

Costanzo Di Girolamo

Guglielmo di Poitiers

Molt jauzions mi prenc amar

(BdT 183.8)

a Gigi, in memoria

«Un véritable hymne à la joie [...] et aussi la première chanson exemplaire d'une nouvelle conception d'amour»;¹ «hymne enthousiaste que le poète entonne en [...] honneur [du *joï*] et qui est une de ses productions les plus réussies»;² «véritable 'chant de joie'»;³ «la fameuse chanson de la 'joie'»;⁴ «das bekannte Freudenlied»;⁵ «poème [...] passionné, éloquent et émouvant, [...] la première énumération des qualités de ce que les troubadours et les trouvères appelleront par la suite la *fin' amor*».⁶ Le lodi alla canzone, queste e altre, non si risparmiano. Saremmo insomma davanti al primo manifesto della *fin' amor*, che non può che assumere la forma di un inno al suo valore supremo, un inno alla gioia. Ma se su questo tutti si dicono d'accordo, le cose

* Ringrazio Walter Meliga per alcune preziose osservazioni.

¹ Paul Verhuyck, «Guillaume IX, Chanson IX: *Joy sans Dame*», *Vox Romanica*, 41, 1982, pp. 95-103.

² Alfred Jeanroy, *Les Chansons de Guillaume IX duc d'Aquitaine*, Paris 1913, p. xvii.

³ René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse 1963, p. 85.

⁴ Reto R. Bezzola, «Guillaume IX et les origines de l'amour courtois», *Romania*, 66, 1940-1941, pp. 145-237, a p. 225.

⁵ Rainer Warning, «Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. Wilhelm IX. von Aquitanien, *Molt jauzens, mi prenc en amar*», in Id., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*, Freiburg im Breisgau 1997, pp. 45-84, a p. 70 (già in *Deutsche Literatur im Mittelalter: Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, hrsg. Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, pp. 120-159).

⁶ Yves Lefèvre, «L'amour, c'est le paradis. Commentaire de la chanson IX de Guillaume IX d'Aquitaine», *Romania*, 102, 1981, pp. 289-305, alle pp. 291, 289.

subito si complicano nel momento in cui si tenta di dare una definizione della gioia e della stessa *fin'amor*. Per alcuni, come Rougemont, Denomy, Camproux, Lefèvre e altri, quest'ultima avrebbe forti implicazioni mistiche, costituendo, secondo Camproux, «une originale et magnifique tentative de faire triompher, dans la vie sociale et laïque, une conception de l'amour puisée aux sources les plus pures du christianisme»; mentre Lefèvre, proprio a proposito di *Molt jauzions*, scorge «dans le langage de l'auteur une profonde religiosité et, plus encore, l'identification du bonheur que son amour doit lui apporter à la béatitude éternelle promise aux élus de Dieu. Vraiment, cet amour, c'est pour Guillaume, le paradis!»: rigettato l'amore adultero delle 'prime canzoni', il trovatore si sarebbe convertito qui all'esaltazione «d'un amour nouveau», puro e senza peccato.⁷ A sua volta, Warning individua nel *joy* le connotazioni del *gaudium* familiare al pubblico dell'epoca: «dieser Freudenhymnus in seiner Hyperbolik ein *gaudium* konnotiert, das als kulturelles Wissen des zeitgenössischen Publikums vorausgesetzt werden kann: das *gaudium magnum*, das *gaudium super gaudium*, das *gaudium infinitum*, das *gaudium sempiternum* der Vulgata, der Kirchenväter, der Mystiker».⁸ Per altri invece, tra cui Bezzola, Lazar, Nelli, l'amore dei trovatori e dei romanzi cortesi del dodicesimo secolo, del quale Guglielmo è il primo a fornirci una rappresentazione, si contraddistingue per il suo carattere laico e intriso di erotismo ed esprime, come si legge nel classico saggio di Bezzola dedicato proprio al conte di Poitiers, «[les] aspirations de toute une société féodale qui depuis cent ans s'était lentement émancipée de la tutelle de l'Église».⁹ A distanza di alcuni decenni, molte di queste posizioni ci appaiono troppo perentorie, unilaterali o insufficientemente argomentate, fermo restando che la metafora feudale e quella religiosa rappresentano gli strumenti basilari della retorica del *trobar*. L'intera questione è stata quindi in buona parte sdrammatizzata, se è vero che si

⁷ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris 1972 [1939¹]; Alfred J. Denomy, «Jois Among the Early Troubadours: Its Meaning and Possible Source», *Mediaeval Studies*, 13, 1951, pp. 177-217; Charles Camproux, *Le 'joy d'amor' des troubadours. Jeu et joie d'amour*, Montpellier 1965, p. 156; Lefèvre, «L'amour, c'est le paradis», pp. 291, 304-305.

⁸ Warning, «Lyrisches Ich», p. 70.

⁹ Bezzola, «Guillaume IX», p. 232; Moshe Lazar, *Amour courtois et 'fin'amors' dans le littérature du XII^e siècle*, Paris 1964; Nelli, *L'érotique*.

vede oggi nella *fin' amor* un oggetto in continua trasformazione, a cui sono stati assegnati valori e significati anche molto differenti nel corso dei due secoli della poesia trobadorica. Sicché questi tentativi di visioni generali e definitive possono essere abbandonati: siamo in tal modo anche più liberi di rileggere la canzone di Guglielmo senza ricorrere a griglie o modelli preconfezionati, cioè senza applicare ad essa, come a qualsiasi altro testo, pericolosi procedimenti deduttivi.¹⁰

Gli interventi specifici su *Molt jauzions* non sono che due, quello di Lefèvre e quello di Verhuyck, apparsi all'inizio degli anni ottanta a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, e si caratterizzano entrambi per un piglio critico, marcatamente saggistico, elegante ma al tempo stesso disinvolto.¹¹ Essi sono preceduti di poco dal saggio del 1979 di Warning, un esponente dell'estetica della ricezione, dedicato alla perdita di autenticità dell'io lirico medievale, che nella *performance* si atteggia, in un gioco di ruoli, a un personaggio o meglio a una gamma di personaggi di finzione;¹² lo studio si conclude con un'analisi di *Molt jauzions* condotta con una pesante strumentazione semiotico-formali-

¹⁰ Non credo sia necessario tornare sulla questione attributiva. Maria Dumitrescu, «Èble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine», *Cahiers de civilisation médiévale*, 11, 1968, pp. 379-412, ha negato la canzone, insieme con altre, a Guglielmo, assegnandola a Eble di Ventadorn, di cui però niente ci resta. Anche Gerald A. Bond, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York 1982, p. LXXVIII, avanza cautamente qualche dubbio perché forma, stile e contenuto non sarebbero in linea con il resto della produzione, ma senza portare argomentazioni di sostanza.

¹¹ Che Lefèvre non eserciti una rigorosa vigilanza filologica su quanto scrive si capisce per esempio dal fatto che riporta il testo secondo l'edizione di Pasero, cit. *infra*, ma a un certo punto lo traduce secondo l'edizione Jeanroy: *Anc mais no poc hom faissonar / cors...* (Pasero): «Jamais on n'a pu imaginer ce qu'il est» («L'amour, c'est le paradis», p. 292); cfr. *Anc mais no poc hom faissonar / co's...* (Jeanroy). Anche Verhuyck riporta l'intera canzone nel testo di Pasero, ma non ritiene necessario fornire nessuna traduzione, rinviando a quella di Jeanroy («Guillaume IX», p. 95 n.).

¹² «Die initiierende und stabilisierende Funktion der iterativen Kanzone wird vor diesem Hintergrund besonders plastisch. Freiheit und Unfreiheit sind in ihr als der exemplarischen Gattung der *fin' amor* dialektisch aufeinander bezogen. Alle Freiheit der Variation ist fundiert im Zwang der einen Handlungsrolle. Aus dieser Spannung lebt das höfische Lied, in ihr realisiert es sich als lyrische Performanz, die im höfischen Fest ihren quasi-kultischen 'Sitz iln Leben' findet. Die Semiose trobadoresker Lyrik ist spielerische Verschlüsselung und Aufdeckung eines neuen Rollenprogramms» («Lyrisches Ich», pp. 83-84).

stica, all'insegna della nozione, allora in voga, di 'connotazione', riuscendo a conciliare modelli interpretativi distanti se non opposti, da Köhler a Greimas, da Lotman a Bremond, senza tuttavia affrontare in maniera ravvicinata il testo della canzone, che viene piuttosto addotta come esemplificazione degli assunti molto generali dell'articolo.¹³

Già si è detto dell'idea di Lefèvre di prendere alla lettera la metafora religiosa: «La précision, le nombre et le détail de notions religieuses touchant le salut tel que le conçoivent les Pères de l'Église et les théologiens d'après l'Écriture Sainte auxquelles Guillaume assimile le bonheur d'un amour profane, l'outrance même de cette assimilation, quand il prétend que l'amour lui promet un corps éternel, nous laisse pressentir qu'il s'agit pour le poète non plus de traduire ses sentiments, mais bien d'exprimer une conviction profonde».¹⁴ Dal canto suo, Verhuyck, romanziere (in lingua neerlandese) oltre che romanista, pone all'inizio del suo saggio il problema dell'appellativo maschile *midons*, non escludendo, con un ragionamento complesso che ora dubitativamente afferma ora dubitativamente smentisce, delle implicazioni omosessuali in quest'uso e chiedendosi poi se l'eventuale graduale declino degli appellativi maschili nel secolo XIII non sia dovuto all'acuita intolleranza nei confronti dell'omosessualità dopo l'inizio della crociata contro gli albigesi. Segue una serrata analisi del componimento, in cui si dimostra che l'oggetto cantato non è la persona amata ma la gioia, il desiderio, l'amore (i pochi femminili presenti si riferirebbero infatti al sostantivo femminile *amor*): «Il n'y est pas question de dame, ni de *dompna*, ni de femme».¹⁵ Insomma, «Joy sans Dame», come recita il titolo del saggio: «Le joy est nécessaire, absolu, c'est le feu divin initial, geste de création qui crée la deuxième personne: l'autre».¹⁶ Anche se, per la verità, la dama a un certo punto compare e non è priva di caratteristiche perfino impressionanti (vv. 23-30), al punto che Pasero ha potuto paragonarla a una fattucchiera.¹⁷

Chi riafferma la canzone e dalle sue vertigini celesti la riporta a contatto con la terra è Aurelio Roncaglia nel suo intervento al Con-

¹³ Warning si serve dell'edizione di Pasero, con una sua traduzione in nota.

