

Alessio Collura

Guillem Peire de Cazals

D'una leu chanso ai cor que m'entremeta
(*BdT* 227.8)

Del trovatore caorsino Guillem Peire de Cazals – il cui inizio dell'attività poetica è da retrodatare agli anni '10 del XIII secolo – ci è pervenuto un corpus lirico che, almeno secondo la *vulgata critica*, risulterebbe relativamente compatto: costituito soprattutto da *unica* e tràdito essenzialmente dal canzoniere occitano **C** (soltanto la *chanso Ja tant no cugey que-m trigues*, *BdT* 227.10, è contenuta anche in **f**, mentre il *partimen Bernat de la Bart' ancse-m platz*, *BdT* 227.7 = 58.2, è testimoniato anche da **EHM** e parzialmente da **D^c**).¹ L'edizione Mouzat del 1954, di fatto, riuniva dieci canzoni e un *partimen* di sicura attribuzione al casalese.² Oggi, se si volesse proporre un nuovo lavoro monografico che riunisca tutte le *pièces* di Guillem Peire, il numero dei testi da inserirvi salirebbe a quattordici, con maggiori implicazioni dei canzonieri **D^aD^cORTa**¹: secondo Saverio Guida, non si può più sottacere, in effetti, la probabile (se non sicura) paternità guglielmina del sirventese *Eu chantera de gaug e volontos* (*BdT* 345.2) e dei *partimens Segner Arnaut, vostre semblant* (*BdT* 150a.1 = 25.3 = 205.5a) – intrecciato con Folc ed Arnaut – e *Senhe-N Arnaut, d'un joven* (*BdT*

¹ Per i pochi dati biografici e per le informazioni sullo status sociale di Guillem Peire de Cazals – ricavabili dallo studio incrociato di alcuni documenti d'archivio e del suo corpus poetico – rinvio alla mia *lectura* del 2011: Alessio Collura, «Guillem Peire de Cazals, *Be-m plagr'ueymais qu'ab vos dona-m valgues* (*BdT* 227.6)», *Lecturae tropatorum*, 4, 2011, 31 pp., alle pp. 2-5; oltre che alla relativa voce del *DBT*, alle pp. 266-267.

² Gli undici componimenti sono quelli editi da Jean Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII^e siècle*, Paris 1954.

201.5 = 25.2) – dove, ai vv. 31-32, il trovatore *quercinois* è così apostrofato: «Guilhem Peire, no·us repren / si no voletz ric barat».³

*

La cosiddetta *leu chanso*, oggetto della presente *lectura*, è certo un testo emblematico nella produzione di Guillem Peire de Cazals. I motivi sono plurimi: di natura intrinseca ed estrinseca.

Innanzitutto è uno dei due componimenti di sicura attribuzione che ci forniscono informazioni di datazione e che, indirettamente, permettono di circoscrivere l'arco cronologico dell'attività poetica del trovatore di Cazals.⁴ *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* (BdT 227.8) ha fornito, infatti, lo schema strofico e metrico a un fedele *contrafactum* di Guillem Figueira, *Un nou sirventes ai en cor que trameta* (BdT 217.8), esemplato in Italia e risalente alla primavera del 1240, stagione che diviene termine *ante quem* sicuro per la collocazione cronologica del nostro testo, ma anche, più in generale, dell'attività poetica del trovatore caorsino.⁵ Mouzat ipotizzava, dunque, che la *leu chanso* fosse stata scritta nella seconda metà degli anni Trenta del XIII secolo, forse nel biennio precedente il *nou sirventes* di Figueira, tra il 1238 e il 1240.

³ Per i testi di nuova attribuzione cfr.: Luca Morlino, «Omonimi equivoci e riconoscimenti trobadorici: il caso di Peire Guillem», in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova 2009, pp. 241-261; Stefano Asperti, «Testi e frammenti recuperati per il corpus della lirica trobadorica», *Medioevo romanzo*, 33, 2009, pp. 264-294, alle pp. 274-275; Ruth Harvey - Linda Paterson, *The Troubadour 'tensos' and 'partimens': A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. I, pp. 343-349 e vol. II, pp. 527-537; Saverio Guida, «Sospette paternità di due dispute e di un sirventese in lingua d'oc (BdT 201.5 = 25.2; 150a.1 = 25.3 = 201.5a; 345.2)», *Cultura neolatina*, 70, 2010, pp. 277-321.

⁴ L'altro componimento è il *partimen* con Bernart de la Barta, *Bernat de la Bart'anc se-m platz* (BdT 227.7 = 58.2): v. *infra*.

⁵ Si veda Carl Appel, rec. a Werner Mulertt, «Der Trobador Guillem Peire de Cazals», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 49, 1929, p. 609. Il fatto stesso che Guillem Figueira chiami il suo pezzo *sirventes* indica che è questi ad aver eseguito il *contrafactum*. Cfr. anche Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, che afferma: «Guilhem Peire, inventeur infatigable de formes strophiques par ailleurs, est bien plus vraisemblément que Figueira l'initiateur de cette strophe. ... Or le *nou sirventès* de Figueira est, selon Levy et Appel, de 1238 ou de 1240» (p. 14, scrive erroneamente «de 1234 ou...»).

In realtà, un'altra ipotesi può essere avanzata, forse più verosimile e storicamente conciliante rispetto a quella espressa dall'editore francese. Nell'articolo sulle «sospette paternità» di alcuni testi trobadorici, Guida cerca di ricreare il retroterra storico-culturale di produzione di due *partimens* e di un *sirventes* in lingua d'oc di dubbia o imprecisa attribuzione: si tratta dei citati *Segner Arnaut, vostre semblant* (BdT 150a.1 = 25.3 = 205.5a), *Senhe-N Arnaut, d'un joven* (BdT 201.5 = 25.2) ed *Eu chantera de gaug e volontos* (BdT 345.2).⁶ Così, conciliando dati storici e codicologici, presupposti letterari e riflessioni stilistiche, Guida non solo propone di attribuire le suddette composizioni a Guillem Peire de Cazals (nel caso dei *partimens* in qualità di uno dei coautori), ma finisce anche col delineare l'esistenza di un «variegato cenacolo poetico tolosano», orbitante attorno alle figure dei conti di Tolosa (Raimondo VI prima, Raimondo VII poi) e alle famiglie filocomitali e anti-francesi, ed entro cui è annoverabile il nostro trovatore caorsino. I dati più interessanti sono di ordine logico e cronologico, oltre che geografico. Innanzitutto, giacché la data di composizione di *Senhe-N Arnaut, d'un joven* è circoscrivibile agli anni 1211-1214, l'attribuzione del *partimen* al trovatore di Cazals permette di retrodatarne l'inizio dell'attività poetica almeno agli anni '10 del XIII secolo.⁷ Poi, sembra che tale cenacolo riunisse *lettrés* del calibro di Raimon de Castelnou, Arnaut de Cumenge, Gui de Cavaillon, Peire de Durban, Guillem de Montanhagol, Bernart de la Barta e che abbia trovato la sua maggiore espressione e rappresentatività nel ventennio 1211-1229. Risale proprio agli anni conclusivi di questa stagione poetica anti-crociata il duro *sirventese* *Foilla ni flors, ni chautz temps ni freidura* (BdT 58.4),⁸ con-

⁶ Cfr. Guida, «Sospette paternità», pp. 277-321.

⁷ Cfr. Laurent Albaret, «Le siège de Sévérac par Simon de Montfort en 1214», *Heresis*, 24, 1995, pp. 53-66; Harvey - Paterson, *The Troubadour 'tensos' and 'partimens'*, pp. 343-349. L'altro *partimen*, *Segner Arnaut, vostre semblant*, è invece vagamente riconducibile agli anni compresi tra il 1211 e il 1229: cfr. *Ibidem*, pp. 527-537.

⁸ Cfr. le edizioni di Frank M. Chambers, «Three Troubadour Poems with Historical Overtones», *Speculum*, 54, 1979, pp. 42-54, alle pp. 51-54; di John M. Marshall, «Les trois tensons du troubadour Bernart de la Barta», in *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Granada 1985, pp. 443-457; e di Peter T. Ricketts, «*Foilla ni flors, ni chautz temps ni freidura* de Bernart de la Barta (PC 58, 4), édition critique et traduction», *La France Latine*, 142, 2006, pp. 141-145.

tro le gravi condizioni di pace imposte a Raimondo VII di Tolosa nel 1229 a Meaux e composto da Bernart de la Barta, tenzonante di Guillem Peire de Cazals nel *partimen Bernat de la Bart'anc se-m platz* (*BdT* 227.7 = 58.2).⁹ Non ci si allontanerà dal vero – e le riserve della *BEdT* andrebbero a mio avviso allontanate – qualora si facesse risalire anche il suddetto *partimen* al biennio 1229-1230. Ma i legami tra Guillem Peire de Cazals e gli altri poeti del circolo trobadorico tolosano non si esauriscono certo qui.¹⁰ Se è vero che in qualche modo l'attività del trovatore di Cazals è pienamente collocabile entro la temperie letteraria e politico-culturale del cenacolo di Tolosa, sembrerebbe quantomeno strana una sua propagginazione isolata verso la fine degli anni '30 del XIII secolo. A meno che, forse, non si pensi a una prima fase letteraria legata all'esperienza dialogica del *partimen* (che trova la sua ragion d'essere proprio nella dimensione sociale e collettiva del 'circolo letterario') e a una seconda fase più intima, cortese e individualistica (seppur non esente da toni polemicici residui) che si distende proprio negli anni '30 del Duecento. Eppure un altro dato viene in soccorso della mia argomentazione, facendomi propendere per una retrodatazione del *terminus* di composizione della canzone *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta*.

Sappiamo – come si è già accennato – che la *leu chanso* fornirà lo schema metrico e rimico al sirventese di Guillem Figueira, *Un nou sirventes ai en cor que trameta* (*BdT* 217.8), redatto in terra italiana, vero-

⁹ Originario della località di Labarthe, Bernart de la Barta sembra essere un trovatore 'impegnato' e «che operò in un *milieu* politico e ideologico molto vicino alla dinastia di Saint-Gilles» (*DBT*, p. 93). La sua attività poetica è da circoscrivere al primo e al secondo quarto del XIII secolo (anni 1211-1230) e tra i suoi componimenti sono da segnalare le due tenzoni intrecciate rispettivamente con Arnaut de Cumenge e con Guillem Peire de Cazals – non a caso due personaggi del citato cenacolo poetico tolosano. Si vedano anche: Christian Anatole, «Bernart de la Barta», *Via Domitia*, 26, 1981, pp. 62-76; e Id., «Le troubadour Bernart de la Barta», *Annales du Midi*, 187, 1989, pp. 225-233.

¹⁰ Cfr., a proposito, quanto afferma Saverio Guida in «Bernart de la Barta», *DBT*, pp. 93-94: «Agli anni attorno al 1230 vanno assegnate pure le giostre loiche e liriche che lo [= Bernart de la Barta] videro coinvolto con Arnaut de Cumenge e Guilhem Peire de Cazals in dilettevoli intrattenimenti da immaginare inscenati nella raffinata corte raimondina, dinanzi ad una consorteria ideologicamente avversa ai Francesi e al clero».

similmente in Puglia, tra il marzo e l'aprile del 1240.¹¹ A questo punto, una domanda sorge spontanea: come ha potuto una canzone di un autore tutto sommato 'minore', non particolarmente melodica, dal ritmo *heurté* (a dirla con Mouzat)¹² e dalla tradizione misera, senza altri intermediari noti, raggiungere le coste meridionali dell'Adriatico? Certo è che Guillem Peire, da quanto ci risulta per via documentale, non si è mai spostato dall'area tolosana, mentre, di contro, Guillem Figueira, tolosano di nascita, sembra abbia fatto la spola tra la terra d'origine e l'Italia. Questa semplice considerazione invita a pensare che il contatto tra Figueira e il testo della *leu chanso* sia avvenuto proprio a Tolosa. Un contatto che poi, non troppo sorprendentemente, si è dimostrato prolifico. Stando alla *vida* di Guillem Figueira e alle informazioni desumibili dai componimenti databili del trovatore tolosano, si deduce che (a parte la parentesi italiana del 1216-1226) fino all'assedio di Tolosa del 1229 Guillem Figueira si trovava, o comunque orbitava, nei pressi della propria città natia, e che solo tra il 1229 e il 1230, proprio a seguito della disfatta degli anticrociati, il trovatore fu costretto a fuggire in nord Italia per insediarsi presso la corte dell'encomiato Federico II, dove rimarrà almeno fino agli anni '40 del XIII secolo.¹³ Così, non

¹¹ Per Guillem Figueira, rimando alla voce in *DBT*, alle pp. 254-256. Quanto al sirventese, *BdT* 217.8 è leggibile in *Rialto*, nell'edizione di Linda Paterson, dove tra le Note si legge: «The sirventes was composed in March-April 1240 at or near Barletta in Apulia, when Frederick was holding a great parliament in Foggia, to which people came from all over the Regno», con rimando e approfondimento alla sezione 'Dating and historical circumstances'. Il testo è inserito anche nei corpora *Troubadours, trouvères and the Crusades* (progetto diretto da Linda Paterson) e *L'Italia dei trovatori. Repertorio dei componimenti trobadorici relativi alla storia d'Italia* (progetto coordinato da Paolo Di Luca).

¹² Cfr. Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 26.

¹³ Secondo la *vida* (in cui emerge, tra l'altro, un atteggiamento ostile dell'antico biografo nei confronti del poeta tolosano) Guillem Figueira si sarebbe trasferito in nord Italia dopo la capitolazione di Tolosa (1229), ma – a detta di Gerardo Larghi – «la notizia potrebbe dipendere da una sottile malignità dell'autore della biografia (credibilmente Uc de Saint Circ) che intese collegare il profilo dell'artista agli ambienti ereticali o comunque prossimi al catarismo». (*DBT*, p. 255). Sta di fatto che già a partire da Riquer la data del trasferimento è stata collocata dopo l'11 aprile 1229 (cfr. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1270). In anni più recenti, Larghi ipotizza l'eventualità di un'anticipazione di tale migrazione, giacché «un giullare di nome *Figueira* fu presente nell'estate 1226 a Calaone, o comun-

sarebbe peregrino pensare che proprio durante quegli anni concitati di fine crociata, tra il 1229 e il 1230, in una Tolosa intellettualmente e politicamente attiva, Guillem Figueira venga a conoscenza dello schema metrico-ritmico sperimentale, aspro e cadenzato della nuova canzone del concittadino acquisito Guillem Peire; schema che – seppur a distanza di anni – ai suoi orecchi e alle sue corde si dimostra valido per imbastire un *sirventes* di carattere propagandistico, filoghibellino e dunque, indirettamente, critico nei confronti della Chiesa di Roma. Non si dimentichi, in effetti, la vicinanza dello stesso Guillem Peire de Cazals al partito avverso a *clercs e Frances*. D'altronde, in questa argomentazione, non sono da sottovalutare i contatti dello stesso Guillem Figueira con alcuni degli esponenti del cenacolo tolosano.

