ya,
 16 car mor m'a
 17 un cors de malvais escueilh,
 18 per qu'ieu mais Amor non vueilh,
 19 ans mi tueilh.
 20 Mais Amors non mi tenra.
 21 E no-m plai ab<ri>l ni may,
 22 ans vieuray
 23 alegre am gran cumdey
 24 d'ivern, ans lo plus fort frey.

- III 25 Le fortz frey mi ten jauzen,
 26 per un cen
 27 miels que la fueilh'e la flor,
 28 per c'aisi renec Amor,
 29 car secor
 30 non m'an dat mas languimen.
 31 E mais non las blandiray,
 32 car ben say
 33 que totz homs que lur sopley
 34 son cors gieta a barey.

- IV 35 A barey son cors atray,
 36 e-l dechay,
 37 totz homs que am Ley-s parey,
 38 per qu'ieu tostems La reney.

19. *dueilh* 20. *tenran* 21. *ab li* 24. *duuern, los plus fortz* 27. *fueilha ni la f.* (+1) 37. *parei* altra mano aggiunge un tratto obliquo a formare y

Traduzione

Con la dolcezza dell'allegra stagione, non mi piace cantare né stare allegro, anzi sono felice quando vedo la neve.

I. Vedo che tutti, grandi e piccoli, quando amano, si rallegrano per il verde della natura: ecco perché canto il freddo /.../ Poiché ho perduto l'amore, canterò per la stagione che giustamente devo cantare, ché non seguo la legge di chi ama.

II. Non seguirò mai più la loro legge, perché mi ha ucciso un cuore spietato, quindi non voglio più Amore, anzi mi sottraggo. Mai più mi avrà in suo potere. E detesto aprile e maggio, anzi vivrò in allegria e gran letizia d'inverno, affrontando il freddo più rigido.

III. Il freddo invernale mi tiene allegro, cento volte più che foglie e fiori, così rinnego Amore, perché non mi hanno dato conforto ma solo struggimento. E mai più li carezzerò poiché so bene che chiunque vi si abbandoni si butta allo sbaraglio.

IV. Allo sbaraglio si manda, ed esce sconfitto, chiunque si fronteggi con Amore, per questo ogni giorno lo rinnego.

Note

È una *dansa de recrezensa* perché il poeta, ferito da un *cors de malvais escueilh*, ricusa amore e rinnega le sue leggi. Il dolore non lo abbatte, anzi si accinge a cantare ispirato da tutto ciò che è l'opposto di quello che fa gioire chi ama. Poiché vede che tutti coloro che amano si rallegrano per la dolce stagione, lui, che non ama più, decide di cantare gaiamente per l'arrivo dell'inverno, sconfessando tutti quei simboli che accompagnano la gioia d'amore: «*la verdor*», «*abril ni may*», «*fueilh'e la flor*», a cui per contrasto oppone i suoi motivi d'ispirazione poetica: «*la neu*», «*la freidor*» e l'«*ivern ans lo plus fort frey*» (per il motivo di origine feudale della *recrezensa*, cfr. DRAGONETTI, *Technique poétique*, p. 69: «L'amant recreü est donc l'amant qui renonce aux obstacles de l'amour par couardise ou lassitude», e CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 228-29).

Notevole è il legame in *coblas capcaudadas* che si affianca al procedimento più usuale nelle *dansas* che è quello a strofi *capfinidas* a partire dal *respos*. La tecnica investe non solo la parola in rima ma anche porzioni di testo che la precedono o interi sintagmi: *neu vey* : *ieu vey*; *non sec lur ley* : *lur ley non segray*; *lo plus fort frey* : *le fortz frey*; *son cors gieta a barey* : *a barey son cors atray*.

1. *pos*: congiunzione con valore temporale-condizionale, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 800. Meyer proponeva in nota: «1. *corr. Per?*». Per un simile esordio, cfr. GiPoit (183,1), 1: «*Ab la dolchor del temps novel*» e GiAut (206,3), 1-2: «*L'autrier a l'intrada d'abril / per la dousor del temps novelh*».

3. *esbaudei*: da *esbaudejar*, LR II,202: «*réjouir*». Si notino le forme del congiuntivo dei verbi di prima coniugazione con uscita in affricata: *esbaudejar*, *soplejar* e *parejar* (3 *esbaudei* [1ª ps.]: 33 *soplej* [3ª ps.]: 37 *parei* [3ª ps.]) in rima con la 1ª ps. ind. presente di *renegar* (*reney* ma *renec* al v. 28) e di *vezer* e *dever* (4 *vey*: 13 *dey*).

4. *neu*: per l'immagine, cfr. Anfos (23,1), 7-8: «*mas al meu chan neus ni glatz / no-m notz ni m'ajuda estatz*» (I. M. CLUZEL, *Princes et troubadours de la maison de Barcelona-Aragon*, in «*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*», 27 (1957-58), pp. 321-73:329); BnTot-lo-M (69,1), 8: «*et agrada-m l'iverns, quan la neus chais*» (RICKETTS, *Contribution à l'étude*, p. 16); PVID (364,24), 6-9: «*ans es mos pessamens / en joi et en chantar, / e-m vuelh alegrar, / quan vei la neus sus en l'auta montanha*»; Peirol (366,7), 4-5: «*mas entre la neu e-l glatz / restaur alegrans ab joc*»; RmMir (406,34), 1-4: «*Pueis ongan no-m valc estius / ni-l dous tems vertz ni floritz, / ben cove que si'auzitz / mos chantars ar ab la neu*».

5. *grans e-l menut*: dittologia non molto attestata e comunque sempre in sede rimica: PAIV (323,19), 65-67: «*qu'ieu sobriers fos / als grans et als menutz / dels esciens*», PGILuz (344,4), 12-14: «*car demandan es hom reconoguz / e responden, per q'es razos q'om sia / de bels als granz e als menutz*», e, con inversione nel sintagma, in Cerv (434a,82), 12: «*e fora bes dels menutz e dels granz*». Tutta la composizione è intessuta di simili coppie formulari: 3 *qu'ieu chant ne que m'esbaudei*, 21 *abril ni mai*, 23 *alegre am gran cumdey*, 27 *la fuelh'e la flor*.

6. *aiman*: si noti la sostituzione del radicale *am-* con *aim-* nei derivati di *AMARE*, cfr. anche al v. 14 *aimans*. L'esito è comune anche ai mss. C, R, V, Z, cfr. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, pp. 110, 137, 209, 235, 252. Si veda anche II,6 e nota.

tut: la forma maschile *cas sujet* plurale (TOTTI, con metafora), è attestata una sola volta in una carta tolosana. Il codice trasmette l'esito *tutz* non attestato altrove, ma assimilabile forse a *tuds*, unico esempio del Bas-Quercy, che Grafström spiega come «une évolution phonétique des types *toch* et *tuch*», cfr. GRAFSTRÖM, *Morphologie*, §§ 40 e 45 e Id., *Graphie*, § 73.

11. *amor*: il contesto richiede *cas régime*, ma il codice riporta *amos* forma con semplificazione del nesso -rs, tratto tipico del manoscritto f (cfr. MEYER, *Derniers troubadours. Dialecte du chansonnier Giraud*, p. 23 e ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, p. 218).

13. Il senso, mantenendo *non* del codice, non sarebbe stato chiaro: il poeta canterà per la stagione in cui canta chi non ama, per cui lui ne ha ben diritto.

14. *lur*: per il pleonasma del possessivo, cfr. SCHULTZ-GORA, *Altprovenzalische Elementarbuch*, § 179.

17. *escueilh*: cfr. SW III, 177,2: «*Handlungsweise, Benehmen*», per cui cfr. GrRiq (248,82), 41: «*Donc ia no guar lo mieu escueilh*» (MÖLK, *Guiraut Riquier*, nota a I,41, traduce con «*gutes, schlickliches Benehmen*»); RmMir (406,6), 22-26: «*Et s'ieu anc dis orguelh / vas donas, aras m'en tuelh / e-m torn a mezura: / e drutz qu'es d'aial escueilh / conquer joy qe-l dura*»; RmMir (406,41), 38-40: «*Qu'on plus en trac d'afan, / suy de melhor escueilh / e grazisc la fadia*». Ma mi pare che qui sia applicabile anche il significato dato in SW III,177,1: «*Art*», in cui il lessema acquista definizione se preceduto da un qualificativo: AimPeg (10,33), 39-40: «*e non per orguelh / qu'ilh me mostre, ans m'es d'unil escueilh*» e 48: «*car etz valens e d'amoros escueilh*»; GICab (213,1), 41: «*Tant es genta e de belh escueilh*»; GIOliv (246,25), 3: «*ab parvensa de bel escueilh*» (cfr. SCHULTZ-GORA, *Provenzalische Studien*, p. 55); MoMont (305,16), 55-56: «*E-l noves, Arnaut de Marueilh, / qu'ades lo vey d'avol escueilh*»; PVID (364,20), 53: «*tals qu'a-l cor de vilan escueilh*». Di conseguenza, precisato dall'attributo *malvais*, il termine è stato inteso come «*natura crudele, contegno spietato*». In aggiunta, ritengo interessante annotare anche un'altra interpretazione sulla scorta di REW 7738: «*escueil* SCOPULUS, *SCOCULUS «*Klippe, Fels*»; si veda ad esempio AimSarl (11,3), 9-10: «*Ar for'el sobeiran escueilh / d'amor, s'auzes clamar merceis*», in cui Fumagalli, richiamandosi all'esito «*écueil, roc*» (LR III,160), intende «*punta, vertice*», traducendo «*sarei ora sulla più alta vetta d'amore*»; l'immagine concreta potrebbe allora essere adeguata anche al presente contesto, in cui *un cors de malvais escueilh* potrebbe essere inteso come «*un cuore di dura pietra*». Al contrario non mi è sembrato pertinente in questo contesto l'interpretazione di *escueil* data da SPITZER (in «*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*», 127, p. 154 e «*Neuphilologische Mitteilungen*», XXIII, p. 85) come *deverbale* da *escholhir* (cfr. anche FEW II,899), per cui si veda GODEFROY III,448 *escueil*: «*accueil, elan; désir, envie*».

19. *mi tueilh*: il codice riporta *mi dueilh*, e così ha lasciato Meyer; ma qui il poeta sta sostenendo fermamente che non vuole cadere mai più nelle reti d'amore anzi «*se ne allontana*»: il significato «*anzi me ne dolgo*» non dava forza al testo e la natura corsiva della scrittura di f può certamente giustificare uno scambio *d-t*.

21. *abril ni mai*: Meyer mantiene a testo la lezione del ms. *ab li uimai* che però non dà senso. Il sintagma invece è distintivo di quel rifiorire d'amore primaverile che il poeta ormai respinge, esempi si vedano in ElCairel (133,1), 1: «*Abri - ni mai - non aten - de far vers*»; GrBorn (242,19), 15: «*c'anc mais o d'abril o de mai*»; GrBorn (242,65), 28: «*per vos tenh vil abril e mai*»; PVID (364,22), 7: «*Per que pretz pauc abril e mai*».

22. *vieuray*: per la evoluzione del dittongo *iu* in *ieu*, cfr. MEYER, *Derniers troubadours*, al paragrafo IV di *le Dialecte du chansonnier Giraud*, p. 21.

24. *ans*: non congiunzione avversativa come al v. 22, ma locuzione prepositiva con una forte carica d'opposizione.

25. *le fortz frey*: si noti la presenza dell'articolo *le*, *cas sujet* maschile singolare, forma attestata frequentemente in *f* (cfr. MEYER, *Dialecte* cit., p. 24). Che sia anche esito schiettamente provenzale fu provato da BRUNEL, *Chartes*, p. XXI, che localizzò l'articolo nella regione di Tolosa e lungo il corso del Rodano: «[...] le long du Rhône, du Valentinois au Pays d'Orange. Dans cette seconde aire, d'après nos exemples, le est toujours sujet, la forme lo étant à la fois régime et sujet». Per la forma tolosana, si vedano le osservazioni di GRAFSTRÖM, *Morphologie*, §2 e E. NÈGRE, *Origine de l'article et pronom toulousain «le»*, in A. ROSETTI, *Actes celui de-al XII-lea Congres International de lingvistică și filologie romanica*, București, 1971, II, pp. 197-200 e E. NÈGRE, *L'article et pronom toulousain «lé»*, in *Mélanges de philologie romane offerts à Ch. Camproux*, Montpellier 1978, II, pp. 961-65, entrambi ristampati in Id., *Études de linguistiques romane et toponymie*, Toulouse 1984, pp. 57-60 e 51-55.