¹⁴ Lefèvre, «L'amour, c'est le paradis», p. 303.

¹⁵ Verhuyck, «Guillaume IX», p. 100.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973, p. 218.

gresso AIEO di Montpellier del 1990, dove peraltro propugna con veemenza la ‘deideologizzazione’ di *midons*.¹⁸ Questo termine, indeclinabile, che ha qui la sua prima attestazione e che tradizionalmente, ma oggi non da tutti, viene fatto risalire al vocativo MI DOMINUS,¹⁹ non sarebbe per Roncaglia un tecnicismo feudale ma piuttosto «une expression de déférence», al pari di *sidons*, esso pure attestato per la prima volta in un altro componimento di Guglielmo, che designa, anche in testi documentari, una donna sposata a qualcuno nominato in terza persona nel contesto.²⁰ Il componente maschile *dons* si spiegherebbe perché «Il ne s’agit pas de désigner la personne physique en tant que telle, mais plutôt d’indiquer la fonction qu’on lui reconnaît».²¹ Le connotazioni feudali sarebbero dunque successive: «En soi *midons* n’implique aucunement ni l’amour, ni une ‘idéologie courtoise’». ²² Va ricordato che in termini simili si erano già espressi, anni prima, W. Mary Hackett e William D. Paden, che avevano sottolineato come il signore feudale fosse normalmente denominato, nei documenti, *senior* e non *dominus*.²³ Ma Roncaglia mette anche in discussione il genere della parola nei trovatori: «[le] mot, [...] dans l’unique exemple où il se présente à nous déterminé par un article, reçoit l’article féminin».²⁴ Si tratta di un decenario di Peirol:

¹⁸ «Guillaume IX d’Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de *midons*)», in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III^{ème} Congrès international de l’Association internationale d’études occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990)*, communications recueillies par Gérard Gouiran, 3 voll., Montpellier 1992, vol. III, pp. 1105-1117.

¹⁹ Vedi qui nel commento la nota *ad locum*.

²⁰ *Sidons* compare in *Companho, tant ai agutz d’avols conres* (BdT 183.5), v. 9. A *midons* e *sidons* vanno aggiunti un paio di *vostre dons* (con il possessivo al maschile e con *dons* singolare e obliquo), che si trovano in Gui d’Uisel ~ Elias d’Uisel, *N’Elias, de vos voill auzir* (BdT 194.18 = 136.6), v. 71 (*vostre donz*: tre mss. su quattro) e Guigo de Cabanas ~ Joris, *Joris, cil cui dezirat per amia* (BdT 197.1b = 277.1), v. 55 (*vostridonz*: un ms. su due).

²¹ Roncaglia, «Guillaume IX», pp. 1116.

²² *Ibid.*

²³ W. Mary Hackett, «Le problème de *midons*», in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, édités par Irénée Cluzel et François Pirot, Liège 1971, pp. 285-294, alle pp. 290-294; William D. Paden, «The Troubadour’s Lady: Her Marital Status and Social Rank», *Studies in Philology*, 72, 1975, pp. 28-50, alle pp. 33-36.

²⁴ Roncaglia, «Guillaume IX», pp. 1115-1116.

amarai la midons per tal coven (BdT 366.21, v. 32),

su cui l'editore Aston non ha alcun commento da fare (traduzione: «I will love my lady»). A parte l'obiezione grammaticale che l'aggettivo possessivo debole preposto a un nome non è mai preceduto dall'articolo determinativo, ancorché qui ci sarebbe una soggiacente, non documentata perifrasi *illam quae mihi dominus est*, perifrasi che giustificherebbe una parola composta di genere femminile creata con un componente di genere maschile (*dons*) preceduto non da un possessivo al caso vocativo ma da un pronome dativo contratto (*mi*),²⁵ se *la* fosse articolo, come comunque Roncaglia afferma,²⁶ il verso presenterebbe seri problemi metrici: la cesura, a meno di non ipotizzare una rarissima *a maiore*, è necessariamente *a minore* (*amarai la | midons...*); ma l'articolo non può sostenere un ictus, che invece può essere sostenuto da un pronome clitico, come poco prima nella stessa canzone e altrove in questo come in altri trovatori:²⁷

Et hieu am la | tant, qu'a la mia fe, (366.21, v. 27)

e membres li | qu'assatz quier qui s complanh. (366.13, v. 21)

Nel verso si può vedere un doppio accusativo oppure *la* può essere analizzato come un pronome eliso seguito da *a* (*amarai l'a midons*), in entrambi i casi 'l'amerò come...', locuzione parallela a quelle del tipo *prendre/aver/tener a/per/Ø molher/marit/senhor/amic* ecc.: cfr. *Boeci*, v. 47 *no-l volg Boecis a senor* 'Boezio non lo volle come signore'.²⁸

²⁵ Roncaglia, «Guillaume IX», p. 1116.

²⁶ E come credono anche Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986, § 218, e William D. Paden, «The Etymology of midons», in *Studies in honor of Hans-Erich Keller: Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*, edited by Rupert T. Pickens, Kalamazoo 1993, pp. 311-335, a p. 319.

²⁷ Anche in fine verso, come in Guiraut de Calanson, «membres li» (BdT 243.1, v. 45) o ancora nel Monge de Montaudon, «Est vers fe-l Monges e dis lo» (BdT 305.16, v. 103), in Paulet de Marselha, «p7er tostemp mais serven li», «als Proensals, e-ill clerc son li» (BdT 319.3, v. 33, 319.6, v. 45), in Cerveri de Girona, *demandey li* (BdT 434a.17, v. 10). Questi esempi fanno escludere che nei versi di Peirol sia presente una cesura lirica giustificabile con l'agglutinazione del pronome clitico al verbo.

²⁸ Jensen, *The Syntax*, §§ 65-69.

La collocazione del pronome è dovuta alla legge di Tobler.²⁹ Che *midons* si presenti come femminile è dimostrato dalla concordanza degli aggettivi che talvolta lo qualificano o dai pronomi che ad esso si riferiscono³⁰ e non dal presunto articolo determinativo di Peirol, anche se è poi da vedere se la sua femminilità sia dovuta a uno dei suoi componenti (un componente perfino sottinteso, ‘*colei* che è per me signore’) o alla persona a cui il sostantivo immancabilmente rimanda. Il «plaidoyer» di Roncaglia «pour la déidéologisation de *midons*» revoca utilmente in dubbio alcune consolidate certezze, ma è innegabile il debito del lessico cortese nel suo complesso nei confronti del linguaggio e dell’immaginario feudale, come si evince da una nutrita serie di elementi; è inoltre evidente che in Guglielmo il termine appare già inserito all’interno della macrometafora del vassallaggio.

Ma la finalità principale di Roncaglia è quella di negare il bifrontismo di Guglielmo.³¹ In un’ottica non bipolare, che sfuma la netta contrapposizione tra i *vers* per i compagni d’arme e quelli per un pubblico raffinato dai sentimenti elevati, è inammissibile che *Molt jauzions* «[soit] célébrée par tous les critiques comme la composition la plus

²⁹ La stanza della canzone di Peirol (vv. 29-35) è dunque così interpretabile:

Ben sai quals es totz mos cosselhs derriers.
 Pus del partir non ai ginh ni saber,
 ses son pezar, farai lo mieu plazer;
 amarai la midons per tal coven
 qu’el cor aurai l’amoros pessamen,
 mas la boca tenrai ades e fre.
 Aquilh sivals non l’en dira mais re!

[So bene qual è la mia decisione finale. Poiché non posso e non so separarmi da lei, senza darle noia, farò come mi piace: l’amerò come la mia signora in maniera tale che nel cuore avrò il pensiero d’amore, ma la bocca terrò per sempre a freno. Almeno quella non le dirà più niente a questo riguardo.]

³⁰ Per esempio: «midons [...] / es la melher qued el mon sei», «Tan am midons e la tenh car» (Bernart de Ventadorn, *BdT* 70.5, vv. 34-35, 70.39, v. 25), «non chan ni non fui chantaire, / mas per midonz en cui m’enten / car es del mon la bellaire» (Raimbaut d’Aurenga, *BdT* 389.32, vv. 6-8), «midons, bell’e bloia» (Bertran de Born, *BdT* 80.17, v. 26), «ia no si-m feira midons tan estranha» (Daude de Pradas, *BdT* 124.11, v. 9); «Midons bona sai» (Guiraut Riquier, *BdT* 248.58, v. 41).

³¹ La famosa formula è di Pio Rajna, «Guglielmo, conte di Poitiers, trovatore bifronte», in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris 1928, pp. 349-360.