Un'altra informazione estrapolabile dal dettato testuale di *BdT* 227.8 e con implicazioni di datazione (seppur larga), questa volta in grado di circoscrivere il *terminus post quem* di composizione del testo, è quella relativa al ricordo proverbiale delle *peiras d'Alzona* (v. 38). Il riferimento, se è vero che richiama esplicitamente una leggenda popolare¹⁴ e che si potrebbe spiegare supponendo una certa familiarità con i massi rocciosi d'Alzona (oggi Naurouze) sulla strada tra Tolosa e Carcassona, non può non riecheggiare un'altra testimonianza della poesia

que nell'ambiente degli estensi», e pare frequentasse l'«ambiente tabernario padano» (cfr. *DBT*, p. 255). Lo confermerebbero la *cobla esparsa* di Sordel, *Si tot m'asaill de sirventes Fige[i]ra* (*BdT* 437.33) e il *partimen N'Aimeric, que-us par del pro Bertram d'Aurel* (*BdT* 217.4c = 10.36). La conclusione di Larghi (presentata comunque come ipotesi) è che se si individuasse il personaggio attivo in Pianura Padana con Guillem Figueira, «allora l'espressione che si riscontra nella *vida* potrebbe doversi leggere piuttosto come un riferimento alla sconfitta subita da Raimondo VI a metà del secondo decennio del XIII secolo, che come una allusione alla conquista della città di Tolosa». Al di là dell'interpretazione della *vida*, e pur ammettendo la coincidenza tra Guillem Figueira e il 'trovatore padano', credo che non sia improbabile un passaggio reiterato Linguadoca-nord Italia da parte del trovatore tolosano: è possibile che Guillem Figueira si sia recato inizialmente in Pianura Padana tra gli anni 1216-1226, che sia quindi tornato a Tolosa in un momento critico per la sua città (forse animato da un certo sentimento campanilistico affatto assente nella sua produzione poetica) e infine che si sia trasferito definitivamente in nord Italia dopo la disfatta tolosana, tra il 1229 e il 1230. È questa l'ipotesi che qui si sostiene.

¹⁴ Si veda almeno Jean-Baptiste Noulet, «Les pierres de Narouse et leur légende», *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, 7^e série, IV, 1872, pp. 132-138.

trobadorica, l'unica: *Chansoneta farai, Vencut* di Raimon de Miraval (*BdT* 406.21), trovatore originario di Carcassona, attivo per un certo periodo nell'area tolosana e anch'esso legato a Raimondo VI di Tolosa (come lo stesso Guillem Peire de Cazals).¹⁵ Per quanto il richiamo alle 'pietre d'Alzona' sembri implicare un riferimento cognitivo, fisico e concreto all'elemento naturale, è comunque probabile che la citazione leggendaria derivi direttamente dalla 'canzonetta' di Raimon e che sia dunque in grado di stabilire un collegamento diretto tra i due trovatori, e, in particolare, tra i due componimenti (*BdT* 227.8 e *BdT* 406.21). Dal momento che *Chansoneta farai* è attribuibile agli anni 1193-1194, la *leu chanso* non può che collocarsi nel venticinquennio successivo.

Dalla *leu chanso* è inoltre ricavabile una notizia utile a chiarificare lo status sociale di Guillem Peire de Cazals. L'esclamazione «Ai, s'ieu agues ben fag a la fieyra, / cum for'aculhitz gen e be!» (vv. 43-44), e più avanti il riferimento a «senchas [...] et anels et aufre» (v. 48) e alla «boneta» (v. 51), ci permettono di sostenere – assieme alle informazioni d'archivio – che Guillem Peire fosse un mercante e che viaggiasse per i suoi affari. Il suo mestiere lo ha spinto a ricercare i mercati più floridi e produttivi dell'epoca: in linea con i risultati delle indagini archivistiche più aggiornate (che dimostrano la presenza di personaggi *de Casalibus* nella città della Garonna), e date le origini caorsine di Guillem Peire, non è strano che Tolosa, nel secolo XIII all'apice del proprio sviluppo socio-economico, abbia esercitato sul mercante-trovatore un certo richiamo.¹⁶

In conclusione, Tolosa, il circolo politico-letterario della *ville rose* e gli anni '10-'20 del secolo XIII non possono che costituire l'orizzonte cronotopico dell'attività poetica e sociale di Guillem Peire de Cazals.¹⁷

¹⁵ Raimon de Miraval, *Chansoneta farai, Vencut* (*BdT* 406.21): «Ar sai que-s tocan las periras d'Alzona, / pus premiers pot intrar selh que mais dona» (vv. 7-8). Cfr. anche l'edizione Topsfield di Raimon de Miraval, nota al v. 7, a p. 116. Per quanto concerne la biografia del trovatore di Miraval, rinvio al profilo relativo in *DBT*, pp. 461-463.

¹⁶ Cfr. Guida, «Cartulari e trovatori», p. 99.

¹⁷ Su Tolosa e sull'attività politica, sociale e culturale di questa città, rinvio a John H. Mundy, *Liberty and Political Power in Toulouse (1050-1230)*, New York 1954; Id., «Urban Society and Culture: Toulouse and Its Region», in *Renaissance and Renewal in Twelfth Century*, Cambridge (Mass.) 1982, pp. 229-247; e Id., *Society and Government at Toulouse in the Age of Cathars*, Toronto 1997.

*

Tornando al nostro testo, *D'una leu chanso ai cor que m'en-tremeta* (BdT 227.8), trasmesso unicamente dal canzoniere C, compare come sesto componimento nella sezione dedicata a Guillem Peire de Cazals.¹⁸ Si tratta di una canzone 'nuova' e altrettanto sperimentale entro il panorama lirico, cortese e affettato, del trovatore caorsino – almeno secondo quanto delineato, a suo tempo, da Mouzat.¹⁹ In effetti la *leu chanso* costituisce un cambiamento di rotta da parte di Guillem Peire, sia sul piano tematico sia a livello di modalità di costruzione del discorso lirico.

Prima di procedere ad un'analisi del testo (nell'intrecciarsi di stile e tema), mi sembra utile fornire un quadro di sintesi circa il contenuto delle varie *coblas* della *canso*:

- La *cobla* I definisce la *razo* che spinge il poeta a cantare la sua nuova condizione d'amore (o meglio, di disamore), e introduce la *dompna* come antagonista femminile della vicenda che si appresta a narrare.
- La *cobla* II descrive, collocandoli nel passato, alcuni momenti felici e di complicità vissuti dal trovatore e da *midons*; quest'ultima, piuttosto, viene biasimata per il suo allontanamento (di cui non si conoscono bene i motivi), a cui viene contrapposta l'indiscussa fedeltà del poeta.
- La *cobla* III fa ulteriormente leva sulla fedeltà del trovatore, che continua a rimproverare *midons* per il suo cambiamento repentino: la rappresentazione del contrasto tra il passato felice e il presente misero, unito

¹⁸ Su C si vedano, in particolare: Gustav Gröber, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2, 1875-1877, pp. 337-670; Alfred Jeanroy, «Notes sur l'histoire d'un chansonnier provençal», in *Mélanges offerts à M. Emile Picot*, 2 voll., Paris 1913, vol. I, pp. 525-533; Jacques Monfrin, «Notes sur le chansonnier provençal C (Bibliothèque nationale, ms. fr. 856)», in *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, 2 voll., Paris 1955, vol. II, pp. 292-312; Anna Radaelli, «INTAVULARE». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 7. Il canzoniere provenzale C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856)*, Modena 2005. Il codice si compone di sezioni antologiche dedicate a singoli autori, mentre alla fine ospita una serie di componimenti adespoti, anch'essi appartenenti a generi diversi, e una sezione incompleta di tenzoni e *partimens*. La sezione dedicata a Guillem Peire de Cazals è la quarantesima; ai testi in essa raccolti bisogna aggiungere un *partimen* trascritto nell'ultima parte del canzoniere.

¹⁹ Vedi Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, pp. 27-29.

- all'atteggiamento indisponente della donna, portano il poeta a pronunciare contro di lei alcune chiare parole di vituperio.
- Nella *cobla* IV il poeta mostra di essere ancora stupefatto e incredulo dinnanzi al nuovo atteggiamento crudele e sleale di *midons*. Il trovatore, inoltre, forse con tono ironico e dissacrante, imputa l'allontanamento della donna a un proprio mancato servizio di tipo economico.
 - La *cobla* V, infine, costituisce l'acme della presa di coscienza di un amore finito, distrutto, interrotto. A nulla possono, ormai, le ricchezze materiali e fisiche dell'amante-trovatore di fronte all'insensato atteggiamento stratega di *Amors* e, indirettamente, della *dompna*. Il canto di dolore del trovatore diventa così grido e rimprovero per un mondo in cambiamento, in cui non vi è più spazio per la *fin' amor* e, dunque, per un canto altrettanto sincero.

Risiede proprio nel binomio incipitale, *leu chanso* (v. 1), il riflesso della sintesi espressiva di questa novità stilistico-tematica – come si diceva, non priva di una certa qualità sperimentale. Ma non solo: è esattamente il termine *leu*, insieme allo spettro semantico che esso veicola, a rappresentare il vero *quid* dell'intero componimento poetico. Da un lato, l'aggettivo *leu* (associato al genere testuale *chanso*) richiamerebbe le basi stilistiche del *trobar leu*, segnando dunque un passaggio dalla sperimentazione formale del *trobar ric* di Guillem Peire, che raggiunge l'acme in *Ab lo pascor* (*BdT* 227.1) e in *Per re no-m tenria* (*BdT* 227.11), a una tipologia testuale più piana e lineare; dall'altro lato, a livello tematico, a differenza degli altri componimenti lirici del trovatore caorsino, la *leu chanso* costituisce una vera e propria canzone di disamore.

Il primo dato da evidenziare è senz'altro rappresentato dalla componente ritmico-strofica della *chanso*. La scansione metrica, del tipo a11' b11' a11' b11' c8' d8 c9' d8 e11' d11 e11' d11 (*Frank* 412:2), sebbene non costituisca un *unicum*, rappresenta il tipo metrico originale. Poi, come per quasi tutti i testi del trovatore caorsino, anche *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* presenta una struttura a cinque *coblas*; eppure, a differenza della maggior parte dei componimenti, la *tornada* è assente. L'unica eccezione, accanto al nostro testo, è data dalla canzone *Ja tant no cugey que-m trigues* (*BdT* 227.10). In particolare, è da notare in *BdT* 227.8 l'uso di una *cobla* dalla forma quadrata: costituita da dodici versi e caratterizzata da una presenza marcata dell'*hendécasyllabe*, maschile o femminile, ma comunque abbastanza regolare e

cadenzato, scandito essenzialmente da cesure liriche o italiane.²⁰ Proprio su questa tipologia di verso vorrei soffermarmi un attimo. Si coglie facilmente come il verso lungo permetta una maggiore distensione tra l'andamento sintattico e quello metrico: siamo lontani dalla sintassi spezzata, ellittica e dominata da anastrofi, iperbati ed *enjambements* propria dei componimenti manieristici di Guillem Peire de Cazals. Eppure, la scansione regolare delle cesure, quasi singhiozzante, determina comunque un itinerario ritmico interrotto, spezzato. Inoltre, ci troviamo di fronte a un verso tutto sommato raro e anche 'tardo' entro il panorama trobadorico (almeno nel suo uso più marcato). Un verso certamente espressivo, senza dubbio sperimentale, nonché sintomatico di una musicalità rustica, spesso veicolo di un registro basso e diretto.

Facendo una ricognizione nel *Répertoire métrique* di Frank, sono soltanto otto gli schemi metrici che sfruttano un verso a undici posizioni (la maggior parte dei quali con una o due testimonianze), per un totale di sedici componimenti trobadorici che fanno uso dell'*hendécasyllabe*. Questa tipologia di verso compare già nel primo trovatore, Guglielmo IX d'Aquitania, in 3 dei suoi *vers ai compagnos* che condividono uno schema metrico del tipo 11 11 14.²¹ Per quanto il verso

²⁰ Cfr. Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 32: «Maus, et Mulertt après lui, n'ont compté que 10 syllabes aux vers 1-4 et 9-12. Pourtant, la grande originalité de cette pièce est justement l'emploi de ce vers très rare de 11 syllabes qui forme ici la majeure partie du poème. Il est à remarquer que ce vers est coupé nettement par une césure après la 5^e syllabe, ce qui donne ce rythme 5/6, étrange et un peu heurté. De plus, le 7^e vers de chaque strophe présente aussi le mètre peu usité de 9 syllabes».