26. *per un cen mielhs*: *per* con funzione moltiplicativa e *miels* maggiorativa, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, §84 e §147.

27. Meyer considera *flor* come *cas sujet*, quindi corregge in *flors* e conseguentemente in *amors*: *secors* la serie rimica della terza *cobla*.

30. *m'an dat*: insieme a *las* del v. 31 e *lur* del v. 33, sono plurali riferiti a *fueilha* e *flor*, i simboli dell'Amor che il poeta rinnega; è da loro, e cioè da Amore, che ha ricevuto afflizioni ed è loro, cioè Amore, che ha deciso di non servire più.

31. *blandiray*: di *blandir* si offre un'ampia schedatura in CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 188-92. La studiosa ritiene che le definizioni riportate nei lessici e adottate dagli editori, riguardanti i verbi *blandir* e *reblandir* 'courtiser, servir' (PD, 47 e 316; SW VII, 74-75; FEW I, 394), siano troppo generici e non aderenti al senso che essi avevano nella tradizione latina da BLANDIRI 'caresser; flatter, louer; demander'; così si richiama a esempi classici e mediolatini (Ovidio, *Ars amatoria*, I, 465-466 e *Remedia Amoris*, 332) per sostenere che «*blandus* et les substantifs correspondants évoquent la flatterie et la séduction» (p. 189) e che «le terme *blandir*, conformément à son radical latin, désigne des paroles prononcées pour flatter ou pour plaire. L'amoureux veut gagner la dame en la persuadant de son amour» (p. 191); propone quindi il senso più incisivo di 'flatter, louer'. Per l'ipotesi invece che *blandir* sarebbe stato mutuato alla lirica amorosa a partire dalla lingua giuridica, assegnando al verbo un significato assai vicino a quello di 'servire', e sottolineando la posizione di subalternità dell'amante cortese, si veda E. WECHSSLER, *Frauendienst und Vassalität*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», XXIV (1902), pp. 159-90:171 e R. LEJEUNE, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume*

IX d'Aquitaine, in VIII Congresso Internazionale di Studi Romani. Firenze 1956. Atti, Firenze 1959, II, pp. 227-48:237. Su questa ipotesi si veda anche GUIDA, *Gavaudan*, pp. 406-407, nota a X, 17, e Id., *Jocs poetici*, p. 147 nota a III, 12; ASPERTI, *Raimon Jordan*, p. 187, nota a II, 12.

34. *son cors*: insieme a *son cors* del verso successivo, funge da perifrasi per indicare la persona, 'sé stesso'; si noti invece *un cors* del v. 17 da COR, CORDIS, inteso come 'cuore, animo', che presenta regolarmente la -s del caso retto.

barey: Meyer in nota traduce «ruine», con rimando a LR II, 182: «querelle, tumulte, dévastation». FEW I, 257 s.v. **barra* 'querstange', riporta per la forma verbale: «*apr. barrejar* 'enlever, piller; confondre détruire; violer une femme' [...] *npr. barreja* 'mêler, confondre; susciter des embarras; [...] battre, saccager, renverser'», e per il sostantivo: «*apr. barrei* 'pillage'; béarn. *barrey* 'action de répandre; prise, capture'». Il termine dunque appartiene al lessico militare-guerresco col senso di 'sconfiggere, disperdere, saccheggiare', ma anche 'esporsi al pericolo (di un saccheggio) senza precauzione'; in questo caso (forse con un'invasione nel campo semantico di *baralhar*) assume anche una connotazione intima indicando uno stato d'animo di totale indifesa che lascia il cuore facile preda della confusione sentimentale e dello sgomento, allo sbaraglio dunque.

Poche le forme attestate di *bar(r)ey* nella lirica d'oc, tutte in Peire Cardenal e tutte in rima, cfr. PCard (335, 28), 1-3: «*L'afar del comte Guio / e de la guerra del rey / e de Mauzac lo barrei*»; e per il predicato, PCard (335, 48), 19-20: «*Dieu prec que trachors barrei / e los degol e los abais*» e PCard (335, 68), 43-44: «*iran / barreiar Tudela*»; con gli stessi rimemi, PCard (335, 40), 13-16: «*e tema meins mort / que-l coms de Monfort, / si vol qu'ab barrei / lo mons li soplei*».

37. *ley-s parei*: da *parejar*, cfr. SW VI, 69.1: «*sich gesellen, sich vereinigen*», denominale da *par*, quindi 'farsi eguale, amico, compagno', e .2: «*sich vergleichen lassen, gleichkommen*»; qui però mi pare con una sfumatura più incisiva: 'fronteggiare, confrontarsi'. Sulla pregnanza del termine fin dalle origini della lirica trobadorica, cfr. L. SPITZER, «*Parelh paria*» chez Marcabrun, in «Romania», 83 (1952), pp. 78-82.

XX.

Si tot chantar non m'enansa

(461,224)

MANOSCRITTO: f. 41^r (secondo l'attuale computazione)EDIZIONE: Meyer, *Derniers troubadours*, pp. 114-16, §xviii (la localizzazione al f. 46 risale alla seconda numerazione)¹.SCHEMA METRICO: Frank 421:35. *Desdansa* con *respos* di 4 vv. + e *coblas singulares* di 8 vv. + 1 *tornada* di 4 vv.

C	D	D	C		a	b	a	b		c	d	d	c
7'	7	7	7'		7	7	7	7		7'	7	7	7'

rime: a -als, -ent, -uell b -ut, -on, -ar c -ansa d -er

enjambements: vv. 6/7; 14/15; 24/25

- 1 *Si tot chantar non m'enansa,*
- 2 *de leis, que no-m vol valer,*
- 3 *chantarai, car ieu n'esper*
- 4 *gran ben e gran malanansa.*

- I 5 *Mas pos permier m'en ven mals,*
- 6 *non m'aurai ben leu vescu*
- 7 *am ioy, e si m'en ven als,*
- 8 *non n'aurai mon tems perdut,*
- 9 *per que se-m don'alegransa,*

¹ In questa sezione del codice non è più notata la numerazione antica, mentre quella cui si rifà Meyer è stata biffata. La caduta di alcuni foglietti è comunque stata segnalata in appendice nella sua *Table du Chansonnier Giraud*, a p. 150: «Lacune de trois feuillets» (Meyer non poteva ancora disporre del più recente conteggio, al contrario di Bartsch che nella successiva indagine sul canzoniere ne farà menzione); la perdita è confermata dalla progressione numerica delle composizioni, in cifre romane, posta sul margine sinistro, che qui registra liii mentre la precedente è segnata col numero xlvj. La *dansa* è scritta a tutta pagina e senza rubrica attributiva, ma anticipata dal consueto contorno tratteggiato dal copista che segnala una nuova composizione e che altrove è destinato ad accogliere l'attribuzione.

- 10 no m'o dey a mal tener.
 11 D'ella doncs no-m dezesper
 12 ni n'auz'aver esperansa.

- II 13 Tant pris illis coralment,
 14 que ren non say on me son
 15 mantas ves; qu' que-m reprent
 16 ben ho pot far per razon,
 17 qu'ieu vive en tal balansa
 18 antendens en leys plazer.
 19 E s'ieu muer, que-m cal temer
 20 qu'autre n'aya s'amistansa?

6. naurai 8. naurai 10. no m'o dey] *nōso deu* 11. sella, no
 d. 15. quen 19. *nōcal*

- III 21 Las! Mala viron miei vuell
 22 sa plazent beutat ses par!
 23 Qu'ella-m dona tant d'erguell
 24 qu'ella-m fai Dieu reneguar
 25 soven, car non ay manbransa
 26 dels mals que-m fay sostener,
 27 e non n'ai mon bon voler
 28 ni ren non plai ma cumdansa.

- IV 29 A ma Guerieira vai, dansa,
 30 dir qu'ieu vuell son desvoler,
 31 plai me tot son desplazer.
 32 Veias com vuell s'amistansa!

24. *quellan* 25. *rēmanbr/ansa* (+1) 28. *cūdansa*

Traduzione

Anche se cantare non mi entusiasma, canterò di colei che non mi vuole soccorrere, ché ne attendo gran bene e gran male.

I. Se per primo mi giunge il male, difficilmente potrò vivere nel *ioi*, ma se ottengo 'altro', non avrò perduto il mio tempo, perciò, se mi offre benevolenza, devo essere contento. Su lei dunque non perdo le speranze né oso sperare.

II. L'amo così intensamente, ché molte volte non so dove mi trovo; e se c'è chi mi rimprovera, è ben giusto che lo faccia, perché vivo in questa titubanza nel dedicarmi a compiacerla. Ma se muoio, che mi importa temere che un altro abbia il suo amore?

III. Povero me, maledetto il giorno in cui i miei occhi videro la sua incantevole bellezza senza eguali! La sua presenza mi dà tanta tracotanza che tante volte rinnego Dio, perché non ho memoria delle sofferenze che mi fa patire, e perdo la buona volontà e detesto la mia condotta.

IV. Danza, vai dalla mia Guerriera, dille che voglio il suo disvolere e che mi piace tutto ciò che le spiace. Guardate come desidero il suo amore!

Note

In questo caso il *respos* assume la fisionomia di una *propositio* con il *verbum dicendi* al futuro (*chantarai*), tratto comune a moltissimi esordi della tradizione, ma a un solo altro caso nelle *dansas*, il 'saggio' monostrofico di W: «*Pos qu'ieu vey la fualla / verdear entre la flor, / chantar vual per fin'amor*» (XVI). Il *refrain*-preambolo informa di sé le *coblas* che seguono, nel metro e nelle rime della *cauda*, come vuole il genere, ma dà il via anche allo svolgimento tematico (un po' come abbiamo visto per le *dansas* di W). Il testo è giocato su una serie di antitesi e contrapposizioni che tendono a rendere lo stato di incertezza e confusione che l'amore genera nel poeta. E si comincia proprio dal *respos* in cui l'amante dichiara (vv. 3-4) che dalla sua donna si attende «*gran ben e gran malansa*»; si continua poi nella prima *cobla*, in cui è argomentata con ripresa epanodica l'affermazione del *respos*, con la conclusione ad antitesi rimemica «*D'ella doncs no-m dezesper, / ni n'auz'aver esperansa*». Nelle strofi successive egli cerca di giustificare il suo comportamento squilibrato, provocato dall'amore: «*ren non say on me son / mantas ves*» (vv. 14-15), «*qu'ieu vive en tal balansa / antendens en leys plazer*» (vv. 17-18); l'amore lo rende blasfemo e dimentico di sé: «*qu'ella-m fai Dieu reneguar / soven car non ay manbransa*» (vv. 24-25). Nell'invio infine, la contrapposizione antifrastica dei membri «*vuell son desvoler*», «*plai me tot son desplazer*», si risolve con la dichiarazione enfatica al pubblico degli ascoltatori: «*Veias com vuell s'amistansa!*», che esalta l'incoerenza di tutto il componimento. In realtà questa discordanza di motivi è riconducibile agevolmente al sottogenere di appartenenza di questo testo che, come XIV, è una *desdansa*, secondo quanto è spiegato nel primo Trattato di Ripoll e nelle *Leys d'Amors*, e l'accostamento oppositivo in rima

dei termini chiave del componimento 11 *dezesper* : 12 *esperansa*; 18 *plazer* : 31 *desplazer* (cfr. XIV,35-36: «*Mon Deliech, non vos vuell ges / mas mon Desplazer deman*»); 27 *voler* : 30 *desvoler*, ne palesa la natura (cfr. XIV, nota 1).