‘courtoise’ de Guillaume IX. Ce connaisseur pénétrant que fut Leslie Topsfield la considérait [...] “in fact the earliest poem we possess which is devoted to the idea of Fin’Amors”». ³² Sicché Roncaglia rivolge la sua attenzione, messo amichevolmente sulla buona pista dal patafisico oltre che provenzalista Antoine Tavera, ³³ «sur un tout petit détail, capable pourtant de modifier plus que sensiblement l’opinion reçue. Au beau milieu de cet “hymne enthousiaste” à l’amour-joy, [...] nous trouvons, nette et sans fard, la désignation triviale du sexe féminin». [...] [L]a présence du mot scandaleux [...] donne une réponse inattendue, mais bien pertinente, à M. Paul Verhuyck qui [...] avait remarqué [...] qu’“il n’est pas question de femme dans ce poème”, e que l’“objet du désir” n’étant pas désigné, Guillaume aurait en somme chanté un “amour sans objet concret”. À démentir toute élucubration idéaliste, cet objet le voilà fourni par la leçon de C; et on voudra bien admettre que, comme synecdoque représentative de la femme, il ne saurait être plus ‘concret’»: *con* è infatti, al v. 14, la lezione nuda e cruda di C, ‘censurata’ più o meno consapevolmente da tutti gli editori, «[a]veuglés [...] par le préjugé ‘courtois’», mentre nell’altro testimone, E, la troviamo edulcorata in *cors* ‘corpo’.³⁴ Come postilla a

³² Roncaglia, «Guillaume IX», p. 1109 (la citazione è da L. T. Topsfield, «Three Levels of Love in the Poetry of the Early Troubadours, Guilhem IX, Marcabru and Jaufre Rudel», in *Mélanges Boutière*, pp. 571-587, a p. 583).

³³ Il suo studio sulla sestina appare non a caso in una pubblicazione del movimento: «Arnaut Daniel et la spirale», *Subsidia pataphysica*, n. 1, 1965, pp. 73-78, seguito da una «Note complémentaire sur la sextine», pp. 79-80, dell’oulipista Raymond Queneau.

³⁴ Ivi, p. 1110-11 (citazioni di Verhuyck, «Guillaume IX», da p. 102). Roncaglia osserva che Appel è l’unico a sottolineare in apparato, con un *sic*, l’inattesa lezione (ma per la verità solo in una delle ultime edizioni della sua *Chrestomathie*): «Con [*sic*] C» (nella prima, «Con C, Cors E; lies Com, ?»). Tavera ripercorre la storia della sua «scabreuse petite trouvaille», riferita a Roncaglia (e anche a Jean-Charles Payen), in «Ancien provençal *cor(s)* et *cor(p)s*: une quasi-homonymie riche de conséquences», *Senefiance*, n. 30, 1991, *Le “cuer” au Moyen Age (Réalité et Senefiance)*, pp. 409-437, alle pp. 418-419; ma la sua conclusione è ispirata alla prudenza interpretativa: «[la leçon] de C donne un sens érotique extrêmement amusant, et qui ne surprend point chez ce *fatuus et lubricus*. Cependant, les trois dernières strophes de la chanson étant franchement courtoises, on reste perplexe: ce serait un exemple de ‘mélange des genres’ assez inouï» (p. 419). Ricordo che tra le discipline fantastiche ipoteticamente insegnate dai reggenti del Collège de Pataphysique si trova registrata anche quella di «Mé-

marginale di quanto sopra, va aggiunto che Tavera, da buon patafisico, doveva sentirsi molto vicino al surrealista Louis Aragon, il quale a sua volta aveva teorizzato il ricorso allo stile ermetico di Arnaut Daniel come arma espressiva dei poeti francesi durante l'occupazione nazista («La leçon de Ribérac ou l'Europe française», apparso nella rivista algerina *Fontaine* nel 1941).³⁵ Aragon aveva pubblicato anonimamente, nel 1928, *Le con d'Irène*, racconto erotico dall'inflammato lirismo, convinto contributo alla consacrazione letteraria, ad alto livello, della parola condannabile, un'anticipazione del quale Tavera poteva scorgere proprio nel *vers* guglielmino.

Chi scrive non è affatto propenso a spezzare lance a favore della tesi della canzone come inno mistico alla gioia; ma il punto è che l'impiego della parola nel contesto ospite è assai poco plausibile. Oltretutto, l'oggetto esaltato sarebbe tale che non è lontanamente immaginabile, nemmeno con il desiderio più acceso; affermazione curiosa, alquanto in contrasto con le doti, incarnate dal personaggio dell'amante nel *gap* *Ben vueill que sapchon li pluzor*, di maestro infallibile, che a letto sa giocare tutti i giochi e che, da buon conoscitore, sa scegliere sempre il meglio (*BdT* 183.2, vv. 36, 25-26, 11-13): qui invece il *desideratum* appare come qualcosa di sconosciuto, oggetto di estatica meraviglia, che può dare una gioia impareggiabile, una gioia che non basterebbe un anno per tesserne le lodi. Accettabilissima l'operazione di riportare a terra la canzone, ma un tipo simile di concretizzazione del desiderio (l'inno alla gioia si trasformerebbe in un inno alle intimità più recondite di madonna) ci introdurrebbe in un registro burlesco che sembra del tutto estraneo al componimento. L'apparente bifrontismo del trovatore trova una sua spiegazione nella destinazione dei *vers*: a un pubblico maschile, evocato di solito con un vocativo e con la seconda persona plurale, o a un pubblico di corte più vasto, e inclusivo di una componente femminile, nel quale lo stesso trovatore può incorporarsi

tapornosophies troubadouriennes & assimilées», di cui sarebbe stato titolare, con nomina in data 1 absolu 87 (8 settembre 1959 dell'era volgare), un improbabile Vasco Tartuca; a partire dalla stessa data Tavera risulta invece titolare della cattedra di «Hypothétique pratique» (<http://www.fatrazie.com/regents.htm>).

³⁵ *Fontaine. Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, [2], n. 14, 1941, pp. 286-304; poi in appendice a *Les yeulx d'Elsa*, Paris 1942, pp. 115-139; infine in *Œuvres poétiques complètes*, éditions sous la direction d'Olivier Barbarant, 2 voll., Paris, 2007, vol. I, pp. 805-822.

segnalando la sua presenza con una prima persona plurale (*Pos vezem...*, *BdT* 183.11). Il messaggio veicolato può essere perfino lo stesso per entrambe le udienze, ma quello che cambia è certamente il registro e, stranamente (perché non sappiamo darne una spiegazione), spesso anche l'intelaiatura metrica.

Per tornare al nostro verso, la grafia *con* può semplicemente nascondere, come avviene di frequente, la congiunzione *com*, qui con valore causale ('Nessuno ha mai potuto averne idea, perché tale gioia non ha pari...'):³⁶

Anc mais no-n poc hom faisonar,
 con en voler ni en dezir
 ni en pensar ni en consir
 aitals jois non pot par trobar;
 e qui be·l volria lauzar
 d'un an no·i poiri' avenir.

Per motivi che mi sfuggono, la canzone sembra avere incoraggiato da sempre approcci critici piuttosto sciolti, in qualche caso, dicevo, perfino disinvolti. Tra gli interventi più vivaci che sono stati ad essa dedicati, sia pure in parte o *en passant*, c'è sicuramente quello letto da Rita Lejeune al Congresso di romanistica di Firenze del 1956, quindi ben prima della pubblicazione dei saggi di Lefèvre e Verhuyck, avente per oggetto, oltre che le formule feudali, lo 'stile amoroso' del trovatore.³⁷ Si dovrà certo intendere 'lo stile delle sue composizioni d'amore', o 'lo stile amoroso nella sua opera' (*chez...*); ma di fatto la studiosa, che più di una volta preferisce non distinguere troppo nettamente tra locutore e autore, tra *Dichtung und Wahrheit*, tocca con minuzia i tratti comportamentali del personaggio dell'amante quali sono osservabili nei suoi *vers*. L'intervento sottolinea in particolare alcune modalità di quella che, un paio di decenni dopo, Luigi Milone avrebbe chiamato la «retorica del potere», che accomuna due trovatori come

³⁶ Si rimanda alle note di commento.

³⁷ Rita Lejeune, «Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine», in *Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi romanzi (Firenze, 1956)*, 2 voll., Firenze 1959, vol. II: 1, pp. 227-248, alle pp. 233-234 (da cui cito); poi in Ead., *Littérature et société occitane au Moyen Age*, Liège 1979, pp. 103-120.

Guglielmo di Poitiers e Raimbaut d'Aurenga, entrambi esponenti della linea aristocratica o alto-cortese.³⁸

Scrivono Rita Lejeune: «Ce trésor inestimable [*midons*] dont la moindre qualité est de rendre courtois l'homme le plus rustaud, le fougueux duc d'Aquitaine [si noti: non 'il locutore, l'io lirico, la *dramatis persona*'], malgré les règles de la courtoisie naissante, ne se cache pas encore de le désirer comme une proie magnifique: "Pus hom gensor no-n pot trobar / [...]"». Rendue a sa vérité – sa vérité de texte et sa vérité humaine [*Dichtung und Wahrheit*, appunto] – cette strophe [VI] qu'on émascule trop souvent dans les traductions éclate en fanfare. Il parle en maître, le duc-poète: *vuelh, a mos ops, retenir!* Est-il étonnant que, dans sa passion, cet homme cultivé retrouve d'instinct les mots d'autorité auxquels son état social l'a habitué et dont il savoure, manifestement, la plénitude?», cioè le parole arroganti del potere: 'voglio', 'per il mio profitto', 'riservare, tenere in serbo'. «Et la violence même de son désir fait mieux comprendre, dans les vers qui vont suivre et qui ne sont que douceur et promesse, la raison de sa soumission. Il y a autre chose qu'un jeu littéraire dans ce poème: Guillaume paraît authentiquement amoureux». ³⁹ Ma, al di là della sottomissione del finale, ancora nella penultima strofe è la dama che deve 'dare, donare' l'amore al suo amante che, trovandovi il suo vantaggio, è 'pronto' (si sarebbe tentati di tradurre 'disposto') a 'prendere', in un rapporto quasi contrattuale: «Amoureux, il veut trouver le moyen non pas de conquérir mais d'acquérir l'amour d'une jeune femme pour lui la plus précieuse de toutes les femmes. À la fois grand seigneur et un peu gauche, il lui propose une sorte de contrat : *Si-m vol mi Dons s'amor donar...*». ⁴⁰ Se pensiamo, come sembra ragionevole fare, che quando Guglielmo componeva i modelli di condotta della *fin'amor* erano già stati in qualche misura codificati, o quanto meno erano già circolanti, le ultime strofi possono essere intese come un ritorno all'ordine dopo le precedenti inusitate infrazioni.