²¹ Si tratta di *Compaigno farai un vers tot covinen* (BdT 183.3), *Compaigno non posc mudar qu'eu no m'esfrei* (BdT 183.4) e *Compaigno tant ai agutz d'avols conres* (BdT 183.5). L'elenco dei componimenti che fanno uso dell'*hendécasyllabe* si trova in István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957, vol. II, pp. 30-31. Su questa tipologia di verso, in particolare sull'uso che ne fanno Guglielmo di Poitiers e, poi, i trovatori successivi, rimando al saggio analitico di Ulrich MÖlk, *Les vers longs de Guillaume d'Aquitaine*, in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, a cura di H.-E. Keller et al., 2 voll, Kalamazoo (Michigan) 1986, vol. I, pp. 131-142 (con bibliografia progressiva), e soprattutto Dominique Billy, «L'analyse distributionnelle des vers césurés dans la poésie médiévale lyrique occitane et française, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*», Actes du III^{ème} Congrès international de l'AIEO (Montpellier, 20-26 septembre 1990), 3 voll., a cura di Gérard Gouiran, Montpellier 1992, vol. III, pp. 813-814.

lungo del conte di Poitiers presenti caratteristiche ritmico-musicali ben diverse rispetto al verso parallelo usato da autori più tardi (tra cui lo stesso Guillem Peire de Cazals), fin dagli esordi, comunque, l'*hendécasyllabe* appare all'interno di una tipologia poetica di stampo discorsivo e spesso caratterizzata espressionisticamente da un tono parodico, sarcastico e velatamente osceno. Questo accade già in Marcabru, *En abriu, s'esclairo-il riu contra-l Pascor* (BdT 293.24), una canzone-sirventese di tipo moraleggiante ma dal tono volutamente satirico, e il cui schema – seppur interpretabile come 3 4 4 3 4 4 4 3 7 – è riconducibile a 11 11 14 con rime al mezzo. In effetti, pare che proprio sulla scia dell'espressività oscena e tabernaria, l'endecasillabo abbia costruito la sua storia all'interno della casistica metrica della lirica occitana. Gli altri esempi, da Guillem Augier Novella a Guillem Raimon, da Guillem de Saint Didier a Guillem Figueira – oltre che alcune *coblas* anonime di argomento satirico o licenzioso – confermano questa prospettiva:²² e lo stesso, lo vedremo, vale per la *leu chanso* di Guillem Peire de Cazals, che pare abbia perseguito, qui, consapevolmente, una

²² Si fa riferimento ai seguenti componimenti:

- BdT 98.1, Bonafe, *Seign-en Blacatz, pos per tot vos failh barata* (11' 11' 11' 11' 7 7 7 7), satira personale con sequela d'insulti;
- BdT 205.1, Guillem Augier Novella, *Bertran, vos c'anar soliatz ab lairos* (11 11 11 6' 6' 7 6'), componimento tabernario e satirico;
- BdT 210.21, Guillem de Berguedan, *Un sirventes nou vuouill far en rim'es-traigna* (11' 11' 11' 3 7 7 7), attacco personale con collezione di insulti e oscenità;
- BdT 217.4c, Guillem Figueira, *N'Aimeric, que-us par del pro Bertram d'Aurel* (11 11 11 6' 6' 13'), testo tabernario e giullaresco;
- BdT 229.2 (= 10.35), Guillem Raimon, *N'Aimeric, digatz que-us par d'aquest marques* (11 11 11 11 6' 6' 13'), tenzone satirica d'ambientazione cortese;
- BdT 234.8, Guillem de Saint Didier, *D'una domn' ai auzit dir que s'es clamada* (11' 11' 11' 11' 7 7 7 7), tenzone parodica sui costumi sessuali di una coppia;
- BdT 234.12, Guillem de Saint Didier, *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblansa* (11' 11' 11' 11' 7 7 7 7), tensone fittizia di carattere onirico;
- BdT 335.44, Peire Cardenal, *Qui se vol tal fais cargar qe-l fais lo venza* (11' 11' 11' 11' 7 7 7 7), sirventese polemico e di biasimo;
- BdT 461.112, Anonimo, *Entre-ls deslejals baros mi platz rabasta* (11' 11' 11' 11' 7 7), *coblas esparsas*;
- BdT 461.220, Anonimo, *Seigner Savarix, Tibaut vos a faz peigner* (11' 11' 11' 11' 7 7 7 7), *cobla esparsa*.

grossolanità formale ricercata, perfettamente in linea con il tema che viene affrontato nella canzone.

Veniamo dunque all'argomento. Sul piano contenutistico, diversamente da quanto avviene nelle altre canzoni del caorsino, la *leu chanso* non ha come fulcro l'amore del trovatore nei confronti della *dompna*, ma narra la presa di coscienza di un cambiamento, di una irreparabile rottura (l'allontanamento di *midons*), configurandosi come una vera 'canzone di disamore' (per adottare la nomenclatura proposta da Oriana Scarpati e Francesca Sanguineti volta a definire tale modalità poetica), che fa proprio un modulo intermedio tra la *mala canso* e il *comjat*, con labili incursioni verso il registro della *chanson de change*.²³

²³ Sulla *mala canso* come genere 'minore' e non completamente repertoriato, cfr. Valeria Bertolucci Pizzorusso, «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga 'de change'*», in *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os dias 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela 1993, pp. 109-120: «Su tutta la questione mancano lavori approfonditi – l'accenno a questa modalità della canzone d'amore emerge solo occasionalmente nella letteratura critica –, come, e soprattutto, repertori tematici abbastanza articolati e raffinati dei diversi generi lirici provenzali, sui quali commisurare l'entità e la rilevanza del fenomeno anche negli altri ambiti lirici romanzì» (p. 111). Recentemente è apparso il volume *Canzoni occitane di disamore*, a cura di Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati, Roma 2013: una antologia dei componimenti più rappresentativi della modalità poetica del disamore. Il volume è corredato da un'introduzione in cui vengono analizzati gli elementi fondanti il disamore e la loro fortuna attraverso i secoli. Circa la difficoltà di definire le frontiere, spesso sfumate, tra *mala canso*, *chanson de change* e *comjat*, si vedano le parole di Sanguineti: «La *mala canso* può quindi facilmente sfociare nella varietà del *comjat*, ossia del canto di congedo da una dama in cui il trovatore aveva mal riposto il proprio amore e da cui sceglie di allontanarsi esprimendo parole di delusione e rimprovero; o addirittura in quella della *chanson de change*, in cui all'abbandono della dama segue il passaggio al servizio di una nuova, migliore, signoria» (Francesca Sanguineti, «Gui d'Uisel, *Ja non cujei qe-m desplagues amors* (BdT 194.11)», *Lecturae tropatorum*, 4, 2011, 27 pp., a p. 2). Sull'argomento, cfr. anche Isabel de Riquer, «La *mala cansó* provenzal, fuente del *maldit catalán*», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5, 1996-1997, pp. 109-127, ed Ead., «Amor (motivo da *mala cansó*)», *La parola del testo*, 8, 2004, pp. 333-348. Quanto all'arco cronologico del nostro trovatore, è interessante notare il dato ricavato da Francesca Andolfato circa la diffusione della *mala canso*, «in voga nel periodo in cui opera Gausbert de Poicibot» («Gausbert de Poicibot, *Be-s cuget venjar Amors* (BdT 173.2)», *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, pp. 30), la cui attività poetica viene collocata da William Shepard tra 1210

Alla luce di questo distacco dalla *domna* si potrebbe forse spiegare anche l'‘afonia’ conclusiva del trovatore, elemento che si esplica nell'assenza di *tornada*, presente – di contro – in tutte le altre canzoni guglielmine (dove tra l'altro compare costante l'invio all'amico *Ardit* – garante del rapporto amoroso di Guillem Peire; e che contribuisce oltretutto all'omogeneità del corpus del trovatore di Cazals) a eccezione di *Ja tant no cuzey que-m trignes* (*BdT* 227.10), non a caso l'unico testo guglielmino a intrattenere una relazione con la ‘modalità del disamore’. *Ja tant no cuzey* potrebbe rientrare in effetti nella ‘quarta modalità’ individuata da Scarpati e Sanguineti, quella dei «componenti genericamente polemici nei riguardi di Amore e delle *domnas*». ²⁴ Si legga, in proposito, la prima *cobla* di *BdT* 227.10 (vv. 1-10):

Ja tant no cuzey que·m trignes
 que d'Amor quals que jauzimens
 no·m vengues, o quals que prezens
 o qual que merce no y trobes;
 mas non la i truep et es peccatz trop grans
 qu'aucire·m vol: e, pus li plai, m'aucia;
 a mi sap bo s'a midons platz que sia,
 mas ieu non cre que·l plassa nuls mos dans,
 quar anc no·l fi per que plazer li deya
 ni non ai cor qu'o fass' on plus mi greya.

Al di là del chiaro atteggiamento critico di Guillem Peire verso un Amore personificato ostile e insensibile, mi pare probabile intravedere un'allusione dell'incipit di *BdT* 227.10 alla *mala canso* di Gui d'Uisel, *Ja non cujei qe-m desplagues amors* (*BdT* 194.11), del 1210 ca. ²⁵ Il richiamo al testo del trovatore d'Uisel è forse un espediente metaletterario usato da Guillem Peire per inquadrare nella giusta prospettiva disacrante la propria canzone, *Ja tant no cuzey que-m trignes*, probabilmente coeva alla *leu chanso* (se non di poco anteriore).

In particolare, il sintagma *leu chanso* – al di là delle implicazioni

e 1230 (cfr. *Les poésies de Jausbert de Puicibot, troubadour du XIII^e siècle*, Paris 1924, p. vii): in anni prossimi, dunque, a quella di Guillem Peire de Cazals.

²⁴ Sanguineti – Scarpati, *Canzoni occitane*, p. 13.

²⁵ A proposito di *BdT* 194.11, rimando alla recente *lectura*: Francesca Sanguineti, «Gui d'Uisel, *Ja non cujei qe-m desplagues amors* (*BdT* 194.11)», *Lecturae tropatorum*, 4, 2011, 27 pp.

stilistiche, e che comparando in sede incipitale costituirebbe di fatto l'autodesignazione del genere – non significa soltanto ‘canzone dallo stile semplice’ o ‘canzone leggera’, nel senso di *chansoneta* ‘canzonetta’: di nuovo, come per le *peires d'Alzona* (v. *supra*), sull'esempio della *mala canso Chansoneta farai, Vencut* di Raimon de Miraval (*BdT* 406.21), che a questo punto mi pare costituisca un modello diretto di Guillem Peire. Innanzitutto, che l'aggettivo *leu* non abbia qui un significato stilistico-retorico – nel senso di ‘leggero, semplice’, ‘dallo stile chiaro’, con diretta allusione alla poetica del *trobar leu* – lo dimostra il fatto che, a differenza di quanto avviene in altri incipit trobadorici di tal ‘maniera’, in *BdT* 227.8 non vi sia la parallela, necessaria ed esplicita allusione alla semplicità del componimento. In effetti, di contro, il riferimento propriamente stilistico pare sussistere laddove il sintagma *leu chanso* (o *leu chansoneta, vers leugier, et similia*) compaia in relazione alla facilità con cui il testo della canzone viene appreso e si diffonde (insomma, al suo essere chiaro e perspicuo); oppure, ancora, quando si fa diretta allusione all'uso di parole o di rime semplici. Nel corpus trobadorico si rintracciano una serie di esempi che rispondono a questa istanza comunicativa. In Giraut de Borneil, importante rappresentante del *trobar leu*, in *A penas sai comenssar* (*BdT* 242.11), si legge:

A penas sai comenssar
 un vers que vuoill far leugier,
 e si n'ai pensat des hier
 qe·l fezes de tal razo
 que l'entenda tota gens
 e que·l fassa leu chantar;
 q'ieu·l fauc per plan deportar. (vv. 1-7)

In *Leu chansonet' ad entendre* di Bernart de la Fon (*BdT* 62.1), dove sussiste un uso consapevolmente martellante del termine *leu*, emerge in modo ancora più netto il rapporto tra il sintagma *leu chansoneta* e il *trobar leu*; ritroviamo:

Leu chansonet' ad entendre
 ab leu sonet volgra far,
 coindet' e leu per apendre
 e plan' e leu per chantar,
 quar leu m'aven la razo,
 e leu latz los motz e·l so;

per so m'eu vuelh leu passar,
 quar de plan e leu trobar
 nulhs hora no·m pot leu reprendre.

Lo stesso accade nel *sirventes* di Uc de Saint Circ, *Chanzos q'es leu* (*BdT* 457.8), che tra l'altro riprende lo stesso schema metrico-rimico della *Leu chansoneta* di Bernart de la Fon:

Chanzos q'es leu per entendre
 et avinenz per chantar,
 tal qu'om non puescha reprendre
 los motz ni·l chant esendar,
 et a douz e gai lo son
 e es de bella razon
 ed avinen per condar,
 mi plai e la voil lauzar
 a qi la blasm' e defendre.

Le medesime considerazioni formali, con le relative e chiare implicazioni concettuali, si ritrovano nelle *coblas* incipitarie di altri trovatori o trovieri.²⁶ Nel caso specifico della *leu chanso* di Guillem Peire de Cazals, però, non sussiste nulla di tutto questo: si potrebbe perciò affermare che in *BdT* 227.8 il termine *leu*, nel sintagma *leu chanso*, abbia un altro significato, legato al contenuto 'leggero' del componimento piuttosto che al suo stile.

In effetti, l'aggettivo *leu*, che compare più volte nel corso del *récit* (vv. 1, 16, 34, 46), trova la sua più concreta esplicitazione semantica nella dittologia del v. 29, quasi al centro del componimento lirico, quando la *domna* è definita «camjans e leugieira», 'volubile e leggera', nel senso di incostante e superficiale (cfr. *LR*, IV:59, s.v. *leugier*).

Nel lessico dei trovatori la *leujaria* («Leichtsinn, Leichtfertigkeit»,

²⁶ Per quanto riguarda esempi tratti dal corpus dei *trouvères*, si vedano la canzone di Conon de Béthune, *Chançon legiere a entendre*: «Chançon legiere a entendre / ferai, car bien m'est mestiers / ke chascuns le puist aprendre / et c'on le chant volentiers» (RS 629, vv. 1-4), o la prima cobbola della canzone di Raoul de Soissons, *Chançon legiere a chanter*: «Chançon legiere a chanter / et plesant a escouter / ferai comme chevaliers, / pour ma grant dolor mostrer / la ou je ne puis aler, / ne dire mes desiriers; / si me sera grant mestiers / qu'ele soit bone et legiere, / pour ce que de ma priere / me soit chascuns mesagiers / et amis et amparliers / a ma douce dame chiere» (RS 778, vv. 1-12).

secondo *SW*, quindi anche ‘intemperanza, incostanza’), usata anche come precetto personificato (Leggerezza, ovvero ‘avventatezza’ ma anche ‘frivolezza’) costituisce una devianza dalla morale cortese, generalmente associata al peccato e alla follia.²⁷ Il termine può comparire in dicotomia contrastiva con il positivo *mezura* (‘prudenza, parsimonia, temperanza’) – dote essenziale e privilegiata entro il sistema dei valori della *fin’ amor* per porre in essere un corretto *cursus amoris* tanto da parte dell’amante-trovatore quanto da parte di *midons*.²⁸ Entro il panorama lirico trobadorico, è possibile rintracciare una serie di esempi lampanti in cui emerge un uso critico e stigmatizzante del vocabolo *leujaria*; si vedano: Bernart Marti, *D’entier vers far ieu non pes*: «lunh vers de leujairia, / don creys peccatz e follia» (*BdT* 63.6, vv. 8-9); Peire Vidal, *Tant ai lonjamen sercat*: «Ar tem que dic gran foudat / per ma leujaria: / e deu·m esser perdonat, / car no sai que·m dia» (*BdT* 364.46, vv. 57-60); Berenguer de Palol, *Dona, si totz temps vivia*: «Foldatz es e leujaria / quar part vostres mandamens / vos am» (*BdT* 47.7, vv. 51-53); Lanfranc Cigala, *Entre mon cor e me e mon saber*: «qe·l faillimenz mou totz de leuiaria / dels amadors, qui son fals e chanjan» (*BdT* 282.4, vv. 26-27); Bonifaci Calvo, *Lo majer sens c’om en se posc’aver*: «Pero el be n oimais saber deuria / cal frug sap far leuiari’ e follors» (*BdT* 101.8, vv. 30-31).

