



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA**

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
LETTERATURE E FILOGIE EUROPEE**

TESI DI LAUREA

L'Io Femminile nella Letteratura Romanza Medievale

CANDIDATA
Hannah Bianca Schiavano

RELATORE
Prof. Fabrizio Cigni

CONTRORELATORE
Prof.ssa Maria Grazia Capusso

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

Ad Andrea

Indice

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Introduzione..... | 5 |
| 1.1 | Definizione del campo e obiettivi..... | 5 |
| 1.2 | Gli studi recenti..... | 7 |
| 2 | La donna nel Medioevo..... | 13 |
| 2.1 | Giudizi e teorie del passato..... | 13 |
| 2.2 | Istituzione familiare, patrimoniale e giuridica..... | 15 |
| 2.3 | Lo spazio femminile..... | 17 |
| 2.4 | Educazione e formazione..... | 19 |
| 2.5 | Mecenatismo..... | 21 |
| 2.6 | L'approccio alla scrittura: il caso di Maria di Francia..... | 24 |
| 3 | Canzone di donna in lingua d'oc..... | 27 |
| 3.1 | Le Trobairitz..... | 27 |
| 3.2 | Il catarismo..... | 27 |
| 3.3 | Storia ed etimologia del nome “trobairitz” | 29 |
| 3.4 | Ambiti di lavoro..... | 29 |
| 3.5 | Tradizione manoscritta e canzonieri..... | 31 |
| 3.6 | Identità delle trobairitz attraverso le vidas e le razos..... | 36 |
| 3.7 | Attraverso le miniature e le immagini..... | 38 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.8 | Aspetti metrici e formali..... | 42 |
| 3.9 | Testi, traduzione e analisi..... | 43 |
| 3.9.1 | Azalais de Porcairagues..... | 45 |
| 3.9.2 | Bieris de Romans..... | 53 |
| 3.9.3 | Na Castelosa..... | 56 |
| 3.9.4 | Clara D'Anduza..... | 73 |
| 3.9.5 | La Comtessa De Dia | 75 |
| 4 | Canzone di donna in lingua d'oil..... | 87 |
| 4.1 | Le chansons de toile..... | 87 |
| 4.2 | Liriche di Audefroï le Bâtard vs Liriche Anonime..... | 90 |
| 4.3 | Forma Stile e Contenuto..... | 91 |
| 4.4 | Tradizione manoscritta..... | 92 |
| 4.5 | Aspetti metrici e formali..... | 94 |
| 4.5.1 | Audefroï le Bâtard..... | 94 |
| 4.5.2 | Canzone Anonima..... | 101 |
| 5 | Canzone di donna in lingua galego-portoghese..... | 105 |
| 5.1 | Le cantigas de amigo..... | 105 |
| 5.2 | Contesto storico e culturale..... | 107 |
| 5.3 | Aspetti metrici e formali..... | 108 |
| 5.4 | Identità femminile..... | 109 |
| 5.5 | Interlocutori..... | 114 |
| 5.6 | Testi, traduzione e analisi..... | 115 |
| 5.6.1 | Martin Codax..... | 116 |
| 6 | Aspetti tematico-comparativi..... | 129 |
| 6.1 | Tempo naturale e tempo culturale..... | 129 |
| 6.2 | Spazio naturale e spazio culturale..... | 131 |
| 6.3 | Collettività e solitudine..... | 139 |
| 6.4 | I lauzengiers e gli ostacoli..... | 144 |
| 6.5 | La figura dell' "Amico"..... | 147 |
| 6.6 | Le conseguenze dell'amore | 155 |
| 6.7 | Movimento e staticità..... | 161 |

| | |
|---------------------|-----|
| 7 Conclusioni..... | 165 |
| 8 Bibliografia..... | 166 |

1 Introduzione

1.1 Definizione del campo e obiettivi

Le canzoni di donna, o *chansons de femme* in lingua francese, costituiscono un *corpus* eterogeneo di generi poetici, caratterizzati da un monologo lirico o lirico-narrativo, espressione di una soggettività femminile.

Stando alla classificazione proposta da Pierre Bec, quattro generi poetici danno voce ad un io lirico femminile nella letteratura romanza medievale: la *cantiga de amigo* galiziano portoghese, la canzone della malmaritata, la *chanson de toile* francese e la pastorella¹. Questo *corpus* si caratterizza proprio dal fatto che

¹ *Generi e registri*, in *La lirica* a cura di Luciano Formisano, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 121-135.

gli autori di tali componimenti poetici, pur essendo uomini, personificano un io lirico femminile.

Accanto a tale insieme letterario, prende posto la produzione poetica elaborata dalle *trobairitz* d'Occitania che rappresentano nel Medioevo uno dei rarissimi esempi di autorialità femminile, sia genetica e autentica, sia lirica.

Lo scopo del lavoro di ricerca è stato quello di rintracciare ed individuare le analogie e le divergenze tematico-strutturali nei domini gallo e iberoromanzi fra i testi poetici e poetico-narrativi che danno voce ad un io lirico femminile.

La ricerca intrapresa parte da un'analisi storica, letteraria e filologica delle canzoni di donna. Dopo un'introduzione dedicata alla ricostruzione storica della condizione e dell'immagine della donna nel Medioevo, dove si cercherà di dimostrare che il binomio "donna-Medioevo" non è poi così inconciliabile come si potrebbe pensare, trova spazio una sezione dedicata allo studio dei testi appartenenti ai tre domini letterari che si è scelto di indagare: le canzoni scritte in lingua d'oc dalle *trobairitz*, le *chansons de toile* scritte in lingua d'oïl e le *cantigas d'amigo* scritte in gallego-portoghese. Per ognuno dei domini analizzati si è preso in esame il contesto sociale, storico e culturale in cui i testi sono stati scritti. Tale sezione, inoltre, è corredata di un'antologia di testi particolarmente rappresentativi delle tematiche affrontate, della traduzione e dell'analisi di questi ultimi.

Data la mole di liriche scritte, è stato necessario operare una selezione dei testi da inserire in questa sede. Si è deciso di riservare uno spazio maggiore alle canzoni in lingua d'oc, dato che, non solo sono le uniche in cui l'io lirico femminile è sia genetico, sia letterario, ma sono anche quelle che presentano un grado di elaborazione più complesso e completo. Per quanto riguarda, invece, le canzoni in lingua d'oïl, si è deciso di inserirne solo due, a titolo puramente rappresentativo, perché, a causa della loro natura lirico-narrativa, presentano un numero eccessivo di versi da poter collocare all'interno dell'elaborato. In ultimo, sono state scelte cinque liriche in gallego-portoghese

fra quelle più indicative ed esemplificative, per le tematiche qui argomentate.

L'ultima parte dell'elaborato è dedicata ai risultati ottenuti dalla comparazione e dal confronto operati fra i tre domini geografico-letterari: si metterà in luce il comportamento e la reazione dell'io femminile in rapporto a specifiche tematiche poetiche.

Per realizzare ed affinare la sezione più analitica e filologica della trattazione, sono stati utili e necessari strumenti e risorse messi a disposizione da chi, in maniera certamente più approfondita, ha trattato queste tematiche. In particolare sono risultati indispensabili edizioni critiche complete e dizionari biografici e linguistici. Per le liriche scritte in area occitanica, l'edizione critica di riferimento è stata quella curata da Angelica Rieger del 1991, dove i testi ammontano a 46, a dispetto di tutte le edizioni precedenti e seguenti che riportano una quantità di testi inferiore (Schultz 1888: 16; Bogin 1971: 21; Bec 1995: 23; Bruckner/Shepard/White 1995: 30)². È stata utile la prima edizione critica moderna delle *vidas* e delle *razos* curata da Jean Boutière e da Alexander H. Schutz³ e il manuale di letteratura in lingua d'oc di Lucia Lazzerini. Inoltre, per la ricerca del significato e dell'etimologia di alcuni lemmi in provenzale, è stato consultato DOC, il Dizionario On line dell'Occitano medievale⁴. Per le liriche scritte in area francese, l'edizione critica di riferimento è stata quella curata da Guido Saba del 1955⁵. Mentre, per le liriche scritte in area gallego-portoghese, le edizioni critiche di riferimento sono state quelle curate da Henry Lang del

2 Angelica Rieger, *Trobairitz, Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen hofischen Lyrik*, Edition des Gesamtkorpus, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1991.

3 Jean Boutière; Alexander H. Schutz; Irénée Marcel Cluzel, *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Nizet, Paris, 1973.

4 DOC è uno strumento che ha come fine la raccolta e la registrazione dei vari glossari che fanno da appendice alle numerose edizioni e antologie delle opere medievali in lingua d'oc ed è il frutto di un progetto di ricerca nato da una collaborazione fra la cattedra di Filologia e linguistica romanza e quella di Informatica dell'Università degli Studi di Salerno. Il dizionario è consultabile all'indirizzo: <http://www.dizionariodoc.unisa.it:1288/index/index>.

5 *Le chansons de toile o chansons d'histoire*, edizione critica con introduzione, note e glossario a cura di Guido Saba, Società Tipografica Modenese, Modena 1955.

1984⁶ e di José Joaquim Nunes del 1973⁷.

1.2 Gli studi recenti

Le *chansons de femme* di epoca medievale sono state oggetto di studio, soprattutto nel campo di ricerca dei cosiddetti *gender studies*⁸.

I risultati dei lavori e degli studi, portati avanti agli inizi degli anni settanta negli Stati Uniti da alcune esponenti dei movimenti femministi nell'ambito dei *gender studies*, se possono avere il merito di aver attirato l'attenzione verso un campo di ricerca pressoché inesplorato, come quello delle *chansons de femme* di epoca medievale, hanno anche il demerito di essere troppo impregnati dell'ideologia femminista del tempo, da risultare poco obiettivi dal punto di vista letterario e non solo, come, giustamente, fa notare Barsotti⁹.

Judith Butler, figura di spicco dei *gender studies*, afferma che le definizioni del genere “maschile” e del genere “femminile” possono essere riformulate e acquisire significati e sfumature di senso via via diverse, dato che i generi non definiscono un ruolo, ma una rappresentazione delle norme adottate per ottenere un'identità riconosciuta dagli altri e che cambiano a seconda della cultura e del periodo storico¹⁰. Di conseguenza, appare necessario concettualizzare la costruzione sociale e storica sia delle *trobaritz*, sia degli autori che sono stati veicoli di voci femminili pur essendo uomini. In entrambi i casi, infatti, le voci partecipano tutte a creare la rappresentazione della

6 Henry R. Lang (1984), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, Max Niemeyer (riedita Hildesheim-New York 1972).

7 José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, 3 voll., Coimbra, Imprensa de Universidade (1^a ed. 1926-1928), 1973.

8 I *gender studies* nascono nel Nord America agli inizi degli anni Settanta, sotto l'influenza dei movimenti femministi dell'epoca. Si caratterizzano per una spiccata sensibilità verso la ricerca dei significati sociali e culturali della sessualità e dell'identità di genere e abbracciano diverse discipline del sapere umano.

9 Susanna Barsotti, *Le trovatrici: la voce femminile nel corpus della lirica trobadorica*, tesi di laurea discussa presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Pisa, Pisa, 2014.

10 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, United States of America, 1990.

femminilità.

Una delle pioniere che ha dimostrato un interesse critico verso l'immagine della femminilità e della sua rappresentazione artistica nel Medioevo è stata Joan Ferrante. In uno dei suoi lavori, *Woman as Image in Medieval Literature*, Ferrante indaga tutti quei testi medievali in cui la donna appare come produttrice essa stessa della sua immagine. Si tratta di testi che tradizionalmente sono stati ignorati o considerati semplici emulazioni di lavori letterari maschili, e che la studiosa ha recuperato e rivalutato criticamente¹¹.

Ferrante ha concentrato le sue attenzioni sulle poesie delle poetesse d'Occitania e ha contribuito ad aprire la strada alla ricerca verso analisi comparative delle letterature medievali.

Rimanendo sempre in ambito accademico americano, vale la pena accennare agli studi condotti da Doris Earnshaw, più recenti di quelli di Joan Ferrante. Earnshaw parte dalla constatazione che l'ipotetica paternità femminile dei testi letterari e delle canzoni è stata per secoli interi ignorata o trattata in maniera superficiale. Questo ha determinato la soppressione di possibili voci di vere donne sotto la finzione di voci solo apparentemente femminili. Si tratterebbe quindi di “linguaggio preso in prestito” dalle donne, determinato proprio dalla generale assenza di donne compositrici esse stesse¹².

Ria Lemaire, analizzando le canzoni di donna in chiave psico-analitica, postula l'idea che esse in origine formulavano il desiderio femminile in termini della cosiddetta “demande” sessuale Lacaniana. Lemaire continua affermando che tale desiderio non poteva, però, essere oggettivo e reale, dal momento che la vita sociale, il linguaggio e la cultura medievale trasmettevano una visione del mondo sostanzialmente patriarcale. Di conseguenza le donne parlano e vedono sé stesse attraverso un paradigma maschile, e ciò che desiderano è ciò

11 Joan M. Ferrante, *Woman as image in medieval literature, from the twelfth century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975.

12 Doris Earnshaw, *The Female Voice In Medieval Romance Lyric. (American University Studies Series II, Romance Languages and Literature)*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 1988.

che in realtà la cultura “fallogica” li ha detto di volere¹³.

Focalizzando la nostra ricerca sulla produzione poetica delle sole *trobairitz*, la produzione di scritti e di saggi a riguardo, si concentra in un arco di tempo che va dal 1930 ad oggi.

Meg Bogin in *The Women Trobadours*, offre uno dei primi tentativi di approccio e di analisi ai testi delle poetesse occitane. Bogin analizza ventitré canzoni e le correda di traduzione, commenti, note biografiche e bibliografiche¹⁴. Per quanto la lettura del libro sia affascinante e dia spunti di ricerca, la studiosa non fa una meticolosa e attenta analisi stilistica e filologica, ma si concentra, a volte forzatamente, a ricercare tutte le divergenze che allontanano la produzione lirica delle poetesse dal codice trobadorico di riferimento; tant'è che, in alcuni casi, sfocia in interpretazioni del tutto personali dei testi, prive di fondamento letterario. Lo stesso Bec parla, a proposito del lavoro di Bogin, di “leggerezze e incongruenze filologiche che ne diminuiscono fortemente l'attendibilità”¹⁵.