4. *gran ben e gran malanansa*: per l'uso assai diffuso della dittologia nella tradizione, si veda ad es. BnVent (70,21), 45-46: «*far me podetz e ben e mau*»; GcFaid (167,52), 7-8: «*qe-l ben e-l mal, cal q'ieu n'aia, / sai sofrir...*»; Pvid (364,39), 5-8: «*Doncs pos em poder mi sui mes / D'Amor, segrai los mals e-ls bes / E-ls tortz e-ls dreitz e-ls dans e-ls pros / Qu'aissi m'o comanda razos*»; PoCap (375,23), 10-13: «*Bona domna, tant m'avetz en poder / Que, sim faitz ben, anc hom non fo plus gais, / E, sim faitz mal e nom voletz aver / Franc chausimen, ges per tan nom n'irais*»; RmJord (404,1), 13-14: «*mais am de vos lo solatz e-l vezer / e-l ben e-l mal que m'en pot eschazer*»; RmJord (404,11), 29-31: «*e si-m fai be mout en serai joios / e si-m fai mal sufferai pezansos, / grazirai li be e mal eissamen*» (e note di ASPERTI, Raimon Jordan, a XI,31, pp. 407 e 409-10).

5. *pos*: sul valore temporale-condizionale di questa congiunzione, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 800.

permier: la metatesi è frequente procedimento del copista di f. Sono attestati solo altri due esempi di *permier* nel codice: nella tenzone di Peire con Guillem, databile al terzo quarto del XIII secolo (322a,1=201,1), 59-60: «*vuell, En Peire, car vieu amb alegrier, / cauga permier, s'a luy plas nostra tensa*»; e nel sirventese del 1290 di Jacme Mote d'Arle (259,1), 23-24: «*Que sill qu'eran pauzat per dreg tener / eran permier a tolre nostr'aver*» (MEYER, *Derniers troubadours*, 51-3 e 55-6). Altro tratto tipico del copista è lo scambio grafico fra le nasali dentali e le bilabiali, si veda ad esempio al v. 6 *naurai* per *m'aurai*, al v. 15 *quen* per *que-m* e al v. 24 *quellan* per *qu'ella-m*; a questi possono essere affiancati gli esempi in cui interviene dissimilazione, come *manbransa* (v. 25), con la nasale dentale in posizione implosiva davanti a consonante bilabiale, e il caso opposto, attestato in XIX,23, *cumdey*, con nasale bilabiale davanti a dentale, su cui si è adeguata la resa di *cumdansa*, qui al v. 28. Per questa ragione sono segnalate in apparato tutte quelle occorrenze in cui la tilde può dare adito a incertezza nella realizzazione grafica della nasale. Pure la conservazione di -t finale dopo -n (cfr. 13 *coralment* : 15 *reprent*) è attestata lungo tutto il codice, anche se bisogna sottolineare che verosimilmente l'occlusiva non era pronunciata, come provano numerose grafie non conservative (cfr. MEYER, *Derniers troubadours, dialecte du chansonnier Giraud*, p. 22-25; e ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, p. 215).

m'en ven mals: si veda la corrispondenza per *detractationem* col secondo emistichio del v. 7: «*m'en ven als*».

6. *aurai vescu*: per il futuro anteriore che può assumere anche valore di futuro semplice, cfr. JENSEN, *Syntaxe*, § 558.

vescut: l'esito è impiegato in rima solo altre due volte: nel *planh* di BtBorn (80,26), 15-16: «*Reis dels cortes e dels pros*

empeaire / foratz, seigner, si acses mais vescu» e nel sirventese di PCard (335,18), 12-14: «*que qant an queacon viscut, / quecx fai que crois ab murtrir / ab tort far et ab mentir*».

10. L'intervento sulla lezione tradata dal codice *nō/so deu a mal tener*, con passaggio dalla 3^a alla 1^a persona, si è reso necessario per il senso.

11. La comprensione del verso non è univoca. Due infatti possono essere, a mio avviso, le interpretazioni, a seconda che si consideri *dezesper* sostantivo maschile o esito della 1^a ps. sg. dell'indicativo presente di (se) *dezesperar*. Questa seconda opzione è stata posta a testo, intervenendo tuttavia sulla lezione *sella* del codice, poiché il verbo regge solitamente la preposizione *de* (cfr. ad esempio Cerc (112,4), 57-58: «*Cercamons ditz: 'Greuer cortes / hom que d'amor se desesper'*»; GcFaid (167,44a), 11-12: «*Ja fis amics no-is desesper / de sidonz*»; RmMir (406,2), 50-51: «*no-m desesper del ric socors / c'ai lonjament atendut*»). Il distico finale della prima strofe anticipa quindi quanto sarà detto nella seconda sullo stato di incertezza e confusione che domina l'amante, del tutto simile a FqMars (155,27), 8-10: «*e son aissi mitadat / que no-m desesper / ni aus esperansa aver*».

La seconda interpretazione invece si fonda sulla struttura di tipo parallelistico che domina la fronte della strofe, 5-6: «*pos m'en ven mals / non m'aurai... vescu*» ~ 7-8 «*si m'en ven als / non m'aurai... perdu*». Allo stesso modo, cambiando la punteggiatura, è cioè dividendo simmetricamente la strofe, e interpretando *dezesper* come sostantivo, nella *cauda*, dopo un *Per que* esplicativo, si potrebbe leggere ai vv. 9-12: «*se-m don'alegransa / no m'o deu a mal tener, / s'ella-m donec desesper / no m'auz-i aver esperansa*», che non sarebbe altro che l'amplificazione delle affermazioni fatte nella fronte. In questo secondo caso però il numero degli interventi, per quanto lievi e concentrati soprattutto a correggere l'ipermetria conseguente (eliminando come zeppa *nō* del codice), sarebbe maggiore.

Una schedatura di occorrenze di *esperansa* e *desesper* è in CROPP, *Vocabulaire courtois*, pp. 196-98 e 299, n. 92.

13. *pris*: per *pres* 1^a pers. ind. presente di *prezar*, con chiusura della vocale anteriore; lo stesso fenomeno si avverte al v. 28 *cumdansa*, con la chiusura timbrica di *o* iniziale (cfr. anche XIX,23 «*alegr'e am gran cumdey*»).

illis: nel codice sono attestate forme del pronome personale *illi*, *illi* (cfr. Peire Trabustal (359,1), 62-63: «*car autramens illy non amaria / ren c'om penses en que nul mal agues*», MEYER, *Derniers troubadours*, pp. 128-30), ma anche *ilhe*, *ille* per *ella*, sia al *cas sujet* che *régime* (cfr. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, p. 220), ma né Meyer né Zufferey rendono conto di questa forma che potrebbe essere analogica su *leys*, *cas régime*.

15. *qui que-m reprent*: il motivo della riprovazione sociale, per il troppo amore, come in questo caso, o per l'abbandono del-

le leggi d'amore, è presente anche in XII,28-30: «Om no-m deu mespendre, / nuils hom, s'ieu vueill atendre / al sieu bel cors nou benestan» e XIV,31-34: «E si d'ayso sui repres / sapcha ma rason enan: / c'Amors va-m contrarian / per so ay-l contrari pres».

14-16. *son*: *razon*: se si considerano questi rimanti insieme ai casi, pur non numerosi, riportati da Meyer, pp. 22-23, si può constatare che il copista di f tende a scrivere la nasale ogni volta che gli è possibile, anche quando non si accorda con la rima attesa (per esempio in XIX,20 scrive *tenran* in rima con *ya* e *m'a*, 3^a persona singolare di *aver*): indizio certo per considerare la *scripta* di questo canzoniere come appartenente alla zona di conservazione di *n* caduca, che secondo Zufferey conduce verso «la rive gauche du Rhône».

17. *vive en*: dialefe. La 1^a persona singolare dell'indicativo presente con desinenza *-e*, è più attestata nel codice che l'uscita in *-i*. Sulla scorta dell'osservazione di RONJAT («les aires de *-i* et de *-e* semblent avoir peu varié avec les temps», *Grammaire historique*, III, p. 154), Zufferey suppone che «le copiste du chansonnier f ne devait pas être originaire de la région d'Aix-Marseille [...] Il ne reste plus qu'une petite zone où placer notre chansonnier: c'est la région d'Arles» (*Recherches linguistiques*, pp. 222-23).

18. *antendens*: la grafia *an-* per *en-* si nota anche in *manbransa* del v. 25.

21 *mala viron miei vuell!*: per una simile espressione deprecativa, con *mala* con funzione avverbale, cfr. XI,8: «*lai - on mal'anc la vi*», e nota relativa, e XIV,39-40: «*E mala'n puesqu'esser mes / qui Amors servira tan*». Identica formulazione è in GIAdem (202,6), 5-6: «*Ai! Douss'amia! / Mala-us viron miei huoill*».

vuell!: per *huell!*; lo sviluppo di una *v-* davanti a vocale velare, soprattutto iniziale di sillaba, è tratto tipico del canzoniere f, ed ha una grande estensione nella maggioranza dei dialetti dell'Occitania parlati nella zona in cui *c+a-* dà luogo a [k], e particolarmente in Provenza, cfr. RONJAT, *Grammaire*, II, pp. 446-47 e inoltre MEYER, *Dialecte* cit. e ZUFFEREY, *Recherches linguistiques* cit.

fai Dieu renegar: è l'atto di follia estrema, cfr. Anon (461,95), 1-4: «*Dona que de conhat fai drut / e de marit sap far conhat / a ben Damidieu renegat / e-l cors e l'arma tot perdut*» (cfr. A. KOLSEN, 25. *bisher unedierte provenzalische Anonyma*, in «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 38 (1917), pp. 281-310:290); GrBorn (242,38), 43-45: «*car per aver amassar, / volc Judas Deu renegar / et al ven s'en annet pendre*»; tra le poche occorrenze, l'ultima esula dal contesto: il sirventese contro Manfredi II Lancia di UcStCirc (457,38), 27-28: «*sa gens vai descausa e nuda / mal abeurada e paguda / sospiran / e Dieu e lui renegar*».

soven: si noti la forte inarcatura con il v. 24 (*qu'ella-m fai Dieu renegar / soven*).

28. *cumdansa*: in genere il termine è riferito alla donna amata, ma cfr. APPEL, *Chrestomathie*, 98 «Umgang, Umgangsart, Benehmen», a proposito del *partimen* di Raimbaut de Vaqueiras, Aimar e Perdigo (392,14), 39-40: «*e-l mieus es pros e de bella cunhdansa / si tot no-s vol pretz d'orps ni d'escassiers*». Per l'etimo, si veda PFISTER, *Beiträge*, n. 14 ACCOGNITUS 'bekannt', e FEW I,14.

29. *ma Guerieira*: l'esito *-ieira*, resa del suffisso *-ARIA*, è il più attestato nel codice f, cfr. *lauzengieira* (f. 26v) e *pauprieira* (f. 37v). Vale la pena ricordare che il *senhal* è utilizzato anche da Joan de Pennas, poeta di Tarascona (XIIIex.-XIVin.), il cui *combat* con *Guerieira* (*Un guerrier per alegrar / vuelh comensar car m'agensa*) è trascritto in f al f. 24v sotto la rubrica *ihoan de pennas*, (269,1), 6-7: «*en domens de ma guerieira / a trobat guereiador*» (cfr. Rieger, *Trobairitz*, 26). Il *senhal* nasconde una donna di Tarascona (vv. 23-24: «*en Tarascon bellazor / que miels del dart d'amor fieira*») e si è già detto che potrebbe costituire un seppur flebile filo indiziario che collega i due testi a un unico autore.