Per quanto riguarda *leu*, su un fronte semanticamente affine l’aggettivo (usato anche in chiave sostantivata) significa «léger, leste» (cfr. *LR*), da interpretare eventualmente in senso figurato: tanto che è possibile riconoscere una sovrapposizione semantica tra *leu* e *leu-geir(a)*. Tra gli usi figurati del termine, si vedano, ad esempio: Raimon de Castelnou, *Ar a ben dos ans passatz*: «Non es camjans ni lieus»

²⁷ Si veda Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l’époque classique*, Genève 1975, pp. 423-425.

²⁸ Cfr. Jacques Wettsein, “*Mezura*”, *l’idéal des troubadours: son essence et ses aspects*, Zurich 1945, p. 37. A proposito dell’uso ravvicinato dei termini, cfr. Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (*BdT* 163.1), «tenson rapportée» tra *mezura* e *leujaria* (per citare Dominique Billy, «Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: *tenson*, *partimen* et expressions synonymes», in *Il genere ‘tenzone’ nelle letterature romanze delle Origini*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravella 1999, pp. 237-313, a p. 277). Si veda in proposito la *lectura* di Francesco Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (*BdT* 163.1)», *Lectura tropatorum*, 1, 2008, 26 pp.

(*BdT* 296.1, v. 39), dove compare addirittura una dittologia sinonimica del tutto sovrapponibile a quella del v. 29 di *BdT* 227.8; o ancora, Guillem Faidit, *Mon cor e mi e mas bonas chanssos*: «c'anc mais no fo leus a enamorar» (*BdT* 167.37, v. 26), dove il sintagma *esser leu* non significa semplicemente 'essere veloce' quanto piuttosto 'essere superficiale'. Lo stesso uso avverbale dell'aggettivo (*leu* = 'leggermente, facilmente') è spesso da interpretare come sinonimo di 'in modo superficiale, in maniera frivola': cfr. N'At de Mons, *La valors es trans e l'onors*: «que non aia voler ni cug leugier, / ni camje leu sos sens ni sos acortz, / car qui leu vol, leu falh e leu s'estortz» (*BdT* 309.1, vv. 38-48).

La *leu chanso* è a tutti gli effetti una canzone che tratta di un amore leggero, che narra l'amore-disamore nei confronti di una donna facile, frivola e disponibile, potenzialmente, quindi, oggetto di vituperio. In sintesi: una *mala chanso*. Ecco che si colgono in pieno la sfumatura negativa del termine *leu* e lo stesso riferimento – affatto scontato – alla leggenda delle 'pietre d'Alzona' (v. 38), già in Raimon de Miraval e che trova perfetta giustificazione in quella negazione di castità della *domna leugieira* cantata da Guillem Peire in *BdT* 227.8.²⁹ Si comprende, dunque, come il sintagma incipitale *leu chanso* risponda effettivamente a un'istanza di autodesignazione di genere che, similmente

²⁹ La leggenda, che era nota nel Midi medievale, circolava almeno in tre versioni: cfr. Simone Cristoforetti, «Il sīzdah bidar e il 'pesce d'aprile'», in *Scritti in onore di Giovanni M. D'Erme*, a cura di Michele Bernardini, Natalia L. Tornesello, 2 voll., Napoli 2005, vol. I, pp. 321-334: «Il toponimo Naurouze [...] pare doversi ricondurre all'occitano *peiras aneurozas*, 'pietre aeree'. Tali rocce, fesse e tripartite, sono note anche come *Pierres d'Alzonne*. La catastrofe finale segnalata dal loro rinserrarsi si caratterizzerà per la generale *débauche*. In una sorta di completo e puntuale rovesciamento carnevalesco, alla chiusura delle fessure tra le grandi pietre corrisponderà l'ampia disponibilità di tutte le signore» (p. 322). A proposito della leggenda, cfr. Sanguineti – Scarpati, *Canzoni occitane*, p. 133: «come spiega Riquer (1975, vol. II, p. 989), il riferimento è al detto popolare che racconta che ad Alzonne, nel territorio di Castelnaudary, una donna sparse a terra sette piccole pietre distanti tra loro, che sarebbero cresciute di misura fino a toccarsi l'un l'altra qualora le donne avessero abbandonato la castità». È interessante notare che Oriana Scarpati sottolinea proprio la similarità tra gli incipit della *leu chanso* e della *Chansoneta* di Raimon. Nella didascalia che si legge visitando oggi il sito, costituito da sette pietre monolitiche prossime a toccarsi, vi è scritto: «Les troubadours les avaient chantées au Moyen-Age et d'après la légende, lorsqu'elles se toucheront, la fin du monde sera proche».

a quanto avviene nella *Chansoneta* di Raimon de Miraval, è volta a sdrammatizzare la serietà del genere *canso*. Ma a differenza del testo di Raimon, dove si ricorre al diminutivo, in quello di Guillem Peire è proprio l'aggettivo *leu* a determinare l'inserimento del componimento entro quel sottogenere di semiseria *mala canso* di cui parla Maria Luisa Meneghetti a proposito della *Chansoneta* di Raimon.³⁰

L'afferenza della *leu canso* alla modalità del disamore è d'altronde corroborata dall'uso di un vocabolario tipico del 'sottogenere' (o, meglio, della 'modalità'), a cui s'intreccia il ricorso ad alcuni temi o metafore peculiari, come il tema della follia o la metafora economica volta a sottolineare la venalità della donna oggetto di scherno. A quest'ultimo tema, ad esempio, va ricondotto il riferimento alla *fieyra* e ai buoni affari mancati (e all'incapacità consequenziale del trovatore di non riuscire più ad accaparrarsi venalmente i favori della *domna*); o ancora l'allusione alle *manentias* della donna: da notare, in particolare, la presenza in *BdT* 227.8 dell'unica occorrenza plurale del termine riscontrabile nella complessità della *COM 2* (a fronte delle 62 occorrenze singolari di *manentia*). Al di là di mere questioni di ordine rimico, forse l'uso del sostantivo plurale potrebbe essere letto come espressione figurale delle 'ricchezze muliebri', con allusione all'abbondanza fisico-sessuale della donna e non solo, semplicemente, alle ricchezze materiali. Sempre sulla scia della metafora economica si inserisce la lista di beni al v. 48, dove compaiono *senchas*, *anels* e *aurfre*.

A proposito del v. 48, il canzoniere *C* conserva un *locus* corrotto da un probabile guasto meccanico. Infatti, a dispetto di un regolare *hendécasyllabe*, il manoscritto registra un novenario, la cui presenza è giustificabile con la caduta di due sillabe. Data la natura del verso («datz senchas et anels et aurfre»), di natura polisindetica, è verosimile ipotizzare un errore per omoteleuto: non risulterebbe strano se a cadere sia stata una congiunzione *et* (nel manoscritto in forma tironiana) e una parola monosillabica. Il precedente editore, Jean Mouzat, per quanto non inserisca nulla a testo, ipotizza, sotto forma di semplice

³⁰ Cfr. Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992, che definisce il componimento di Raimon de Miraval «una sorta di contrappunto giocoso al tema proposto [...], una semiseria *mala canso* contro una dama che lo ha tradito con un altro per denaro» (p. 101).

proposta, la caduta di un originario *et aur* («*datz senchas et anels et aur et aurfre*»), in virtù della coincidenza col principio del termine successivo *aurfre*. In questa sede propongo una diversa congettura, *difficilior*: forse a cadere è stato *var/vars*, ‘tessuti variegati/ di vario colore’ (*LR*, V:459), che, insieme ad *aurfre* (da intendere al plurale), ‘ricami d’oro, tessuti dorati’ (*LR*, II:144, s.v. *aurfres*), crea una dittologia di termini indicanti vestiario, così come *senchas* e *anels* individuano una dittologia di vocaboli indicanti accessori o gioielli. È possibile, dunque, che l’errore sia nato da un’eventuale dittografia inversa a partire da un antografo che recava la lezione «*etuars etaurfre*», che – come si vedrà a breve – doveva essere già corrotta. Per avvalorare tale congettura si potrebbe richiamare il passo di Peire Cardenal, *Vera vergena Maria*: «una reyna qu’avia / vestirs de var e d’aurfres» (*BdT* 335.70, vv. 45-46). In particolare, sembra che il trovatore alverniate tragga la sua descrizione direttamente da un salmo latino: «*Astitit regina a dexteris tuis in vestitu deaurado, circumdata varietate*», o da un inno dipendente da esso: «*Throno sedet Salomonis / Pharaonis filia [...] In vestitu deaurato / variata / regnat, iuncta patri nato, / mater nata*». ³¹ Entro il dettato del nostro componimento (*BdT* 227.8), il richiamo mentale alla Vergine Maria – senz’altro antifrastico – potrebbe così servire addirittura per marcare negativamente e iperbolicamente il comportamento affatto casto della *domna* protagonista del *récit*: e ciò vale ancor di più se si pensa che proprio i drappi dorati e colorati sono spesso associati – nell’immaginario medievale – all’iconografia della Madonna. Tornando alla questione della *restitutio textus*, in effetti, per mantenere la pedissequa scansione cadenzata 5 + 6 dell’endecasillabo usato nella *leu chanso*, la *lectio* mancante (*et vars*) avrebbe dovuto collocarsi nel primo emistichio: il verso ricostruito sarebbe dunque *dats senchas et vars / et anels et aurfre*, con gioco chiasmico tra i termini in dittologia; un gioco che, forse, è stato poi banalizzato a favore di un semplice parallelismo. In sintesi, ecco il processo fenomenologi-

³¹ Cfr. Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena 2013, vol. II, pp. 821-831, e in particolare le note ai vv. 41 e ss. e al v. 46 (con riferimento puntuale ai testi latini), in cui si legge – tra l’altro – «*aurfres*: ‘aurifrigia’, ‘striscia o cinta ricamata in oro’. Amore è *sencha d’aurfres* nell’*Exposition* di GrRiq, v. 805», con rimando a Maria Grazia Capusso, *L’“Exposition” di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson “Celeis cui am de cor e de saber”*, Pisa 1989, p. 134.

co che potrebbe aver condotto alla lezione di C: «*datas senchas 7uars 7anel 7aurfre*» → «*datas senchas 7anel 7uars 7aurfre*» → «*datas senchas 7anel 7aurfre*».

Un ulteriore elemento che potrebbe essere addotto come *leitmotiv* del motivo della *mala canso*, è quello della metafora sessuale e, congiuntamente, del linguaggio volgare più o meno allusivo. A parte l'ipotetica lettura sessualmente connotata di *manentias* del v. 33 (v. *supra*), in *BdT* 227.8 sono da registrare e da analizzare due luoghi particolarmente significativi: i vv. 14-16, dove compare il riferimento alla *completa*, e il v. 60, «*quan nos joguavam al mieu sal e·l sieu ple*», di difficile decodifica ma dietro cui è forse ravvisabile un riferimento alle trascorse pratiche erotiche tra il poeta-amante e *midons*.

I vv. 14-16 alludono alla profonda conoscenza e all'intimità prolungata tra amante-trovatore e *dompna*, i quali solevano intrattenersi in amplessi amorosi a tutte le ore del giorno: *tercia et ora nona e las autras horas*. Quanto a *far ... nostra completa*, sembra possibile riconoscerci il senso letterale di recitare la 'copieta' (< *COMPLETA [HORA]*), nel latino ecclesiastico medievale 'ultima ora dell'ufficio liturgico, che conclude la giornata') e il sovrasenso di concludere la serata facendo l'amore. D'altronde, nella lirica trobadorica il verbo *complir* può alludere all'atto amoroso, spesso in associazione con *gaug* o *joc* (o perifrasi) – cfr. Arnaut Catalan, *Anc per nul temps*: «*lai on cascuns poges complir / so qe mais vol, de leis qi plus ll'agensa*» (*BdT* 27.4, vv. 20-21) – sia usato assolutamente – cfr. Bonifaci Calvo, *Scotz, quals mais vos plazeria*: «*e del parlar m'es guirena / baizar, tener e complir*» (*BdT* 101.11a = 433.1, vv. 49-50). Il passaggio di *complida* da 'copieta' a 'realizzazione del desiderio amoroso' pare confermato, sia pure in età posteriore, dal medio francese *aller à complie* 'faire l'amour' citato in *FEW*, II:983. Si confronti il passo di Guillem Peire de Cazals con la *cobla* anonima *Molt m'agrada trobar d'invern ostage*: «*et agrada·m, can ven a la partida, / non far raxon, et es ben far complida*» (*BdT* 461.170b, vv. 7-8), per la quale si rimanda all'edizione di Luciana Borghi Cedrini in *Rialto*.³² Ancora, nel catalano Giraut de Luc, *Ges sitot m'ai ma voluntat fellona*, si fa riferimento al 'Re fasullo' (dietro cui si cela Alfonso II d'Aragona), e questi viene accusato «*de las tres*

³² Cfr. Luciana Borghi Cedrini, «Anonimo (Peire Milo?), *Molt m'agrada trobar d'invern ostage* (*BdT* 461.170b)», *Rialto* 3.vi.2003.

mongas q'enpreignetz a Valbona / qand agron dich completa et ora nona» (*BdT* 245.1, vv. 33-34). Martín de Riquer sottolinea, a questo proposito, il riferimento malizioso alle ore precedenti l'addormentamento notturno (*completa*) e alle tre del pomeriggio (*ora nona*), in coincidenza con la *siesta* pomeridiana, quando – andando a letto – ci si dovrebbe riposare.³³ Anche in questo caso, quindi, la raffigurazione erotica è veicolata da una base letterale in origine associata al culto religioso quotidiano.

Più problematico il senso del v. 60, che sembra in ogni caso celare una metafora sessuale, connotata da un punto di vista erotico. Ciò risulta già chiaro dal riferimento al 'gioco' (v. *joguavam*), spesso veicolato nella lirica trobadorica di un sovrasenso amoroso. In questa sede ho cercato di dare un senso al binomio *sal-ple*, ove i due termini sembrano ricorrere in una sorta di corrispondenza binaria. La corrispondenza è suggerita dall'uso correlato degli aggettivi possessivi *mieu-sieu*, indicanti i due protagonisti del *récit*, il trovatore e la crudele e venale *midons*. Jean Mouzat – pur non traducendo letteralmente i due termini (nella traduzione che accompagna il testo critico si limita a rendere il verso come «et le temps de nos jeux d'amants!») – li considerava sostantivi: nel *Glossaire* posto in calce al suo lavoro, li glossa come 'salute, salvezza' (*sal*) e 'pienezza, appagamento' (*ple*).³⁴ È possibile, piuttosto, che i due termini siano correlati e che creino una dittologia logica. Forse dietro *sal* e *ple* potrebbero celarsi due forme verbali semanticamente pregnanti. Si potrebbe ipotizzare che si tratti di due imperativi: *sal* da *salhir* 'saltare' [< SALIRE] e *ple* da *plenir* 'riempire' (deaggettivale attestato anche nell'antico e medio francese: cfr. *FEW* IX: 61a, s.v. *plenus*).³⁵ In effetti, una tale interpretazione permettereb-

³³ Riquer, *Los trovadores*, vol. I, p. 552, nota ai vv. 31-34.