Se Bogin sopravvaluta il ruolo poetico e sociale delle poetesse provenzali, definendole un esempio di rivendicazione sociale e di emancipazione femminile (affermazione che pare del tutto anacronistica), Alfred Jeanroy lo banalizza. Jeanroy afferma che il corpus poetico delle *trobairitz*, è il risultato di un semplice esercizio letterario, in cui appare evidente un mediocre tentativo di alcune donne di imitare i codici poetici cortesi, invertendone i ruoli. Nell'esplicare i suoi giudizi, di gusto strettamente misogino, Jeanroy dichiara, evidentemente ignorando il sirvenetese di Gormonda de Monpselier e il *planh* ananimo, che le *trobairitz* si siano cimentate in generi poetici minori, come la *canço* e la *tenso*, perché non erano a priori in grado di comporre altro¹⁶.

13 Ria Lemaire, *Explaining Away the Female Subject: The Case of Medieval Lyric*, *Poetics Today*, 7, 4 (1986).

14 Meg Bogin, *The Women Trobadours*, W. W. Norton & Company, (March 17, 1980).

15 Pierre Bec, *Ecrits sur les troubadours et la lyrique médiévale* (1961-1991) sezione “*trobairitz*” et *chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge*. Traduzione della citazione a cura di Susanna Barsotti.

16 Alfred Jeanroy, *Lapoésie lyrique des troubadours*, Toulouse/Paris, 1934, I.

Tutti questi lavori seppur forniscano importanti ragguagli e informazioni sull'immagine della donna nel Medioevo e sulla sua condizione, offrono ben pochi spunti per affrontare una trattazione e un'analisi strutturale e filologica dei testi presi in esame. Le polemiche e le tensioni che sollevano risultano essere spesso inutili e anacronistiche. Per questo, rischiano di creare immagini distorte sul ruolo effettivamente giocato dalle donne in epoca medievale¹⁷.

Risultano essere, invece, più recenti, completi e coerenti, spogliati da qualsiasi pregiudizio ideologico o misogino, gli studi di Pierre Bec, che realizza un perfetto connubio fra la trattazione filologica e stilistica dei testi e l'analisi del contesto storico e culturale in cui tali testi sono fioriti, facendo spesso riferimento alle canzoni di donna in generale.

A tal proposito Pierre Bec parla, in relazione all'analisi di un testo, di una femminilità genetica (in cui si sa che l'autore è una donna) e di una femminilità testuale (in cui l'autore materiale può essere anche un uomo)¹⁸. Bec, inoltre, fa notare due apparenti paradossi: il primo riguarda il fatto che delle donne, le *trobairitz*, hanno scritto canzoni trobadoresche, quindi in conformità con un sistema di scrittura di prevalente dominio maschile e degli uomini hanno scritto “canzoni di donna”; il secondo paradosso riguarda il quadro del lirismo gallo-romanzo in cui curiosamente, nel lato occitano esistono delle poetesse, ma sono quasi assenti le “canzoni di donna”, mentre nel lato francese e gallego-portoghese non esistono poetesse, ma un elevato numero di “canzoni di donna”¹⁹.

Il lavoro di Pierre Bec poggia le basi sugli studi della già citata Angelica Rieger. La studiosa tedesca, infatti, è stata l'unica ad aver realizzato un'edizione

17 Saverio Guida, *Trobairitz fantomatiche? I casi di Alamanda ed Escaronha*, all'interno di: *Lerayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, VI Congrès International de l'Association Internationale d'études occitanes, 12-19 septembre 1999; Edition PraesensWissenschaftsverlag, Wien 2001.

18 Pierre Bec. « *Trobairitz* » et chansons de femme. *Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 22e année (n°87), Juillet-septembre 1979. p. 236.

19 Pierre Bec, *op. cit.*, 1979 p. 237.

critica completa e ricca di preziose minuzie, di tutto il corpus poetico delle *trobairitz*. Oltre a Rieger, Bec cita spesso nei suoi testi, Margherita Beretta Spampinato che ha condotto numerose ricerche sull'io lirico delle *trobairitz*, rivolgendo un'attenzione particolare verso la concezione femminile della *fin'amors*.

Restando sempre in area provenzale, ma spostandoci in ambito più specificatamente accademico, è bene ricordare la tesi di dottorato di ricerca, pubblicata nel 2009, di Susanna Niiranen, che delinea i valori sociali, i ruoli e l'immagine della donna nei testi medievali delle *trobairitz*²⁰.

Hanno apportato considerevoli contributi, nel campo d'indagine relativo alle *chansons de toile*, gli studi di Michel Zink e di Guido Saba, che hanno redatto rispettivamente un'antologia e un'edizione critica completa a riguardo, a cui prima si è fatto cenno.

Per quanto concerne le *cantigas de amigo*, oltre alle già citate edizioni critiche di Henry Lang e di José Joaquim Nunes, si guardino gli studi di Ana Paula Ferreira e di Rachele Fassanelli, la quale è l'autrice di un'edizione, criticamente rivisitata e commentata, delle poesie di Don Dennis (figura centrale e di spicco nell'ambito della produzione letteraria d'area gallego-portoghese), pubblicata nel 2009, che, partendo dall'edizione di Lang, ne ha condotto un'accurata revisione, basata su un attento e sistematico controllo della tradizione manoscritta²¹.

Irène Nunes-Freire, docente di critica testuale presso l'Università di Lisbona, e anche autrice di numerosi saggi relativi alle tematiche qui prese in considerazione, ha dimostrato una particolare sensibilità verso l'analisi comparatistica delle *cantigas de amigo* e delle *chansons de toile* a cui si farà spesso riferimento in questa sede.

20 Susanna Niiranen, "Miroir de mérite" *Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans le textes médiévaux des trobairitz* Jyväskylä Yliopisto, 2009.

21 Rachele Fassanelli, *Don Denis-Poesie d'amore-Edizione commentata*, Tesi di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie. Padova. Università di Padova

2 La donna nel Medioevo

2.1 Giudizi e teorie del passato

È opinione diffusa considerare il binomio “donna-Medioevo”, un binomio imperfetto, inconciliabile, dato che si pensa al medioevo come ad un periodo storico dominato dalla misoginia e dalla discriminazione sessuale, in cui la donna svolgeva un ruolo totalmente subordinato a quello maschile. Nella realtà dei fatti questo immaginario, condizionato soprattutto dalla lettura di

fonti letterarie dell'epoca, come cronache, testi di letteratura cortese, agiografie, trattati teologici e prediche che descrivevano la donna molto spesso come l'emblema del peccato, è vero solo a metà.

Il giurista cartaginese Tertulliano²², rifacendosi agli scritti paolini, accusa la donna di aver violato per prima la legge di Dio, per questo essa deve necessariamente sentirsi addosso il peso della colpa per aver gettato l'intero genere umano nel peccato. La donna è descritta come una porta attraverso la quale accedere a Satana; l'uomo, al contrario, viene descritto come un simbolo di onore e libertà, creato a immagine di Dio²³.

Sant'Agostino, anche se in alcuni trattati²⁴ afferma l'uguaglianza dello spirito nei seppur diversi corpi dell'uomo e della donna, in altri trattati²⁵, appellandosi all'ordine naturale delle cose, sottolinea l'inferiorità della donna nei confronti dell'uomo; in quest'ottica la donna assume il ruolo di mera *ancilla* dell'uomo che assume, al contrario, il ruolo di *dominus*; debole per natura deve sottostare al servizio del più forte.

Sulla scia di Sant'Agostino, il monaco camaldolese Graziano, sottoscrive tutte le incapacità giuridiche di cui è oggetto la donna, che non può sottrarsi al suo stato di servitù nei confronti dell'uomo²⁶.

San Tommaso non ha dubbi sulla superiorità maschile e definisce la donna un *mas occasionatum*, un uomo imperfetto, incompiuto, un errore casuale, una creatura non fatta ad immagine e somiglianza di Dio, ma nata dall'uomo per l'uomo²⁷.

22 Quinto S. Tertulliano, *L'eleganza delle donne. De cultu femianrum*, a cura di Sandra Isetta, Bologna, EDB, 1986.

23 Il pensiero di Tertulliano è certamente estremo, per molti versi sfocia nel più feroce fanatismo religioso; per questo venne accolto con diffidenza, ma non si può negare l'influenza che ha avuto su teologi e canonisti medievali.

24 Agostino d'Ippona (Santo), *La trinità*, a cura di G. Catapano e B. Cillerai, Milano, Bompiani (collana *Il pensiero occidentale*), 2012.

25 Agostino d'Ipponia (Santo), *Locuzioni e questioni sull'Ettateuco*, Libro I, § 153, a cura di L. Carrozzì e A. Pollastri, Roma, Citta Nuova Ed., 1997.

26 Alessandro Gentili, *Concordia discordantium canonum secunda pars, quaestio 3 causae XXXIII, subdivisa in 7 distinciones sic vocatum "tractatus de poenitentia"*, Roma, PUL, 1992.

27 Tommaso d'Aquino (Santo), *Summa Theologiae*, Ia, qu. 92, art. 3.

Questi testi hanno avuto grande diffusione nel Medioevo europeo e hanno influenzato anche la stesura di altri scritti canonici e morali dell'epoca; il messaggio era chiaro: la donna doveva essere esclusa da ogni funzione pubblica, sia nella sfera politica e sia nella sfera ecclesiastica, a causa della sua presunta inferiorità. Ma la realtà era ben diversa: in alcuni monasteri erano proprio le donne ad esercitare poteri giurisdizionali e, a volte, dirigevano addirittura monasteri maschili.

Bisogna tener presente un dato di indiscutibile importanza, al quale spesso non si fa attenzione: questi testi sono stati scritti prevalentemente da uomini e non da donne, la cui produzione scritta è pari quasi a zero.

Recenti studi hanno dimostrato che almeno fino al XIV secolo la situazione femminile non era così drammatica ²⁸.

2.2 Istituzione familiare, patrimoniale e giuridica

Nell'alto Medioevo, l'istituzione familiare svolgeva un ruolo fondamentale nella politica e nell'economia della società a cui tutti, senza alcuna distinzione di genere, erano sottomessi. Uomini e donne avevano un valore economico e in alcuni casi il “prezzo” di una donna era superiore a quello di un uomo. Tale valore era determinato da fattori quali la capacità riproduttiva e la capacità produttiva; la donna, infatti, si occupava della gestione della casa, produceva artefatti, lavorava nei campi e, in assenza del marito, poteva sostituirlo nelle attività relative alla gestione del feudo e nell'amministrazione della giustizia.

Nel XII secolo, l'istituzione del matrimonio come sacramento inviolabile e frutto del consenso reciproco di uomo e donna migliora le condizioni della vita femminile. Pur rimanendo sempre sottomessa alla volontà del marito, una moglie può liberamente gestire i beni dotali, può svolgere attività di compra vendita, può fare testamento e ha responsabilità penale.

Manlio Bellomo descrive l'evoluzione della condizione giuridica della

²⁸ M. Pereira, *Né Eva né Maria*, Bologna, Zenichelli editore, 1981.

donna nel Medioevo²⁹. A partire dall'editto di Rotari del 643 fino alle norme di Astolfo della metà dell'VIII secolo, i Longobardi maturano l'idea che la donna debba essere rispettata e nel contempo difesa, in quanto inabile alle arti della guerra e potenziale madre di guerrieri. La vita della donna era strettamente legata a quella della figura maschile e ne diventa il suo fragile riflesso, dato che il suo "valore" dipendeva in larga parte dalla nobiltà e dal lignaggio del suo parente maschile più prossimo.

I poteri delle donne venivano largamente gestiti dagli uomini della sua famiglia: il padre, il fratello, il marito, il figlio. Particolare rilevanza veniva data al potere patrimoniale, il cui titolare, detto "mundualdo", riscuoteva il prezzo della donna in particolari circostanze, ad esempio quando questa veniva uccisa o quando andava a nozze, e interveniva in tutti i suoi affari patrimoniali³⁰. Col passare del tempo queste pratiche tendono ad assumere un aspetto, per così dire, più civile. Le spose potevano pretendere, come regalo di nozze da parte del marito, fino alla quarta parte dei suoi beni e la figura stessa del mundoaldo trasformò i suoi connotati e, da titolare assoluto dei beni della donna, iniziò a svolgere funzioni di difensore della stessa.

Purtroppo in età comunale, l'avversione verso i doni nuziale alla sposa dilagò talmente tanto che si arrivò a vietare tale consuetudine. Alla donna non rimaneva altro che la sua dote, molto spesso un piccolissima parte del patrimonio familiare, che le permetteva il sostentamento nella nuova casa. Anche in questo caso, però, la donna incontrò ostacoli e difficoltà nell'autogestione dei suoi beni, infatti non erano isolati i casi in cui il marito, convinceva o costringeva la moglie a vendere i beni dotali.

Nel complesso la donna non godeva di ampie libertà, ma era capace di

29 M. Bellomo è docente presso la Facoltà Giuridica dell'Università di Catania, autore di molti saggi sulla storia del diritto medievale. Delle norme e delle regole a cui doveva sottostare in epoca medievale la figura femminile ne parla in: *La condizione giuridica della donna nel medioevo*, in: *Né Eva né Maria*, a cura di Michela Pereira, Bologna, Zenichelli editore, 1981.

30 Il termine "mundualdo" è proprio del diritto longobardo e deriva dalla parola "mundium" che indicava il potere a prevalente contenuto patrimoniale, il cui titolare molto spesso era il padre della donna.

compiere in maniera autonoma atti giuridici di diritto privato. Come hanno dimostrato i risultati delle ricerche dello storico statunitense David Herlihy³¹. Herlihy, adottando un approccio prevalentemente statistico, ha raccolto e analizzato in un saggio³² tutte le informazioni³³ relative alla gestione dell'economia familiare, a come venivano amministrati i possedimenti terrieri e a come erano suddivisi i compiti fra i membri della famiglia e, dallo studio delle fonti, si accorge che, in tale contesto, il soggetto di interesse più immediato era proprio la donna, che arrivò a giocare un ruolo centrale e di vitale importanza.

Lo studioso parte dalla constatazione che in molti documenti notarili è largamente usato il matronimico anziché il patronimico per identificare nobili, re e cavalieri. L'incidenza dell'uso del matronimico raggiunge la massima frequenza nell'XI secolo, per poi diminuire progressivamente nei secoli successivi. Per capire il motivo di tale consuetudine è necessario indagare il fine strettamente giuridico del notaio che compilava l'atto. Il suo obiettivo era quello di permettere il riconoscimento immediato del soggetto coinvolto nella fattispecie legale. Per questo faceva riferimento alla sua famiglia di appartenenza, e in particolare al genitore più noto alla comunità. Ciò significa che, quando si faceva riferimento alla madre piuttosto che al padre, la moglie godeva di una reputazione più alta di quella del marito. La fama di una donna era sì legata alla sua discendenza, alle sue qualità femminili e umane, ma era altresì legata alle attività economiche che svolgeva.