Indice dei lemmi commentati¹

- [AFFEIER SE] v. 'legarsi con una promessa' III, 14.
 [AFINAR SE] v. 'trovar pace, pacificarsi' XI,5.
 [AFRANHER SE] v. 'dedicarsi completamente, sottomettersi' IV,20.
 [AGUARAR] v. 'desiderare, sognare' II,12; 'osservare attentamente' II 20.
 [AILLUENHAR] v. 'mandare lontano, cacciare via' X,24.
 [AIUAIRE] s.m. 'fautore, sostenitore' VI,15.
 [AIZINAR] v. 'mettere a proprio agio, favorire' XI,5.
 [ALUGORAR] v. 'abbagliare, abbacinare' I,27.
 ARA avv. nella locuz. *ioi d'ara* 'appagamento immediato' XII,3.
 ARAZONAR v. 'rivolgere la parola, parlare' XII,13.
 [HREBUSAR] v. 'ricusare, contrariare' XIV,24.
 ASEMBLANSA s.f. 'accordo e armonia nella composizione delle parole di un testo' VIII 1.
 [ASUAUZAR] v. 'appagare, dar pace' I,17.
 [AVIGORAR] v. 'ritemprarsi, trovar forza' I,18.
 BAREY s.m. nella locuz. *a barey* 'allo sbaraglio' XIX,34 e 35.
 BAUDIR (SE) v. 'prender coraggio, imbalanzirsi' I,33.
 CABTENENSA s.f. 'movenza musicale, andamento' VIII,4.
 CARA agg. 'altera, fiera' IV,1 e VII,10.
 [DESLOGUAR SE] v. 'perdere la testa, il controllo' III,19 e 20.
 [ENCORAR SE] v. 'addolorarsi, affliggersi' III,4.
 ESCLAU s.m. 'traccia, pista' I,28.
 [ESCLAURE] v. 'dischiudersi, fiorire' I,30.
 ESCUEILH s.m. 'natura; condotta' XIX,17.

¹ In questo Indice trovano luogo solo quei lemmi che per la loro particolare accezione sono stati discussi nelle Note al verso in cui appaiono attestati. Il resto del repertorio lessicale, benché specializzato sul genere e come tale analizzato nelle Note, appartiene alla tradizione cortese più canonica ed è testimonianza dell'alto grado di persistenza nelle *dansas* del registro cortese della canzone d'amore.

Bibliografia**Sigle (dizionari, repertori bibliografici)**

- BEdT *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, a cura di Stefano Asperti, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di Lettere e Filosofia - Dipartimento di Studi Romanzi, con la collaborazione dell'Institut d'Histoire des Textes del CNRS - Paris, Roma 2002 (www.bedt.it).
- BdPP F. Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e siècles*, Genève 1981.
- BdT A. Pillet - H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle a.S., Niemeyer, 1933.
- CLPIO *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), vol. I, a c. di d'Arco Silvio Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992 («Documenti di Filologia», 25).
- COMI *Concordance de l'ancien Occitan médiéval*, dir. scientifique P. T. Ricketts, Brepols Publisher, 2000.
- DCVB *Diccionari Català-Valencià-Balear*[...]. Obra iniciada per Mn. Antoni M.^a Alcover, Palma de Mallorca, 1975-77².
- DEC *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* per Joan Coromines, Barcelona, Curial, 1991, 9 voll.
- Du CANGE C. Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, conditum a Carolo du Fresne Domino Du Cange, [...] Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a L. Favre, Niort, Favre, 1883-87.
- FEW W. von Wartburg, *Französisches etimologisches Wörterbuch*, Lipsia 1922 sgg., 24 voll.
- FRANK I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1952-56, 1966².
- GENNRICH F. Gennrich, *Rondeaux, virelais und balladen*, Dresden 1921-27.
- GODEFROY F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris 1880-1902, 10 voll.

- ESGLANDAR v. 'fendere, spezzare' XII,33.
- ESLUMENAMENTZ s.m. 'miniatura' XVII,9.
- GAIA agg. 'scontrosa, altera' VI,1 e VII,1.
- [LANSAR] v. 'tener lontano' VIII,9.
- METRE v. nella locuz. *metre a son dan* 'sfidare, schierarsi contro qno' XIV,23.
- [PARAR SE] v. 'offrirsi, porgersi, frapporsi' X,12.
- [PAREJAR SE] v. 'fronteggiarsi' XIX,27.
- PLASER s.m. 'omaggio d'amore' III,2 (?) e XIV,5.
- RICOR s.f. trasl. 'qualità fisiche e non che rendono una donna desiderabile' I,29 e VII, 6.
- [TENER SE] v. nella locuz. *se tener a joc* 'reggere il gioco' III,21.
- [TRIAR] v. nella locuz avv. *a tria* 'di prima scelta, di qualità superiore' XI,20.
- VARAR SE v. 'venir meno, vacillare' XVII,12.

- GDLI *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, diretto da G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961 sgg.
- GRLMA *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1968 sgg.
- HLF *Histoire littéraire de la France*. Ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des Membres de l'Institut (Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres), Paris 1733-1927, 38 voll.
- LR F. J. M. Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris, Silvestre, 1838-44, 6 voll.
- LINKER R. W. Linker, *A Bibliography of French Lyrics*, University of Mississippi, 1979.
- MG C. A. F. Mahn, *Gedichte der Troubadours, in provenzalischer Sprache*. Zum ersten Mahl und treu nach den Handschriften herausgegeben und mit kritischen Anmerkungen versehen von C. A. F. Mahn, Berlin, Duemmler, 1853-73, 4 voll.
- MISTRAL F. Mistral, *Lou Tresor dóu Felibrige ou dictionnaire Provençal-Français*, Barcelona, Ramoun Berenguié, 1968, 2 tomi.
- MW U. Mölk - F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- PAGNOTTA L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.
- PARRAMON J. Parramon, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona 1992.
- PD E. Levy, *Petit dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg, Winter, 1961.
- PL *Patrologiae cursus completus*, a cura di J.-P. Migne. *Series Latina*, Paris 1879.
- REW W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 3. vollständig neubearbeitete Auflage, Heidelberg, Winter, 1935.
- RIALTO *Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura trobadorica e occitana* (www.Rialto@unina.it)
- RS H. Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden 1955.
- SW E. Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. Berichtungen und ergänzungen zu Raynouards

- Lexique roman* von E. Levy, Leipzig, O. R. Reisland, 1894-1924, 8 voll.
- TL A. Tobler - E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin 1915-32, poi Wiesbaden 1956 sgg., 10 voll.
- VAN DEN BOOGARD N. van den Boogard, *Rondeaux et Refrains du XII^e siècle au début du XIV^e*, Paris 1969.

Edizioni critiche

- AIMERIC DE BELENOI
A. Poli, Aimeric de Belenoi. *Le poesie*, Firenze, Positivamail, 1997.
- AIMERIC DE PEGUILHAN
W. P. Shepard - F. M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1950.
- AIMERIC DE SARLAT
M. Fumagalli, *Le canzoni di Aimeric de Sarlat*, in «Travaux de linguistique et de littérature», 17 (1979), pp. 121-69.
- ALBERTET
J. Boutière, *Les poésies du troubadour Albertet*, in «Studi medievali», X (1937), pp. 1-129.
- ALEGRET
J. M. L. Dejeanne, *Alegret, jongleur gascon du XII^e siècle*, in «Annales du Midi», XIX (1907), pp. 221-31.
- ARNAUT DANIEL
M. Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 voll. Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.
- M. Eusebi, *Arnaut Daniel. Il sirventese e le canzoni*, Milano, Al-l'insegna del pesce d'oro, 1984.
- ARNAUT DE MARUELH
R. C. Johnston, *Les poésies du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, Droz, 1935.
- ARNAUT DE MARUELH, *Saluts*
P. Bec, *Les saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*, Toulouse, Privat, 1961.
- BEATRITZ DE DIA
A. Rieger, *Trobairitz*, Tübingen, Niemeyer, 1991 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 233).
- BERENGUER DE PALOL
M. Beretta Spampinato, *Berenguer de Palol*, Modena, Mucchi, 1978.

BERNART DE ROVENAC

G. Bosdorff, *Bernard von Rouvenac, ein provenzalischer Troubadour des XIII Jahrhunderts*, in «Romanische Forschungen», XXII (1908), pp. 761-827.

BERNART DE VENTADORN

C. Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S., Niemeyer, 1915.

BERNART DE VENZAC

M. Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena, Mucchi, 1974.

BERNART MARTI

F. Beggato, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi, 1984.

BERTOLOME ZORZI

E. Levy, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle a. S., Niemeyer, 1883.

BERTRAN CARBONEL

A. Jeanroy, *Les «coblas» de Bertran Carbonel publiées d'après tous les manuscrits connus*, in «Annales du Midi», XXV (1913), pp. 137-88.

G. Contini, *Sept poésies lyriques du troubadour Bertran Carbonel de Marseille*, in «Annales du Midi», XLIX (1937), pp. 5-41, 113-52, 225-40.

BERTRAN D'ALAMANON

J. - J. Salverda de Grave, *Le Troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse, Privat, 1902.

BERTRAN DE BORN

A. Stimming, *Bertran von Born*, Halle, Niemeyer, 1879.

A. Thomas, *Poésies completes de Bertran de Born*, Toulouse, 1888.

G. Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born* (édition critique, traduction et notes), 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.

W. D. Paden, T. Sankovitch, P. H. Stablein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley, University of California Press, 1986.

BLACASSET

O. Klein, *Der Troubadour Blacassetz*, in *Städtische Realschule zu Wiesbaden, Jahrbuch über das Schuljahr*, 1886-87, pp. 1-24.

BLACATZ

O. Soltan, *Die Werke des Troubadours Blacatz*, in «Zeitschrift für französische Philologie», XXIII (1899), pp. 201-48; XXIV (1900), pp. 33-60.

BONIFACI CALVO

F. Branciforti, *Le Rime di Bonifacio Calvo*, Catania, Università di Catania, 1955.

W. D. Horan, *The Poems of Bonifaci Calvo*, The Hague - Paris, Mouton, 1966.

CADENET

C. Appel, *Der Troubadour Cadenet*, Halle, Niemeyer, 1920.

J. Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet*, Berne, Lang, 1978.

CERCAMON

V. Tortoreto, *Il trovatore Cercamon*, Modena, Mucchi, 1981.

DAUDE DE PRADAS

A. H. Schutz, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse, Privat, 1933.

DONATZ PROENSALS

J. H. Marshall, *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, London, Oxford University Press, 1969.

ELIAS CAIREL

H. Jaeschke, *Der Troubadour Elias Cairel*, Berlin, Eberling, 1921.

ELIAS DE BARJOLS

S. Stroński, *Le Troubadour Elias de Barjols*, Toulouse, Privat, 1906.

EUSTACHE DESCHAMPS

M. de Queux de Saint-Hilaire - G. Raynaud, *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*, II voll., Paris 1878-1903.

Flamenca

P. Meyer, *Le Roman de Flamenca publié d'après le ms. unique de Carcassonne*, Paris 1865, 1901² (rist. Genève 1974).

U. Gschwind, *Le roman de Flamenca, nouvelle occitane du 13^e siècle*, Bern 1976.

J.-C. Huchet, *Flamenca*, Paris 1988.

FALQUET DE ROMANS

R. Zenker, *Die Gedichte des Folquet von Romans*, Halle, Niemeyer, 1896.

R. Arveiller & G. Gouiran, *L'oeuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence, CUERMA, Université de Provence, 1987.

FOLQUET DE LUNEL

F. Eichelkraut, *Der Troubadour Folquet de Lunel*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.

FOLQUET DE MARSELHA

S. Stroński, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences, 1910.

- P. Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999.
- GARIN D'APCHIER
- F. Latella, *I sirventesi di Garin d'Apchier e di Torcafol*, Modena, Mucchi, 1994.
- GAUCELM FAIDIT
- J. Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle. Édition critique*, Paris, Nizet, 1965.
- GAUTIER DE DARGIES
- A. M. Ragei, *Gautier de Dargies. Poesie*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- GAVAUDAN
- S. Guida, *Il trovatore Gavaudan*, Modena, Mucchi, 1979.
- GIRAUT DE BORNELH
- A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle a. S., 1910-35.
- R. Sharman, *The 'Cansos' and 'Sirventes' of the Troubadour Giraut de Bornelh*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- GIRAUT DE SALIGNAC
- A. STREMPPEL, *Giraut de Salignac, ein provenzalischer Trobador*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- GRIMOART GAUSMAR
- A. Ferrari, *Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, «Lanquan lo temps renovelha» (BdT 190,1)*, in «Cultura neolatina», LXI (1991), pp. 122-206.
- GUILHEM ADEMAR
- K. Almquist, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1951.
- GUILHEM AUGIER NOVELLA
- M. Calzolari, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi, 1986.
- GUILHEM D'AUTPOLH
- W. D. Paden with L. H. Armitage, O. Holmes, Th. Kendris, A. Lumsden-Kouvel, T. O'Connell, *The poems of the Troubadours Guilhem d'Autpolh and «Daspol»*, in «Romance Philology», XLVI (1993), pp. 407-52.
- GUILLEM DE BERGUEDA
- M. de Riquer, *Guillem de Berguedà*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- GUILHEM DE CABESTANH
- M. Cots, *Las poesias del trovador Guillem de Cabestany*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XL (1985-86), pp. 227-330.