³⁴ Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 71.

³⁵ Come per il latino SALIRE, il verbo occitano *salir/salhir* possiede uno spettro semantico molto ampio. Ciò accade generalmente in tutte le lingue romanze. Interessante, a proposito, l'analisi relativa allo spagnolo effettuata da Ana Paz Afonso, *Semántica cognitiva e historia del léxico: evolución de los verbos entrar y salir* (ss. XIII-XV), Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra 2014. Cfr. anche Natalya I. Stolova, «La evolución del campo conceptual de movimiento: una perspectiva cognitiva onomasiológica», *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (3-8 septembre 2007, Innsbruck), 7 voll., a cura di Maria Iliescu, Paul Danier, Heidi Siller, Berlin-New York 2010, vol. III, pp. 187-196, a p. 192.

be di cogliere il gioco logico tra i due termini: il ‘saltare’ nel senso anche di ‘montare’ (già dell’etimo latino) e il ‘riempire’, forse anche col sovrasenso di ‘penetrare’, indicano due azioni, se vogliamo, coordinate nonché sessualmente connotate. D’altronde, un uso ‘festosamente erotico’ di un corradicale della coppia verbale *salhir-sautar*, ossia del sostantivo *saut*, lo si ritrova nella *tornada* di Raimbaut d’Aurenga, *Pos trobar plans es volguz tan*: «Astrius e ma chanso vos man; / qe dos sautz si rics ar essai: / lo ters aut on plus pot om dir» (*BdT* 389.37, vv. 43-45), per cui Luigi Milone afferma:

I *sautz* dei vv. 44-45 si spiegano soltanto alla luce dei vv. 36-38 di *Ben s’eschai qu’en bona cort*, in un contesto festosamente erotico [...]: *E qui vol aprenre, escout / d’amar ben cum saut: / eu saill plus que nulls hom aut* (‘E se uno vuole imparare ascolti, a proposito di amore, come io salti bene: io salgo più in alto di chiunque altro’);³⁶

quindi continua:

Con i *dos sautz si rics* e *lo ters aut on plus pot om dir*, Raimbaut si confronta ancora una volta con Guglielmo IX, con il *gap* sessuale del gioco dei dadi che chiude *Ben vueill que sapchon li pluzor*.³⁷

Così, con un’immagine realistica, forte e concretamente esemplata nell’uso marcato del doppio imperativo, il trovatore rievoca la trascorsa passione erotica di quando ordinava alla donna ‘monta su!’ e di quando, specularmente, l’amata rispondeva con un icastico ‘penetra!’.

E pare, forse, che proprio all’idea di un rapporto sessuale definitivo, quest’ultimo canto d’amore cadenzato e singhiozzante – qual è *BdT* 227.8 – possa essere in qualche modo accostato: come momento conclusivo del *trobar* di un poeta che fino alla fine della propria *carriera* (d’amore, certo, ma anche specularmente poetica) ha provato a ricondurre entro la morale condivisa della *fin’amor* l’atteggiamento

³⁶ Luigi Milone, «Cinque canzoni di Raimbaut d’Aurenga (389, 3, 8, 15, 18 e 37)», *Cultura neolatina*, 64, 2004, pp. 7-185, a p. 162. Per *Ben s’eschai qu’en bona cort* (*BdT* 389.20), cfr. anche Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d’Orange*, Minneapolis 1952, p. 138.

³⁷ Milone, «Cinque canzoni», p. 162. Per il *gap* di Guglielmo IX (*BdT* 183.2), si rinvia anche a Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d’Aquitania. Poesie*, Modena 1973, p. 157, vv. 43-62 e a Luigi Milone, «Il *vers de dreit nien* e il paradossoso dell’amore a distanza», *Cultura neolatina*, 40, 1980, pp. 123-144, alle pp. 130-133.

scostante e ‘franto’ della propria *domna*.³⁸ La *leu chanso* diviene, dunque, espressione di un amplesso *in littera* che segna non solo l’acme dell’attività poetica di Guillem Peire de Cazals, ma anche, parallelamente – come dimostra l’esplicita allusione dell’ultima *cobla* («Ai, segle! quo·t volfs, quo·t tornas, quo·t cambias!», v. 57) – la fine della stagione poetica trobadorica, in quel giro di anni investita da una profonda crisi culturale e sociale che comporterà lo sfacelo stesso dell’ideologia cortese da essa veicolata e di cui essa stessa si alimentava.

³⁸ Come già esplicitato in altra sede (cfr. Alessio Collura, «Guillem Peire de Cazals, *Be·m plagr’ueymais qu’ab vos, dona, ·m valgues* (BdT 227.6)», *Lecturae tropatorum*, 4, 2011, 31 pp.), se ne ricava un’informazione significativa: premesso che le canzoni di Guillem Peire de Cazals si pongono sulla stessa lunghezza d’onda (trattando, ognuna a proprio modo, il processo di affinamento del *fin aman*), è probabile che la *leu chanso*, in veste di *comjat*, si configuri non solo come momento di separazione dalla donna, ma anche come stadio ultimo del *trobar* di Guillem Peire. Tutte le altre *cansos*, quindi, dovrebbero risalire ad anni precedenti il biennio 1229-30.

Guillem Peire de Cazals
D'una leu chanso ai cor que m'entremeta
 (BdT 227.8)

Ms.: C 246c22-247a14 (G. p. de cazals).

Precedente edizione: Jean Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIII^e siècle*, Paris 1954, p. 61 (X).

Altre edizioni: Paul Meyer, *Recensione* ad Emil Levy, *Guilhem Figueira, ein provenzalischer Trobador*, Berlin 1880, *Romania*, 10, 1881, pp. 261-268, a p. 266 (edizione interpretativa delle prime due *coblas*); Carl Appel, *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, Paris-Leipzig 1898, p. 71, n. 1.

Metrica: a11' b11' a11' b11' c8' d8 c9' d8 e11' d11 e11' d11 (Frank 412:2). Cinque *coblas unissonans* polimetriche formate da dodici versi; manca la *tornada*. La *cobla* è analizzabile in abab || cdcd | eded, come mostrano genericamente l'andamento metrico-sintattico della canzone e l'uso delle rime alternate a gruppi di due (ab, cd, ed, con propagginazione della rima d tra il secondo e il terzo blocco). Lo stesso schema metrico e strofico si ritrova nel sirventese di Guillem Figueira, *Un nou sirventes ai en cor que trameta* (BdT 217.8), che però possiede due *tornadas*. Per una discussione più dettagliata sulla metrica del nostro testo e su eventuali modelli di riferimento, vedi *supra*.

Rime: a: -eta, b: -ona, c: -eira, d: -e, e: -ias. Rime identiche: 41 : 55 (*car[r]i[eira] = carrieira*). Rime eco ai vv. 3 e 15 (*cometa : completa*), 4 e 16 (*persona : sona*), 31 e 43 (*refieyra : fieyra*), 22, 30 e 42 (*cove : sove : ve*). Rima ricca e derivativa: vv. 1 : 3 : 13 : 37 (*entremeta : cometa : meta : demeta*), 18 : 54 (*rete : mante*). Rime equivoche: 12 : 46 (*se 'sé' : se 'seno'*), 36 : 58 (*me 'me' : me 'mette'*). Sinalefe ai vv. 5, 8, 12, 13, 17.

Datazione: Il termine *ad quem* può essere fissato nel 1240, anno di composizione del *sirventes* di Guillem Figueira (BdT 217.8), che mutua lo schema metrico-rimico proprio dalla *leu chanso* di Guillem Peire de Cazals (cfr. Vincenzo De Bartholomaeis, «Osservazioni sulle poesie provenzali relative a Federico II», *Memorie della Real Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna*. Cl. Scienze morali, sez. Storia-Filosofia, 6, 1911-1912, pp. 97-124, alle pp. 111-122, e Gianfranco Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta. Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, vol. I, pp. 453-562, a p. 547). È certo, dunque, che BdT 227.8 sia stata composta negli anni precedenti il 1240, probabilmente nel triennio 1228-1230: per una riflessione più articolata sulla datazione del testo, rimando alle pagine introduttive.

Nota testuale. Il testimone non tramanda irregolarità o errori di partico-

lare gravità: scorrettezze morfologiche ai vv. 6, 29 e 32; errori ai vv. 7, 9, 46 e 49; ipometria al v. 7, ipermetrie ai vv. 19, 28, 34, 41 e 53; lacuna al v. 48.

In particolare, al v. 6 manca l'articolo preposto alla sostantivizzazione della congiunzione (*nif[·l] perque*); mentre ai vv. 29 e 32 si riscontrano errori di flessione: a *laugieiras* e a *gracias* del ms. C, si supplisce con *laugieira* e *gracia*.

Il v. 7 è considerato ipometro da tutti gli editori precedenti: Meyer e Appel ipotizzano un originario *que ieu*, mentre Mouzat ricostruisce per via congetturale *ab qu'ieu*. Accolgo l'emendamento di Meyer e Appel, senz'altro più economico (cfr. anche v. 50: «*que ieu*») e in grado di spiegare meccanicamente la genesi dell'errore. L'ipotesi ricostruttiva di Mouzat presupporrebbe, invece, la presenza di un congiuntivo in luogo di *vi* del ms.. Sempre al v. 7 è presente un evidente errore di copia: si emenda la lezione *taital* con *d'aital*.

Al v. 9 il codice legge *soliatz*, chiaramente erroneo per questioni rimiche. È probabile, come suggerisce Mouzat, che il copista abbia ipotizzato una rima facile *platz* : *sollatz* (o *soliatz*); oppure, si potrebbe pensare alla spia di un tic grafico-linguistico del copista di C, per il quale assistiamo al livellamento -s / -tz (Cfr. Peter T. Ricketts, *La vida de Sant Honorat*, Turnhout 2007, pp. 85-86: «Le passage [...] est caractéristique de la Provence, du Limosin, d'une partie du Languedoc et de la Gascogne»; v. anche Charles H. Grandgent, *An Outline of the Phonology and Morphology of Old Provençal*, Boston 1905, § 64). Meyer non interviene sul testo, mentre Appel, dopo aver suggerito un possibile emendamento con *folias* (ma non tanto probabile), decide di non mettere a testo nulla. Interessante la proposta di Mouzat, che corregge l'errore con *solias*, sostantivo derivato dal verbo *soler*, 'solere, avere l'abitudine' (SW, VII:784), e traduce come «relations accoutumées». Accolgo l'emendamento di Mouzat.

Al v. 19, il ms. reca la lezione *o si es ges que autrom lam enqueira*, conservando un verso che già Mouzat considera ipometro: «*nous pensons que le 7^{me} vers de chaque strophe doit avoir 9 syllabes, comme dans les strophes III, IV et V*», e continua «*dans la strophe II, le vers 19 est trop long d'une syllabe*» (Mouzat 1954, p. 63). Per ovviare all'ipermetria l'editore francese mette a testo la lezione trådita dal codice, ma pone tra parentesi il termine *ges* per indicarne l'espunzione: *o si es (ges) que autr'om la m'enqueira*. Accolgo la correzione di Mouzat.

Si corregge l'ipermetria del v. 28 omettendo il pronome neutro cataforico *zo*.

Il v. 34 risulta ipometro: si emenda riducendo a clitico il pronome riflessivo conservato dal manoscritto. Si mette a testo *leu·s cuja* piuttosto che *leu si cuja*.

Mantenendo la lezione del manoscritto, *ni ja a mon dan per mi vires carreira*, il v. 41 risulterebbe ipometro. Ometto, dunque, come già avevano fatto

Appel e Mouzat, l'avverbio *ja* e l'espressione *per mi*, essendo il primo superfluo, mentre la seconda appare ridondante rispetto alla locuzione *a mon dan*.

Al v. 46, il manoscritto C legge *e sufrira leu que-l mezes mas mas el se*, conservando un verso ipermetro. Pur nel dubbio, Appel propone di omettere il relativo *que: leu-l mezes*. Mouzat, invece, decide di correggere il verso eliminando uno dei due *mas*. Si accetta quest'ultimo intervento, in grado di spiegare più efficacemente la fenomenologia dell'errore.

Il v. 48 presenta una lacuna di due sillabe. Nel risolvere l'errore, probabilmente di origine meccanica, si ipotizza la caduta di un originario *et vars*: per la discussione filologica rinvio al cappello introduttivo (v. *supra*).

Al v. 49, a cominciamento della V *cobla*, la lezione tràdita dal manoscritto, «*Aras par lamors quon a estat ab ueta*», risulta errata per via dello stacco logico che crea con i versi successivi. In effetti, il precedente editore cerca di ovviare all'oscurità semantica del passo spezzettando la sintassi dell'intera *cobla* e attribuendo la funzione di soggetto ora all'amore, ora alla donna (cfr. Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, pp. 67-68). In realtà è possibile ristabilire il senso complessivo della strofe con un minimo intervento: ristabilendo la lezione *Aras pars Amors, quon a estat ab veta*, giustificabile a partire da un fraintendimento meccanico tra *s*-lunga (in cui forse è venuto a mancare il tratto curvo superiore) ed *l*. In tal modo *Amors*, personificato, al caso retto, svolgerebbe da solo la funzione di soggetto del verbo *partir* (o *se partir*, pensando a una lettura del tipo *Ara-s pars Amors*), perfettamente coordinato con *e-m falh* del v. 51 (da non attribuire, dunque, alla donna). D'altronde, mantenendo la lezione del manoscritto, *Aras par l'amors quon a estat ab veta* (interpretata da Mouzat come «Maintenant il paraît bien comment l'amour a porté un bandeau»), non si spiegherebbe il ricorso all'uso del passato composto, *a estat*, nell'ipotetica completiva retta dal verbo *parer*, svolta al presente e ulteriormente attualizzata dall'avverbio *aras*. Invece, nonostante manchi la particella coordinata a *quon* ('come'), con l'emendamento proposto si coglie lo scontro ideologico e programmatico tra il passato, edulcorato dal trovatore come tempo in cui godeva dei favori di *midons* al punto che Amore gli era praticamente attaccato (*quon a estat ab veta*), e il presente, tempo dell'assenza e del distacco (*Aras pars Amors ... e-m falh*). In effetti, altre *coblas* di *BdT* 227.8 sono giocate proprio su questo continuo confronto tra passato e presente: cfr. *cobla* I «qu'aras, quan la prec, mi ditz qu'alhors cometa, / cum s'anc mais no fos de iosta sa persona» (vv. 3-4); *cobla* III «Senhors, quossi-m tolh ben a sen de tozeta / qu'aissi m'er'antan franqu' e lials e bona» (vv. 25-26).