31 Professore di storia presso la Harvard University, ha dedicato la sua vita alla storia medievale e rinascimentale, maturando un particolare interesse per la storia dell'Italia medievale.

32 D. Herlihy, *Land, family and women in continental Europe, 701-1200*, "Traditio", 18, 1962 (ristampato in S. MOSHER STUARD, a cura di, *Women in Medieval Society*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1976).

33 Tali informazioni sono state estrapolate da fonti documentarie di prevalente provenienza ecclesiastica e aristocratica, dai codici legali e dai documenti d'archivio relativi a donazioni, vendite, prestiti che offrono un quadro preciso della vita rurale alto-medievale.

2.3 Lo spazio femminile

Lo spazio chiuso della propria casa o del proprio palazzo è generalmente il luogo privilegiato delle donne medievali. È qui che passano la maggior parte del tempo, adeguandosi a quelli che erano i precetti formulati dai Padri della Chiesa che consideravano la donna inadatta, a causa della sua naturale debolezza fisica, a svolgere attività all'aperto, compiti che spettavano all'uomo; ma, in mancanza del marito, perché partito in guerra o morto, la donna varcava la soglia della propria abitazione e sostituiva il marito in quelle attività che gli erano proprie e assumeva tutte le funzioni economiche nei confronti della proprietà familiare: si occupava del governo della terra e della cura del gregge, pagava e riscuoteva le rendite, vendeva i prodotti eccedenti e faceva acquisti al mercato.

Quindi è proprio l'allontanamento dei membri maschili dalla società nell'Europa medievale a determinare l'aumento dell'importanza della figura femminile nella gestione della proprietà terriera.

Quando questo accadeva, la dama in questione vedeva crescere la propria notorietà e la sua influenza sulle attività culturali di cui si faceva promotrice, il suo prestigio aumentava anche in relazione alla posizione occupata nella scala sociale.

D'altronde, le attività e i lavori da lei esercitati erano svariati e numerosi; come illustra Andrée Lehmann, la donna si occupava della produzione di prodotti alimentari, era molto abile nella filatura della lana e nella tessitura del lino, confezionava abiti e spesso preparava da sé le materie di cui si serviva per tessere: tosava le pecore e raccoglieva il lino³⁴. Non erano assolutamente rari i casi di schiave che giravano la mola di grossi mulini a braccia, nella tenuta del padrone, o di artigiane che lavoravano nei laboratori di biancheria, dove realizzavano preziosi manufatti, tra cui pettini, saponi e profumi, e ricamavano stoffe di lusso destinate agli abiti regali e all'arredamento del palazzo. Inoltre, l'educazione delle donne dell'aristocrazia prevedeva l'insegnamento di pratiche

³⁴ Andrée Lehmann, *Le rôle de la femme dans l'histoire de France au Moyen Age*, Berger-Levrault, Paris, 1952.

mediche. Anche se l'accesso alla categoria professionale di medico non era consentito alle donne, erano loro che curavano le ferite di mariti e figli tornati dalla guerra, e soprattutto si dedicavano all'arte ostetrica per salvaguardare il pudore delle malate al cui capezzale era sconveniente la presenza di un uomo seppur in veste di professionista³⁵.

Bisogna puntualizzare poi che, con una percentuale inferiore rispetto a quella dei loro coetanei maschi, le donne medievali³⁶ hanno avuto accesso all'insegnamento e all'educazione³⁷. Le figlie dei nobili, di solito, avevano un tutore privato, oppure si recavano presso le case di altre dame per servirle ed imparare le buone maniere. Nelle grandi città europee vi erano scuole primarie aperte a tutti, senza distinzione di sesso, dove si insegnava a leggere e a scrivere il latino. Accanto a queste, anche alcuni conventi tenevano scuola, anche se il numero degli allievi doveva essere esiguo, dato che si trattava di aule di piccole dimensioni e di un servizio a pagamento.

2.4 Educazione e formazione

Alle donne era riservata principalmente un'educazione di tipo cortese: nei trattati si potevano reperire le regole che avrebbero permesso loro, di diventare signore di corte, apprezzate dall'alta società; particolare importanza veniva data alle norme relative alla cura del corpo, soprattutto del viso, e al portamento³⁸. Inoltre alle donne era richiesta la conoscenza di alcune abilità come l'andare a caccia con il falcone, il giocare a scacchi, il saper suonare strumenti musicali e il raccontare storie³⁹. Dalle opere didascaliche, invece, si

35 A. Boyer, *Traité complet d'anatomie, ou Description de toutes les parties du corps humain*, Migneret imp., Paris 1810.

36 Soprattutto quelle che appartenevano a classi sociali elevate.

37 E. Power, *Donne nel Medioevo*, a cura di M. M. Postan, Jaca Book, Milano 1978.

38 Amanieu de Sescas nel suo *Ensenhamen de la donsela*, ammoniva le donne di curare soprattutto il viso, perché era la parte del corpo più in vista.

39 Il poeta e troviero francese Robert de Blois, le cui opere erano molto in voga nelle corti dell'epoca, elenca in una sua poesia tutte le abilità che una donna "ben allevata" deve sapere. Abilità e conoscenze che vengono attribuite alle donne anche in altri testi, come avviene nel celebre *Roman de Flamenca*, in cui la lettura di novelle, romanzi e poesie è vista come un antidoto contro la tristezza e la disperazione che attanagliava le dame abbandonate o alla ricerca di un amore.

potevano acquisire tutte le conoscenze relative ai doveri verso il marito e verso la religione.⁴⁰

Da alcune fonti testamentarie si apprende che le nobildonne delle corti della Provenza e della Champagne fossero solite leggere con occhio critico romanzi e poesie, dato che proprio loro ricoprivano il ruolo di protettrici dei trovatori⁴¹.

Per quanto riguarda le donne di bassa estrazione sociale, le contadine e le domestiche, esse, molto probabilmente, non avevano accesso alla cultura, fatta eccezione per coloro che seguivano dei corsi di apprendistato, dove ricevevano un'educazione di tipo prevalentemente tecnico.

Nonostante tali differenze culturali fra le nobildonne delle corti e le contadine che vivevano in città, il filosofo e storico del catarismo René Nelli afferma che le castellane del XIII godevano di una libertà inferiore rispetto a quella delle borghesi loro contemporanee che, al contrario delle donne nobili, potevano circolare in assoluta tranquillità per le strade dei villaggi⁴².

Le castellane, infatti, trascorrevano la maggior parte della loro vita recluse nelle mura del proprio castello, in cui non era loro riservato alcuno spazio privato ed intimo. Tutte le loro attività si svolgevano, infatti, alla presenza del marito.

Il torrione abitativo, dove risiedevano moglie, marito e damigelle era continuamente frequentato da ricchi e potenti cavalieri e da nobili; quest'ultimi, quando il marito non era presente, non si facevano scrupoli a corteggiare la dama, adottando spesso tecniche seduttive incivili ed efferate. Ed è proprio da una rivendicazione femminile legata a tali comportamenti che nascono le

40 Ne sono esempio: *Ménagier de Paris* (un'opera anonima della fine del Trecento che, oltre a dare consigli pratici sulla preparazione di ricette e sull'amministrazione della casa, era anche una guida morale e di gestione domestica e di cucina) e *Livre des trois vertus* (un'opera di Christine de Pizan del 1405 che fa una classifica dei ruoli e delle istruzione morali della donna nella società medievale).

41 Nel 1269 William de Beauchamp lascia in eredità alla figlia il libro di *Lancelot*; nel 1380 il marito di Eilizabeth de la Zouche eredita da lei un libro intitolato *Tristrem and Lancelot*.

42 R. Nelli, *La vie quotidienne des Cathares en Languedoc au XIII^e siècle*, Hachette, Paris, 1969.

regole cortesi redatte dai trovatori; le lusinghe di questi uomini audaci erano ben accolte dalle dame, ma solo nel momento in cui esse non si sentivano forzate e soprattutto quando questi cavalieri erano di un lignaggio non inferiore al loro o a quello del marito. *Parage* (nobiltà), e *ricor* (ricchezza) erano importanti parametri di misura in base ai quali scegliere di sottostare o meno alle adulazioni dell'amante. Il trovatore, tessendo le lodi di queste nobili e crogiolandosi nell'esaltazione di amori platonici, accresceva la loro fama e sicuramente il numero dei loro spasimanti e, in cambio, otteneva lauti doni o ricompense erotiche.

Per Nelli anche un altro importante elemento determinò un miglioramento delle condizioni di vita femminile: la diffusione fra XII e XIV secolo in Europa, soprattutto in Provenza, del catarismo, movimento ereticale che, paradossalmente, andava incontro ai precetti cortesi. I catari condannavano ogni atto della carne, compreso quello compiuto nel matrimonio, al quale preferivano il concubinaggio ed esaltavano, come unica forma d'amore, l'amore spirituale a discapito di quello fisico. Questi concetti si intrecciavano bene con gli ideali cortesi che consideravano il matrimonio come un limite al vero amore che era diventato un vero e proprio obbligo morale. Quindi la concezione trovadorica dell'amore come virtù, la *fin'amor*, ma soprattutto *l'amor de lonh* (amore puro perché mai soddisfatto) tanto acclamata dai poeti, e la condanna catara all'amore fisico consumato nel matrimonio, liberavano la donna da quell'immagine di peccatrice in cui era stata dipinta dai filosofi e dai teologi del tempo.

Nei salotti aristocratici e letterari dell'epoca, le dame assumono posizioni di rilievo. È, infatti, proprio nelle loro stanze che vengono disputati i cosiddetti *jeux-partis*⁴³, dibattiti formulati in forma poetica, scaturiti da una domanda posta da un trovatore e che genera una discussione in cui ognuno dei due poeti esprime il proprio punto di vista sul dilemma posto⁴⁴. Nelle camere

43 R. Lejeune, *La femme dans la littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècles*, in *Actes du Colloque "La Femme dans la civilisation des X^e XIII^e siècles"*, "Cathiers de Civilisation Médiévale", 1977.

44 G. Ferrario, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi*

dei palazzi, sotto gli occhi vigili e critici delle donne e sotto la loro diretta influenza, vengono espressi in versi giudizi sulle questioni d'amore che daranno origine alla letteratura specialistica. La donna non è, quindi, solo una passiva spettatrice, ispiratrice di poeti e narratori, ma si fa essa stessa promotrice e patrocinante di opere letterarie.

2.5 Mecenatismo

La donna mecenate più nota della storia è Eleonora d'Aquitania. Duchessa d'Aquitania e Guascogna, contessa di Poitiers, regina consorte di Francia dal 1137 al 1152 e regina d'Inghilterra dal 1154 al 1189, Eleonora ha una vita intensa e travagliata, è una donna colta e raffinata che, fin da piccola, viene educata all'estetica dell'amore cortese e ben presto diventerà la “dama d'Occidente” per eccellenza. La sua corte a Poitiers diviene un luogo di incontro di trovatori e artisti, fra i quali spicca Bernard de Ventadour, con il quale Eleonora ha un'intensa e fugace storia d'amore⁴⁵.

Eleonora, ispiratrice di gioie e amori, suscitò una fioritura di romanzi e di poemi. Il ciclo arturiano e quelli che vengono definiti i “primi romanzi antichi” si sviluppano proprio sotto la diretta influenza di Eleonora⁴⁶. Inoltre, la fusione fra lo spirito cortese, i temi cavallereschi e i miti celtici è avvenuta proprio presso la sua corte, dove operano quei poeti che renderanno celebri i personaggi di Tristano e Isotta, Parsifal e Lancillotto, re Artù e la fata Morgana, la regina Ginevra e il mago Merlino, poeti del calibro di Maria di Francia e del già citato Bernard de Ventadour⁴⁷. Per lei il Maestro Wace, normanno di Jersey, lettore della corte, tradusse la *Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth nel suo *Roman de Brut*, opera capitale che influenzerà considerevolmente le opere posteriori.

d'Italia, Milano Tip. dell'autore, 1830, p. 183.

45 È proprio ad Eleonora che Bernard de Ventadour dedica i suoi versi immortali, divenuti il manifesto dell'amore cortese, e la celebra sotto il nome di *Mos Aziman* “mia Calamita”, un *senbal* con il quale nascondeva il suo amore proibito ma che non servì a salvarlo dall'esilio, al quale venne condannato proprio a causa del suo rapporto con Eleonora.

46 R. Lejeune, *op. cit.*

47 Régine Pernoud, *Eleonora d'Aquitania*, Jaca Book Calabuig Editore, 2012 p. 118.

Un altro merito di Eleonora è sicuramente quello di aver tramandato la sua passione letteraria alla figlia, Maria di Champagne, e alla nipote, Bianca di Castiglia, entrambe protettrici di artisti e poeti.

La corte di Maria di Champagne in Francia, non solo accoglie benevolmente la poesia d'amore in lingua d'oc, ma è il luogo in cui si sviluppa il canto cortese in lingua d'oïl⁴⁸. Il primo troviero noto viene patrocinato proprio da Maria e si tratta del celebre poeta e scrittore Chrétien de Troyes. Egli viene all'unanimità riconosciuto come il migliore conoscitore dell'epoca del carattere e delle passioni femminili; i personaggi femminili sono infatti il perno delle sue opere ed è evidente, in esse, una progressiva evoluzione psicologica, che raggiunge la piena maturità nel personaggio di Ginevra, protagonista del suo illustre romanzo *Lancelot ou le Chevalier à la charette*. Ginevra, destinata a diventare un'icona femminile, assume i connotati di una santa, Lancillotto la ama e la venera come se fosse una dea, e in questa sua contemplazione quasi sacrale, si evidenzia la superiorità della donna rispetto ai personaggi maschili dell'opera.

La nipote di Eleonora, Bianca di Castiglia, regina di Francia dal 1226 al 1234, si occupò dell'educazione di Tebaldo di Champagne⁴⁹, figlio del conte di Champagne, Tebaldo III e di Bianca di Navarra. Tebaldo provò un amore platonico verso la sua tutrice per la quale scriverà versi immortali, eleganti e melodiosi. Egli rimarrà fedele alla lirica cortese, con tutto il rituale convenzionale della sottomissione alla dama⁵⁰.

Fra le celebri donne che si contraddistinsero per la loro sensibilità artistica e che ebbero il merito di stimolare una produzione letteraria, ricordiamo la regina d'Inghilterra Matilde, moglie di Enrico I. La corte di Matilde a Westminster era frequentata da musicisti, artisti e intellettuali. Per lei

48 Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi Editore, Modena, 2001, p. 141.