Guilhem de la Barra

Arnaut Vidal de Castelnaudary, *Le livre des aventures de Monseigneur Guilhem de la Barra*, ed. a cura di G. GOUIRAN, Paris 1997.

GUILHEM DE LA TOR

F. Blasi, *Le poesie di Guilhem de la Tor*, Firenze, Olschki, 1934.

GUILHEM DE MONTANHAGOL

P. T. Ricketts, *Les poésies de Guillem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1964.

GUILHEM DE PEITEUS

N. Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena, Mucchi, 1973.

GUILHEM FIGUEIRA

E. Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*, Berlin, Liebrecht, 1880.

GUILHEM OLIVIER D'ARLES

O. Schultz-Gora, *Provenzalischen Studien*, Strasbourg 1919, fasc. I, pp. 24-82.

GUILHEM PEIRE DE CAZALS

J. Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, troubadours du XIII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

GUIRAUT D'ESPANHA

O. Hoby, *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Espanha*, Diss., Freiburg (Schweiz), 1915.

GUIRAUT DE CALANSON

W. Ernst, *Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut de Calanson*, in «Romanische Forschungen», 44 (1930), pp. 255-406.

GUIRAUT RIQUIER

U. Mölk, *Guiraut Riquier: Las Cansos*, Heidelberg, Carl Winter, 1962.

M. Longobardi, *I vers del trovatore Guiraut Riquier*, in «Studi mediolatini e volgari», 29 (1982-83), pp. 17-163.

M. P. Betti, *Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier*, in «Studi mediolatini e volgari», XLIV (1998), pp. 7-193.

Jaufre

Cl. Brunel, *Jaufré, roman arthurien du XIII^e siècle en vers provençaux*, 2 voll., Paris 1943.

JAUFRE DE FOIXA

E. Li Gotti, *Jofre de Foixà, Vers e Regles de Trobar* (Istituto di Filologia romanza della R. Università di Roma, Testi e Manuali), Modena, STEM Mucchi, 1952.

JAUFRE RUDEL

G. Chiarini, *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*. Edizione critica, con introduzione, note e glossario, L'Aquila, Japadre, 1985.

JEHAN ERART

T. Newcombe, *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, Genève 1972.

JOHAN ESTEVE

S. Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa, Pacini, 1988.

LANFRANCO CIGALA

F. Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki, 1954.

MARCABRU

S. Gaunt, R. Harvey, L. Paterson, *Marcabru: A critical Edition*, Woodbridge-Rochester (NY) 2000.

MONGE DE MONTAUDON

M. T. Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier, CEO de l'Université Paul Valéry, 1977.

MONTAN

I. - M. Cluzel, *Le troubadour Montan (XIII^e siècle)*, in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, 2 voll., Liège, Association des Romanistes de l'Université de Liège, 1974.

PAULET DE MARSELHA

I. DE RIQUER, *Las poesías del trovador Paulet de Marselha*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», xxxviii (1979-1982), pp. 133-205.

PEIRE BREMON DE RICAS NOVAS

J. Boutière, *Les poésies du troubadour Peire Bremon de Ricas Novas*, Toulouse, Privat, 1930.

PEIRE CARDENAL

S. Vatteroni, *Le poesie di Peire Cardenal* (I), in SMV, 36 (1990), pp. 73-259; (II), SMV, 39 (1993), pp. 105-218; (III), SMV, 40 (1994), pp. 119-202; (IV), SMV, 41 (1995), pp. 165-212; (V), SMV, 42 (1996), pp. 169-251; (VI), SMV, 45 (1999), pp. 89-187.

PEIRE CATALA

C. Fabre, *Deux poèmes de Peyre Cathala*, in «Romanic Review», XIII (1922), pp. 1-17.

PEIRE D'ALVERNHA

A. Fratta, *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Manziana, Vecchiarelli, 1996.

PEIRE DE BLAI

P. Gresti, *La canzone En est son far chansonet'ai noelha (BdT 328.1)*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 116 (2000), pp. 237-59.

PEIRE ESPANHOL

P. T. Ricketts, *Les poésies de Peire Espanhol*, in *Studies in Honor of Hans-Erich Keller*, Kalamazoo, Medieval Institute, 1993, pp. 383-95.

PEIRE GUILHEM DE LUZERNA

E. Guarnerio, *Pietro Guglielmo di Luserna, trovatore italiano del secolo XIII*, Genova 1896.

PEIRE RAIMON DE TOLOSA

A. Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, Firenze, Olschki, 1935.

PEIRE ROGIER

D. E. T. Nicholson, *The Poems of the troubadour Peire Rogier*, Manchester, Manchester University Press, 1976.

PEIRE VIDAL

d'A. S. Avals, *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

PEIROL

S. C. Aston, *Peirol. Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.

PERDIGO

H. J. Chaytor, *Les chansons de Perdigon*, Paris, CFMA, 1926.

PISTOLETA

E. Niestroy, *Der Trobador Pistoleta*, («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 52), Halle a. S. 1914.

PONS DE CAPDUOILL

M. von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Pons de Capduoill*, Halle a. S., Niemeyer, 1879.

RAIMBAUT D'AURENGA

W. T. Pattison, *The Life and works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.

L. Milone, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998.

RAIMBAUT DE VAQUEIRAS

J. Linskill, *The poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co., 1964.

RAIMON BISTORTZ D'ARLES

J. Cl. Rivière, *Raimon Bistortz d'Arles*, in «L'Astrado», 21 (1986), pp. 29-72.

RAIMON DE LAS SALAS

F. M. Chambers, *Raimon de las Salas*, in *Essays in honor of Louis Francis Solano*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970, pp. 29-51.

RAIMON DE MIRAVALL

L. T. Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.

RAIMON GAUCELM

A. Radaelli, *Raimon Gaucelm de Béziers. Poesie*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1997.

RAIMON JORDAN

S. Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990.

RAIMON VIDAL

H. Field, *Ramon Vidal de Besalú. Obra poètica*, Barcelona, Curial, 1989-91.

G. Tavani, *Il Castia-Gilos e i testi lirici*, Milano, Luni Editrice, 1999.

RAMBERTINO BUVALELLI

E. Melli, *Rambertino Buvaelli: le poesie*, Bologna, Pàtron, 1978.

RIGAUT DE BERBEZILH

A. Vârvaro, *Rigaut de Berbezilh: liriche*, Bari, Adriatica, 1960.

ROSTANH BERENGUER

P. Meyer, *Les derniers Troubadours de la Provence*, Paris, Franck, 1871, pp. 85-95.

CERVERI DE GIRONA

M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, Horta, 1947.

J. Coromines, *Cerverí de Girona. Lírica, I-II*, Barcelona, Curial, 1988.

SORDELLO

M. BONI, *Sordello. Le poesie*, Bologna, Palmaverde, 1954.

UC BRUNENC

P. Gresti, *Il trovatore Uc Brunenc*, Tübingen, Niemeyer, 1995 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 309).

UC DE SAINT CIRC

A. Jeanroy & J.-J. Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse, Privat, 1913 (Bibliothèque Méridionale, xv).

Studi

Actes du XVIII^e Congrès

Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Trèves (Trier) 1986, Tübingen 1988.

Actes du III^e Congrès

Actes du III^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier 20-26 août 1990, Montpellier 1992.

Actes du XX^e Congrès

Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, (Zürich, 6-11 avril 1992), Tübingen und Basel, Narr-Francke, 1993.

ANGLADE

J. Anglade, *Note sur les derniers troubadours à la cort de Rodez*, in «Annales du Midi», 23 (1911), pp. 338-40.

ANGLADE, *Onomastique*

J. Anglade, *Onomastique des troubadours. Liste des noms propres qui se rencontrent dans les poésies des troubadours*, Montpellier, Société des langues romanes, 1916.

ANGLADE, *Leys d'Amors*

J. Anglade, *Las Leys d'Amors*, 4 voll., Toulouse-Paris, 1919-20.

ANGLADE, *Grammaire*

J. Anglade, *Grammaire de l'ancien provençal*, Paris 1921.

ANGLADE, *Peire Vidal*

J. Anglade, *Les poésies de Peire Vidal*, Paris, Champion, 1923².

ANGLADE, *Las Flors*

J. Anglade, *Las Flors del Gay Saber*, Barcelona 1926.

ANGLADE, *Troubadours de Toulouse*

J. Anglade, *Les troubadours de Toulouse*, Toulouse-Paris, 1928-1929.

ANGLÈS

H. Anglès, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona 1943.

ANTONELLI

R. Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini*, nel «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», 13 (1977), pp. 20-126.

ANTONELLI

R. Antonelli, *Ripetizione di rime, «neutralizzazione» di rimemi?*, in «Medioevo romanzo», V (1978), pp. 169-206.

ANTONELLI

R. Antonelli, «*Equivocatio*» e «*repetitio*» nella lirica trobadorica, in Id., *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 111-54.

ANTONELLI, *Repertorio*

R. Antonelli, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984.

APEL, *Rondeaux, Virelais, and Ballades*

W. Apel, *Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th Century Song*, in «Journal of the American Musicological Society», VII (1954), pp. 121-30.

ANTONIO DA TEMPO, *Summa*

Antonio da Tempo, *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*. Edizione critica a cura di RICHARD ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977 («Collezione di opere inedite o rare», 136).

APPEL, *Inedita*

C. Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Fues's Verlag, 1890.

APPEL

C. Appel, *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, Paris-Leipzig, Welter, 1898.

APPEL, *Lautlehre*

C. Appel, *Provenzalische Lautlehre*, Leipzig 1918.

APPEL, *Chrestomathie*

C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig 1930⁶ (rist. anast. Genève 1974).

ARAMON I SERRA, *Els cants en vulgar*

R. Aramon i Serra, *Els cants en vulgar del Llibre Vermell*, in «Analecta Montserratensia», X, 1964 (= *Miscel·lània Anselm A. Albareda*, II), pp. 9-54.

ASPERTI, *Contrafacta*

S. Asperti, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, in «Messana», n.s. 8 (1991), pp. 5-49.

ASPERTI, *La sezione di «Balletes»*

S. Asperti, *La sezione di «Balletes» del canzoniere francese di Oxford*, in *Actes du XX^e Congrès*, V, pp. 13-27.

ASPERTI

S. Asperti, *Répertoires et attributions: une réflexion sur le système de classification des textes dans le domaine de la poésie des troubadours*, in *Contats de langues*, pp. 585-96.

ASPERTI, *Carlo I d'Angiò*

S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, Ravenna, Longo, 1995.

ASPERTI

S. Asperti, *Sordello tra Raimondo Berengario V e Carlo I d'Angiò*, in «Cultura neolatina», LX (2000), pp. 141-59 («Atti del Convegno Internazionale su Sordello da Goito, Mantova-Goito 13-15 novembre 1997»).

ATTI MESSINA 1993

v. *La Filologia romanza e i codici*

AUBREY

E. Aubrey, *A study of the Origins, History and Notation of the Troubadours Chansonier Paris BN fr. 22543*, Ph. Diss., University of Maryland, 1982.

AUBRY

P. Aubry, *Cent motets du XIII^e siècle*, 3 voll., Paris 1908.

AUDIAU, *La pastourelle*

J. Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Age*, Paris 1923 (Slatkine Reprints, Genève 1973).