Al v. 53, infine, il testimone manoscritto conserva la lezione *volgra*, che rende il verso ipermetro. Accolgo l'ipotesi di Appel, riproposta dallo stesso Mouzat, di leggere *vol* in luogo di *volgra*. In effetti, l'uso del condizionale II non appare giustificato poiché l'io lirico sta qui affermando qualcosa di percepito, quindi un dato reale piuttosto che ipotetico.

- I D'una leu chanso ai cor que m'entremeta,
 q'una dona·m fai la razo e la·m dona,
 qu'aras quan la prec, mi ditz qu'alhors cometa,
 cum s'anc mais no fos de iosta sa persona; 4
 mala m'es e brava e sobreira,
 ieu no sai lo cum ni·l perque
 que ieu la vi ja d'aital manieyra
 que de cor m'aimava e de fe; 8
 eras mas li platz: vol que passon solias
 e fora·l trop mielhs que duresson jasse
 qu'ieu veni' a lieys e de nueitz e de dias
 todas las veguadas que·m mandava a se. 12
- II Be·s degra albirar, ans qu'aital cor se meta,
 cum soliam far terciã et ora nona
 e las outras horas e nostra completa
 que durava leu tro qu'om la prima sona; 16
 tot sabrai si es fracha o entieyra
 ni·m laissa del tot o·m rete,
 o si es que autr'om la·m enqueira
 o de qu'o vol dir quar no·m cre; 20

6 ni·l] ni 7 que ieu] quieu; d'aital] taital 9 solias] soliatz 19 si es] si ges es

I. Desidero comporre una canzone *leu*, perché una donna mi fornisce e mi dà il motivo, infatti, ora che le chiedo il suo amore, mi dice di rivolgermi altrove, come se non fossi stato giammai accanto alla sua persona; lei è nei miei riguardi malvagia, crudele e altera, e io non so il come né il perché, ma so che un tempo la vidi di un tale comportamento che mi amava di cuore e con fiducia; ora, le piace di più così: vuole che finiscano i nostri incontri, ma sarebbe stato senz'altro meglio per lei che durassero ancora perché la raggiungevo in ogni momento che mi convocava a sé, di notte e di giorno.

II. Prima che il suo cuore diventi tale [= crudele], lei dovrebbe considerare come eravamo soliti trascorrere la terza e la nona ora, e le altre ore e la nostra compieta, che durava facilmente finché non rintoccasse la prima ora; saprò tutto: se è corrotta o integra, o se mi abbandona completamente o mi trattiene, o se accade che un altro uomo la richiami via, o su quali basi vuole dire che non mi crede;

verament hi falh, qu'ieu no·m pretz ren fadías,
 s'ella·m tolh s'amor et autruy la cove,
 qu'om no·n fara ja los sens ni las folias
 ni·l guap ni las novas qu'ieu en fas ancese. 24

- III Senhors, quossi·m tolh ben a sen de tozeta
 qu'aissi m'er' antan franqu' e lials e bona,
 qu'ie·us man, per ma fe, be·s clamera 'lasseta'
 quan n'estava guaire! greu m'es que despona 28
 qu'ella, cum camjans e leugieira,
 cuy no membr'amors ni sove,
 no vol ges negueys qu'ieu luy refieyra
 gracia ni grat ni merce; 32
 mas mal aion huey totas sas manentias!
 que ben leu·s cuja qu'ie·lh prec que m'en estre?!
 aissi las li quit, ges no vuelh sion mias,
 per qu'ella·s n'azir ni n'estey mal ab me. 36

- IV Ben mi meravilh qu'enaissi s'en demeta,
 qu'ans cugey leversion las peiras d'Alzona
 l'una ves Paris e l'otra ves Toleta
 qu'ella per aisso·m fos mala ni fellona 40

28 que despona] que zo despona 29 laugieiras 32 gracias 34 leu·s cuja]
 leu si cu | ja

veramente si sbaglia, e a me non importa affatto dei rifiuti, se mi toglie il suo amore e lo concede ad un altro, perché nessuno farà mai le cose sensate né le follie, né i giochi né i discorsi seri che io ancora faccio per lei.

III. Signori, vi assicuro, in fede mia, che come ora mi allontana a mo' di ragazzetta, così un tempo era nei miei riguardi sincera e fedele e buona, e di certo si sarebbe definita 'sventurata!', quando lo era appena; mi dispiace affermare che lei, come lunatica e incostante, non ricorda affatto i nostri argomenti amorosi, e non vuole neanche che io le renda gratitudine né riconoscenza né grazia; ma abbiano male oggi tutte le sue ricchezze, che forse crede che io la supplico affinché me le conceda?! piuttosto gliel' lascio, non voglio affatto che siano mie e che dunque lei si adiri e sia dispiaciuta con me.

IV. Mi meraviglio molto che si allontani così, che anzi credevo si sarebbero sollevate le pietre d'Alzona, l'una verso Parigi e l'altra verso Toledo, piuttosto che lei per questo motivo fosse nei miei riguardi crudele e sleale,

ni a mon dan vires carreira
 cum folla qu'avers va e ve.
 Ai! S'ieu agues ben fag a la fieyra,
 cum for' aculhitz gent e be, 44
 qu'adoncx foran sert demandadas mas vias
 e sufrira leu que·l mezes mas el se
 (aras non o vol!), e si l'agr'ieu de guias
 datz senchas et vars et anels et aurfre. 48

V Aras pars Amors, quon a estat ab veta –
 que ieu non l'ai tort n'ilh no m'en ocaizona –,
 e·m falh, mas pauc sap que m'ai en ma boneta
 qu'enqueras ai pro d'aquo ab qu'om perdona; 52
 ben vey qu'esser vol ma guerreira,
 s'assi lonjament si mante
 e si·m ditz hom ben en sa carreira
 que mai per plan ghenh non fai re. 56
 Ai, segle! quo-t volfs, quo-t tornas, quo-t cambias!
 qu'ella per nulh plag de re ves mi·s mal me,
 que totz temps li degran membrar las parias,
 quan nos joguavam al mieu «sal!» e·l sieu «ple!» 60

41 ni a] ni ia a; dan vires] dan per mi vires 46 mas] mas mas 48 et vars
manca in C 49 pars Amors] par lamors 53 vol] volgra

o che a mio danno cambiasse strada come una folle che avversa va e viene. Ah! Se io avessi fatto bene alla fiera, come sarei stato accolto gentilmente e amorosamente! E dunque di certo avrebbe domandato dei miei viaggi e avrebbe tollerato tranquillamente che le mettessi le mani sul seno (ora non lo vuole!), e così le avrei anche donato cinture e abiti variegati e anelli e drappi dorati.

V. Come un tempo è stato legato a me, così ora Amore si allontana – ma io non gli ho fatto alcun torto né egli mi biasima – e mi abbandona, anche se non sa cosa ho nella mia sacca, giacché possiedo ancora molto di ciò con cui si perdona; vedo chiaramente che vuole essere mio nemico, se a lungo si comporta così e se mi si dice chiaramente che nel suo *cursum* non fa nulla se non per un chiaro stratagemma. Ahi mondo! Come ti giri, come ti trasformi, come cambi! Infatti, lei [= *midons*] senza alcuna accusa diventa ostile verso di me, mentre dovrebbe sempre ricordarsi le nostre compagnie, quando giocavamo al mio 'monta su!' e al suo 'penetra!' (?).

1. La locuzione *aver cor* significa ‘desiderare’ (Jensen 1986, § 623) e l’oggetto del desiderio è solitamente espresso da una proposizione completa introdotta dalla congiunzione *que*. La medesima espressione compare in altri due componimenti del nostro trovatore, in *Eras pus vey mon benastruc*: «Eras pus vey mon benastruc / temps, que quascus dezir’e vol, / ai cor q’ieu cant d’un’amistat / que-m fai ma domn’e tan de grat » (*BdT* 227.3, vv. 1-4); e in *Ja tant no cugey que-m tragues*: «a mi sap bo s’a midons platz que sia, / mas ieu non cre que-l plassa nuls mos dans, / quar anc no-l fi per que plazer li deya / ni non ai cor qu’o fass’on plus mi greya» (*BdT* 227.10, vv. 7-10). — Il verbo *entremetre* (*LR*, IV:226) nella sua forma riflessiva, *se entremetre*, significa ‘occuparsi di, impegnarsi in’ (Jensen 1986, § 683) e si costruisce regolarmente con *de*, cfr. Appel, *Chrest.*, *Gloss*, s.v.: «Pus entremes me suy de far chansos / [...]» (Peirol). Poiché l’oggetto del verbo è la *chanso*, traduco il verbo come ‘comporre’.

2. *razo* ha qui il significato di ‘soggetto, argomento’ ma anche ‘motivo, occasione’ (*PD*; *LR*, V:51) e individua il tema su cui è incentrata la *leu chanso*: la donna e il ‘disamore’ che ne deriva, e che forniscono al poeta la traccia del suo componimento. — Da rilevare la presenza di un gioco di parole (una vera e propria paronomasia) sulla base dei due omografi, *dona... dona*, che significano rispettivamente ‘donna’ e ‘dà’ (voce del verbo *donar*).

3. *que* va qui inteso come semplice congiunzione di coordinazione che adombra una falsa ipotassi (come ai vv. 7, 21, 45 e 59); è anche possibile che dietro si celi una qualche sfumatura avversativa. — Mouzat inserisce una virgola tra *aras* e *quan*, interpretando *quan la prec* come incidentale temporale, «quand je la sollicite» e inserendo *ara* nella proposizione principale, *ara... mi ditz*. Preferisco, piuttosto, non inserire alcun segno d’interpunzione tra le due parole e tradurre *aras quan la prec* come ‘adesso che la corteggio’. *Quan*, infatti, se preceduto da un’espressione di tempo, svolge un ruolo simile al relativo *que* (Jensen 1986, § 1102). — Il verbo *pregar*, all’interno di un contesto amoroso, può significare, oltre che ‘implorare, supplicare’, anche ‘corteggiare, chiedere l’amore’ (*SW*, VI:497-500 ‘eine Frau um ihre Liebe bitten’): si veda, in proposito, Jensen 1986, § 621. — *alhors*, ‘altrove, in un altro luogo’ (< ALIORSUM, cfr. *FEW*, I:66 e XXIV:320). Il riferimento a un luogo alternativo, verso il quale la donna invita il poeta a indirizzarsi, sembra nascondere l’idea di una figura femminile ‘altra’: fin dalle prime battute, quindi, il componimento si presenta come canzone di rottura, una sorta di *chanson de change*, o meglio, di *comjat* imposto dalla donna al trovatore. L’utilizzo oggettivo dell’avverbio, insieme ad altri come *lai*, rientra perfettamente nel vocabolario della *chanson de change*. A questo proposito, Stimming chiarisce che si tratta «ortsadverbia werden nicht selten in Beziehung auf eine Person verwandt» (si veda Albert Stimming, *Bertran von Born. Sein Leben und seine Werke*, Halle 1879, p. 202, nota 13). L’uso di questo avverbio come indicatore di persona

trova numerosi riscontri nel corpus trobadorico (si veda *SW*, I:51). Trova ampio impiego, inoltre, nella perifrasi topica *virar alhors* con significato, tra gli altri, di volgere i propri sentimenti verso un'altra dama, e quindi, in senso lato, di amare un'altra (cfr. Sanguineti – Scarpati, *Canzoni occitane*, pp. 13-14). D'altronde, molto simile a *virar alhors* è la locuzione presente nel nostro componimento, *cometre alhors*, tradotta efficacemente da Mouzat come 'indirizzarsi altrove, rivolgersi altrove' (*LR*, IV:224, s.v. *cometre*).

5. *sobreira*: 'altera, arrogante' (*LR*, V:242), rientra a pieno titolo nel lessico della *mala canso*. Raynouard cita il verso di Guillem Peire e lo traduce in questo modo: «méchante elle m'est et dure et altiére».

8. L'utilizzo dell'imperfetto, *aimava*, serve a marcare la natura abituale dell'azione ed enfatizza il sentimento che sembra aver provato la donna nei confronti dell'amante-trovatore; tale uso viene reiterato ai vv. 11-12.

11. L'espressione *e de nueitz e de dias* può sembrare irregolare; Meyer edita la lezione in questo modo: «e de nueyt(z) e de dia(s)». In effetti, ciò che colpisce è l'uso del plurale in locuzioni temporali solitamente espresse al singolare: quindi *de nueit* e *de dia*. L'espressione, inoltre, si ricollega esplicitamente alla locuzione *nueyt e iorn*, che, insieme alle parallele *noit e dia*, *ser e mati*, è normalmente usata con valore avverbiale per indicare una durata assoluta (Jensen 1994, § 686 omette questi casi). In realtà non sussiste alcun errore: la preposizione *de* assume qui un valore partitivo, volto a specificare *totas las veguadas* del verso successivo (*LR*, V:531, s.v. *veguada*). Il senso complessivo è: 'tutte le volte, sia dei giorni che delle notti'.

13. Mouzat traduce la proposizione *ans qu'aital cor se meta* come «avant de se mettre pareilles idées dans le cœur». La traduzione dell'editore francese sembra influenzata da una suggestione di Meyer, che proponeva (senza introdurla a testo) una possibile correzione di *aital* in *en tal* (Meyer 1881, p. 266).

14. La lezione del ms. **C**, *soliam*, viene interpretata sia da Meyer sia da Appel come 1^a persona plurale dell'indicativo imperfetto del verbo *soler*, 'solere, essere soliti, avere l'abitudine' (*SW*, VII:784). Di contro, Mouzat porta a testo *solia-m*, traducendo l'espressione *cum solia-m far* come «à ce qu'elle avait coutume de me faire». Per quanto l'interpretazione dell'editore francese possa apparire pertinente, preferisco la lettura degli editori seriori, la cui dimensione di pluralità mi pare sia corroborata dall'attributo in *nostra completa* (v. 15). Preme sottolineare che l'ulteriore uso dell'imperfetto, soprattutto di un verbo come *soler* che esprime un'azione abituale o ripetuta (Jensen 1986, § 692), enfatizza quell'idea di intimità e di consuetudine tra io lirico e donna che si prospetta già nella prima *cobla*, e che proprio nei vv. 14-16 raggiunge il proprio acme. Si veda, per un termine di confronto, la *mala tenso* tra Isabella ed Elias Cairel, *N'elyas Cairel, de l'amor*: «N'Elyas Cairel, de l'amor / q'ieu e vos soliam aver» (*BdT* 252.1 = 133.7, vv. 1-2).