49 Dante Alighieri lo cita fra i massimi poeti del suo tempo (*De vulgari eloquentia*, *l.ix.3*).

50 Elena Bonoldi Gattermayer, *Bianca di Castiglia*, Editoriale Jaka Book S.p.A., Milano, 2005.

e a beneficio di tutte le dame e le fanciulle che non avevano avuto un'educazione presso un convento, venne scritto da Benoit il *Viaggio di San Brandano* e intorno al 1160, sempre su richiesta della regina, venne redatto un *Libro delle Sibille* anglo-normanno⁵¹.

È opportuno sottolineare un'altra importante caratteristica di queste protettrici: il loro carattere eclettico, dato che hanno dato alla luce una gamma molto differenziata di opere letterarie; basti far riferimento a tutte quelle nobildonne e regine che hanno avuto il merito di diffondere in lingua volgare la storia. È il caso Aelis di Lovanio, che commissionò, in occasione della perdita del marito, una *Vita* di Enrico I e sempre a Aelis, Philippe di Thaon dedicò il suo *Bestiario*; oppure della moglie del barone Ralph Fitz Gilbert, Costanza, che fece tradurre dal latino la *Estoire des Engleis* di Geoffroi Gaimar⁵².

A queste brillanti signore dedite al mecenatismo, bisogna aggiungere Beatrice di Borgogna, seconda moglie di Federico Barbarossa, alla quale Gautier d'Arras dedicò *Ille et Galeron*; una contessa di Blois che commissionò il *Roman d'Eracle* a Gautier d'Arras; la contessa Yolanda, figlia del conte Baldavino di Hainaut, alla quale venne dedicato il romanzo anonimo *Guillaume de Palerne*; Maria de Ponthieu per la quale Gerbert de Montreuil scrive il *Roman de la Violette*. La lista potrebbe continuare, ma in questa sede manca lo spazio per un ulteriore sviluppo.

2.6 L'approccio alla scrittura: il caso di Maria di Francia

In tale contesto sociale e religioso, la donna medievale non si limitò a essere moglie, madre, amante, istruita e lavoratrice, ma si avvicinò con eleganza e grande capacità anche all'arte della scrittura. I casi di cui abbiamo testimonianza sono esigui, ma significativi.

La prima scrittrice con cui mi sono personalmente relazionata e che ha il merito di aver stimolato il mio successivo lavoro di ricerca, è Maria di Francia.

51 R. Lejeune, *op. cit.*

52 R. Lejeune, *op. cit.*

Maria è una donna avvolta nel mistero; poco, infatti, si conosce riguardo la sua vita. Conosciamo il suo nome, il luogo d'origine e le tre opere da lei firmate, che sono databili all'incirca fra il 1160 e il 1190 : i *Lais*, che sono una raccolta di dodici racconti brevi, le *Fables*, che sono una collezione di favole esopiche e l'*Espurgatoire de Saint Patrice*, che è, invece, un volgarizzamento di una leggenda oltremontana. Molto probabilmente Maria è nata in Francia, come indica il suo toponimo aggiunto, da lei stessa, come postilla nell'epilogo delle *Fables*⁵³, ma è vissuta e ha operato in area anglo-normanna. Di questa informazione si è certi perché la materia trattata nei *Lais*, le citazioni di località situate nella Bretagna insulare, la lingua da lei usata, la conoscenza dell'inglese e altri dettagli interni rimandano obbligatoriamente non solo a un'area geografica ben precisa, lontana dall'area francese, ma anche alla corte dove lei vive e opera: la corte vivace, cosmopolita e poliglotta di Enrico II Plantageneto⁵⁴. Il merito e la particolarità della narratrice medievale sta proprio nell'aver magistralmente intrecciato il mondo celtico e il mondo letterario francese; la materia della Bretagna viene trattata in volgare francese e finisce per intrecciarsi alle modalità della *fin'amors*⁵⁵. I *Lais*, considerati il suo capolavoro, inaugurano un nuovo genere letterario e in essi storie d'amore e d'avventura assumono tinte fantastiche e detengono almeno due primati nello scenario francese medievale : costituiscono la prima opera scritta da una donna e la prima opera breve⁵⁶.

Il termine “Lais”, etimologicamente legato all'irlandese “Laid”, designa sia il testo, sia il suo accompagnamento musicale⁵⁷. Si tratta di canzoni che sviluppano temi leggendari, diffuse dai giullari di origine celtica che frequentavano le corti francesi e anglo-normanne e che, molto probabilmente, introducevano questi canti accennando alla storia dalla quale avevano avuto

53 Nell'epilogo in questione si legge così: “Marie ai num, si sui de France”.

54 Maria di Francia, *Lais*, a cura di Giovanna Angeli, Carrocci editore, Roma, 2011.

55 R. Lejeune, *op. cit.*, p.112.

56 Maria di Francia, *op. cit.*, p. 16.

57 *La letteratura francese medievale*, a cura di Mario Mancini, il Mulino, Bologna, 1997.

origine⁵⁸. Maria di Francia ha raccontato in ben seimila versi le avventure su cui i cantori celti componevano i loro *lais* e ha fissato, una volta per tutte, i canoni del nuovo genere letterario; le sue composizioni divennero ben presto un modello riconosciuto a cui tutti gli altri autori di *lais* fecero riferimento⁵⁹.

Michelangelo Picone illustra sommariamente gli elementi definitivi del genere⁶⁰.

Il primo è l'elemento bretone: sono la Bretagna e la corte arturiana a fare da sfondo, non solo geografico, ma anche contenutistico, ai *Lais*. La corte rappresenta il codice attraverso il quale giudicare e descrivere le azioni cavalleresche e produce modelli di comportamento sociali e spirituali ai quali si ispirano i protagonisti delle storie e finiscono per condizionare psicologicamente anche i lettori.

Il secondo elemento è legato al tema che predomina nei racconti: l'amore. È l'amore a spingere i personaggi ad agire, è "la somma potenza dell'universo psicologico dei *lais*, esaminato quasi scientificamente nei suoi diversi aspetti"⁶¹; un amore dinamico che determina l'azione narrativa. Un aspetto singolare dei *Lais* riguarda l'amore trasfigurato nei personaggi femminili protagonisti dei racconti. Molto spesso sono le donne che prendono l'iniziativa e fanno nascere e sviluppare le trame amorose; proprio per questa particolare novità, introdotta dalla scrittura mariana, che la sfera sentimentale acquista sfumature nuove e tonalità originali nate proprio da una ricerca esistenziale ed erotica delle dame.

Un altro elemento a cui fa riferimento Picone, e che è strettamente legato a quello amoroso, riguarda il tema avventuroso. I protagonisti dei racconti raggiungono i loro obiettivi soltanto dopo aver superato una serie di peripezie, che però non hanno un carattere universale, ma sono personali e

58 Un procedimento che doveva essere molto simile a quello delle *razos* dei provenzali che illustravano gli eventi da cui erano nate le canzoni.

59 Mario Mancini, *op. cit.*, p.301.

60 *La letteratura romanza medievale*, a cura di Costanzo di Girolamo, il Mulino, Bologna, 1994.

61 Mario Mancini, *op. cit.* p. 302.

limitate, riguardano, cioè, i contrasti intimi e psicologici dei personaggi. Gli eroi e le eroine mariani non sono abili guerrieri, non devono superare ostacoli pericolosi, ma sono abili pensatori. La ricerca e l'eventuale guerra che loro compiono è tutta interiore e psicologica; la loro abilità consiste, infatti, nell'interpretare tutti gli elementi e i segni magici e fantastici che li si presentano davanti, soltanto così potranno infatti riscattarsi dalle limitazioni storico-esistenziali a cui sono assoggettati.

L'ultimo elemento definitorio del genere è l'applicazione delle regole e dei criteri retorico-letterari della *narratio brevis*. La narrazione è sintetica e lineare, la sua funzione è quella di divertire e intrattenere il pubblico e non fa riferimento ai grandi temi religiosi e morali, ma il senso del testo è legato alle parole stesse del racconto, fino al caso limite in cui esso è addirittura espresso nella spiegazione etimologica del nome del protagonista⁶².

3 Canzone di donna in lingua d'oc

3.1 Le *Trobairitz*

Oltre a Maria di Francia, la letteratura medievale ci ha fatto dono anche di un vivace gruppo di poetesse provenzali che hanno svolto attività poetica fra il 1170 e il 1260 e che vengono comunemente denominate *trobairitz*. Esse hanno composto ed eseguito poesie liriche in lingua d'oc.

Martin Aurell I Cordona definisce il periodo in cui vivono e operano le

⁶² Costanzo Di Girolamo, *op. cit.*

trobairitz “rinascita femminista”⁶³, proprio perché questa fase storica è comunemente considerata particolarmente favorevole alle donne che escono dallo status di *mulier, vuesa e verge* per entrare in quello di *domna*⁶⁴ (< lat. *domina*, signora), termine che designa il rispetto dovuto a una posizione sociale e morale superiore, ricoperta dalle nobildonne e indica anche, la dama per eccellenza cantata dai trovatori che sogliono chiamarla *midons* “mio signore”. È infatti fra il 1180 e il 1230 che la parabola femminile raggiunge il suo picco prima di discendere inesorabilmente, sotto la pressione della società civile e dei giuristi.

3.2 Il catarismo

Il deterioramento della figura femminile coincide con la fine dell'indipendenza occitanica causata dalla crociata contro gli eretici catari e conosciuta con il nome di guerra albigea: un'invasione che iniziò nel 1209 e finì con la caduta di Môtsegur nel 1244. Ciò significò la fine della cultura occitanica coltivata nelle corti dell'alta nobiltà.

Il movimento dei catari attecchì soprattutto nel sudovest della Francia, nei domini dei conti di Tolosa, in particolare nella regione di Albi, per questo motivo, i catari sono conosciuti anche con il nome di albigei. Si tratta di una dottrina religiosa basata sull'opposizione del bene e del male. Questa dualità viene rappresentata dal corpo, che incarna il Male, e dall'anima che, invece, purificandosi attraverso una serie di reincarnazioni e di rigida osservanza delle regole della vita catara, è capace di raggiungere il Bene. Questo concetto implica l'uguaglianza delle anime e la conseguente uguaglianza dell'uomo e della donna davanti a Dio⁶⁵. Le nobildonne accolgono ben volentieri i dettami religiosi catari e ne fanno un potente strumento di emancipazione, grazie al

63 Martin Aurell I Cordona, *La détérioration du statut de la femme aristocratique en Provence (Xe-XIIIe siècle)*, *Le Moyen Age* 91, 1985, pp. 5-32, p. 22.

64 *Mulier, vuesa e verge* sono termini con i quali si designa un ruolo sociale e non un'identità, indicata invece dalla parola *domna*. Si nota, quindi, già a partire da una semplice constatazione terminologica, quanto lo statuto della donna sia progressivamente cambiato in epoca medievale

65 Angelica Rieger, *Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco*, pubblicato da *Mot so raxo*, num. 2 (2003), p. 41-55 (Articolo).

quale avranno una sorta di rivalse sulla misoginia dilagante.

La crociata albigese bandita da papa Innocenzo III, se da un lato determinò il declino della cultura e della lingua occitana nel sud della Francia, dove i ricchi feudatari furono privati dei loro feudi, dall'altro ne causò la sua diffusione in Europa. Conseguente alla crociata fu, infatti, la cosiddetta diaspora trobadorica: molti trovatori fuggirono e vennero accolti in altre corti, soprattutto nei comuni liberi e nelle corti ghibelline dell'Italia settentrionale, dove i poeti ebbero la possibilità di esercitare la loro arte. Ciò generò la fioritura di una lirica italiana che imitava quella provenzale, in varie zone della penisola, in modo particolare nella Sicilia di Federico II, e la nascita di numerosi *ateliers* che si specializzarono nella produzione di raccolte di poesie trobadoriche, prova ne è il fatto che la maggior parte dei manoscritti provenzali giunti sino a noi, è di origine italiana.

3.3 Storia ed etimologia del nome “*trobairitz*”

Il termine *trobairitz* non figura nei poemi dell'epoca e neanche nel corpus delle *vidas* e delle *razos* che fanno riferimento alle loro liriche; la sua prima attestazione compare in un romanzo anonimo del XII secolo, *Le Roman de Flamenca*⁶⁶. Prima di allora, non risulta traccia della sua esistenza nei documenti scritti, quindi le *trobairitz* non si sono mai definite come tali e, in riferimento alla loro attività poetica, hanno sempre usato il verbo *chantar*. I biografi medievali non fanno nessuna distinzione terminologica fra la poesia femminile e quella maschile⁶⁷.

La voce *trobairitz* è strettamente legata al suo corrispettivo maschile *trobador*, Infatti, entrambe le parole derivano dal termine provenzale *trobar* che indica l'attività poetica musicale ed “è denominale da *tropus*, e il tropo è appunto un frutto dell'*inventio* (in senso retorico), una composizione nuova “trovata” e aggiunta a un canto liturgico mediante l'applicazione di parole a

66 *Le Roman de Flamenca*, Paul Meyer editore, Paris, 1901 verso 4577. Esso è uno dei romanzi più famosi della letteratura medievale scritto in provenzale e il verso in questione recita: “*ja est bona trobairis*” (“sei una brava trovatrice”).

67 Angelica Rieger, art. cit., p. 42 .

una melodia preesistente”⁶⁸.

3.4 Ambiti di lavoro

Queste autrici operavano negli ambienti delle ricche corti feudali e, al pari dei loro colleghi uomini, privilegiarono il genere letterario della *cansó*, che veniva considerata come il registro poetico di maggior prestigio letterario⁶⁹. Ma sperimentarono, anche se in numero assai ridotto, altri generi poetici, come la *tenso*, il *planh*, il *salut* e il *sirventes*⁷⁰. Questa disparità non è dovuta al fatto che le donne non sapessero a priori usare generi letterari diversi dalla *canzone*, ma è dovuta al fatto che le motivazioni sociali e politiche che erano alla base di particolari generi poetici, come il *planh* e il *sirventese*, non riguardavano direttamente le *trobairitz*⁷¹.

La dama occitana conosce molto bene le opere dei trovatori, canta a memoria le canzoni più celebri e sa comporre nuove canzoni. Ha pienamente acquisito le regole metriche e formali e le mette in pratica. Infatti le relazioni intertestuali fra le canzoni dei trovatori e delle *trobairitz* e viceversa sono tantissime⁷². I valori e i pregi come la *ricor*, la *mercé*, il *paratge* e la *beautatz* diventano prerogative maschili. La dama nelle vesti di poeta diviene un'umile adoratrice di colui che ama e che lei esalta nei suoi versi.