AUDIAU - LAVAUD, *Nouvelle Anthologie*

J. Audiau - R. Lavaud, *Nouvelle Anthologie des Troubadours*, Paris 1928.

AVALLE, *I manoscritti*

d. A. S. Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961. Nuova edizione, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.

AVALLE

d. A. S. Avalle, *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963.

AVALLE

d. A. S. Avalle, *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «Vita ritmica di San Zeno»*, in *Linguistica e filologia*. Omaggio a Benvenuto Terracini, Milano, 1968, pp. 9-38.

AVALLE

d. A. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.

AVALLE, *Origini della versificazione*

d. A. S. Avalle, *Le origini della versificazione moderna*, Torino 1979.

AVALLE, *Musique*

d. A. S. Avalle, *Musique et poésie au Moyen Age*, in «Travaux de linguistique et de littérature» édités par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de l'Université de Strasbourg, XXI, 2 (1983), pp. 7-19.

AVALLE

d. A. S. Avalle, *Schemi binari e schemi ternari*, in «Strumenti critici», n.s., a.III, n.3 (1988), pp. 335-66.

AURELL, *La vielle et l'épée*

M. Aurell, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, Aubier, 1989.

BABIN

M. L. Babin, «Orgolh» - «Umil». *Untersuchungen zur lexikalischen Ausprägung des Altkatalanischen im Simmbereich des Selbstgefühls*, Tübingen 1993 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 251).

BADIA, *Cançoneret de Ripoll*

L. Badia, *Poesia catalana del S. XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Barcelona, Quaderns Crema, 1983.

BALDELLI, *Medioevo volgare*

I. Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica Editrice, 1983².

BALDELLI

I. Baldelli, *Una ballata padana del Duecento a Perugia*, in «Studi di filologia italiana», XLVI (1988), pp. 5-11.

BARBIERI

A. Barbieri, *Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale: considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare riguardo alla produzione trovierica)*, in *Eclissi dell'artefice*, pp. 35-84.

BARTOLINI

A. Bartolini, *A proposito della 'dancia' alla Vergine di Giacomo II di Sicilia*, in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, s.4 12 (1951-52).

BARTSCH, *Lesebuch*

K. Bartsch, *Provenzalisches Lesebuch, mit liter. Einleitung und Wörterbuch*, Elberfeld 1855.

BARTSCH, *Denkmäler*

K. Bartsch, *Denkmäler der provenzalischen Litteratur*, Stuttgart, Litterarische Verein, 1856.

BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*

K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig 1870.

BARTSCH, *Grundriss*

K. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Eberfeld, Friderichs, 1872.

BARTSCH, *Chrestomathie*

K. Bartsch, *Chrestomathie provençale (X^e-XV^e siècles) sixième édition entièrement refondue par E. Koschwitz*, Marburg 1904, rist. anastatica Genève-Marseille 1973.

BAYLE

A. Bayle, *Poésies choisies des troubadours du X^e au XV^e siècle*, Aix-en-Provence-Leipzig, Macaire-Harrassowitz, 1879.

BRAMBILLA AGENO

Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

BEC, *Lyrique française*

P. Bec, *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e siècle). Contribution à une typologie des genres poétique médiévaux*, 2 voll., Paris, Picard, 1977-1978.

BEC, *Anthologie*

P. Bec, *Anthologie des troubadours*, Paris, Union Générale d'Editions, 1979².

BEC, *Pour une typologie*

P. Bec, *Pour une typologie de la balade occitane. A propos de la pièce «Quant lo gilos er fora»*, in *Hommage à Jean-Charles Payen*, Presses Universitaires de Caen, 1989, pp. 53-65; poi in Id., *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale (1961-1991)*, Caen 1992, pp. 105-17.

BECK, *Melodien*

J.-B. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Strasbourg 1908.

BELTRAMI-VATTERONI, *Rimario trobadorico*

P.G. Beltrami - S. Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale. I. Indici del «Répertoire» di I. Frank*, Pisa, Pacini, 1988 («Biblioteca degli «Studi mediolatini e volgari», n. s., XII).

BELTRAMI

P.G. Beltrami, *Variazioni di schema e altre note di metrica provenzale: a proposito di Bertran de Born, Puous Ventadorns e Sel qui camja*, in «Studi mediolatini e volgari», XXXV (1989), pp. 5-42.

BELTRAMI, *Metrica*

P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991 («Strumenti. Linguistica e critica letteraria»).

BELTRAMI

P. G. Beltrami, *Elementi unitari nella metrica romanza medievale. Qualche annotazione in margine a una Storia del verso europeo*, in *Il verso europeo. Atti del seminario di metrica comparata (4 maggio 1995)*, Firenze, Fondazione Ezio Franceschini, 1995, pp. 75-101.

BELTRÁN, *De zéjeles y dansas*

V. Beltrán, *De zéjeles y dansas: los orígenes de la estrofa con vuelta*, in «Revista de Filología Española», LXIV (1984), pp. 239-66.

BELTRÁN

V. Beltrán, *Alfonso X, Raimon de Castelnou y la corte literaria de Rodez*, in *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO*, 16-17 oct. 1996, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 19-39.

BERRY, *Florilège des troubadours*

A. Berry, *Florilège des troubadours*, Paris 1930.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO

V. Bertolucci, *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO

V. Bertolucci Pizzorusso, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège* 1989, Liège 1991, pp. 273-302.

BERTONI, *Il canzoniere della Riccardiana*

G. Bertoni, *Il Canzoniere provenzale della Riccardiana (N. 2909)*, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1905.

BERTONI, *Il canzoniere provenzale*

G. Bertoni, *Il canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R.71 sup.*, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1912.

BERTONI, *Trovatori d'Italia*

G. Bertoni, *I trovatori d'Italia. (Biografie, testi, traduzioni, note)*, Modena, Orlandini, 1915.

BERTONI, *Antiche poesie*

G. Bertoni, *Antiche poesie provenzali*, Modena, Mucchi, 1937.

BILLY, *Le descort occitan*

D. Billy, *Le descort occitan. Réexamen critique du corpus*, in «Revue des langues romanes», LXXXVII (1983), pp. 1-28.

BILLY, *L'architecture*

D. Billy, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier, Section française de l'AIEO, 1989.

BILLY

D. Billy, *L'héritage formel des troubadours dans la poésie occitane des XIV^e et XV^e siècles*, in Actes du IV^e Congrès international de l'AIEO (Vitoria-Gasteiz 22-28 agosto 1993), Vitoria Gasteiz, 1994, 1, pp. 19-35.

BOHIGAS, *Aportació a l'Estudi*

P. Bohigas, *Aportació a l'Estudi de la Literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 219-46.

BOURGAIN

P. Bourgain, *Poésie lyrique latine du Moyen Age*, Paris 1989.

BOUTIÈRE-SCHUTZ, *Biographies*

J. Boutière - A. H. Schutz, *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Nizet, 1973².

BRUGNOLO

F. Brugnolo, «*Eu ò la plu fina druderia*». Nuovi orientamenti sulla lirica italiana settentrionale del Duecento, in «Romanische Forschungen», CVII (1995), pp. 22-52.

BRUNEL

Cl. Brunel, *Bertran de Marseille. La vie de sainte Énimie*, Paris 1916.

BRUNEL, *Chartes*

Cl. Brunel, *Les plus anciennes chartes en langue provençale. Recueil des pièces originales antérieures au XIII^e siècle*, Paris 1926. Supplément, Paris 1952.

BRUNEL, *Bibliographie*

Cl. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris 1935.

BRUNEL-LOBRICHON

G. Brunel-Lobrichon, *Mise en page et format des manuscrits littéraires du XIII^e siècle en occitan, conservés à la Bibliothèque nationale de Paris*, in «Revue des langues romanes», XCVIII (1994), pp. 115-26.

BURGER, *Recherches sur la structure*

M. Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève - Paris 1957.

CANETTIERI, *Generi trobadorici*

P. Canettieri, *I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema*, in Actes du xx^e Congrès Zürich, V, pp. 75-88.

CANETTIERI, *L'empositio del nom*

P. Canettieri, *L'«empositio del nom» e i «dictatz no principals»*. Appunti sui generi «possibili» della lirica trobadorica, in Actes du IV^e Congrès international de l'AIEO (Vitoria-Gasteiz 22-28 agosto 1993), Vitoria Gasteiz, 1994, 1, pp. 47-60.

CANETTIERI, *Descortz*

P. Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche sulla struttura e sulla storia di un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1994.

CARERI, *Il canzoniere H*

M. Careri, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990.

CARERI

M. Careri, *Interpunzione in codici romanzi: filologia e interpretazione*, in «Filologia classica e Filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto. Atti del Convegno di Roma, 25-27 maggio 1995, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998, pp. 351-67.

Carmina semper et citharae cordi

Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti, Genève, Editions Slatkine, 2000.

CASELLA, *Versi e prose d'amore*

M. Casella, *Versi e prose d'amore in carte notarili del Trecento*, in «Bollettino storico piacentino», VIII (1913), pp. 256-69.

CAVALIERE, *Cento liriche*

A. Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Bologna 1938.

CELLA, *Galicismi*

R. Cella, *I galicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

CHABANEAU

C. Chabaneau, *Variétés: Aire - Sur un vers de Pierre Cardenal - Deux vers d'une danse provençale*, in «Revue des langues romanes», 16 (1879), pp. 181-191.

CHABANEAU, *Biographies*

C. Chabaneau, *Les Biographies de Troubadours en langue Provençale*, Toulouse, 1885.

CHAMBERS, *Imitation of form*

F. M. Chambers, *Imitation of Form in the Old Provençal Lyric*, in «Romance Philology», 6 (1953), pp. 104-20.

CHAMBERS, *Proper names*

F. M. Chambers, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill 1971.

CHAMBERS, *Old provençal versification*

F. M. Chambers, *An introduction to old provençal versification*, Philadelphia 1985.

COLDWELL

M. V. Coldwell, *Guillaume de Dole and Medieval Romances with Musical Interpolations*, in «Musica Disciplina», 35 (1981), pp. 55-86.

Contats de langues

Contats de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du IIIème Congrès International de l'AIEO (Montpellier, 20-26 août 1990), Montpellier 1992.

CONTINI, *Poeti del Duecento*

G. Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960. («La Letteratura Italiana. Storia e Testi»).

Convergences médiévales

Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens, a cura di N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry - Stassin, Bruxelles 2001.

CORSI, *Poesie musicali del Trecento*

G. Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970 («Collezione di opere inedite o rare», 131).

CORTI

M. Corti, *Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo stilnovo*, Firenze 1953.

CRESCINI, *Manuale*

V. Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano 1926.

CRESPO

R. Crespo, *Reprise*, in «Cultura neolatina», CXI (1990), pp. 258-59.

Critica del testo. *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (1984), Roma 1985.

CROPP, *Vocabulaire courtois*

G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975.

D'ARONCO, *La primavera cortese*

G. D'Arónico, *La primavera cortese della lirica friulana: tre canzoni del secolo XIV*, in «Studi mediolatini e volgari», XXXVIII (1992), pp. 159-99.

Dante e la cultura veneta

Dante e la cultura veneta. Atti del Convegno di studi, Venezia, Padova, Verona, 30 marzo-5 aprile 1966, a cura di V. Branca e G. Padoan, Firenze, Olshki, 1966.

DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche*

V. De Bartholomaeis, *Liriche antiche dell'Alta Italia*, in «Studi romani», VIII (1912), pp. 219-38.

DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali storiche*

V. De Bartholomaeis, *Poesie Provenzali storiche relative all'Italia*, 2 voll., Roma 1931 («Fonti per la Storia d'Italia», Istituto Storico Italiano, 71-72).

De Vulgari Eloquentia

Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in Id. *Opere minori*, a cura di P. V. Mengaldo, B. Nardi, A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, Milano - Napoli, Ricciardi, 1979 («La Letteratura Italiana. Storia e Testi», vol. 5, t. II).

DEBENEDETTI

S. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi Medievali», II (1906-1907), pp. 59-82.