15. *nostra completa*: «il nostro fare l'amore». Cfr. *supra*, nel cappello introduttivo.

17-18. *fracha o entieyra* è una dittologia di contrari in cui gli aggettivi individuano due qualità opposte ed autoescludenti della donna: l'essere *fracha*, letteralmente 'rotta, infranta' (*PD*, s.v. *franher*), quindi 'corrotta' (*SW*, III:588), con allusione sia alla sfera morale che alla sfera sessuale; o, di contro, l'essere *entieyra*, ovvero 'integra, intatta' (*LR*, III:563, s.v. *entier*). Il poeta amante sembra qui alludere a un possibile tradimento da parte della donna amata. Tale allusione viene ulteriormente confermata dalla lettura del v. 18, dove compare un contrasto: l'io lirico saprà se la donna lo *laisa*, 'lo abbandona, lo lascia' (*SW*, IV:308-311, s.v. *laisar*), o se lo *rete*, 'lo trattiene, lo tiene legato' (*PD*, s.v. *retener*), 'accetta il corteggiamento' (cfr. *SW*, VIII:287-289, n. 2).

19. *enquerre*: 'sollecitare, stimolare' ma anche 'ricercare, richiedere' (*LR*, V:20). Mouzat glossa il termine come 'solliciter, requérir d'amour'.

20. *o de qu'o vol dir quar no-m cre*: il verso dà adito a difficoltà interpretative. Meyer legge *que* in luogo del *quo* tradito dal ms. C. Quanto a *quo*, sia Appel che Mouzat lo sciolgono come *qu'o*, e, in particolare, l'editore francese scrive così nel suo glossario: «*quo*, [...] X, 20 et 49: pour *com*, *cum*: comme». Non si capisce, però, perché Mouzat traduca il verso in questo modo: «o ce qu'elle veut dir, car je ne puis y croire», non prestando fede fin in fondo alla sua interpretazione. Mi pare, piuttosto, che il pronome neutro *o*, in *qu'o*, assuma un valore prolettico rispetto all'enunciato successivo, e risponda all'uso di *quar* come introduttore di una proposizione oggettiva (Jensen 1986, § 1064). Ritengo, inoltre, che *cre* sia qui la 3^a persona singolare del presente indicativo di *creire*, 'credere', e non la 1^a, per cui traduco *quar no-m cre* come 'che non mi crede'. Il senso del verso è, dunque, il seguente: tra le tante cose di cui l'io lirico verrà a conoscenza (cfr. *tot sabrai* al v. 17) c'è anche il 'come' la donna vuole dire che non gli crede, ovvero su quali basi la donna possa ritenerlo mendace.

21. *hi*, originariamente funzionalizzato come avverbio di luogo (<ĪB), viene spesso utilizzato come avverbio pronominale sintatticamente affine al dativo, dal momento che evoca cose e persone già menzionate. Meno frequentemente, *i* può evocare un pronome di seconda persona (si vedano gli esempi isolati da Jensen 1994, § 681-682). In questo contesto lo interpreto come pronome riferito alla dama: 'a lei' (o 'a voi?'). L'uso del dativo si allinea correttamente al comportamento del verbo *failhir*, 'fallire, sbagliare' (*SW*, III:401-403): cfr. in proposito Jensen 1986, § 624. Si rimanda a Levy per un variato repertorio di utilizzi pronominali di *i* (*SW*, IV:222). — Per l'uso di *no se prezar* come 'non importare, non preoccuparsi di', si veda *LR*, IV:640, s.v. *prezar* e Jensen 1989, § 908. — Mouzat traduce *fadias* come 'dédains', rifacendosi alla glossa di Raynouard per *fadi* (*LR*, III:248). Mi sembra, piuttosto,

che *fadia* significhi ‘rifiuto, vano sforzo’ (LR, III:248, s.v. *fadia*), da *fatica*, *fatigare*; «Fadiar .i. repulsam pati» (cfr. *Donatz*, p. 31 e *SW*, III:376). Per la sfumatura giuridica del termine, cfr. *GMIL*, III:394, s.v. *fadia*.

25-26. Il canzoniere C è latore della lezione *quossi* (v. 25), emendata da Appel in *que si-m*. Appoggio, invece, la lettura di Mouzat, che la interpreta come variante grafica di *quomsi*, *consi*, ‘come’. Nonostante gli avverbi comparativi seguano solitamente l’ordine *aissi com*, il rovesciamento in *com aissi* può essere giustificato alla luce dell’*hysteron proteron* tra l’abitudine del passato e il comportamento odierno della donna.

25. *Senhors*: come spesso avviene nel contesto delle ‘canzoni di disamore’, l’autore sembra qui rivolgersi a un uditorio esclusivamente maschile (cfr. Mario Mancini, *Bernart de Ventadorn, Canzoni*, Roma 2003, p. 142), a riprova del fatto che la critica espressa del trovatore nei confronti della donna non sia condivisibile con «un pubblico di ‘corte d’amore’» (*ibid.*) Si veda anche Sanguineti – Scarpati, *Canzoni occitane*, p. 35: «Leggendo con attenzione i componimenti, si nota un frequente richiamo, attraverso congiuntivi esortativi o interrogative dirette, a un pubblico che, come possiamo immaginare, doveva essere in prevalenza (o quasi esclusivamente) maschile. [...] il continuo appello al proprio uditorio può infatti tradire una destinazione pensata per un pubblico di soli uomini, che fungono da confidenti dell’io lirico laddove una platea femminile difficilmente apprezzerrebbe offese e dichiarazioni di cambio»; nella suddetta antologia vengono quindi presentati i casi di Raimon Vidal (?), *Belh m’es quan l’erba reverdis* (*BdT* 411.2, v. 9) e di Gausbert de Poicibot, *Partitz de joi e d’amor* (*BdT* 173.8, v. 41). — Nell’espressione *sen de tozeta*, in questo contesto chiaramente dispregiativa, *sen* assume il valore di ‘capacità di giudizio, intelligenza’. A proposito delle variegate sfumature semantiche del termine, cfr. Alexander Herman Schutz, «Some provençal words indicative of knowledge», *Speculum*, 33, 1958, pp. 508-514.

26. Appel interpreta la lezione *merantan* del ms. come *m’era’n tan*. Mi sembra più soddisfacente, alla luce del contrasto tra condizione presente e passata enucleato ai vv. 25-26, l’esegesi di Mouzat: *m’er’antan*, dove *antan* è avverbio temporale che significa ‘l’altr’anno, un tempo’ (LR, II:76).

27-28. *be-s clamera lasseta / quan n’estava guaire*: Mouzat traduce il passo nel modo seguente: «elle aurait bien invoqué la lassitude alors qu’il n’y en avait guère». Propongo una diversa esegesi: intendo *se clamar* come ‘essere nominato, definirsi’ (cfr. Jensen 1989, § 53), e *lasseta* come termine dal valore interiettivo: ‘sfornata, sventurata!»: cfr. LR, IV:24, s.v. *lasset* ‘infortuné, pauvre’. *Guaire* è avverbio quantitativo, ausiliare della negazione con significato di ‘appena, non molto’: cfr. SW, IV:16, s.v. *gaire*, Jensen 1989, §§ 591-592 e Jensen 1994, § 646.

27. Il verbo *mandar* è inteso nel senso di ‘assicurare’, ‘riferire per certo’ (cfr. PD, s.v. *mandar*; SW, V:91-94 ‘wissen lassen, sagen lassen’).

29. *camjans e leugieira*: sul motivo della volubilità delle donne tipico delle *chansons de change* o delle *malas cansos*, rinvio all'*Introduzione* di Sanguineti – Scarpati, *Canzoni occitane*, pp. 25-29.

30. *membrar e sovenir* hanno il significato di 'ricordare' (*PD*) e spesso ricorrono nel corpus trobadorico in dittologia sinonimica, volta a enfatizzare la dimensione del ricordo. In occitano, i due verbi si ritrovano spesso all'interno di una costruzione impersonale dove la persona che ricorda è espressa al dativo (in questo caso *cuy* riferito a *ella* del v. 29, la donna) mentre l'oggetto del ricordo è introdotto dalla preposizione *de* (si veda Jensen 1986, § 57). Per la sintassi di *sovenir* cfr. Jensen 1994, § 453. In questo caso assistiamo a un uso, per così dire, 'transitivo' della locuzione, dato che l'oggetto è semplicemente *amors*, da intendere come 'gli argomenti amorosi', o forse 'gli amplessi d'amore'. La stessa costruzione ricorre al v. 59 del nostro componimento (ma senza la preposizione *de*).

31. *negueys*, alla stregua di *neis*, è avverbio che significa 'perfino', o, in contesti negativi come il nostro, 'neanche'. Si veda *SW*, V:384, s.v. *negueis* n. 1 'selbst, sogar'; *LR*, IV:312, s.v. *neis*; *PD*, s.v., e, per l'etimo (< NEC o NEQUE IPSE), *REW* n. 5868; per il corrispondente francese, *AFW*, VI:582-587, s.v. *nèis*; sintatticamente, l'avverbio è trattato solo nelle *Leys* (redazione edita da Gatién-Arnoult 1841-43, vol. II, p. 420), come una delle «conjunctios del comun orde», poiché «son comunas tant al prepositiu orde quant al subjunctiu [...] algunas vetz son pazadas denan la dictio quez ajusto [...] algunas vetz son pazadas aprop la dictio quez ajusto». — Il ms. è latore della lezione *luy*, pronome indiretto maschile da tradurre qui come 'a lei': in effetti, per quanto sia raro, è comunque documentato un uso occasionale di *lui* riferito ad una donna (si vedano gli esempi adottati in Jensen 1986, § 283).

32. Si noti l'uso polisindetico dei termini, praticamente sinonimi, *gracia*, *grat* e *merce*.

34. *ben leu* significa 'forse, facilmente' (cfr. *PD*, s.v. *leu*). — Dopo il verbo *pregar*, la congiunzione *que* presenta una sfumatura finale-consecutiva, suggerita dalla presenza, nella proposizione principale, di *si* (si veda Jensen 1986, §§ 1022-1023).

35. *quit* è voce del verbo *quitar*, che ha il significato primo di 'lasciare, saldare' (*LR*, V:23). Raynouard spiega anche l'etimologia del termine in questo modo: «dans la basse latinité QUIETARE, c'est-a-dire REDDERE QUIETUM, était corrélatif de PAGARE [...]. Quand celui que avait fait une offense ou commis un crime, apaisait l'offensé ou sa famille, en payant l'amende fixée par la loi, on le rendait QUIETUM, *quitte*». Torna, dunque, l'allusione a un vocabolario 'economico'.

36. *se azirar* : 'adirarsi, rattristarsi' (*LR*, II:163, s.v. *azirar* 'hair, irriter, courroucer'); ma si veda anche *LR*, III:575, s.v. *airar* 'irriter, fâcher, hair', dove tra l'altro Raynouard glossa un passo di Peire Vidal in cui è ravvisabile

l'equazione 'ricchezze → irritazione, odio': cfr. Peire Vidal, *Ben viu a gran dolor*: «Qu'ieu no vuelh manentia / don tota gens m'ahir / ni·m diga vilania» (*BdT* 364.13, 54-56). — Mouzat traduce *estar mal* come «voler de mal»: in effetti l'espressione ben si accorda con il precedente *azirar*, con il quale crea dittologia sinonimica.

38-41. I quattro versi presentano due supposte realtà a confronto – elaborate dalla mente del poeta (*cugey*) – di cui una paradossale e impossibile: si tratta di una comparazione giocata sull'immagine evocativa di un vero e proprio *adynaton*. Il senso del passo è abbastanza perspicuo: il poeta afferma che avrebbe pensato più agevolmente che i sassi di *Alzona* si libressero per aria piuttosto che la propria donna un giorno si mostrasse nei suoi confronti crudele e fellona, o che addirittura lo abbandonasse. Il contrasto tra le suddette realtà di pensiero è grammaticalmente strutturato sulla presenza dell'avversativo *ans* (v. 38), coordinato con *que* al v. 40, da intendere come 'piuttosto, oppure' (si veda Jensen 1994, § 816). Per le comparazioni nella lirica occitana, rinvio allo studio di Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008. Su *adynata* e *impossibilia*, cfr. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992, pp. 142-149, e Lorenzo Renzi, «Ossimoro e *Adynaton*. Per una linguistica delle figure di stile», in *Dall'architettura della lingua italiana all'architettura linguistica dell'Italia*, a cura di Paul Danler e Christine Konecny, Frankfurt am Main 2014, pp. 503-508; in ambito lirico occitano, ancora utile lo studio di Paolo Cherchi, «Gli *adynata* dei trovatori», *Modern Philology*, 68, 1971, pp. 223-241.

41. Il sintagma *vires carriera*, riferito alla dama e che traduco letteralmente come 'che cambiasse percorso' (*LR*, V:552, s.v. *virar*), ricorda la perifrasi topica *virar alhors*, che condensa in sé il significato di volgere i proprio sentimenti verso un altro/a (e quindi di amare un altro/a), e di cui si accennava nella nota al v. 3 (vedi *supra*). Per *virar* 'wenden, ändern', cfr. *SW*, VIII:794. A corroborare questa interpretazione interviene l'uso figurato di *carreira* come 'percorso d'amore', per il quale si rimanda al passo di Folquet de Lunel, *Per amor e per solatz*: «pus es ben en la carreyra / d'amor, no tanh que sofeyra» (*BdT* 154.4, vv. 13-14), che Raynouard traduce come «puisqu'il est bien dans la carrière d'amour» (*LR*, II:338, s.v. *carriera*); e Joyos de Tolosa, *L'autrier el dous temps de pascor*: «lau vezon, met el fil / et en la carreyra / de ben amar / ses mal estar» (*BdT* 270.1, vv. 23-26).

42. *cum* assume qui valore di avverbio di comparazione (Jensen 1986, § 888). L'io lirico paragona la dama, per la sua volubilità e per il suo improvviso cambiamento umorale (cfr. nota al v. 41), ad una folle che va e viene ostile. Si tenga a mente che la *folia* è l'errore che nasce dal mancato rispetto delle leggi della *fin'amor*.

43-48. Contro la segmentazione proposta da Mouzat, ritengo che nei sei

versi si distenda un unico periodo ipotetico, lungo ma non per questo complesso, dal momento che l'apodosi risulta costituita da una serie di proposizioni coordinate per polisindeto, interrotte da un'incidentale al v. 47, *aras non o vol*. La struttura segue la concordanza canonica di condizionale II all'apodosi con l'imperfetto del congiuntivo alla protasi del periodo ipotetico dell'irrealtà. Il senso del passo è chiaro: l'io lirico si rammarica di non essere riuscito a concludere buoni affari alla fiera e di aver ricevuto, conseguentemente, una cattiva accoglienza della *dompna*, che non si è vista inondata di doni e regali. Il ritorno alla tematica del dono si ricollega a quanto si afferma nella quarta *cobla* a proposito delle *manentias* della donna: mi pare che traspaia una sorta di venalità da parte della dama.