Ma, come sottolinea M. Beretta Spampinato, se il sistema poetico è lo stesso, le motivazioni per le quali si scrive sono diverse: se l'io lirico maschile parla a nome di un gruppo socialmente ben determinato che ha l'obiettivo di farsi un nome nella corte e accaparrarsi la protezione del signore, lo stesso non si può dire per le *trobairitz*, per le quali non è prevista nessuna promozione

68 Lucia Lazzerini, *op. cit.*, p. 43-44.

69 Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990.

70 Azalais d'Altier scrive l'unico *Salut d'amor* attribuito ad una donna; Gormonda de Monpeslier, per difendere la chiesa cattolica, usa un *sirventes* come risposta agli attacchi di Guillelm Figueiras

71 Pierre Bec, *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Éditions Stock Moyen-Age, Paris, 1995, p. 21

72 Angelica Rieger, *art. cit.*, p. 47

sociale⁷³.

Pierre Bec tenta di capire e analizzare quali possono essere state le motivazioni che hanno spinto queste dame d'alta società a comporre versi, e parte dalla considerazione che le *trobairitz* rinnovano le qualità che sono alla base della società cortese meridionale e rendono dinamico un modello di comportamento, quello femminile, all'interno di questa stessa società e nei confronti della donna che ne è un riflesso. Inoltre, egli afferma che le loro liriche, dal punto di vista formale, diventano contenitori ricchi di valore e di significato, in cui sono messi in evidenza più che i valori socio-poetici come la *mesura*, il *valor*, il *pretz*, il *paratge*, il *celar*, l'*assag*, il *vassalatge*, i valori psico-poetici, come il *jòi* e il *joven*⁷⁴.

Infatti, il *paratge*, reclamato a gran voce dai trovatori è più un'esigenza dell'uomo che della donna. Per essa l'uguaglianza avrebbe comportato una regressione, una perdita dei diritti che la sua posizione sociale superiore le conferiva; è proprio la coscienza di superiorità sociale della dama sul trovatore supplicante che ne determina la sua sensualità e non si può affermare lo stesso seguendo la logica inversa "poetessa adulatrice-uomo adulato". La paura delle donne non è la mancanza di parità, ma quella di essere tradite e dimenticate a causa dall'orgoglio maschile. Il *celar*, ovvero il trattare il rapporto amoroso con discrezione, è un valore fondamentale per l'uomo, ma non preoccupa la dama che parla di amore con ostentazione. Anche l'*assag*, che è la prova d'amore posta dalla dama all'uomo, con cui lei appura se sia amata d'amore sincero o semplicemente desiderata come oggetto carnale, assume una sfumatura di significato diverso: se gli uomini ne parlano con discrezione e riservatezza, molte *trobairitz* ne parlano come una cerimonia conforme all'uso che, almeno simbolicamente, rappresenta la vittoria di una profonda femminilità⁷⁵. René Nelli a proposito dell'*assag* afferma che per le donne è una manifestazione

73 Margherita Beretta Spampinato, *Le trobairitz. La fin'amors al femminile. "Le forme e la storia"*, 1, 1980, p. 61

74 Pierre Bec, *op. cit.*, p. 34.

75 Pierre Bec, *op. cit.*, pp. 39-41.

quasi irreali, prova ne è l'uso frequente del condizionale futuro⁷⁶. L'*assag* viene proiettato nell'irreale o in un ideale più o meno inaccessibile⁷⁷.

Le *trobairitz* hanno molti punti in comune: operano nello stesso periodo, nella stessa regione occitana dove vengono ben coltivate le arti, frequentano gli stessi ambienti dei trovatori, sono dame e nello stesso tempo artiste, quindi praticano l'arte della poesia e della musica e la messa in scena individualmente o insieme e le loro liriche vengono raccolte e tramandate dai medesimi canzonieri datati intorno al XIII e al XIV secolo, di origine catalana, italiana, francese e occitana⁷⁸.

3.5 Tradizione manoscritta e canzonieri

La tradizione manoscritta pervenutaci ha conservato e ha tramandato il corpus delle liriche femminili, ma il numero dei testi è decisamente inferiore rispetto a quello dei trovatori. Si conta che di tutte le composizioni giuntaci, solo l'un per cento è attribuibile a mano femminile⁷⁹.

Fra i canzonieri che tramandano le liriche di confermata autorialità femminile, **H** e **N** sembrano avere più rilevanza rispetto agli altri, sia dal punto di vista codicologico, sia dal punto di vista filologico.

H è stato redatto in area veneta alla fine del XIII secolo e molto probabilmente, come afferma Folena, non è stato compilato in un importante e riconosciuto *scriptorium*, ma sembra piuttosto “uno scartafaccio di lavoro di un ignoto filologo”⁸⁰ realizzato in uno *scriptorium* privato, il cui compilatore ha seguito parametri e criteri codicologici del tutto personali⁸¹. Careri dichiara che il codice in questione fosse in origine un manuale di grammatica latina ad uso scolastico redatto da un erudito e che nel corso del tempo sia stato,

76 La Comtessa de Dia usa a tal proposito questi verbi: *volria, tengra, fezés, cora'us tenrai, jagués, des, auria, tengués, aguessetz*.

77 René Nelli, *L'érotique des troubadours*, 2 vol., Paris 1974 pp. 199-209.

78 Susanna Niiranen, *op. cit.*

79 William W. Kibler, *Medieval France: An Encyclopedia*, Routledge, 1995.

80 G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, I. *Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 453-562.

81 M. Careri, *Il Canzoniere provenzale H (Vat. lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990, p. 63.

successivamente, rimaneggiato da altre mani che hanno non solo integrato il testo con rifiniture e con l'aggiunta di testi e rubriche, ma anche causato alcuni tagli che hanno determinato grosse lacune⁸².

Paleograficamente si possono distinguere tre “mani” diverse: un copista copia il pezzo di Maria de Ventadorn e i fogli 45 e 46 che contengono la lirica anonima *Dieus sal la terra e.l pa[is]*, le liriche di Almuc de Castelnou, Iseut de Capion e di Tibors de Sarenom e la quarta strofa della lirica di Azalais de Porcairagues; a una seconda mano sono attribuibili la *tenso* e la *razo* di Lombarda e la *vida* e la *canso* della Comtessa de Dia; ad una terza mano invece appartengono le due strofe seguenti della *canso* di Azalais de Porcairagues⁸³.

Il compilatore del manoscritto **H** dimostra un grande interesse nei confronti delle *trobairitz*, perché trascrive tutti i loro testi in un'unica sezione⁸⁴, attesta la presenza di quattro *trobairitz* altrimenti sconosciute⁸⁵, e applica a ognuna di loro almeno una miniatura⁸⁶; segnali evidenti che egli volesse dare un ampio e importante ruolo alla letteratura al femminile medievale e occitana.

Le motivazioni di questo interesse non sono del tutto chiare, le ipotesi al riguardo sono varie, ma tutte poco convincenti.

82 M. Careri, *op. cit.*, p. 59.

83 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 29.

84 La sezione dedicata al *corpus* delle *trobairitz* viene definita **H³** da Gröber (G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», II 1877, pp. 337-670) o altrimenti C da Careri (*Il Canzoniere provenzale H Vat. lat. 3207. Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990, pp. 85-91). Entrambi gli studiosi sono concordi nell'asserire che tale sezione deriverebbe da una fonte andata perduta, databile alla metà del XIII secolo, alla quale avrebbe attinto solo il compilatore del manoscritto in questione. Da questo blocco unitario restano escluse, perché inserite in un'altra sezione del manoscritto, tre testi di *trobairitz*: il primo è di Beatriz de Dia, per il quale sono decorate ben due figure miniate, la prima posta a fianco della *cobla*, la seconda inserita come chiusa del testo in fondo; il secondo è la tenzone di Maria de Ventadorn con Gui d'Uisel, corredata anch'essa di miniatura e *razo*; il terzo è un frammento di una canzone di Azalais de Porcairagues.

85 Le poetesse di cui viene rivelata l'identità sono: Almuc de Castelnou, Iseut de Capion, Tibors de Sarenom e Lombarda, i cui testi sono accompagnati dalla *razo* che fornisce informazioni biografiche.

86 Le miniature, che di norma sono organizzate come decorazioni che evidenziano unità d'autore, introducono qui, in via del tutto eccezionale, soltanto i componimenti delle *trobairitz*.

Secondo Pierre Bec la decisione del copista di inserire in un blocco unico i componimenti delle poetesse occitane sarebbe da ricondurre alla volontà del copista di realizzare un modello di scrittura letteraria pensato da e per una donna⁸⁷. Questa tesi potrebbe essere vera se il canzoniere in questione fosse costituito solo dalla sezione dedicata alle liriche femminili, ma, invece, consta anche di altre sezioni molto eterogenee fra loro.

La studiosa americana Elizabeth W. Poe sembra avallare la tesi di Bec, o per lo meno una parte di essa. Poe afferma che la fonte dei componimenti delle *trobairitz* sia una piccola collezione redatta per una nobildonna, circolata negli *scriptoria* veneti di cui si è successivamente servito il copista di **H**⁸⁸. Il quale, non l'avrebbe usata per innalzare la figura femminile, ma per approfondire il suo interesse verso le forme poetiche minori e meno classiche. Il fine del copista sarebbe quello di alternare testi femminili, a quelli di trovatori maschi impregnati di satira misogina con lo scopo di creare un effetto comico-satirico, secondo il quale le donne vengono prima omaggiate e poi offese⁸⁹. Tale ipotesi, però, non sembra essere confermata dall'immagine stessa che ci offre il manoscritto, in quanto i testi poetici scritti da mano femminile sono inseriti in una cornice quanto mai esaltante, a differenza di quelli maschili, a cui fa riferimento la Poe, che sono rimasti privi di rubrica e di cornice, quindi i due blocchi lirici non sono presentati con pari dignità. Le liriche delle *trobairitz* sono, infatti, decorate con miniature che ritraggono le poetesse con simboli che ne indicano l'alto livello aristocratico e sociale: quasi tutte indossano il mantello, hanno fra i capelli il diadema, stringono in mano lo scettro e alcune di loro possiedono addirittura il falcone, simbolo di nobiltà assoluta⁹⁰.

87 Pierre Bec, *op. cit.* p. 28 afferma che il manoscritto **H** è “*le seul qui ne contenne que des images de femmes, ce qui est assez axceptionnel: à tel point qu'on a pensé qu'un de ses modèles aurait pu être*”.

88 E. W. Poe, *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript H (Vat. Lat. 3207)*, Nicholasville (Kentucky), French Forum, 2000 p.124

89 E. W. Poe, *op. cit.* p. 123

90 G. Canepa, *Le trobairitz nella tradizione manoscritta*, Tesi di Laurea, Scuola di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Torino,, a.a. 2014-2015

Non è ancora del tutto chiara l'attenzione che mostra il manoscritto **H** nei confronti delle *trobairitz*. Le varie interpretazioni possibili sono condizionate e limitate da importanti aspetti codicologici che non possono essere trascurati.

Tabella 1: Schema dei fascicoli VII-IX nel manoscritto H⁹¹

| Fascicolo | Foglio | Foglio oggi | <i>Trobairitz</i> | Testi | miniature | mani | Altri mss. | |
|-----------|--------|-------------|-------------------|--------------------|---------------|------|------------|---------|
| VII | 49 | - | | | | | | |
| | 50 | 43v | Lombarda | Vida-razo/288.1 | 1 | 2 | - | |
| | 51-56 | | | | | | | |
| III | 57 | - | | | | | | |
| | 58 | 44 | - | | | | | |
| | 59 | - | | | | | | |
| | 60 | 45r | | <i>Dieus sal..</i> | 461.81 | 2 | 1a | - |
| | | 45r | | Tibors | vida/440.1 | 3 | 1a | - |
| | | 45v | | Almuc de C. | razo/20.2 | 4 | 1a | - |
| | 61 | 46r | | Iseut de Capio | razo/253.1 | 5 | 1a | - |
| | | 46r | | Azalais de P. | 43.1 str.3,4 | - | 1a | CDIKNd |
| | 62 | 47 | - | | | | | |
| | 63 | 48 | - | | | | | |
| | 64 | 49 | - | | | | | |
| | | | 49v | Comtessa Dia | de 46.1 | 6,7 | 2 | ABDKITa |
| | IX | 65-71 | - | | | | | |
| 72 | | 50 | - | | | | | |
| 73 | | 51 | - | | | | | |
| 74 | | 52 | - | | | | | |
| 75 | | 53r | | Maria de V. | Razo/295.1 | 8 | 1a | ACDERTa |
| 76 | | 54 | - | | | | | |
| 77 | | 55 | - | | | | | |
| 78 | | 56 | - | | | | | |
| 79 | | - | | | | | | |
| 80 | | 57r | | Azalais de P. | 43.1, str.5,6 | - | 1b | CDIKNd |

Per quanto concerne il canzoniere **N**, esso è di origine italiana e, come **H**, ha una provenienza veneta⁹². Il canzoniere presenta testi lirici, ma anche in prosa, è mutilo e incompiuto.

Esso, dalla c. 230v alla c. 233r., tramanda sei componimenti delle

91 Cf. la tavola di Rieger che ho usato come modello, A. Rieger, “*Ins. e.l cor port, dona, vostra faisso*”. *Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, anno 1985, vol. 28, n. 112, p. 390

92 S. Asperti, *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il medioevo volgare*, Vol. II. *La circolazione del testo*, Dir. P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, Roma, Salerno, 2002, p. 530.

trobairitz, che fanno parte di un'unica unità autoriale: tre liriche di Castelloza, una anonima a lei attribuito, una di Beatriz de Dia e una di Azalais de Porcairagues.

La volontà del copista di avere in blocco gli elaborati poetici femminili è suscettibile di varie interpretazioni. Gli studiosi Bossy e Jones pare siano convinti che il copista abbia voluto realizzare un'unità definibile come *gender pattern*, un *exemplum* cioè, dell'autorialità e della voce poetica femminile, selezionando fra i vari testi quelli che secondo lui erano i più significativi⁹³; Lachin, invece, afferma che il copista, ritrovandosi in mano dei fogli volanti, avrebbe da questi estratto e copiato i componimenti sicuramente scritti dalle *trobairitz* e ha poi deciso di assemblarli in un'unica sezione testuale; inoltre, secondo Lachin, la prima intenzione del copista, sarebbe stata quella di dedicare una sezione particolare a Castelloza, alla quale ha poi aggiunto altri due testi di altre due autrici, per lui anonimi, ma di sicura autorialità femminile⁹⁴.