DELBUILLE

M. Delbouille, *Sur les traces de Bele Aëlis*, in *Mélanges de Philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 2 voll., Liège 1971, I, pp. 200-18.

DIEZ

F. Diez, *Grammaire des langues romanes*, 3 voll., Paris 1876.

DI GIROLAMO, *Versificazione provenzale*

C. Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli 1979.

DOSS-QUINBY, *Les refrains chez les trouvères*

E. Doss-Quinby, *Les refrains chez les trouvères du XII^e siècle au début du XIV^e*, New York-Berne-Frankfurt, Peter Lang, 1984.

DRAGONETTI, *Technique poétique*

R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge 1960 (rist. anast. Genève 1979).

DRAGONETTI

R. Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris 1982.
Eclissi dell'artefice

A. Barbieri, A. Favero, F. Gambino, *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alesandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

ELWERT

W.-Th. Elwert, *La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 2, 1954, pp. 152-77.

ELWERT, *Traité de versification*

W. Th. Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris 1965.

ELWERT

W.-Th. Elwert, *Aufsätze zur Provenzalischen, Französischen und Neulateinischen dichtung*, Wiesbaden 1971.

EVERIST

M. Everist, *French motets in the thirteenth century. Music, poetry and genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

La Filologia romanza e i codici

La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, Messina, 19-22 dicembre 1991, a c. di S. Guida e F. Latella, Messina, Sicania, 1993.

FORMISANO-LEE, *Il francese di Napoli*

L. Formisano-Ch. Lee, *Il «francese di Napoli» in opere di autori italiani dell'età angioina*, in *Lingue e cultura dell'Italia meridionale (1200-1600)* [Atti del convegno di Salerno, 23-26 ott. 1990], a c. di P. Trovato, Roma 1993, pp. 133-62.

GALLO

F. A. Gallo, *Musica nel castello: trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

GALVANI, *Osservazioni*

G. Galvani, *Osservazioni sulla Poesia de' Troatori, e sulle Principali Maniere e Forme di Essa, confrontate brevemente colle Antiche Italiane*, Modena 1829.

GAMBINO

L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque, in «Cahiers de Civilisation médiévale», XLIII (2000), pp. 33-90.

GAMBINO

F. Gambino, *Anonimi per caso, anonimi per scelta e nomi censurati: osservazioni sull'assenza del nome d'autore nella tradizione manoscritta trobadorica*, in *Eclisse dell'artefice*, pp. 11-33.

GATIEN-ARNOULT, *Leys d'Amors*

A. F. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, 3 voll., Toulouse 1841-43.

GENNRICH

F. Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Frankfurt 1965.

Gidino da Sommacampagna (GIULIARI)

Gidino da Sommacampagna, *Trattato inedito dei Ritmi volgari*, da un codice del secolo XIV del Biblioteca Capitolare di Verona or posto in luce per Mr. Gio. Bat. Giuliani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, Forni, 1968 (rist. anast. della I ed., Bologna, Romagnoli, 1870) («Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX», dispensa CV).

GORDON

T. J. Gordon, *Arabic influence on the troubadours: documents and directions*, in «Journal of Arabic Literature», V (1974), pp. 19-25.

GORNI, *Note*

G. Gorni, *Note sulla ballata*, in «Metrica», I (1978), pp. 219-24.

GORNI, *Altre note*

G. Gorni, *Altre note sulla ballata*, in «Metrica», II (1981), pp. 83-102.

GORNI, *Le forme primarie*

G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518, ora in id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, pp. 11-134.

GRAFSTRÖM, *Graphie*

Å. Grafström, *Étude sur la graphie des plus anciennes chartes languedociennes avec un essai d'interprétation phonétique*, Uppsala 1958.

GRAFSTRÖM, *Morphologie*

Å. Grafström, *Étude sur la morphologie des plus anciennes chartes languedociennes*, Stockholm 1968.

GRANDGENT, *Phonology and Morphology*

C. H. Grandgent, *An Outline of the Phonology and Morphology of old Provençal*, Boston 1905.

GRÖBER, *Die Liedersammlungen*

G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», II (1875-1877), pp. 337-670.

GRUBER, *Die Dialektik*

J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen 1983 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 194).

GUIDA, *Jocs poetici*

S. Guida, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi, 1983.

GUIDA, *Trobairitz fantomatiche?*

S. Guida, *Trobairitz fantomatiche? I casi di Alamanda ed Escaronha*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. 6^e Congrès International de l'AIEO (12-19 septembre 1999)*, Wien, Praesens, 2001, pp. 411-33.

GUIDA, *Trovatori minori*

S. Guida, *Trovatori minori*, Modena, Mucchi, 2002.

HARVEY

R. E. Harvey, *The troubadour Marcabru and Love*, London 1989.

HEINIMANN

G. Heinemann, *Das abstraktum in der französischen Literatur-sprache des Mittelalters*, Bern 1963.

HENRICHSEN

A. J. Henrichsen, *Les phrases hypothétiques en ancien occitan. Étude syntaxique*, Bergen 1955.

HILL-BERGIN, *Anthology*

R. Th. Hill - Th. G. Bergin, *Anthology of the Provençal Troubadours*, New Haven, Yale University Press 1975.

HOEPFFNER, *Virelais et Ballades*

E. Hoepffner, *Virelais et Ballades dans le Chansonnier d'Oxford (Douce 308)*, in «Archivum Romanicum», 4 (1920), pp. 20-40.

HOLLYMAN

K. J. Hollyman, *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut moyen âge*, Genève-Paris 1957.

HUOT

S. Huot, *Polyphonic Poetry: The Old French Motet and its Literary Context*, in «French Forum», 14 (1989), pp. 261-78.

JEANROY, *Les Origines*

A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*, Paris 1889.

JEANROY, *La poésie lyrique*

A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 voll., Toulouse-Paris, Didier-Privat, 1934.

JEANROY, *Les Joies du Gai Savoir*

A. Jeanroy, *Les Joies du Gai Savoir. Recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*, Toulouse-Paris, 1914 [Bibl. Mérid., I^{re} série, t. XVI].

JEANROY, *La poésie provençale dans le sud-ouest*

A. Jeanroy, *La poésie provençale dans le Sud-Ouest de la France*

et en Catalogne du début au milieu du XIV^e siècle, in HLF, XXXVIII, Paris 1949 (ma 1941), pp. 1-138.

JENSEN, *Old Provençal Noun*

F. Jensen, *The Old Provençal Noun and Adjective Declension*, Odense 1976.

JENSEN, *Syntax*

F. Jensen, *Syntax of medieval occitan*, Tübingen 1986 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 208).

JENSEN, *Syntaxe*

F. Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen 1994 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 257).

JOHNSON

S. M. Johnson, *The role of the Refrain in Old French Lyric Poetry*, Ph. D. diss., Indiana University, 1983.

JUD, *Observations*

J. Jud, *Observations sur le lexique du roman de Flamenca*, in *Mélanges A. Duraffour. Hommage offert par ses amis et ses élèves, 4 juin 1939*, Paris - Zürich - Leipzig 1939, pp. 204-10.

JUNG

M.-R. Jung, *Rencontres entre troubadours et trouvères*, in *Contats de langues*, pp. 991-1000.

KAY

S. Kay, *Derivation, Derived Rhyme and the 'trobairitz'*, in *The Voice of the Trobairitz*, pp. 157-82.

KRÜLLS-HEPERMAN

C. Krülls-Hepermann, *Contextes de transmission médiévaux: manuscrits et notations musicales*, in *Contats de langues*, pp. 627-36.

La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X

La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional, Murcia, 5-10 marzo 1984, Murcia 1985.

LANNUTTI

M. S. Lannutti, *Versificazione francese irregolare tra testo verbale e testo musicale*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 185-215.

LANNUTTI

M. S. Lannutti, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini*, in *Psallitur per voces istas*. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 145-69.

LARSEN

P. Larsen, *Ancora sulla ballata «Molto à ch'io non cantai»*, in «Medioevo letterario d'Italia», I (2004), c.s.

LAUSBERG

H. Lausberg, *Elementi di retorica*, a c. di L. Ritter Santini, Bologna 1969.

LAVIS, L'expression de l'affectivité

G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XII^e-XIII^e siècles). Etude sémantique et stylistique du réseau lexical «joie-dolor»*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

LAZZERINI, Letteratura medievale in lingua d'oc

L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.

LEWENT

K. Lewent, *The «dansa» of Cerveri, called de 'Girona'*, in «Studies in Philology», 51 (1954), pp. 516-38.

LIMENTANI, L'eccezione narrativa

A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.

LOTE, Histoire du vers français

G. Lote, *Histoire du vers français*, 3 voll., Paris 1949-1955.

Lyrique romane médiévale

Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989, édités par M. Tyssens, Liège 1991.

MAILLARD, Charles d'Anjou

MAILLARD, *Charles d'Anjou. Roi-trouvère du XIII^e siècle*, s.l. [ma Dallas], American Institut of Musicology, 1967.

MARROCCO, Italian Secular Music

W. Th. Marrocco, *Italian Secular Music*, 6 voll., Monaco, Editions de l'oiseau - lyre, 1967-1978 («Polyphonic music of the Fourteenth Century», voll. VI-XI).

MARSHALL, Razos de trobar

J. H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London - New York - Toronto, Oxford University Press, 1972.

MARSHALL, Descort of Albertet

J. H. Marshall, *The Descort of Albertet and its Old French imitation*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 95 (1979), pp. 290-306.

MARSHALL, Pour l'étude des contrafacta

J. H. Marshall, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, in «Romania», 101 (1980), pp. 289-335.

MARSHALL, Versification lyrique popularisante

J. H. Marshall, *Une versification lyrique popularisante en ancien provençal*, in Actes du premier Congrès International de l'AIEO, London, Westfield College, 1987, pp. 35-66.

MARTIN-CHABOT, La chanson de la Croisade

E. Martin - Chabot, *La Chanson de la Croisade Albigeoise*, 3 voll., Paris 1931-1961.

MASSÓ TORRENTS, Johan de Castellnou

J. Massó Torrents, *Poésies en partie inédites de Johan de castellnou et de Raimon de Cornet d'après le manuscrit de Barcelone*, in «Annales du Midi», XXVI (1914), pp. 449-74 e XXVII (1915), pp. 5-36.

Medieval Lyric

W. D. Paden, *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000.

MELIGA, Études graphématiques

W. Meliga, *Les études graphématiques et la tradition des troubadours*, in «Revue des langues romanes», XCVIII (1994), 1, pp. 31-47.

MENEGHETTI, Il pubblico dei trovatori

M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984; ora Torino, Einaudi, 1992.

MENICHETTI, Metrica italiana

A. Menichetti, *Metrica italiana*. Fondamenti metrici, prosodia, rima, Padova, Editrice Antenore, 1993 («Medioevo e Umanesimo», 83).

MEYER, Documents

P. Meyer, *Documents linguistiques du Midi de la France*, Paris 1909.

MEYER, Derniers troubadours

P. MEYER, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud*, Paris 1871.

MEYER

P. Meyer, *Mélanges de littérature provençale 2: motets à trois partie*, in «Romania», 1 (1872), pp. 404-6.

MEYER, Des rapports

P. Meyer, *Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours*, in «Romania», 19 (1890), pp. 1-62.

MEYER

P. Meyer, *Troubadors de la fin du XIII^e siècle et du commencement du XIV^e*, in HLF, XXXII, Paris 1898, pp. 57-78.

MOIGNET

G. Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris 1976.

MONTEROSSO

R. Monterosso s.v. *Ballata (musica)*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970-1978 (1984²), I, pp. 503a-504a.

MOSCATELLI

R. Moscatelli, *La musica dei trovatori: indagine su aspetti melo-dico-ritmici ed esecutivi*, in «Quaderni di filologia e lingue romanze», s.3, 12 (1997), pp. 11-139.

MURPHY

J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley 1974.

NAPPHOLZ, *Anonymous Female Voice*

C. J. Nappholz, *Anonymous Female Voice in Troubadour Poetry*, New York 1994. *UNSUNG WOMEN*.

NELLI, *Écrivains anticonformistes*

R. Nelli, *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan. I. La femme et l'amour*, Paris 1977.

NORBERG, *Versification latine médiévale*

D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958.