Anche se l'approccio di Rita Lejeune è oggi improponibile, esso

³⁸ Luigi Milone, «Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga», in *Retorica e poetica*. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1975), a cura di Daniela Goldin, Padova 1979, pp. 147-177.

³⁹ Lejeune, «Formules féodales», pp. 234-235.

⁴⁰ Ivi, p. 235.

ha comunque il merito di individuare aspetti della canzone che ci portano ben lontano dai trasporti mistici intravisti da Jeanroy e poi da altri. Per chi ne condivide, almeno nella sostanza, le conclusioni, la dama è in fin dei conti la magnifica preda del personaggio dell'amante: una preda, ovviamente, in primo luogo sessuale. Altro che paradosso amoroso e lunghe attese.⁴¹

Ci si può a questo punto riproporre il problema se non avessero ragione Tavera e Roncaglia a proposito del v. 14. Secondo me la risposta continua a essere no per le ragioni di registro a cui ho già accennato: il lessico, il tipo di situazioni, il modo di esprimerle, tutto questo è selezionato e condizionato dal pubblico che il trovatore ha davanti; e indubbiamente *Molt jauzions* si muove su un registro alto, che non ammette parole che, più che scandalose o triviali, sarebbero semplicemente inappropriate, fuori luogo, fuori genere. Non è escluso tuttavia che una nota salace, molto salace e sconfinante apertamente nel blasfemo, sia da cercare in qualche piega del testo che è stata sempre sotto gli occhi di tutti ma a cui nessuno ha fatto mai caso.

Spostiamoci nuovamente nella stanza VI, quella studiata da vicino da Rita Lejeune. L'amante desidera tutta per sé la donna più gentile del mondo

per lo cor dedins refrescar
e per la carn renovar,
que no puesca enveillezir.

Curiosamente, visto il contesto, per questi versi sono state trovate delle precise fonti bibliche. In dettaglio, per il primo è stato ricordato Is 57,15 «et vivificet cor contritorum» (Nova Vulgata: «vivificem»), a cui possono aggiungersi, per *refrescar*, alcune occorrenze di *refrigerare*, *invenire refrigerium* nel senso di 'dare', 'trovare sollievo, consolazione', 'rallegrare' o 'rallegrarsi', riferiti a persona o all'anima: spostandoci dal piano sacro a quello profano, la dama serve dunque a consolare, a intrattenere, a tenere su di corda il suo uomo; serve in-

⁴¹ Giustamente scrive Pasero che «*Leitmotiv* dell'opera di Guglielmo non è il motivo del desiderio che si sa inappagabile, bensì quello del desiderio che va appagato e può venire appagato, vuoi in virtù del potere derivante da una posizione di supremazia sociale, vuoi entro i compromessi delle regole d'un gruppo ristretto, pur sempre di privilegiati» (ed., p. 219).

somma ad allietare il riposo del guerriero. Il secondo verso richiama invece Ps 27,7 (Nova Vulgata, Ps 28) «et refluuit caro mea» (come la Septuaginta: καὶ ἀνέθαλεν ἡ σὰρξ μου; ma cfr. Nova Vulgata: «et exultavit cor meum»):⁴² la fonte biblica non può essere letta senza l'accompagnamento della glossa di Agostino, *Enarrationes in Psalmis*: «*Et refluuit caro mea*: id est, et resurrexit caro mea». Il rifiorire o il rinnovarsi, il rigenerarsi della carne significa dunque la sua resurrezione; e non c'è chi qui non veda, suppongo, una metafora erotica, la stessa che impiegherà Boccaccio nella novella di Alibech: «essendo Rustico più che mai nel suo desiderio acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezion della carne» (*Decameron* III 10 13); o forse siamo davanti, piuttosto che a una metafora, a una più complessa figura di ironia come tropo di parola e di pensiero, che si serve del vocabolario dell'avversario e che sostituisce un pensiero con un altro di senso contrario o molto remoto rispetto al primo.⁴³ Guglielmo fa scattare un dispositivo retorico molto simile, sebbene inverso, a quello messo in moto da Arnaut Daniel in *Doutz braitz e critz* (*BdT* 29.8). In quest'ultimo, una scena d'amore si tinge di riflessi blasfemi (l'amante chiede a Dio la grazia di contemplare il corpo nudo della dama alla luce di una lampada così come a Longino cieco, illuminato dalla fede, era stata concessa la grazia di tornare a vedere);⁴⁴ in Guglielmo, la resurrezione del corpo, promessa dai testi sacri, acquista un significato sessuale ed è opera non di Dio ma di *midons*, l'unica in grado di garantire l'eterna giovinezza. In questa forma, l'arguzia piccante, senz'altro più piccante della presenza di una parola scabrosa, può essere proposta a un pubblico misto, formato di uomini e di donne, a cui si richiede la decodifica di una figura retorica.

Le ultime due strofi, a parte le battute iniziali, già commentate, della

⁴² La nuova edizione del Salterio è apparsa nel 1969 ed è poi confluita nel 1979 nella Nova Vulgata. Gli ultimi editori adottano per il versetto 7 una lezione concorrente, ritenuta più vicina al testo ebraico e forse meno problematica dal punto di vista teologico, già nota a Girolamo («Pro carne, [...] 'cor' interpretatus est», *Commentarioli in Psalmos, ad locum*).

⁴³ Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. di Lea Ritter Santini, Bologna 1969 (*Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967, 1949¹), §§ 232, 426.

⁴⁴ Costanzo Di Girolamo, «Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel», *Romania*, 123, 2005, pp. 384-405.

penultima (*donar ... pres ... penre*), segnano, come dicevo, il ritorno all'ordine cortese, con la diligente elencazione delle indispensabili qualità dell'amante (che deve *celar, blandir, sos plazers dir e far*, venerare il pregio di lei e accrescerne la buona reputazione); compare anche il motivo del timore: timore di mandarle messaggi, timore della sua ira, timore perfino di manifestarle l'amore; è infine solo la dama che può decidere della sua salvezza e farlo guarire dalla malattia d'amore. La canzone è dunque un capolavoro di contraddizioni; ma dicendo questo non siamo tornati al punto da cui avevamo fatto ogni sforzo per allontanarci, cioè quello del trovatore bifronte e, peggio ancora, bifronte all'interno dello stesso componimento. In tale alterno procedere, nel mettere la dama prima al servizio dell'amante, poi nel mettere l'amante al servizio della dama, nell'assumere quindi in rapporto con lei una posizione ora di dominio ora di sottomissione, si può forse vedere il tentativo del primo trovatore, che primo non sarà stato affatto, di intervenire con una certa insofferenza su elementi convenzionali o gangli tematici già vulgati. Altrove, questo atteggiamento si traduce in aperta parodia, come quando nel gatto rosso è evocata la protezione feudale sotto l'ala del mantello (*BdT* 183.12, v. 37) o quando nel *vers de dreit nien* si parla a lungo dell'amica mai vista (183.7, vv. 25-42).⁴⁵

Avrà dunque ragione Roncaglia, che ricarica di un palese senso erotico l'immagine delle mani sotto il mantello nella «canzone di riconciliazione» *Ab la dolchor del temps novel*: «Enquer me lais Dieus viure tan / qu'aia mas mans soz son mantel!» (183.1, vv. 23-24), altro luogo di cui si occupa nell'intervento di Montpellier;⁴⁶ ma forse, *qui*

⁴⁵ A parte i *vers* d'amore e quelli satirici e i generi o sottogeneri di cui Guglielmo ci fornisce la prima attestazione, come il *devinalh* (*BdT* 183.7), il *gap* (183.2), l'(auto-)compianto (183.10), ai microspunti generici del *débat*, del *plazer* e nuovamente del *gap* individuati da Pasero in *Farai un vers pos mi sonelh* (183.12) se ne possono cautamente aggiungere altri due. Nell'ultima strofe di *Molt jauzions* si accenna a messaggi (non) mandati attraverso un intermediario, che è la situazione del genere a venire del *salut*; mentre in *Ab la dolchor del temps novel* (183.1) l'accento a «un mati», lontano nel ricordo, cioè a una notte d'amore che volge al termine a cui segue una separazione, propone *in nuce* la situazione dell'alba. Tutto questo non può che rafforzare l'idea di una precedente tradizione poetica, dunque di una preistoria dei trovatori, di cui niente sappiamo ma di cui possiamo ravvisare alcuni tratti in quanto ci resta.

⁴⁶ Roncaglia, «Guillaume IX», pp. 1107-1108. Di «canzone di riconciliazione» parla Pasero nella sua edizione, p. 243.

be l'enten, se la si intende più a fondo e si percepisce comunque il riferimento a un cerimoniale feudale, la forza di trasgressione dell'immagine aumenta perché un gesto rituale di per sé casto, e probabilmente già entrato nel repertorio delle metafore poetiche, si trasforma, riportato dal piano figurato a quello letterale, quindi con un polemico azzeramento della metafora, in un semplice «geste d'intimité érotique».⁴⁷ Si ha l'impressione che gli schemi di comportamento con il loro apparato retorico diffusi da una classe di intrattenitori di professione solo a certe condizioni e in dosi moderate potevano essere fatti propri dai nuovi artefici del *trobar*, di ceto più elevato e alla ricerca di una marcata personalità autoriale, cioè dai primi trovatori a noi noti, tra i quali, in testa a tutti, c'è l'ingombrante conte di Poitiers.