Riguardo al numero dei testi, si denota un margine di insicurezza e di errore fra gli studiosi che se ne sono occupati, dato che si tratta di testi la cui paternità non è sempre certa e non mancano casi di anonimie e di ambiguità. Infatti, ci sono testi che pur personificando voci femminili, sono stati scritti in realtà da uomini. Per questo, andando a consultare saggi ed edizioni critiche a riguardo, non sempre il numero delle liriche coincide; ed è così che c'è chi conta una ventina di testi attribuiti a sedici autrici, come ad esempio Oskar Schultz-Gora⁹⁵ e c'è, invece, chi ne conta quarantasei testi scritti da venti autrici, come ad esempio Angelica Rieger⁹⁶.

93 M. A. Bossy, N. A. Jones, *Gender and compilation patterns in troubadour lyric: the case of manuscript N*, in "French Forum", 21 (1996), pp. 261-280.

94 G. Lachin, *Introduzione*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del convegno internazionale di Venezia 28-31 ottobre 2004, Padova, Antenore, 2008.

95 Schultz [-Gora] (Oskar), *Die provenzalischen Dichterinnen. Biographien und Texte nebst Anmerkungen und einer Einleitung*, Leipzig, 1888.

96 Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen Lyric*. Édition des Gesamtkorpus, Tübingen, 1991.

3.6 Identità delle *trobairitz* attraverso le *vidas* e le *razos*

I canzonieri hanno tramandato non solo il corpus poetico dei trovatori occitani, ma anche alcuni testi in prosa che fanno quasi da cornice alle liriche. Si tratta delle *vidas* e delle *razos*.

Le *vidas* offrono notizie biografiche del trovatore introdotto, ragguagli sul paese d'origine, sulla sua condizione sociale, sul tipo di produzione, sulla fama e sulle sue avventure amorose⁹⁷. Mentre le *razos* (dal latino *rationem*) offrono indicazioni sulle motivazioni e le circostanze che hanno spinto l'autore a scrivere un determinato testo poetico.

Seguendo le regole della *narratio brevis*, *vidas* e *razos* uniformano e chiariscono le tematiche trattate nelle poesie, dalle quali attingono spunti e materiale da sviluppare. Questi testi, che costituiscono un vero e proprio paratesto delle liriche, non possono essere analizzati senza tener conto delle poesie e dei poeti di cui trattano.

Spesso il biografo che elaborava tale cornice narrativa non aveva altre notizie se non quelle inserite all'interno delle poesie stesse, quindi, non è escluso che, in molti casi, tali informazioni venivano rifinite e rimaneggiate con fantasia dell'autore, molto probabilmente anche per rendere più appetibile la lettura ad un pubblico ben diverso da quello originario, una lettura novellistica da cui attingerà lo stesso Boccaccio⁹⁸.

Dietro alla stesura della maggior parte di tali biografie si cela la figura emblematica di Uc de Saint-Circ, un giullare che peregrina di castello in castello fino alla sfortunata impresa militare della crociata albigese, che lo vede costretto ad una vita errante tra le corti principali della penisola iberica, fino alla scelta di soggiornare fino alla sua morte presso la corte di Alberico da Romano, nella Marca Trevisana. Proprio qui dà il via alla sua attività di biografo⁹⁹.

97 Mariantonia Liborio, *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Edizione Bompiani, Milano, 1982, p. 10.

98 Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi Editore, Modena, 2001, p. 150

99 Lucia Lazzerini, *op. cit.*, p. 149

La lunghezza di queste biografie non è costante, ci sono *vidas* o *razos* costituite da due o tre righe, mentre altre che occupano addirittura un intero foglio o più di uno, ma l'ampiezza non è proporzionale all'importanza e alla notorietà dell'autore, come fanno notare gli autori della prima edizione critica moderna delle *vidas* e delle *razos*. Essa risale al 1950 e si deve a due studiosi provenzalisti: Jean Boutière e ad Alexander H. Schutz¹⁰⁰. Si tratta di una raccolta di 225 testi relativi a 101 trovatori e *trobairitz*.

Di questi testi, sono pochissimi quelli che fanno riferimento alle *trobairitz* e sono tramandati da cinque canzonieri trobadorici: **A B I K H**.

Il corpus comprende quattro *vidas* propriamente dette, relative ad Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia e Tibors de Sarenom, e tre *razos* relative ad Almucs de Castelnaud e Iseut de Capion (in cui si cita integralmente *la tenso*), Maria de Ventadour e Na Lombarda.

Ci sono poi casi in cui i nomi delle *trobairitz* vengono citati nelle *vidas* e nelle *razos* dei trovatori. Un caso esemplare è costituito da una *razo* riguardante Uc de Saint Circ. Questa rivela l'esistenza di una relazione amorosa fra il celebre biografo e Clara d'Anduza¹⁰¹; tale rapporto può essere considerato come una prova dell'esistenza di un circolo di poeti frequentato indistintamente da uomini e da donne.

Gli elementi narrativi presenti in queste biografie sono gli stessi usati per i *trobador*: luogo di nascita, aspetto fisico, qualità cortesi e intellettuali, abilità poetiche¹⁰². Dalla loro lettura si evince che tutte le poetesse appartenevano ad una classe sociale elevata e vivevano in una società in cui il loro genio artistico era riconosciuto e apprezzato. Infatti, molto spesso si fa riferimento alla loro attività letteraria, come avviene nel caso di Azalais de Porcarages che viene descritta come una donna che “...*sabia trobar, e fez de lui* (Gui Guerrejat) *mantas bonas cansos*” oppure come nel caso di Na Tiborc che “...*fez aquestas coblas e mandet las al seu amador*”.

100Jean Boutière; Alexander H. Schutz; Irénée Marcel Cluzel, *op. cit.*

101Boutière-Schutz, *vida* di Uc de Saint Circ, 239: 1,2.

102Margherita Beretta Spampinato, *Le Trobairitz. La fin'amors al femminile*. “Les formes e la storia”, 1, 1980, pp. 51-70.

Le *vidas* e le *razos* rappresentano dei documenti di fondamentale importanza perché rappresentano un *unicum* sulle attitudini e sui comportamenti dei trovatori e delle *trobairitz*. Queste ultime sono menzionate raramente in altri documenti storici.

3.7 Attraverso le miniature e le immagini

Si possiedono più di cinquanta miniature raffiguranti nobildonne nei canzonieri redatti nel XIII secolo. Queste raffigurazioni rappresentano sia un'importante fonte d'informazione relativa alla recezione delle liriche trovadoriche, sia un insieme di spunti preziosi per confermare o correggere alcuni aspetti di queste liriche. È interessante analizzare il rapporto fra immagine e testo.

Angelica Rieger distingue tre tipi di miniature: il capolettera iniziale della prima poesia del poeta citato come avviene in **A**, **I**, **K** e **N**; la miniatura che precede le poesie di un trovatore e indipendente dalla lettera iniziale come avviene in **M** e **H**; le illustrazioni ai margini che si aggiungono alle iniziali decorate come avviene in **N**¹⁰³.

I manoscritti in questione pur mostrando somiglianze e analogie fra di loro, conservano una certa dose di originalità, dettata dall'evoluzione intrinseca dell'arte medievale.

Le figure vengono presentate in piedi, leggermente girate di tre quarti, compiono dei gesti con le mani, ma in una posizione riservata. Solo il canzoniere **A** non rispetta questa formula, dato che le due *trobairitz* rappresentate sono sedute. Una di queste viene raffigurata mentre discute con un uomo e tutti e due sono ospitati all'interno della lettera, come se essa fosse per loro un rifugio¹⁰⁴.

Il manoscritto **H**, che, come abbiamo visto è il canzoniere che più di tutti mostra un particolare interesse alla letteratura di genere, lo fa anche

103 Angelica Rieger, "Ins. e.l. cor port, dona, vostra faisso". *Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, anno 1985, vol. 28, n. 112, pp. 385-415.

104 Martine Jullian, *Images de Trobairitz*, in *Clio, Histoire Femmes et Sociétés, Musiciennes*, anno 2007, n. 25.

attraverso illustrazioni, immagini e miniature, ma, purtroppo, è in cattivo stato, soprattutto nella sezione dedicata alle *trobairitz* che è decisamente la più deteriorata¹⁰⁵.

La Comtessa de Dia è certamente la *trobairitz* più celebre. La sua immagine appare in tutti i manoscritti e in **H** è rappresentata addirittura due volte, attraverso due miniature, che incastonano l'unica lirica della Comtessa tramandata da **H**, una posta all'inizio del testo e una all'estremità del margine inferiore. Nelle miniature indossa abiti regali ed eleganti, in una di esse, indossa un mantello foderato d'ermellino, segno che testimonia la sua appartenenza ad un alto rango sociale¹⁰⁶.

L'immagine di Na Castelloza appare in tre manoscritti, ma è stranamente assente in **H**.

Azalais de Porcairagues è raffigurata in due miniature nei manoscritti **I** e **K**.

Le altre *trobairitz* vengono rappresentate attraverso una sola miniatura. È il caso di Na Lombarda, di cui ci rimane solo una *cobla*; di Na Tibors de Sarenom, la cui miniatura è danneggiata e in parte illeggibile; la *tenso* fra Iseut de Capion e Almuc de Castelnou è corredata, nel manoscritto **H**, da due miniature in cui le poetesse sembrano rispondere l'una all'altra, rispettando i criteri figurativi dei dialoghi poetici; la miniatura di Maria de Ventadour occupa un posto un po' marginale del manoscritto **H** e inquadra dei testi poetici scritti da un uomo¹⁰⁷.

Tutte le *trobairitz* indossano abiti ricchi a riprova della loro appartenenza a classi sociali elevate: si tratta di vestiti lunghi sino ai piedi, prevalentemente rossi e a volte accentati d'oro, le maniche sono di colore diverso e, in diverse occasioni, maniche e collo sono chiusi da bottoni, all'epoca considerati oggetti di gran lusso in grado di chiudere e modellare il tessuto in base alla forma del corpo. Alcune di esse hanno le spalle coperte da un mantello foderato di

105 Pierre Bec, *op. cit.*, p. 28

106 Pierre Bec, *op. cit.*, p. 28

107 Martine Jullian, *art. cit.*

pelliccia bianca o grigia e cinque di esse hanno in mano uno scettro floreale.

Il significato di quest'ultimo non è chiaro: nella simbologia medievale il bastone floreale assume oltre ad un significato regale, anche una valenza religiosa e cristologica; spesso associato alla figura di Maria, il bastone è infatti l'emblema del viaggiatore e in particolare del pellegrino. Martine Jullian afferma che sicuramente è un segno distintivo della detenzione di un potere, come può esserlo il diadema, ma non obbligatoriamente di un potere aristocratico, ma piuttosto di un potere poetico: le *trobairitz* possiedono le chiavi per poter *trobar*. La studiosa, analizzando la miniatura presente nel canzoniere **H** relativa a Maria de Ventadorn, nota un altro significativo dettaglio presente solo in questo manoscritto: la poetessa brandisce nella sua mano un fiore di giglio che nella poesia provenzale simboleggia la primavera, stagione che ispira il canto dei trovatori¹⁰⁸. Questo sta a significare che lo status professionale di poeta era ben definito e ben chiaro anche per le *trobairitz*.

In alcune di queste miniature le *trobairitz* sospingono le mani in avanti e hanno la bocca aperta in atto di parlare, o meglio di cantare, e non sono presenti accanto ad esse supporti scritti da cui poter leggere; è quindi ben chiara l'intenzione del miniaturista che era quella di far notare come la pratica del *trobar* si fosse diffusa solo grazie ad una tradizione orale¹⁰⁹.

È in ogni caso impossibile individuare particolari personalità dietro queste miniature, ogni poetessa ritratta risponde a parametri convenzionali, le espressioni dei loro visi trasmettono poche emozioni, lo sguardo è rivolto verso il vuoto ed è impersonale, i gesti sono stereotipati e la somiglianza fra di loro pare essere talmente tanto alta che sembrano discendere tutte dalla stessa famiglia. Le uniche differenze riguardano alcune caratteristiche degli abiti che rispondono però solo a parametri puramente estetici¹¹⁰.

Questo rifiuto di personalizzare le figure ritratte si adatta alle consuetudini e alle abitudini del tempo. Inoltre, le sedici poetesse

108 Martine Jullian, *art. cit.*

109 Martine Jullian, *art. cit.*

110 Martine Jullian, *art. cit.*

miniaturizzate rappresentano, dal punto di vista dei canoni di bellezza, una specifica tipologia femminile che ben si accorda con l'immagine della donna ideale dell'epoca: una donna adulta, di alto rango, dai capelli biondo perla, pacata, che richiama la Vergine, madre di Dio.

La bellezza materiale di queste figure non è altro che la trasposizione della bellezza non visiva del canto poetico, la rappresentazione figurativa dello stesso ideale della *fin'amor*: un amore puro, maestoso e senza tempo, ma in realtà disincarnato, rappresentato dalla donna irraggiungibile e perfetta¹¹¹.

Le miniature e le decorazioni all'interno dei canzonieri apportano un miglioramento alla comprensione e alla conoscenza, insieme ai componimenti tramandati, dell'atmosfera cortese dell'epoca. Angelica Rieger afferma che, grazie all'apparato iconografico, si può intuire non solo il rapporto che intercorreva fra le *trobairitz* e il mondo del poetare, ma anche il modo in cui i testi lirici venivano recepiti in età medievale¹¹².

3.8 Aspetti metrici e formali

Il *trabar lén* è la forma poetica assunta dalle liriche scritte dalle *trobairitz*. Si tratta di *canzoni* la cui comprensione è abbastanza immediata. Il linguaggio è molto semplice, privo di particolari artifici retorici e allegorie e permette una lettura fluida e scorrevole. Ciò nonostante, le poetesse occitane hanno dato prova di conoscere a pieno e di usare gli espedienti per un'elaborazione formale raffinata. Ne sono una prova le liriche di Na Castelloza, dato che le *coblas* che compongono le sue *canzoni* sono tutte *unisonanz*. Inoltre, in altre liriche, sono numerosi i casi di *coblas doblas*.

Fatta eccezione per un unico caso, si denota la completa assenza, nei testi analizzati, di esordi primaverili stereotipati¹¹³. Le liriche hanno un debutto in medias res. Secondo Pierre Bec, dietro questa peculiarità si nascondono due motivazioni diametralmente opposte: la prima è che le *trobairitz* non ricorrono

111 Martine Jullian, *art. cit.*

112 Angelica Rieger, "Ins. e.l cor port, dona, vostra faisso". *Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, anno 1985, vol. 28, n. 112, p. 405.