43. La particella interiettiva *Ai* esprime «la douleur morale, la plainte (anxiété, compassion, contrition, désespoir, désillusion, regret)» (*DOM*, fasc. V). — *fieyra*: 'fiera, mercato' ma anche 'affare, accordo' (*LR*, III:299, s.v. *feira*). Naturalmente, l'idea che traspare dietro l'espressione *faire ben a la fieyra* è quella di concludere buoni affari; quegli stessi affari che avrebbero permesso al poeta amante di acquistare ottimi regali da donare alla propria donna.

44. *aculhitz* è participio perfetto del verbo *acuillir*, 'accogliere, ricevere' (*SW*, I:18). Si tratta dell'accoglienza che un amante riserva all'altro, nella fattispecie la dama al suo estimatore, come ben specificato da *DOM*, II:141: «recevoir favorablement, souhaiter la bienvenue à, donner l'hospitalité à». Tale sfumatura è ulteriormente accentuata nella locuzione *gen, ben* [etc.] *acuillir*, per la quale il *DOM* propone la seguente definizione: «recevoir aimablement, montrer sa bienveillance à [l'amoureux courtois]».

48. *senchas* [...] *et anels*: la dittologia è simile a quella che ricorre nella *mala canso* di Raimbaut de Vaqueiras, *D'amor no-m lau, qu'anc non poge tan aut*: «que·n port anelhs e manjas els escutz» (*BdT* 392.10, v. 35), per cui Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, afferma – seppur nel contesto speculare: «The wearing of these and similar symbols on the shield indicated acceptance by the lady of the knight's service» (p. 120). — *aurfre*: Raynouard suggerisce la seguente etimologia: «dans la basse latinité, *aurifrigia*, *aurifrisium*, etc., et même *auriphrigium*; les Phrygiens avaient inventé la broderie d'or, AURUM PHRYGIUM» (*LR*, s.v. *aurfres*).

49. Per la risoluzione della probabile *lectio* errata, rinvio alla nota che precede il testo critico (v. *supra*). La quinta *cobla* chiude il componimento facendo il punto sulla relazione, ormai vanificata, tra l'io lirico e la dama. La sintesi del rapporto d'amore in crisi si leva come un monito nei confronti di una realtà in cambiamento (cfr. v. 57: *Ai, segle!*...). Ad essere rimpianto, per la sua trasformazione, è proprio il mondo dei trovatori, quella realtà cortese per lungo tempo celebrata dalla lirica occitana; una realtà che scricchiola dinanzi alla venalità delle ricchezze, che fanno breccia fin dalla terza *cobla* e

che trovano qui, in chiusura, il suggello della loro paradossale volgarità. Il verso concentra, nella sua assolutezza proverbiale, il senso del cambiamento: Amore, che un tempo è stato vincolato al poeta-amante (*ab veta* ‘incatenato, imbrigliato’: cfr. *LR*, s.v. *veta*: ‘laccio, briglia’; *FEW* XIV:569b, VITTA), adesso abbandona il trovatore. Il senso di tale affermazione trova giustificazione nel monito dei versi successivi. Per *veta*, si veda anche Jean Audiau e René Lavaud, *Nouvelle anthologie des Troubadours*, Paris 1928, p. 355: «[...] bride (sens actuel en limousin)». Il termine ricorre soltanto due volte nel corpus trobadorico: Peire Cardenal, *Las amairitz, qui encolpar las vol*: «Pubre lairo pent hom per una veta» (*BdT* 335.30, v. 29) e Guillem de Mur, *D’un sirventes far mi sia Dieus gutz*: «q-us raubaire per la crotz d’una veta ses esmendar venh’a salvatio» (*BdT* 226.2, vv. 31-32).

50-51. Mouzat traduce così: «je ne lui ai pas fait tort et je ne me reproche rien, / et elle m’abandonne!», interpretando *ni·lh* del ms. come *ni·lh* e considerando *m’en ocaizona* come prima persona del presente indicativo del verbo riflessivo *se ocaizonar*, ‘rimproverare, biasimare’ (*LR*, II:360; e si veda anche il glossario in appendice all’edizione di Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 71); in particolare, *ocaizonar* è termine giuridico: cfr. *GMIL*, IV:350. In realtà, *ocaizona* è una terza persona singolare, perciò, facendo rispuntare il corrispettivo soggetto in quel *n’ilh* già ipotizzato da Appel, mi sembra che si venga incontro alle esigenze morfologiche del testo. D’altronde, due contro-elementi corroborano la mia ipotesi: leggendo *ni·lh no m’en ocaizona*, da un lato la presenza contemporanea dei pronomi *·lh*, *m[e]* ed *en* risulta pleonastica; dall’altro lato, a livello semantico, se l’io lirico afferma di non aver inflitto alcun torto ad Amore – ovvero, tra le righe, di non aver tradito la propria donna –, non ha senso sottolineare che non se ne biasima, perché, a rigor di logica, non ha alcuna colpa. Appurato che il soggetto di *ocaizonar* è *Amors*, lo stesso vale anche per *m[e] falh* al verso successivo. Raynouard, invece, traduce l’intero v. 51 come «et je me trompe, mais je sais peu ce que j’ai dans mon bonnet» (*LR*, II :189, s.v. *boneta*), interpretando, dunque, tanto *falh* quanto *sap* come prime persone singolari.

51. *boneta*: ‘bonnet, barrette’ (*LR*, II:189; *GMIL*, s.v. *boneta*); ma sembra preferibile l’interpretazione di Mouzat, ‘sacca, borsa’. Il termine compare anche nella *tenso* di Taurel e Falconet, *Falconet, de Guillaumona*: «ni la rauba del Marques / no-us encombra la boneta» (*BdT* 438.1, vv. 19-20) (cfr. Harvey – Paterson, *Tensos*, III, pp. 1223-1232).

52. Mouzat scioglie l’abbreviazione presente nel ms. **C** (*q^om*) con *qom*, ovvero *q’om*, e poi avverte in nota «*ab q’om* pr. *ab que om*». Io metto a testo *qu’om*. La stessa cosa vale per il v. 57. — Mouzat interpreta *qu[e]* come congiunzione introduttrice una subordinata causale. Credo, piuttosto, che *qu[e]* abbia valore di congiunzione dichiarativa, e contribuisca ad approfondire il senso dell’enunciato del v. 51.

53. *guerreira*: si riferisce ad *Amors* (ma potrebbe riferirsi, in effetti, anche alla *dompna*), vocabolo femminile in occitano. Dunque ‘guerriero, nemico’ (LR, III:517). È termine ascrivibile al lessico della *mala canso*.

56. *mai*: ‘mai’, ‘se non’, cfr. Rosa María Medina Granda, *Polaridad negativa en occitano antiguo (Elementos de comparación con otros romances medievales)*, Oviedo 1999, pp. 128-129. — Traduco l’espressione limitativa *per plan gienh* come ‘per un chiaro stratagemma’. Infatti, appurato che *plan* può significare ‘chiaro, lineare’, si accoglie la lettura di Mouzat, che interpreta *gienh* come ‘astuzia, trucco’, in perfetta assonanza con la glossa proposta da Raynouard (LR, III:454, s.v. *genh*). Mi sembra opportuno sottolineare l’affinità radicale del nostro termine con l’aggettivo *ginhos*, che ha il duplice significato di ‘ingegnoso, intelligente’, e ‘malvagio, ingannatore’ (LR, III:455). In particolare, nel *corpus* trobadorico viene quasi sempre usato per connotare un tipo di intelligenza, di prontezza di spirito, che sfocia tuttavia nella malizia. Spesso associato ad altri aggettivi come *plan*, *var*, *fals*, stigmatizza l’attitudine di chi fa uso della propria abilità per raggiungere scopi poco edificanti e serve a mettere spesso in evidenza l’astuzia di cui i *lauzengiers* sono provvisti e di cui fanno uso per smascherare e conseguentemente screditare le relazioni amorose di corte. In questo caso, come in una sorta di rovesciamento dei ruoli, sono proprio i *lauzengiers* ad attribuire ad *Amors*, e dunque indirettamente alla dama, quell’istanza di furbizia e inganno della quale sono tradizionalmente insigniti. Anche qui l’espressione rientra a pieno titolo nel vocabolario della *mala canso*.

57. L’interiezione rivolta al mondo, alla realtà sociale, o anche, contemporaneamente, al ‘secolo’, ai tempi che cambiano (cfr. LR, V:175, s.v. *secle*), condensa in sé un momento di patetica drammaticità: la crisi del rapporto amoroso tra io lirico e dama, e la constatazione dell’eccessiva venalità della donna, diventano il pretesto per formulare una considerazione universale: il mondo si evolve, si trasforma, cambia, perché di fatto sono tramontati quei valori su cui si basava la società cortese e su cui faceva leva l’amore che su tale società si plasmava. In questo contesto, i verbi *volver*, *tornar* e *cambiar* (che non a caso sono mutuati dal lessico della *chanson de change*) sono sinonimi e – giustapposti in una sorta di *climax* ascendente – definiscono pateticamente l’istanza di cambiamento enucleata nel verso.

58. Traduco l’espressione *per nulh plag de re* come ‘senza alcuna accusa’. *Plag* significa ‘placito, processo’ (LR, IV:547), quindi, in senso traslato, ‘accusa’, mentre la locuzione avverbiale *de re* funge da rafforzativo della negazione (Jensen 1986, § 541), espressa in questo caso dall’aggettivo *nulh*. — Il ms. reca la lezione *ves mi-s mal me*, lasciata invariata da Appel, e interpretata da Mouzat come *ves mi-s malme*, «se conduit cruellement envers moi». Per quanto tra le due soluzioni non ci sia una profonda differenza semantica, la più accettabile mi sembra quella di Appel: il verbo riflessivo *se metre* ha il

significato di ‘diventare’, analogo a quello di *se faire* (LR, IV:221), mentre l’aggettivo *mal*, ‘malvagia, ostile’ funge da predicativo.

59. *parias*: ‘compagnie, amicizie’ (LR, IV:414). Mouzat propone di glossare il termine come ‘accouplement’; in effetti, sembra che qui si faccia riferimento alle consuetudini amorose tra poeta e dama, ulteriormente esplicitate dalla criptica espressione al verso successivo.

60. L’espressione *joguavam al mieu sal e-l sieu ple* appare, almeno a primo acchito, intraducibile, tanto vero è che Mouzat parla di «passages qui défient la traduction» (Mouzat, *Guilhem Peire de Cazals*, p. 22). Per un maggiore approfondimento rinvio qui all’introduzione.

Università di Palermo

Nota bibliografica

Manoscritto

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

Opere di consultazione

- AFW* *Altfranzösisches Wörterbuch*, Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von E. Lommatzsch, weitergeführt von H. H. Christmann, vollendet von R. Baum und W. Hirdt unter Mitwirkung von B. Rey, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, poi Steiner, 11 voll., Wiesbaden 1925-2002.
- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Halle 1933.
- BEdT* *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
- COM 2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, direction scientifique Peter T. Ricketts, CD-rom, Turnhout 2005.
- DBT* *Dizionario Biografico dei Trovatori*, a cura di Saverio Guida e Gerardo Larghi, Modena 2013.
- DOM* *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*, fasc. 1-7 (1996-2013); *Supplément* (1997; fasc.1-6, *Supplément*, Tübingen 1996-2009; fasc. 7), Berlin-Boston 2013.
- Donatz* John Henry Marshall, *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, London 1969.
- FEW* Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn ecc. 1922-1989.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- GMIL* *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, conditum a Carolo du Fresne domino Du Cange, auctum a monachis ordinis S. Benedicti [...], 10 voll., Niort 1883-1887.

- Jensen 1986] Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen.
 1989] Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen.
- LR François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-1844.
- PD Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- REW Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 8 voll., Heidelberg 1935³.
- Rialto *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001 ss.
- RS *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, a cura di Gaston Raynaud, 2 voll., Paris 1884; nuova edizione aumentata a cura di Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des alt-französischen Liedes*, Leiden 1955.
- SW Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- Tensos *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., a cura di Ruth Harvey e Linda M. Paterson, Cambridge 2010.

Edizioni

Arnaut Catalan

Le poesie del trovatore Arnaut Catalan, introduzione, testi, traduzioni e note a cura di Ferruccio Blasi, Firenze 1937.

Arnaut Daniel

Mario Eusebi, *Arnaut Daniel. L'aur'amara*, Parma 1995.

Arnaut de Marueilh

Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil, publiées avec une introduction, une traduction, des notes et un glossaire par Ronald C. Johnston, Paris 1935.

N'At de Mons

Die Werke des Trobadors N'At de Mons, a cura di Wilhelm Bernhardt, Heilbronn 1887.

Berenguer de Palol

Berenguer de Palol, edizione critica a cura di Margherita Beretta Spampinato, Modena 1978.

Bernart Marti

Il trovatore Bernart Marti, edizione critica a cura di Fabrizio Beggiato, Modena 1984.

Bernart de Ventadorn

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

Bonifaci Calvo

Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di Francesco Branciforti, Catania 1955.

Conon de Béthune

Les chansons de Conon de Béthune, éditées par Axel Wallensköld, Paris 1921.

Elias Cairel

Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004.

Folquet de Marselha

Le troubadour Folquet de Marseille, édition critique par Stanisław Stroński, Cracovie 1910; *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di Paolo Squillaciotti, Pisa 1999.

Guilhem de Cabestanh

Les chansons de Guilhem de Cabestanh, éditées par Arthur Långfors, Paris 1924.

Joyos de Tolosa

Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig 1890.

Lanfranc Cigala

Francesco Branciforti, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954.

Peire d'Alvernhe

Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Manziana 1996.

Peire Cardenal

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena 2013.

Peire Vidal

Peire Vidal, Poesie, a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli 1960.

Pons de Capdoill

Max von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle 1879.

Raimbaut de Vaqueiras

The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras, edited by Joseph Linskill, The Hague 1964.

Raimon de Castelnou

Raimon de Castelnou, *Canzoni e Dottrinale*, a cura di Andrea Gianetti, Bari 1988.

Raimon Jordan

Il trovatore Raimon Jordan, edizione critica a cura di Stefano Asperti, Modena 1990.

Raimon de Miraval

— *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par Leslie T. Topsfield, Paris 1971.

— Margaret Louise Switten, *The cansos of Raimon de Miraval: A Study of Poems and Melodies*, Cambridge 1985.

Raoul de Soissons

Emil Winkler, *Die Lieder Raouls von Soissons*, Halle 1914.

Rigaut de Berbezilh

Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari 1960.