⁴⁷ Ivi, p. 1109.

Guglielmo di Poitiers
Molt jauzions mi prenc amar
 (BdT 183.8)

Mss.: C 230r (*aissi comensa del comte de peitius*), E 115r (*comte de peiteus*).

Edizioni: François-Just-Marie Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris 1816-1821, vol. III, p. 3; C. A. F. Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, 3 voll., Berlin 1846, vol. I, p. 1 (riproduce il testo di Raynouard); Wilhelm Holland – Adelbert Keller, *Die Lieder Guillems IX, Grafen von Peitieu, Herzogs von Aquitanien*, Tübingen 1850, p. 25 (riproduce il testo di Raynouard); Karl Bartsch, *Provenzalisches Lesebuch*, Elberfeld 1855, p. 45; Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1857, p. 51; *Les chansons de Guillaume IX*, éditées par Alfred Jeanroy, Paris 1913, p. 21; Erhard Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin 1917, p. 7 (riproduce il testo di Jeanroy); Aurelio Roncaglia, *Venticinque poesie dei primi trovatori*, Modena 1949, p. 14 (riproduce il testo di Jeanroy); Id., *I primi trovatori*. Testi e appunti del corso di Filologia romanza [...] per l'a.a. 1962-1963, Roma [1963], p. 22 (riproduce il testo di Jeanroy con alcune modifiche); Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973, p. 213; Gerald A. Bond, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York – London 1982, p. 32; Frede Jensen, *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odense 1983, p. 254; Guglielmo IX, *Vers*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995, p. 68.

Metrica: a8 b8 b8 a8 a8 b8 (Frank 470:4). Otto *coblas unissonans* di sei versi.

Testo. Si segue E come base delle grafie. Dove si ricorre a C, si adattano le grafie all'uso di E: 9 *nuls*, 28 *bels* (C *nulhs*, *belhs*).

- I Molt jauzions mi prenc amar
 un joi don plus mi vueill aizir;
 e pos en joi vueill revertir, 3
 ben dei, si puesc, al meils anar,
 quar meillor n'am, estiers cujar,
 c'om puesca vezer ni auzir. 6
- II Eu, so sabetz, no·m dei gabar
 ni de grans laus no·m sai formir;
 mas si anc nuils jois poc florir, 9
 aquest deu sobre totz granar
 e part los autres esmerar
 si com sol brus jorns esclarzir. 12
- III Anc mais no·n poc hom faisonar,
 con en voler ni en dezir
 ni en pensar ni en consir 15
 aitals jois non pot par trobar;
 e qui be·l volria lauzar
 d'un an no·i poi·ri' avenir. 18

1 iauzens **C**; prenc en **C** 4 almeins **E** 5 mielhs ornam **C**, meils ornan **E** 9
 nuils] negus **E**; poc *corr. su* per 10 g[r]anar **E** (*con -r- caduta in fine rigo
 per l'asportazione di una miniatura*) 13 no **C**, nom **E** 14 cors **E** (*in C
 leggo con come tutti gli altri editori, mentre Eusebi legge don*); uoluer **E** 16
 iorns **E** 17 quil **E**

I. Tutto gioioso incomincio ad amare una gioia di cui più voglio godere; e poiché alla gioia voglio tornare, ben devo, se posso, puntare verso il meglio, perché la migliore amo, senza dubbio, che si possa vedere o di cui si possa sentire parlare.

II. Io, lo sapete, non devo vantarmi né riesco a riempirmi di grandi elogi; ma se mai qualche gioia è potuta fiorire, questa sopra tutte deve dare frutti e più delle altre brillare, così come un giorno scuro si fa spesso chiaro.

III. Nessuno ha mai potuto averne idea, perché tale gioia non ha pari né in voglia né in desiderio né nel pensiero né nella riflessione; e se qualcuno volesse appropriatamente lodarla, non ci riuscirebbe in un anno.

- | | | |
|----|---|--------------------------|
| IV | Tutz joi li deu humeliar
e tot' autr' amors obezir
midons, per son bel acullir
e per son bel douset esgar;
e deu hom mais sent tans durar
qui·l joi de s'amor pot sazir. | 21

24 |
| V | Per son joi pot malaus sanar
e per sa ira sas morir
e savis hom enfolezir
e bels hom sa beutat mudar
e·l plus cortes vilanejar
e·l totz vilas encortezir. | 27

30 |
| VI | Pos hom gensor no·n pot trobar
ni hueils vezer ni boca dir,
a mos obs la vueill retenir,
per lo cor dedins refrescar
e per la carn renovar,
que no puesa enveillezir. | 33

36 |

20 tota ricors **C** 22 belh plazent esguar **C** 23 cent ans **C** 28 *om.* **E** 31
 genser **CE** 33 lan **C**

IV. Ogni gioia deve davanti a lei umiliarsi e ogni altro amore sottomettersi alla mia signora per la sua bella accoglienza e per il suo bel dolce sguardo; e vive cento volte di più chi può afferrare la gioia del suo amore.

V. Per la gioia che lei ispira un malato può guarire e per il dolore che causa un uomo in salute può morire e un sano di mente impazzire e un bello uomo perdere la sua bellezza e il più cortese diventare villano e il più villano cortese.

VI. Poiché una più gentile non se ne può trovare, né occhi vederne né bocca parlarne, voglio trattenerla alla mia bisogna, per rinfrancare il cuore e per rinnovare la carne, in modo che io non invecchi.

VII	Si·m vol midons s'amor donar, pres soi del penre e del grazir e del celar e del blandir e sos plazers dir e far e de son pretz tener en car e de son laus enavantir.	39 42
VIII	Ren per autrui non l'aus mandar, tal paor ai c'ades s'azir; ni ieu mezeis, tan tem faillir, non l'aus m'amor fort asemblar; mas ela·m deu mon meils triar, pos sap c'ab lieis ai a guerir.	45 48

38 penre e E] penre C 39 ben | dir E 41 tenir C

VII. Se la mia signora vuole darmi il suo amore, sono pronto a prenderlo e a gradirlo e a celare e a blandire e a dire e a fare quanto a lei piaccia e ad adorare il suo pregio e a fare avanzare la sua reputazione.

VIII. Non oso mandarle a dire nulla per tramite di altri, tale paura ho che subito si adiri; e io stesso, a tal punto temo di sbagliare, non oso rivelarle apertamente il mio amore; ma lei deve scegliere quello che è meglio per me, perché sa che è grazie a lei che guarirò.

1. Per l'assenza della preposizione (*en* o *a*) davanti all'infinito, all'esempio dalla *Sancta Agnes*, v. 327, ricordato da Eusebi può aggiungersene un altro nella tenzone tra Bonifaci Calvo e Luquet Gatelus: *pero eu prenc amar senes frachura* (*BdT* 101.8a = 290.2, v. 13). La lezione di C (*prenc en*, con la sillaba della preposizione compensata da un aggettivo bisillabico) sembra perciò *facilior* per la rarità della costruzione apreposizionale.

5-6. Principali soluzioni editoriali per questo luogo:

- Raynouard: *Quar mielhs or n'am estiers cuiar / qu'om puesca vezer ni auzir* | senza traduzione.
- Bartsch: come Raynouard (grafia: *cujar*) | senza traduzione.
- Appel: *quar mielhs cuiar / qu'om puesca vezer ni auzir* | senza traduzione (in apparato, dubitativamente, *orna·m* o *onra·m*).

- Jeanroy: *quar mielhs onra-m, estiers cujar, / qu'om puesca vezer ni auzir* | «et je suis vraiment, sans nulle présomption, honoré par le mieux qu'on puisse voir ou entendre».
- Pasero: *qu'al meils or n'an, estiers cujar, / c'om puesca vezer ni auzir* | «perché ora, senza dubbio, mi dirigo verso il meglio che si possa vedere o udire» (lettura che Pasero riprende da Roncaglia, *I primi trovatori*, e che comporta la correzione di *quar CE* in *qu'al*).
- L. T. Topsfield, *Troubadours and Love*, Cambridge 1975, p. 36: *quar mielhs onra-m estiers cujar, / qu'om puesca vezer ni auzir* | «for the best one whom one can see or hear, adorns me, and not in my imagination».
- Bond: *quar mielhs onra-m estiers cujar / qu'om puesca vezer ni auzir* | «for it [it è il *mielhs* del v. 4] honors me better without delusion than anyone could see or hear».
- Jensen: *quar mielhs onra-m, estiers cujar, / qu'om puesca vezer ni auzir* | «for the best lady, beyond doubt, whom one may see or hear, honors me».
- Eusebi: *quar meillor n'am, estiers cujar, / c'om puesca vezer ni auzir* | «perché amo la migliore, senza dubbio, che si possa vedere o udire» (con l'annotazione, al v. 5, «Il pronome, in *n'am*, non può che rinviare a *joi*»).