113 "Ar em al freg temps vengu?" di Azalais de Porcairagues.

a convenzioni formali perché sentono il bisogno di esprimersi in maniera del tutto spontanea e autentica, invece i cliché utilizzati dai *troubadours*, avrebbero potuto compromettere quel senso di impulsività che trapela dal testo; la seconda motivazione è che le *robairitz* non avvertono come proprio quel “senso cosmico” e quel “sentimento della natura” che, invece, trapela dai versi dei trovatori¹¹⁴.

Per quanto riguarda l'apparato musicale, i manoscritti hanno tramandato due sole melodie, una relativa alla *canzone* “*A chantar m'er de ço qu'ieu non volria*” della Comtessa de Dia e l'altra relativa alla *tenso* di Alamanda e Giraut de Bornelh.

I criteri grammaticali, gli appellativi del partner e i richiami a lui fatti e i criteri estetici, come le miniature, aiutano a individuare e a riconoscere l'autorialità femminile dietro i testi lirici, che non devono, però, essere considerati come semplici trasposizioni al femminile delle *cansos d'amor* maschili. Se i giovani trovatori, magari poco conosciuti, scrivono perché sentono il bisogno di appartenere ad una classe sociale, accaparrandosi la benevolenza del signore o della dama, le *trobairitz* scrivono perché ambiscono a raggiungere, con i loro versi, una perfezione morale e spirituale e non perdono mai la consapevolezza di essere veri e proprio centri di attrazione semico-poetica¹¹⁵.

3.9 Testi, traduzione e analisi

Di tutto il corpus trobadorico delle *trobairitz* sono state selezionate, a titolo rappresentativo e sulla base di scelte formali e tematiche, cinque autrici per un totale di undici liriche. In particolare vengono prese in esame: *Ar em al freg temps vengut* di Azalais de Porcairagues; *Na Maria, prêtz e fina valors* di Na Bieris de Romans; *Amics, s'ie'us trobès avinen, Ja de chantar no deyr' aver talan, Mout avètz fach lonc estatge* e *Per jòi que d'amor m'avenha* di Na Castelosa; *En grèn esmai et*

114 Pierre Bec, *op. cit.*, p. 23.

115 Pierre Bec, *op. cit.*, p. 34.

en grèu pessamen di Clara d'Anduza; e, infine, *Ab Jòi et ab Joven m'apais*, *A chantar m'èr de çò qu'ieu non volria*, *Estat ai en grèu cossirèr* e *Fin Jòi me don'alegrança* della Comtessa de Dia.

Le uniche notizie che si possiedono su Azalais de Porcairagues, sono quelle contenute nella *vida* e nell'unica *canzone* che ci è stata tramandata. Sicuramente originaria di Portiragnes, è vissuta nella seconda metà del XII secolo, dato che nella canzone fa riferimento a Raimbaut d'Aurenga, morto nel 1173 e cugino di Gui Guerrejat a cui si fa riferimento nella *vida*. La sua canzone è stata tramandata da: **C** 385 (anonimo), **D** 190, **H** 46 (anonimo, *coblas* IV e II) e **H** 57 (anonimo, frammento), **I** 140 (miniatura), **K** 125 (miniatura), **N** 233 (anonimo) e **d** 314 “Chansonier de Béziers” 171.

La lirica di Na Bieris de Romans è stata selezionata perché rappresenta l'unico caso, fra le liriche d'Occitania, di canzone scritta da una donna per una donna. Essa è stata tramandata da **T** 208 che rappresenta un *unicum*.

Dalla *vida* di Na Castelosa si evince che l'autrice era sposata con uno dei signori del castello di Meyronne (nell'alta Loira), soprannominato Turc Mairona, il quale si distinse per la ferocia del suo comportamento, durante la IV e la V crociata, a cui partecipò. Grazie a questa informazione si è potuto stabilire che l'attività poetica di Na Castelosa si situa nei primi anni del XIII secolo. Probabilmente, l'area geografica in cui vive e opera la celebre *trobairitz* è quella della corte di Dalfin d'Alvernhe (1155-1235), protettore di trovatori e trovatore egli stesso.

Fatta eccezione per la lirica *Per jòi que d'amor m'avenha* che è stata tramandata solo dal canzoniere **N** (229), e che quindi rappresenta un *unicum*, le altre tre canzoni di Na Castelosa sono state tramandate da tutti e cinque i canzonieri: **A** (168; 169; 169), **I** (25; 125; 125), **K** (110; 110; 111), **N** (230; 228; 228) e **d** (310; 311; 911).

Di Clara D'Anduza è stata tradata solo una canzone e non è stata pervenuta nessuna *vida* che la riguardasse. Ciò nonostante, gli studiosi sono stati in grado di estrapolare alcune notizie biografiche da una *razó* di Uc de

Saint-Circ, scritta dallo stesso celebre biografo dei trovatori, che sembra fare riferimento proprio a Clara d'Anduza.

Clara era originaria di Anduza, un borgo nel distretto di Gard, oggi noto con il nome di Alès, e deve aver operato, molto probabilmente, nella prima metà del XIII secolo. Il fatto che Clara abbia stretto relazioni personali con altri importanti *trobadors*, come lo stesso Uc de Saint-Circ, e un'altra nota *trobairitz*, Azalais d'Altier, e che nella sua canzone siano presenti riferimenti intertestuali ad altri poeti come Raimbaut de Vaqueiras, Pons de Capduelh e Lanfranc Cigala, lascia supporre che fosse una *trobairitz* molto nota già all'epoca.

Stando sempre alle notizie raccolte dalla *razó*, Clara d'Anduza era innamorata di Uc de Saint-Circ, il quale, nonostante ricambiasse il suo amore, si dimostrò un amante incostante e infedele, avendo l'abitudine di passare da una donna all'altra. A riconciliare gli amanti interverrà Azalais d'Altier che, con il suo *salut d'amour*, farà da mediatrice fra i due innamorati. Se tutto questo fosse vero, allora, la canzone di Clara d'Anduza sembrerebbe proprio la risposta al *salut* di Azalais.

Con il titolo di *En grèu esmai et en grèu pessamen*, la *canço* della *trobairitz* è stata tramandata dal canzoniere **C** 359.

La più celebre, fra le *trobairitz*, è senz'altro la Comtessa de Dia. La sua notorietà è provata dalla presenza predominante delle sue canzoni nei canzonieri, dalle miniature che la ritraggono e dalla conservazione di una melodia relativa ad una sua canzone (unico caso nel corpus delle *trobairitz*). Pur essendo così popolare, le notizie biografiche che la riguardano sono veramente striminzite e incerte.

Per quanto riguarda la tradizione manoscritta relativa alle sue canzoni, la canzone *Ab Jòu et ab Joven m'apais* è stata tramandata da **A** 167, **B** 104 (che riportano anche una miniatura), **D** 85, **H** 49 (che riporta ben due miniature), **I** 141, **K** 126 (che riporta una miniatura), **T** 197 e **a** 232; la canzone *A chantar m'èr de çò qu'ieu non volria* è stata tramandata da **A** 168, **B** 104, **C** 371, **D** 85, **G**

114, **I** 141, **K** 127, **L** 120, **M** 204 (che riporta anche la melodia), **N** 229, **R** 22, **W** 204, **a** 231 e **b** 12; la canzone *Estat ai en grèn cossirèr* è stata tramandata da **A** 168, **D** 85, **I** 141, **K** 137 e dal “Canzoniere di Béziers” 174; infine, la canzone *Fin jòi me don' alegrança* è stata tramandata solo da **D** 85.

Tutti i testi, qui presi in esame, fanno capo all'edizione critica curata da Angelica Rieger del 1991.

3.9.1 Azalais de Porcairagues

*N'Azalaïs de Porcairagues si fo de l'encontrada de Montpeslièr, gentils dòmna et ensenhada. Et enamorèt-se d'En Gui Guerrejat, qu'èra fraire d'En Guilhem de Montpeslièr. E la dòmna si sabia trobar, e fetz de lui mantas bonas cançons*¹¹⁶.

(Azalais de Porcairagues fu della contea di Montpellier, donna nobile e colta. Lei si innamorò di Gui Guerrejat, che era fratello di Guilhem di Montpellier. E la donna sapeva “trovare”¹¹⁷ e compose su di lui molte buone canzoni.)

Ar em al freg temps vengut

Ar em al freg temps vengut

Que'l gèls e'l nèus e la fanha

E l'aucelet astàn mut

Qu'uns de chantar non s'afranha;

5 E son sec li ram pels plais,

Que flors ni fòlha no'i nais

Ni rossinhòls non i crida

Que lai en mai me reissida.

116Boutière Jean, Schutz Alexander Herman, Cluzel Irénée-Marcel, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII et XIV siècles*, Paris, 1973, p. 341

117Nella traduzione ho preferito usare il verbo “trovare” traslitterato dal verbo provenzale “trobar” in luogo di “poetare”

Tant ai lo còr deceubut
10 Per qu'eu soi a totz estranha,
E sai que l'òm a perdut
Molt plus tòst que non gazanha;
E s'ieu falh ab motz verais,
D'Aurenga me mòc l'esglais,
15 Per que m'estauc esbaïda,
E'n pèrt solatz en partida

Dòmna met molt mal s'amor
Que ab ric òme plaideja,
Ab plus aut de vavassor,
20 E s'ilh o fai, ilh foleja:
Car çò ditz òm en Velai
Que ges per ricor non vai,
E dòmna que n'es chausida
En tenc per envilanida.

25 Amic ai de gran valor
Que sobre totz senhoreja,
E non a còt trichador
Vas me, que s'amor m'autreja.
Eu dic que m'amors l'eschai,
30 E cel que ditz que non fai,
Dieus li don mal'escarida,
Qu'eu me'n tenh fòrt per guerida

Bèls amics, de bon talan
Som ab vos totz jornz en gatge,
35 Cortes'e de bèl semblan,

Sol no'm demandetz autratge;
Tòst en venrem a l'assai:
Qu'en vçstre mercé'm metrai;
Vos m'avètz la fe plevida
40 Que no'm demandetz falhida.

A Dieu coman Belesgar
E plus la ciutat d'Aurenja
E Glorïet e'l Caslar
E lo senhor de Proença,
45 E tot quant vòl mon ben lai
E l'arc on son fach l'assai;
Clui perdièi qu'a ma vida
E'n serai totz jorns marrida.

Joglars que avètz còr gai,
50 Ves Narbona portatz lai
Ma chançon ab la fenida
Lei cui Jòis e Jovenz guida.

Traduzione

Ora siamo giunti alla fredda stagione

Ora siamo giunti alla fredda stagione con il gelo, la neve e il fango e gli uccellini restano muti e nessuno (di loro) si sforza di cantare; e sono secchi i rami lungo le siepi, e non vi nascono né fiori, né foglie, né l'usignolo vi canta, lui che laggiù, a maggio, mi risveglia.

Ho il cuore tanto disilluso che sono ostile a tutti, e so che si perde molto più velocemente di quanto si guadagna; e se io sono stata ingannata da parole sincere, d'Aurenga mi venne lo sgomento, e ne sono così turbata che perdo in parte la mia gioia.

Una donna mette molto male il suo amore quando viene a patti con un uomo ricco, più alto di un valvassore, e se lo fa, lei commette una follia perché si dice nel Velai che l'amore non si accorda affatto con la ricchezza, e io considero per invilita una dama che si comporta così.

Ho un amico di gran valore che sopra tutti signoreggia e non ha cuore traditore verso di me, e il suo amore mi concede. Io dico che il mio amore gli spetta, e colui che dice che non lo faccio, Dio gli doni una cattiva sorte, perché io mi sento in questo molto sicura.

Dolce amico, di buona grazia, io mi sono impegnata per sempre con voi, cortese e di buone maniere, alla sola condizione che voi non mi chiediate niente di oltraggioso; subito verremo alla prova: perché io mi metterò alla vostra mercé; voi mi avete fatto la promessa giurata che non mi domanderete fellonia.

A Dio raccomando Belesgar e anche la città d'Orange, la Gloriette, il castello, il signore di Provenza e tutti quelli che vogliono il mio bene là e anche l'arco dove sono scolpite le gesta. Io ho perso colui che è stato la mia vita, e ne resterò per sempre afflitta.

Giullare che avete il cuore gaio, portate lì giù la mia canzone, con la sua tornada, verso Narbona, vicino a Colei che è un modello di giovinezza e gioia.

Note

Sei *coblas doblas* di 8 versi di 7 sillabe (a7 b7' a7 b7' c7 c7 d7' d7'). In ogni strofa sono presenti *rims unisonanz* che sono riprese nella *tornada*.

vv. 1-8: rappresentano l'unico esempio attestato di esordio con descrizione paesaggistica presso le *trobairitz*. Si annuncia l'arrivo della stagione invernale e del freddo, premonizione di una situazione sentimentale dolorosa e sofferente. La fine della bella stagione coincide con l'apparente immobilità e con il silenzio della natura, in cui la voce della poetessa si identifica. Tutto sembra presagire abbandono e negazione al canto e all'amore.

Il verso 8 è stato tramandato, da tutta la tradizione manoscritta, in

maniera poco leggibile, per questo presenta varie problematicità di interpretazione. Sakari trascrive il verso “*l'am'e mai me'*”, interpretando *am'* come forma di *anm'*, *anma* (anima). Lewent, invece, dubitando del fatto che la gente vissuta nel Medioevo parlasse di anima per riferirsi alla sfera sentimentale, suggerisce le varianti *la* o *lai* (là, laggiù) in luogo di *l'am*, come fa Bec che cambia solo una lettera (la *i* di *lai*, presente nei manoscritti **m**, **n** e probabilmente **u**). Rieger piuttosto liberamente trascrive nel testo “*que am s'en mai me reissida'*”, con la variante *lan en e nos reissida* in N, lezione diversa da **C D I K e d**, e traduce con “die ich liebe, wenn sie uns im Mai erweckt” (che amo quando esso mi risveglia a maggio). Rieger, quindi, cancella *l* e ipotizza *s'*.

v. 9 *còr*: Paden, che accoglie la lezione di Sakari del verso precedente, riporta la forma *cors* (corpo) che suggerisce un'opposizione ad *am'* (anima) del verso 8; mentre Rieger, Bec e Bruckner concordano nella correzione di *cors* in *còr* (cuore).

vv. 11-12: Riportano un proverbio del tempo, secondo il quale è molto più facile perdere che guadagnare qualcosa o qualcuno.

v. 13 *falb*: v. *Falbir* (fallire, commettere un errore, sbagliare)

v. 14 *D'Aurenga* : tutti gli editori concordano nell'identificare il personaggio, designato con questo nome, con Raimbaut d'Aurenga, noto trovatore e conte di Orange. Raimbaut era prossimo ad Azalais, poiché era cugino di suo marito, Gui Guerrejat.