NOULET, CHABANEAU, *Deux manuscrits*

J. B. Noulet, C. Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Genève - Marseille 1972 [Montpellier 1888].

ORLANDO, *Rime Memoriali bolognesi*

S. Orlando, *Rime dei Memoriali bolognesi, 1279-1300*, Torino, Einaudi, 1981 («Collezione di poesia», 170).

OROZ, *Melodie provenzali*

F. J. OROZ, *Melodie provenzali nelle «Cantigas de Santa Maria»*, in *Textetymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1987, pp. 134-47.

Ovi, *Bollettino*

Opera del Vocabolario Italiano, *Bollettino*, Centro di Studi del CNR presso l'Accademia della Crusca, Ed. dell'Orso, Alessandria.

PATERSON

L. Paterson, *Great Court Festivals in the South of France and Catalonia in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in «Medium Aevum», LI (1982), pp. 213-24.

PELLEGRINI, *Appunti*

G.B. Pellegrini, *Appunti di grammatica storica provenzale*, Pisa, Pacini, 1965.

PERUGI, *Trovatori a Valchiusa*

M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.

PETERSEN DYGGVE, *Personnages historiques*

H. PETERSEN DYGGVE, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. XXV. Charles, comte d'Anjou*, in «Neophilologische Mitteilungen», L (1949), pp. 144-74.

PETROBELLI

P. Petrobelli, *Poesia e musica*, in *Letteratura Italiana*, vol. VI, Teatro, musica, tradizione dei classici, Torino, Einaudi, 1986, pp. 229-44.

PFISTER, *Beiträge*

M. Pfister, *Beiträge zur altprovenzalischen Lexicologie*, in «Vox romanica», 18 (1959), pp. 220-96.

PFISTER, *Lexicalische Untersuchungen*

M. Pfister, *Lexicalische Untersuchungen zu Girart de Roussillon*, Tübingen 1970.

PFISTER, *Localisation*

M. Pfister, *La localisation d'une scripture littéraire en ancien occitan (BrunelMs 13, British Museum 17920)*, in «Travaux de Linguistique et de Littérature», X/1 (1972), pp. 253-91.

PFISTER, *La lingua di Gavaudan*

M. Pfister, *La lingua di Gavaudan: i mezzi linguistici per localizzare un trovatore*, in «Studi Testuali», 3 (1994), pp. 81-90.

PHAN

Ch. Phan, *Approximations phoniques et glissements sémantiques dans quelques chansons de troubadours francisées*, in *Traduire au Moyen Age. Proceedings of the 5th International Conference of Conques (26-29 July 1993)*, Turnhout, Brepols, 1995, pp. 212-24.

PICCOLO, *Primavera*

F. Piccolo, *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Città di Castello 1948.

PIROT

F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les «sirventes-ensenhamens» de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris*, «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XIV, Barcelona 1972.

PIRROTTA, *Ballate*

N. Pirrotta, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo 1962, 3 voll., III, pp. 42-54 («Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», 8).

PIRROTTA, *Musica fra Medioevo e Rinascimento*

N. Pirrotta, *Musica fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.

POLLINA, *Si cum Marcabru*

V. Pollina, «*Si cum Marcabrus declina*». *Studies in the Poetics of the Troubadours Marcabru*, Modena, Mucchi, 1991.

PULSONI, *Attribuzioni discordanti*

C. PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

RADAELLI, *Pastorella danzante*

A. Radaelli, *Pastorella danzante* (BdT 244,8), in Atti del Colloque international de l'AIEO, 'Ab nou cor et ab nou talen'. *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, L'Aquila, 5-7 juillet 2001, c.s.

RAUPACH, *Französisierte Trobadorlyrik*

M. & M. RAUPACH, *Französisierte Trobadorlyrik*, Tübingen 1979 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 171).

RÄKEL, *Die musikalische*

H.-H. Räkel, *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvère-poesie*, Bern und Stuttgart 1977.

RAYNAUD

G. Raynaud, *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles publiés d'après les manuscrits, avec introduction, notes, variantes, et glossaires*, 2 voll., Paris 1881-83 («Bibliothèque française du Moyen Age»), rist. Hildesheim e New York 1972.

REIMET

E. REIMER, Johannes de Garlandia: *De mensurabili musica*: kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre, 2 voll., Wiesbaden 1972 («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», 10-11).

RESTORI, *Storia musicale*

A. Restori, *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. Apunti e note*, in «Rivista musicale italiana», II (1895), pp. 21-35.

RICKETTS, *Contribution à l'étude*

P. T. Ricketts, *Contribution à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, AIEO, Birmingham, University of Birmingham, 2000.

RIEGER, *Trobairitz*

A. Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, Niemeyer, 1991 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 233).

RIQUER, *Los trovadores*

M. de Riquer, *Los trovadores. Historia Literaria y Textos*, 3 voll., Barcelona 1975.

RIVIÈRE, *Pastourelles*

J.Ch. Rivière, *Pastourelles*, 3 voll., Genève, 1974-1976.

ROKSETH

Y. Rokseth, *Danses cléricales du XIII^e siècle*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fasc.106,

Mélanges 1945. III. Etudes historiques, Paris 1947, pp. 93-126.

RÖMER, *Die volkstümlichen Dichtungsarten*

L. Römer, *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*, Marburg 1884.

RONCAGLIA, *Laisat estar lo gazel*

Au Roncaglia, «Laisat estar lo gazel». *Contributo alla discussione sui rapporti fra lo 'zagial' e la ritmica romanza*, in «Cultura neolatina», IX (1949), pp. 67-99.

RONCAGLIA

Au. Roncaglia, *Il Muratori e la «tesi araba» sulle origini della ritmica romanza*, in *Miscellanea di studi muratoriana*, Modena 1951, pp. 300-14.

RONCAGLIA, *La lirica arabo-ispánica*

Au. Roncaglia, *La lirica arabo-ispánica e il sorgere della lirica romanza fuori della penisola iberica*, in *Accademia dei Lincei, Fondazione A. Volta, Atti dei Convegni 12, Oriente ed Occidente nel Medioevo*, Roma 1957, pp. 321-43.

RONCAGLIA, *Preistoria della lauda*

Au. Roncaglia, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Anniversario dal suo inizio (Perugia - 1260)*, Convegno Internazionale: Perugia 25-28 Settembre 1960, Perugia 1962, pp. 460-75, poi in *La metrica*, Bologna 1972, pp. 309-17.

RONCAGLIA

Au. Roncaglia, *Sul «divorzio fra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, IV. Atti del 3° Congresso Internazionale sul tema: «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), Certaldo 1978, pp. 365-97.

RONCAGLIA, *Da Avicbron a Jacopone*

Au. Roncaglia, *Da Avicbron a Jacopone*, in *Le laudi drammatiche ombre delle Origini*. Atti del V Convegno di studi del Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale (Viterbo, 22-25 maggio 1980), Viterbo 1981, pp. 81-103.

RONCAGLIA

Au. Roncaglia, *Sequenza adamiana e strofa zagialesca*, in *La Sequenza medievale*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 7-8 aprile 1984, Lucca 1992.

RONJAT, *Grammaire istorique*

J. Ronjat, *Grammaire istorique des parlers provençaux modernes*, 4 voll., Montpellier 1930-1941.

SABATINI, *Napoli angioina*

F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli 1975.

SANSONE, *Poesia lirica*

G.E. Sansone, *La poesia lirica dell'antica Provenza*, Parma, Guanda, 1993².

SAVJ-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*

P. SAVJ-LOPEZ, *Le rime di Guiraut d'Espanha*, in «Studi medievali», I (1905), pp. 394-409.

SCHIZZEROTTO, *Sette secoli*

G. Schizzerotto, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, Modena, PubliPaolini, 1985.

SCHULTZ-GORA, *Altprovenzalische Elementarbuch*

O. Schultz-Gora, *Altprovenzalisches Elementarbuch*, Heidelberg 1973⁶.

SHERIDAN-BURGESS

Gl. Sheridan Burgess, *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*, Genève 1970.

SMITH, *Figures of repetition*

N. - B. Smith, *Figures of repetition in the Old Provençal Lyric*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1976.

SOLIMENA

A. Solimena, «...pausat et ordenatz...», in *Studi provenzali* 98/99, «Romanica vulgaria. Quaderni 16/17», L'Aquila, Japadre, 1999, pp. 41-105.

SPAGGIARI, *Poesia religiosa anonima*

B. Spaggiari, *La poesia religiosa anonima catalana o occitanica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore», s. III, VII/1 (1977), pp. 117-350.

SPANKE, *Das öftere Auftreten*

H. Spanke, *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 51 (1928), pp. 73-117, ora in Id., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, Hildesheim-Zürich-New York, 1983, pp. 279-323.

SPANKE, *St. Martial-studien*

H. Spanke, *St. Martial-studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 54 (1931), pp. 282-317 e 385-422, 56 (1932), pp. 450-78, ora in Id., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, Hildesheim-Zürich-New York, 1983, pp. 1-103.

SPANKE

H. Spanke, *Zum Thema «Mittelateinische Tanzlieder»*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 33 (1932), pp. 1-22, ora in Id., *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, Hildesheim-Zürich-New York, 1983, pp. 143-70.

SPANKE, *Beziehungen*

H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateiner Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin 1936.

STENGEL, *Ableitung*

E. Stengel, *Ableitung der provenzalisch-französischen Dansa und der französischen Virelay-Formen*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 16 (1894), pp. 94-101.

STEVENS

J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

SUCHIER, *Denkmäler*

H. Suchier, *Denkmäler Provenzalischer Literatur und Sprache*, Halle 1883.

TISCHLER

H. Tischler, *The Earliest Motets (to circa 1270): A Complete Comparative Edition*, 3 voll., New Haven, Yale University Press, 1982.

VAN DER WERF, *The chansons*

H. van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht 1972.

VAN DER WERF, *The extant Troubadour Melodies*

H. van der Werf, *The extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars* (G. A. Bond text editor), Rochester (NY), 1984.

VATTERONI, *Falsa Clercia*

S. Vatteroni, «Falsa clerica». *La poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

The Voice of the Trobairitz

W. D. Paden, *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1989.

WIACEK, *Lexique des noms géographiques*

W. M. Wiacek, *Lexique des noms géographiques et ethniques dans les poésies des Troubadours des XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1968.

WILKINS

N. Wilkins, *The Works of Jehan de Lescurel*, American Institute of Musicology, 1966.

WILLAERT

F. Willaert, «Hovedans»: *fourteenth-century dancing songs in the Rhine and Meuse area*, in «Medieval Dutch Literature in its European Context», Cambridge 1994, pp. 168-87.

ZINK

M. ZINK, *Belle. Essai sur les chansons de toile*, suivi d'une édition et d'une traduction. Transcription musicales de Gérard Levot, Paris 1978.

ZINK

M. Zink, *Le lyrisme en rond: esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au moyen âge*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises», 32 (1978), pp. 71-90.

ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*

F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987.

CARREFOURS

Testi & Ricerca / Textes & Recherche

2.

Europa a teatro

collana diretta da

Giovanna Angeli, Elena Del Panta,
Anna Lia Franchetti, Marco Lombardi

La collana si propone come luogo di libero confronto tra approcci diversi, attenti alle aree di contaminazione tra i generi, ed anche luogo d'incontro con opere francesi rare, inedite o comunque emarginate da una ricerca letteraria che resta spesso ancorata a rigidi schemi storiografici e metodologici. I testi saranno proposti in edizione critica, con traduzione e commento.

1. A.L. Franchetti, *Tra narrativa e teatro. Luoghi dell'ibridazione nella letteratura francese*.
 2. *Europa a teatro*. Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste.
 3. *Europa a teatro*. Desmarets de Saint-Sorlin, *Europa*.
 4. E. Del Panta, *Il "récit" multiforme*. (In preparazione).
 5. M. Lombardi, *Beaumarchais e il teatro dell'io*. (In preparazione).
-