5. *meillor n'am*: intendo come Eusebi, 'amo la migliore (gioia)'. — La lettura di Jeanroy *onra-m* non risponde, secondo Giulio Bertoni (rec. all'edizione, *Romania*, 42, 1913, pp. 450-452, alle pp. 451-452), che comunque non parla di legge di Tobler, alla collocazione abituale dei clittici in Guglielmo: Jensen non giudica l'obiezione insormontabile, ma la costruzione resta, a mio avviso, possibile ma insolita. A sua volta Bertoni proponeva *or n'am* (lettura già di Bartsch e prima ancora di Raynouard), ma l'oitanismo *or* per *ar*, sia pure in un autore pittavino, solleva dei problemi (su *or*, cfr. Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena 2008, p. 310). La lettura di Roncaglia, *I primi trovatori*, accolta da Pasero, oltre a riproporre *or*, introduce un non documentato *an* 'vado' (*an* è di norma congiuntivo, non indicativo), su cui Jensen esprime giustificati dubbi. I verbi ipotizzati, 'onorare' o addirittura 'ornare' (Jeanroy, Topsfield, Bond, Jensen), banalizzano o annebbiano il senso. Secondo Eusebi, di cui si riprende qui la lettura, «sono del tutto insoddisfacenti le congetture [...] che mantengono l'avverbio *miels/mielhs*, erroneamente prodottosi per probabile contiguità verticale, così ancora in C, con il sintagma *mielhs anar*». — *estiers cujar*: sulla locuzione avverbiale, equivalente a *ses cug, ses cujat*, si veda la nota di Pasero con i rinvii bibliografici. Secondo Topsfield, «*estiers cujar* may also mean that no imagination of fantasy has any part in his picture of her»: si tratterebbe quindi di una sorta di professione di veridicità (L. T. Topsfield, «Three Levels of Love in the Poetry of the Early Troubadours, Guilhem IX, Marcabru and Jaufre Rudel», in

Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967), édités par Irénée Cluzel et François Pirot, 2 voll., Liège 1971, vol. I, 571-587, a p. 581).

6. Poiché il *joi* non ha ancora caratteri umani, non parla e quindi non può essere ascoltato; perciò l'*auzir* non sta per 'udire, ascoltare' ma per 'sentire dire (di)'; cfr. infatti il v. 32, dove però la gioia è diventata una donna. È difficile non pensare che il verbo *auzir* alluda a un'altra modalità di conoscenza della gioia, oltre alla vista (il *vezer*), che è quella su cui insisterà Jaufre Rudel, cioè 'per udita'; ma non si dimentichi che allusioni all'amore lontano o 'senza vedere' si trovano, in forma parodica, nello stesso Guglielmo e poi in un altro trovatore della linea altocortese, Raimbaut d'Aurenga, e ancora nel secondo Raimbaut, oltre che, in forma non parodica, in trovatori della 'seconda generazione', come Bernart Marti e Peire d'Alvernhe. Secondo Pasero, invece, i due verbi ricordano la formula delle dichiarazioni giurate, come in *BdT* 183.4, v. 2 («de novellas qu'ai auzidas et que vei»), ma dalla sua traduzione, in linea con tutte le altre, si intende che sia il meglio a parlare («mi dirigo verso il meglio che si possa vedere o udire»). Troppo frettoloso, in Topsfield, il passaggio dal *joi* alla persona («the best one, whom...») e, a commento del v. 5, «a picture of her»); così anche in Jensen («the best lady»): fino a tutta la terza stanza, la protagonista è la gioia.

7-8. C'è dell'autoironia in questi versi? Il trovatore non doveva essere invece noto per le sue spropositate e ripetute vanterie? Se il sospetto è fondato, sarebbe questo un altro punto di contatto tra le due maniere compositive presuntamente in conflitto: chi dice io in questo manifesto della *fin'amor* rimanda scherzosamente al personaggio che altrove si millanta di ogni tipo di bravate con la sua masnada. Sembrerebbe confermarlo anche l'apostrofe all'udienza (*so sabetz*) che, insieme con il riferimento ad essa secondo varie modalità (anche prima persona plurale del verbo, costruzioni impersonali ecc.), rappresenta una strategia retorica comune ai componimenti rivolti ai *companhos* e a quelli cortesi.

8. Alquanto forzata, e del resto non ripresa da nessuno, l'interpretazione di Rita Lejeune, secondo la quale *lau* (sing. anche *laus*) sarebbe termine feudale per 'lodo', quindi «e je ne sais pas me satisfaire de grandes sentences» («Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine», in *Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi romanzi (Firenze, 1956)*, 2 voll., Firenze 1959, vol. II: 1, pp. 227-248, alle pp. 233-234); tra l'altro, l'intero verso si presenta come una perifrasi sinonimica di *gabar*.

9-10. *florir ... granar*: «metafora vegetale», come osserva Pasero, ripresa da diversi trovatori e poi trapiantata con successo in ambiente siciliano (Giacomo da Lentini, *PSs* 1.1, v. 32, 1.37, v. 11), siculo-toscano (Pucciandone Martelli, *PSs* 46.1, v. 14; Inghilfredi, *PSs* 47.1, v. 40; Arrigo Baldonasco, *PSs* 49.21, v. 71) e infine toscano (cfr. *TLIO*, s.v. *granare*) passando attraverso

so la tenzone tra Ruggeri Apugliese e Provenzano («Quel frorisce e grana / ke serve a-rre Manfredi», vv. 45-46).

9. La sinalefe in *si anc* appare anomala, sicché si adotta l'aggettivo indefinito negativo di **C**, monosillabico. In alternativa si potrebbe ridurre *si anc* a *s'anc*.

11. *esmerar*: nonostante le obiezioni di Bond («There is no justification for the translation of “gleam” for *esmerar*, which some previous editors make. The metallurgic metaphor here is the same as behind *fin*: to become free of impurities, to be refined, to become of the highest worth»), *EXMERARE, dal lat. MERUM ‘puro’, deve avere presto assunto, accanto al significato di ‘raffinare’, quello di ‘affinare, levigare, lucidare, rendere brillante’, documentato dal *TF* (s.v. *esmera*, *eimera*, *emera*, «... polir ...») e ancora presente in catalano (*DCVB*, s.v. *esmerar*, «... polir ...») e in castigliano (*DRAE*, s.v. *esmerar*, «... pulir ...»). È infatti questo significato che rende possibile l'impiego del verbo, in forma intransitiva, nella comparazione con il giorno scuro che rischiarà.

12. *sol*: il verbo (‘suole’) indicherà, nella prospettiva euforica della canzone, la frequenza del fenomeno. Quindi alla tempesta segue ‘di solito’, ‘spesso’, la quiete.

13-17. Principali soluzioni editoriali per il luogo:

- Raynouard: *Anc mais no poc hom faissonar / com en voler ni en dezir, / ni en pensar ni en cossir, / aitals joys no pot par trobar; e...* | senza traduzione.
- Bartsch: *Anc mais no poc hom faissonar / com en voler ni en dezir, / ni en pensar ni en consir / aitals joys no pot par trobar; / e...* | senza traduzione.
- Appel: *Anc mais no poc hom faissonar / . . . en voler ni en dezir, / ni en pensar ni en cossir / aitals ioyes no pot par trobar; / e...* | senza traduzione (in apparato, nella 1^a ed., «Con **C**, Cors **E**; *lies* Com, ?»; in edd. successive, «Con **C**, Cors **E**»; infine «*J[eanroy]* Co's (Con [*sic*] **C**, Cors **E**)»).
- Jeanroy: *Anc mais no poc hom faissonar / co's, en voler ni en dezir / ni en pensar ni en cossir; / aitals joys no pot par trobar, / e...* | «Jamais homme n'a pu se figurer quelle est [cette joie], ni par le vouloir ou le désir, ni par la pensée ou la fantaisie; telle joie ne peut trouver son égale, et...».
- Pasero: *Anc mais no poc hom faissonar / cors, en voler ni en dezir / ni en pensar ni en consir; / aitals joys no pot par trobar, / e...* | «Mai ci si poté figurare corpo più bello, né nel volere, né nel desiderio, né nel pensiero, né nell'immaginazione; una simile gioia non può trovare pari; e...» (la lezione di **E** *cors* era stata già messa a testo, per la prima volta, da Roncaglia, *I primi trovatori*).
- Bond: *Anc mais no poc hom faissonar / cors, en voler ni en dezir / ni en*

pensar ni en cossir; / aitals jois no pot par trobar / e... | «Never could anyone imagine (her) body, neither by wanting or wishing, non by thinking or meditating; such joy cannot find its equal, and...».

- Jensen: *Anc mais no poc hom faissonar / cors, en voler ni en dezir / ni en pensar ni en cossir; / aitals jois no pot par trobar, / e...* | «Never could anyone imagine (her) body, neither by wanting or wishing, non by thinking or meditating; such a joy cannot find its equal, and...».
- Aurelio Roncaglia, «Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de *midons*)», in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III^{ème} Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990)*, communications recueillies par Gérard Gouiran, 3 voll., Montpellier 1992, vol. III, pp. 1105-1118, a p. 1111: *Anc mais no poc hom faissonar / con, en voler ni en dezir; / ni en pensar ni en cossir / aital jois no-n pot par trobar* | [senza traduzione].
- Eusebi: *Anc mais nom poc hom faisonar, / <car> en voler ni en dezir / ni en pensar ni en consir / aitals jois non pot par trobar; / e...* | «Mai si poté raffigurare, perché con la volontà o il desiderio, il pensiero o l'immaginazione, tale gioia non può trovar pari; e...».

13. In *no-n* il pronome è nuovamente riferito al *jois* e *faisonar* (PD, s.v.: «façonner; représenter, peindre; se représenter?; prescrire, demander») è usato con valore assoluto («crearne un'immagine, farsene un'idea, darne una rappresentazione»). Nessuno dei precedenti editori ha considerato la possibilità che in *nom* di **E** possa vedersi un originario avverbio di negazione seguito dal pronome *ne* in enclisi («di essa, della gioia»), frainteso dai copisti come *non*: **C** trascrive *no*, **E** *nom* con *-m* del tutto normale davanti a labiale. Ciò comporta la ricerca, al verso seguente, di un oggetto per *faisonar*, che in **C** è un problematico *con*, preso alla lettera da Roncaglia («désignation triviale du sexe féminin»), in **E** un meno imbarazzante *cors* («corpo»), i quali comunque pongono delle difficoltà, oltretutto perché si sta parlando di qualcosa di incorporeo, la gioia, mentre la dama fa il suo ingresso solo nella stanza seguente. Si era avvicinata alla soluzione qui suggerita, «negazione più *·n* < INDE», Maria Grazia Capusso, «Guglielmo IX e i suoi editori: osservazioni e proposte», *Studi mediolatini e volgari*, 33, 1987, pp. 135-256, che però continua a cercare un sostantivo oggetto (*cors*), proponendo questa traduzione: «mai nessuno ne poté immaginare, costruire cioè con la fantasia, le belle sembianze», dove «ne» sta per «riguardo a ciò, a questo proposito» (p. 203). Bartsch traduce nel glossario *com* «in welchem grade» e *faissonar* «bilden, s. vorstellen», ma il senso che se ne ricaverebbe è alquanto contorto: «Nessuno ha mai potuto rappresentarsi come ... tale gioia non abbia pari». Rinuncia a un sostantivo oggetto Eusebi, o piuttosto considera *jois* oggetto sottinteso di *faisonar*. Per la punteggiatura, colloco la pausa alla fine del v. 16, come avevano

già fatto i tre editori ottocenteschi e poi Eusebi; Jeanroy, Pasero, Bond e Jensen la collocano invece alla fine del v. 15; Roncaglia la anticipa al v. 14, sicché un tale *con* non può essere immaginato nemmeno con il desiderio, mentre un tale *joy* non ha pari nemmeno nell'immaginazione.

14. *con*: come i più antichi editori, intendo la lezione di **C** come grafia per *com*, 'come' con valore causale (Frede Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986, § 1021): *com* < QUOMODO 'dal momento che' e sprime in molte varietà romanze, anche moderne, una causa evidente; cfr. per es. Bertran de Born, *Seigneur En coms, a blasmar* (BdT 80.39), vv. 10-15: «E fis drutz no·is deu tardar, / si messatge·l venia, / mas que pens del anar / e que·is meta en la via, / com non sap son affar / de sidonz ni sa besoigna». È dunque inutile l'intervento di Eusebi, che corregge in *car*. Roncaglia invece, come già detto, difende la «*lectio obscoenior*», che giudica «par là-même *dif·ficilior*» («Guillaume IX», p. 1110).

14-16. La gioia è tale che supera ogni desiderio e non la si può nemmeno lontanamente immaginare.

14-15. *voler ... dezir, pensar ... consir*: coppie sinonimiche.

18. Letteralmente, 'non ci potrebbe arrivare...'. Un anno è una misura di tempo che ricorre spesso nei trovatori per indicare genericamente molto tempo.

19-20. *humeliar ... obezir*: coppia di verbi che ritroveremo in Giraut de Borneil, al v. 2 di *Amars, onrars e charteners* (BdT 242.8):

Amars, onrars e charteners,
umiliars et obezirs,
loncs merceiers e loncs grazirs,
long'atendens'e loncs espers
me degron far viur'ad onor,
s'eu fos astrucs de bo senhor;
mas car no·m vir ni no·m biais,
no vol Amors qu'eu sia gais. (vv. 1-8)

19. *li*: anticipazione pronominale di *midons* (v. 21). — *humeliar*, intransitivo: «'to bow, to humble oneself' is a learned word, borrowed from Ecclesiastical Latin» (Jensen).

20-21. Rimarchevole la spezzatura del sintagma verbo/oggetto, seguito da altro sintagma.

20. La lezione di **C**, *tota ricors*, non è perspicua nel significato. Bond afferma che «*ricors* (wealth) here appears to carry the extended sense of 'people of wealth', although I have not found another use of the noun in this way»; Pasero mette a testo la lezione di **E** già precedentemente accolta da Roncaglia, *I primi trovatori*. — *obezir*: può essere transitivo o intransitivo (SW, s.v.); *midons* quindi non va visto come un dativo apreposizionale (o assoluto), come suggerisce Jensen, esclusivo dei nomi propri di persona o di nomi riferibili a persone, come appunto *midons*. Per il significato, sembra il

corrispondente feudale dell'ecclesiastico 'umiliarsi': quindi «renderle omaggio» (Pasero), 'fare atto di sottomissione'; cfr. Aurelio Roncaglia, «*Obediens*», in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, 2 voll., Gembloux 1964, vol. II, pp. 597-614.

21, 37. Sono queste le prime attestazioni nei trovatori del termine, invariabile, *midons*. L'idea, risalente ai provenzalisti tedeschi dell'Ottocento (Wilhelm Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, trad. de Eugène Rabet, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, 4 voll., Paris 1890-1906 [ed. ted., 1890-1902], vol. II (1895), § 90; Oskar Schultz-Gora, *Altprovenzalisches Elementarbuch*, Heidelberg 1906, § 118, ecc.) e ripetuta ancora da Jensen, *The Syntax*, § 218, che il possessivo *mi-* venga dal vocativo latino MI è stata messa in discussione, anche perché l'espressione non è quasi mai usata al vocativo. W. Mary Hackett ha pensato piuttosto a una forma apocopata dell'aggettivo possessivo in proclisi seguito da DOMINUS («Le problème de *midons*», in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899-1967)*, édités par Irénée Cluzel et François Pirot, Liège 1971, pp. 285-294, alle pp. 293-294); Roncaglia propende invece per un dativo *adnominalis* o di appartenenza, quindi MIHI DOMINUS («Guillaume IX», p. 1116); una soluzione a cui, indipendentemente e quasi contemporaneamente, arriva anche Paden (non cita infatti Roncaglia), secondo cui «If [...] *mih* came to be used [in autori latini tardo-antichi] as the equivalent of a possessive pronoun, representing an evolution from an original dative of reference, it provides a possible explanation for the *mi-* in *midons* without entangling us in the problematic vocative»; *-dons* deriverebbe invece, sempre secondo Paden, da DOMUS 'casa', sostantivo femminile di quarta declinazione: *midons* significherebbe cioè 'la mia casa, il mio casato, la mia famiglia', per estensione 'la mia amata' (William D. Paden, «The Etymology of *midons*», in *Studies in honor of Hans-Erich Keller: Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistics*, edited by Rupert T. Pickens, Kalamazoo 1993, pp. 311-335, a p. 328). Ma l'ipotesi di Paden non è priva di difficoltà linguistiche, come quando sostiene che «The sigmatic genitive *domus* may be regarded as the point of departure for extension of the nominative *-s* to the oblique» (p. 330) senza considerare che già in fase preromanza la quarta declinazione era stata assimilata alla seconda e che i casi si andavano riducendo a due, nominativo e accusativo. Sulla proposta di Roncaglia di una deideologizzazione del termine si è detto qui nel cappello introduttivo: sia Hackett che Roncaglia e infine Paden concordano nel negare che nel termine si possa vedere un semplice prelievo dal linguaggio feudale, anche perché, come fanno osservare Hackett e Paden, il termine corrente per chiamare il signore feudale era *senior* e non *dominus* (Hackett, «Le problème de *midons*», pp. 290-294; William D. Paden, «The Troubadour's Lady: Her Marital Status and Social Rank», *Studies in Philology*, 72, 1975, pp. 28-50, alle pp. 33-36.).

21. L'*acuillir*, spesso *gen o bel*, da parte della dama rappresenta un momento importante del cerimoniale cortese, che prevede di solito un dolce sguardo rivolto all'amante, come qui al verso seguente: cfr. Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975, pp. 165-169).

22. Uno sguardo «dousset e pur» comparirà anche in Daude de Pradas, *De lai on son tug miei desir* (BdT 124.7), v. 37: la lezione di **E** è pertanto accettabile, compreso *dousset*, nonostante i dubbi di Eusebi che elimina l'aggettivo comune ai due testimoni, *bel*, e stampa *son dous plazent esgar*.

23-30. Per Pasero, «La donna qui presentata ha molte caratteristiche di una fattucchiera. Ma la magia, o meglio la taumaturgia, era anche attribuita ai sovrani e ai potenti» (p. 218); e cfr. Id., «Traditionelle Motive bei Wilhelm von Aquitanien», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 17, 1993, pp. 1-9, a p. 5.

23. *durar*: 'durare, sopportare', per estensione 'vivere', significato raccolto dai lessici sulla base di questo luogo.

25-30. L'intera stanza si fonda su *opposita* nome/verbo (vv. 26-26 e 29-30 associati in coppie) nello stile di un *devinalh* volto all'impersonale.

25-26. Se *son joi* non è la gioia della dama, ma la gioia che da lei proviene, allo stesso modo, per parallelismo, *sa ira* deve essere il sentimento che la dama non nutre in sé ma, motore immobile, produce in altri. Ciò serve a farci decidere quale accezione dare a *ira*, che nella terminologia medievale dei sentimenti poteva significare 'collera' oppure, come qui sembra il caso, 'tristezza' (LR, s.v.); e infatti, nel gioco di *opposita*, il contrario della gioia è la tristezza, non la collera; cfr. l'antitesi rudelliana *iratz e gauzens* (BdT 262. 2, v. 15). Pasero: «il suo disamore»; Jensen: «her wrath»; Bond: «her anger»; Eusebi: «il suo corruccio». Jeanroy interpreta correttamente *son joi*, ma annulla il parallelismo e i contrari: «Par la joie qui vient d'elle, elle peut guérir le malade, et par sa colère elle peut tuer le plus sain»; vedi anche Lucia Lazzarini: «Per la gioia che lei dispensa il malato può guarire, e per il suo corruccio il sano può morire»; secondo la studiosa, inoltre, «L'ira micidiale che fa crepare il sano era già adombrata nel *Boeci* [vv. 178-180]», dove corrucciata sarebbe la Sapienza, «diretta emanazione di Dio», in forma della *domna* che consola il prigioniero (*Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena 2001, pp. 48, 35). Perfetta la traduzione di Topsfield: «Through the joy she inspires the sick man can be healed, and through the sorrow she may cause the healthy man can die» (*Troubadours and Love*, p. 37).

28. Pasero osserva che la lezione di **C** (in **E** il verso manca) rompe la simmetria e ipotizza una lezione *fols hom sa foldat mudar*, aggiungendo però che «forse si tratta [...] di una voluta *variatio*».

30. *encortezir*: hapax.

31. L'errore di declinazione dei due testimoni (*genser* invece di *gensor*)

è spiegabile per l'attrazione di *hom* e per la sequenza di soggetti nella stanza precedente. Allo scambio dell'oggetto per il soggetto deve anche attribuirsi la stessa forma, *genser*, ad apertura di strofe, in diversi testimoni di Cercamon, *Quant l'aura doussa s'amarzis* (BdT 112.4, v. 19), segnalato da Frede Jensen, *The Old Provençal Noun and Adjective Declension*, Odense 1976, p. 120, e spiegato dall'editore di Cercamon Valeria Tortoreto (nota *ad locum*).

32. Cfr. v. 6.

33. *a mos obs*: 'per il mio utile, per i miei bisogni'. — *retenir*: invece che *retener*, è un oitanismo secondo Max Pfister, «La langue de Guilhem IX, comte de Poitiers», *Cahiers de civilisation médiévale*, 19, n. 74, 1976, pp. 91-113, a p. 108, e prima di lui Jeanroy (p. XII) e altri; Jensen, con Charles Camproux, «Remarque sur la langue de Guilhem de Peitieux», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l'Université de Liège*, 2 tt., Gembloux 1969, t. I, p. 67-84, a p. 75, lo include tra i fenomeni del polimorfismo meridionale. Cfr. anche *tenir* di C al v. 41. *Retenir* e *tenir*, garantiti dalla rima, sono comunque frequentissimi nei trovatori successivi.

34-35. Scheludko, come ricordato da Pasero, indicava per questi versi due fonti bibliche: Is 57,15 «et vivificet cor contritorum» (Nova Vulgata: «vivificem») e Ps 27,7 (Nova Vulgata 28) «et refluuit caro mea» (Dimitri Scheludko, «Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 60, 1940, pp. 191-234, a p. 197). Anche Lefèvre ricorda che il ringiovanire dei corpi può avvenire, secondo la dottrina cristiana, solo al momento della resurrezione («L'amour, c'est le paradis», p. 296).

34. 'per rinfrancare, per rallegrare il cuore' (*LR, SW, PD*, s.v); *dedins*: 'dentro', quindi 'a fondo, profondamente'. L'amore, sebbene ferisca, ambivalentemente *refresca* anche in Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena* (BdT 389.41, vv. 22-23): «Ben m'a nafrat en tal vena / est'amors qu'era-m refresca»; nell'interpretazione di Milone: «aquest amor que ara em revifa» (Luigi Milone, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona 1998, p. 103). Nel *Jaufre* è il cavallo del protagonista che, per due volte, 'si rinfresca il cuore' dopo una lunga cavalcata pascolando l'erba tenera di un prato (vv. 3188 e 4903).

35. Cfr. Agostino, *Enarrationes in Psalmis*: «*Et refluuit caro mea: id est, et resurrexit caro mea*». Per la metafora erotica implicata (la stessa di *Decameron* III 10 13) si veda qui il cappello introduttivo.

36. *puesca*: quasi tutti gli interpreti riferiscono il verbo alla *carn* (*p.* sarebbe quindi 3^a persona) e non all'agente (come fa invece Lejeune, «*Formules féodales*», p. 236). Pasero pensa che la cosa, «in ultima analisi, [sia] indifferente»; ma in realtà solo se *p.* si riferisce al locutore (e quindi è 1^a persona) la proposizione è collegabile a entrambe le finali che la precedono: la gioventù dell'amante è nelle mani della dama, che può ravvivare il suo cuore e rigenerare la sua carne. Anche in Raimbaut d'Aurenga è la dama che riesce ad al-

lontanare l'invecchiamento dell'amante, se in *A mon vers dirai chansso* (BdT 389.7) lo tiene *ses cana*, senza capelli bianchi (v. 58).

38. *pres*: «la forma normale è *prest*» (Pasero). — **E** propone una sinalefe, del tutto accettabile, contro l'elisione di **C** (*penr'e*), che Eusebi preferisce nonostante adotti **E** come base delle grafie.

39. *celar*: è la consueta, indispensabile virtù dell'amante che nasconde l'identità dell'amata. — *blandir*: non genericamente 'corteggiare, servire': osserva Cropp che «les verbes *blandir, reblandir* indiquent un aspect seulement de la cour que fait le poète-amoureux, et non pas le procédé dans son ensemble. [...] les termes d'ancien provençal s'emploient surtout au sens de 'flatter, louer'» (*Le vocabulaire courtois*, p. 189).

40. *sos plazers*: 'ciò che a lei piace'.

41. *tener en car*: «chérir» (Cropp, *Le vocabulaire courtois*, p. 405).

42. *laus* (maschile) può essere singolare oltre che plurale; è quindi inutile, come già notato da Pasero, la correzione del possessivo in *sos* operata da Roncalia, *I primi trovatori*. — *enavantir*: hapax per *avantir*.

43. *mandar*: nell'accezione, comune a più lingue romanze antiche, di 'mandare a dire', non di 'mandare (qualcosa)', come tradotto da alcuni.

44, 45. *paor ... tem*: è il timore dell'amante nei confronti della dama, motivo che sarà messo in primo piano dai trovatori galego-portoghesi e che arriverà fino ai tardi catalani.

45. *ieu mezeis*: 'io direttamente, senza intermediari'.

46. *asemblar*: con questo significato è un hapax in occitano antico. Escluso che il verbo possa derivare da *ASSIMILARE (REW 731) 'mettere insieme', si deve pensare piuttosto a un *ASSIMILARE (non nel REW), come ipotizza Pasero; nel glossario di Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, «zur Erscheinung bringen, zeigen». Il verbo mi sembra dunque collegabile a *semblar* < SIMILARE (REW 7925, «[...] scheinen») 'apparire, essere manifesto', in forma prefissata e con significato attivo: 'rendere manifesto'. Si sarebbe tentati di includerlo nella categoria di Pfister delle «Créations lexicales individuelles de Guillaume IX» («La langue de Guilhem IX», p. 112), che accoglie anche *enavantir* (v. 42), ma non so fino a che punto un hapax possa considerarsi con sicurezza una creazione individuale di un autore.

48. *ai a*: «marks futurity here» (Jensen).

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- 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 (*COM 1* 2001).
- DCVB* Antoni M. Alcover i Francesc de B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1930-1962.
- DRAE* *Diccionario de la lengua española*, Real Academia española, Madrid 2014²³.
- Frank* István Frank, *Répertoire métrique de la poesie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- LR* François Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris 1836-44.
- PD* *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- REW* Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1911.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.
- TF* Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige, ou dictionnaire provençal-français*, 2 voll., Aix-en-Provence 1878-1886.
- TLIO* *Tesoro della lingua italiana delle origini*, diretto da Pietro G. Beltrami (1997-2013), Paolo Squillaciotti (2013-2014), Lino Leonardi (2014-), in rete, C.N.R., 1997ss.

Edizioni

Agostino

Enarrationes in Psalmos, in Aurelii Augustini *Opera omnia*, www.augustinus.it/, 2000 ss. (testo della PL 36, 1865).

Arnaut Daniel

Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma 1995 (Milano 1984¹).

Bernart de Ventadorn

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

Bertran de Born

Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence 1985.

Boeci

Christoph Schwarze, *Der altprovenzalische «Boeci»*, Münster 1963.

Bonifaci Calvo ~ Luquet Gatelus (BdT 101.8a = 290.2)

Ruth Harvey – Linda Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, 3 voll., Cambridge 2010, vol. I, p. 219.

Cercamon

Valeria Tortoreto, *Il trovatore Cercamon*, Modena 1981.

Cerveri de Girona

Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona 1947.

Daude de Pradas

Poésies de Daude de Pradas, publiées par A. H. Schutz, Toulouse 1933.

Giraut de Borneil

Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh, herausgegeben von Adolf Kolsen, 2 voll., Halle 1910-1935.

Girolamo

Sancti Hieronymi Presbyteri, *Commentarioli in Psalmos* qui deperditi hactenus putabantur, edidit [...] D. Germanus Morin, Maredsolii-Oxoniae 1895.

Guglielmo di Poitiers

Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena 1973.

Gui d'Uisel ~ Elias d'Uisel (*BdT* 194.18 = 136.6)

Harvey – Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. II, p. 481.

Guigo de Cabanas ~ Joris (*BdT*197.1b = 277.1)

Harvey – Paterson, *The Troubadour Tensos*, vol. II, p. 499.

Guiraut de Calanson

Willy Ernst, «Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanson», *Romanische Forschungen*, 44, 1930, pp. 255-406.

Guiraut Riquier

Las Cansos, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk. Heidelberg 1962.

Jaufre

Jaufre, a cura di Charmaine Lee, Roma 2006.

Jaufre Rudel

Il canzoniere di Jaufre Rudel, a cura di Giorgio Chiarini, L'Aquila 1985.

Monge de Montaudon

Michael T. Routledge, *Les Poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier 1977.

Paulet de Marselha

Isabel de Riquer, *Paulet de Marselha: un provençal a la cort dels reis d'Aragó*, Barcelona 1996.

Peirol

Stanley C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953.

PSs

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

Raimbaut d'Aurenga

Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.

Ruggeri Apugliese

Rime, a cura di Francesca Sanguineti, Roma 2013.

Sancta Agnes

Le jeu de sainte Agnès, drame provençal du XIV^e siècle édité par Alfred Jeanroy, Paris 1931