Esglais: s. m. sgomento, orrore, paura

vv. 15-16: i versi preparano il lettore al tema del lutto che verrà affrontato nelle *coblas* successive. *Esbaida*: p.p. da *esbair* (sbalordirsi, ma anche smarrirsi). *En partida*: s.f., viene glossato da Sakari “*en partie'*” (in parte); mentre Schultz (citato da Rieger, 487) lo rende “am Ende, schließlich” (alla fine, finalmente)

v. 18: *plaideja*: v. da *plaidejar* (mettersi d'accordo, venire a patti)

v. 19: *vavassor*: s.m. da *valvasor* (valvassore)

v. 20: *foleja*: v. da *folejar* (commettere una follia, agire da pazzo)

vv. 21-22: *Velay*: La regione di Le Velay (Alta Loira). Secondo quanto afferma Sakari, il verso e il riferimento topografico alludono a Guillem de Saint-Leinder, trovatore conosciuto da Raimbaut d'Aurenga proveniente da Velay. Guillem con una sua canzone (234, 4) ha contribuito ad accendere un forte dibattito riguardante una questione spinosa e cruciale nell'ambito dell'amore cortese, cioè sapere se fosse meglio per una donna amare un grande signore, con il rischio di essere surclassata e disonorata, oppure rifiutalo e amare un uomo di grado più umile. Il poeta consiglia alle dame di non scegliere i propri amanti sulla base della loro ricchezza e del loro potere, perché, così facendo, potrebbero rischiare di essere trascurate e tradite. Azalais accoglie il consiglio di Guillem, restando in linea con le regole dell'amore cortese che prevedevano che l'uomo dovesse restare in uno stato di sottomissione nei confronti della dama. Il dibattito in questione coinvolge almeno altri tre celebri personaggi: il già citato Raimbaut d'Aurenga, il suo collega e amico Giraut de Bornelh che propose il dibattito al re d'Aragona. Tutti e tre sembrano concordi nell'affermare che l'alta posizione sociale dell'amante non determina un'incostanza negli atteggiamenti amorosi¹¹⁸. Jeanroy segnala l'esistenza di un'altra versione dei versi 21 e 22 che potrebbe far pensare ad un riferimento a Ovidio: *Que Ovidis o retrai/Qu'Amors per ricor non vai*; tuttavia tutti gli editori sembrano essere d'accordo nel scartare questa versione in favore della precedente analizzata sopra.

vv. 23-24: Bec traduce i versi con “credo che una donna che si distingue in questo modo si svilisce”; mentre Bruckner li rende “se una donna è conosciuta per questo, la considero disonorata”; Rieger considerando *n* una particella negativa, traduce “considero una donna che non è mal disposta verso un uomo ricco come vergognosa”.

v. 29 *eschai*: v. *Escazer* (spettare, appartiene)

v. 31 *escarida*: s.f. (sorte, fortuna)

v. 32 *guerida*: p.p.f. da *garir* (guarire, ma anche proteggere, difendere)

118 Aimo Sakari, *Azalais de Porcairagues, le Joglar de Raimbaut d'Orange*, Neuphilologische Mitteilungen 50 (1949-1950) pp. 56-59

v. 34 *guaie*: s. m. da *gatge* (pegno, garanzia). Bec traduce “Je suis pour toujours engagée à vous” (Io sono per sempre impegnata a voi); Bruckner traduce “I am at all times promised to you” (io sono sempre promessa a voi).

v. 36 *demandetz*: presente congiuntivo di *demandar* (domandare, chiedere)

v. 37 *assai*: s. m.; conosciuto anche nelle varianti *asag* e *assag* (prova) rappresenta un concetto chiave della lirica amorosa cortese. Nelli e Bec lo interpretano come un vero e proprio rituale in cui l'uomo e la donna si coricano insieme nudi e limitano le effusioni amorose a baci ed abbracci, la “prova” consisterebbe proprio nel resistere alle tentazioni carnali e rimanere casti. In questo modo la donna poteva capire se l'amore professato dal suo *amic* fosse puro e autentico. Bec sottolinea il legame fra l'*assag* e la *fin'Amors*, dato che quest'ultima si basa proprio sul desiderio erotico volutamente insoddisfatto e continuamente sublimato.

v. 41-48 l'intera *cobla* fa riferimento alla morte di Raimbaut d'Aurenga. Stando a ciò che viene riferito dai cronisti dell'epoca, il trovatore morì a soli ventisei anni a causa di una grave influenza che dilagò in Europa nel 1173. secondo Sakari l'intera stanza venne inserita ad una preesistente canzone d'amore, dopo la morte di Raimbaut.

v. 41: *coman*: s.m. Azalais prega Dio affinché amministri tutte le proprietà del defunto. *Belesgar*: castello di Beauregard (Vaucluse, cantone di Jonquières), situato nei pressi di Courthézon, residenza di Raimbaut d'Aurenga.

v. 42: *Aurenga*: Orange (Vaucluse).

v. 43: *Glorieta*: nome dell'antica residenza dei principi d'Orange. *Caslar*: s. m. castello d'Orange

v. 44: *lo senhor de Proença*: Sakari lo identifica con Either Raymond V di Tolosa, signore di Raimbaut d'Aurenga e di Azalais de Porcairagues; altri lo identificano, invece, con Alfonso II d'Aragona, marchese di Provenza.

v. 46: *l'arc on son fach l'assai*: Paden riconosce nel riferimento all'arco, l'Arco di Trionfo di Orange, dove sono raffigurate scene di combattimento fra

i legionari romani e i Galli. Secondo Rieger, Azalais fa cenno al combattimento dipinto nel fregio dell'arco per alludere implicitamente alla morte violenta di Raimbaut.

v. 47-48: Sakari afferma che molto probabilmente Azalais faccia riferimento alla morte di Raimbaut d'Aurenga, prossimo ad Azalais per i motivi a cui si fa cenno alla nota del v. 14

v. 49: *Joglar*: (giullare) il termine rappresenta un unicum nel corpus poetico delle *trobairitz*. Secondo Sakari questo doveva essere il *senhal*, l'appellativo, che Azalais e Raimbaut si davano reciprocamente. Sakari analizzando minuziosamente le canzoni del trovatore, individua numerosi indizi che danno prova dell'esistenza di un rapporto intimo e confidente fra i due poeti. Raimbaut indirizza ben quattordici volte le sue canzoni ad un "*Joglar*" anonimo (che evidentemente deve identificarsi con Azalais) e la sua canzone "*Non chant per auzel ni per flor*" presenta numerosi richiami metrici e tematici con la canzone di Azalais.

v. 50: *Narbona*: la signora di Narbona è Ermengarda, viscontessa di Norbona dal 1143 al 1192. Protettrice e mecenate di numerosi trovatori.

v. 51: *Fenida*: sinonimo di *tornada*; è un termine tecnico del mestiere del *trobar*. Azalais è l'unica, fra le *trobairitz*, ad averlo usato.

3.9.2 Bieris de Romans

Na maria, prètz e fina valors

Na Maria, prètz e fina valors,
E'l jòi e.l sen e la fina beutatz,
E l'aculhir e'l prètz e las onors,
E'l gent parlar e l'avinent solatz,
5 E la dous cara, la gaia cuendança,
E'l dous esgart e l'amorós semblan,
Que son en vos, don non avètz egança,

Me fan traire vas vos ses còr truan

Per çò vos prèc, si'us platz, que Fin' Amors

10 E gauziment e dous umilitatz

Me puòsca far ab vos tant de secors

Que mi donetz, bèla Dòmna, si'us platz,

Çò dont plus ai d'aver jòi esperança;

Car en vos ai mon còr e mon talan

15 E per vos ai tot çò qu'ai d'alegrança,

E per vos vauc mantas vetz sospiran.

E car beutatz e valors vos enança

Sobre totas, qu'una no'us es denan,

Vos prèc, si'us platz, per çò que'us es onrança,

20 Que non ametz entendidor truan.

Bèla dòmna, cui Prètz e Jòis enança,

E gent parlar, a vos mas coblas man,

Car en vos es gaess' e alegrança

E tot lo ben qu'òm en dòmna deman.

Traduzione

Donna maria, pregio e valore puro

Donna Maria, pregio e valore puro, e la gioia e il senno e la pura bellezza, e la gentilezza, e il pregio e gli onori, e il gentil parlare e l'avvenente sollazzo, e il viso dolce, la gaia affabilità, e il dolce sguardo e l'aspetto amabile, che sono in voi, per cui non avete chi vi eguagli, mi attraggono verso di voi senza cuore ingannevole.

Per ciò vi prego, se vi fa piacere, che Puro Amore e piacere e dolce umiltà mi possano essere d'aiuto verso di voi, che mi doniate, bella Donna, se

vi fa piacere, ciò di cui spero di avere più gioia; perché in voi ho (messo) il mio cuore e il mio desiderio e per voi ho tutto ciò che ho di allegro, e per voi vado più volte sospirando.

E poiché bellezza e valore vi innalzano sopra a tutte, che non vi è una dinnanzi a voi, vi prego, se vi fa piacere e perché vi è onorevole, di non amare un indegno amante.

Bella donna, che Pregio e Gioia innalzano, e gentil parlare, a voi mando le mie strofe, perché in voi ci sono gaiezza e felicità e tutte le qualità che si richiedono in una donna.

Note

Due *coblas unisonanz* di 8 versi di 10 sillabe (a10 b10 a10 b10 c10' d10 c10' d10); la rima c è femminile; 2 *tornade* di 4 versi

vv. 1-9: *Na Maria*: personaggio non ben identificato; l' "erotismo" dei versi successivi (vv. 12-16) rende fragile l'idea che si tratti della Santa Vergine. Molto probabilmente Maria è un'amica alla quale Bieris de Romans dedica i suoi versi. Rieger e Bec concordano nell'affermare che non siamo di fronte ad un esempio di amore omosessuale, ma semplicemente di fronte a un esempio dell'espressione abituale del tempo, dell'affetto e della simpatia fra due donne. Non bisogna dimenticare, come fa notare Bec, che non siamo nel contesto di una conversazione libera e spontanea, ma siamo all'interno di un codice poetico ben definito, nel quale le espressioni erotiche presenti hanno tutt'altra funzione.

Segue un elenco dei valori e delle qualità di Maria, che riprendono sistematicamente tutti i *clichés* del linguaggio tradizionale veicolato dai trovatori: *Prètz*, s.m. (pregio), *fina valors* (valore puro) al v. 1 e *las onors* al v. 3, rientrano nel campo semantico del rispetto cortese; *Sen* al v. 2 rimanda alle qualità intellettuali (del sapere e del buon senso); *fina beutatç* s. f. da *beltat* (bellezza) al v. 2, *dous cara* (viso dolce) al v. 5, *dous esgart* (dolce sguardo) al v. 6 e *amorós semblan* (aspetto amoroso) al v. 6, appartengono all'area semantica dei valori

estetici e apparenti; *aculhir*: v.v. da *acolhir* (accogliere, ma anche fare una bella accoglienza, ospitare) al v. 3, *gent* (agg. da *gen* “gentile”) *parlar*, *avinent* (agg. da *avinen* “grazioso”) *solatz* al v. 4 e *gaia cuendança* (gaio contegno), si riferiscono allo *charme*, all'arte della conversazione e dell'ospitalità nella vita sociale; *jòis*: s.m. da *gaug* (gioia, contentezza) al v. 2, indica una qualità affettiva, cardine del codice trobadoresco.

v. 9 *Fin' Amors*: personificazione dell'amore, al quale Bieris si rivolge per chiedere aiuto.

v. 12-16: versi intrisi di forte erotismo.

v. 16: riferimento alle conseguenze dell'amore, che causano sospiri e ripensamenti.

v. 17: personificazione di *Prètç* e *Jòis*; *enança* v.v. da *enansar*: avanzare, andare avanti, elevare. Nel verso la *bèla dònma*, a cui viene dedicata la canzone, con la sua condotta, innalza gli indici di riferimento di pregio e gioia.

v. 20: *entendidor truan*: (amante traditore); *entendidor* s.m. da *entendre* (prestare attenzione, vedere, applicarsi a), *truan* viene ripetuto al v. 8 in riferimento al *còr* della poetessa che si rivolge alla sua amica in piena sincerità. La poetessa dispensa dei consigli alla sua amica e la incita a diffidare dagli amati che dimostrano di avere un *còr truan*.

v. 22: *coblas*: (strofa, stanza) termine tecnico del mestiere del *trobar*.

v. 24: *tot lo ben*: insieme delle qualità che si richiedono in una donna

3.9.3 Na Castelosa

Na Castelosa si fo d'Alverne, gentils dònna, molhèr del Turc de Mairona. Et amà N'Arman de Breon e fetç de lui sas cançons. Et èra dònna mout gaia e mout enshada e mout bèla.

(Donna Castelosa venne d'Auvergne, donna nobile, moglie del Turco di Meyronne. Lei amò Armando Breon e fece le sue canzoni su di lui. Ed era una

donna molto gaia, istruita e bella).

Amics, s'ie'us trobès avinen

Amics, s'ie'us trobès avinen

Umil e franc e de bona mercé,

Be'us amèra – quand èra me'n sové

Que'us tròp vas mi mal e felon e tric

5 E fauc chançons per tal qu'eu faç' auzir

Vòstre bon prètz: dont eu no'm puòsc sofrir

Que no'us faça lauzar a tota gen,

On plus mi faitz mal et adiramen.

Jamais no'us tenrai per valen,

10 Ni'us amarai de bon còr e de fe

Tro que veirai si ja'm valria be

Si'us mostrava còr felon ni enic;

Non farai ja, car no vuòlh puscatz dir

Qu'ieu anc vas vos agués còr de falhir,

15 Qu'auriatz pòis qualque razonamen

S'ieu fasia vas vos nulh falhimen.

Eu sai ben qu'a mi estai gen,

Si be's dison tuch que mout descové

Que dòmna prei a cavalièr de se

20 Ni que'l tenha totz temps tan lonc prezic;

Mas cel qu'o ditz non sap ges ben gauzir

Qu'ieu vuòlh proar enans que'm lais morir

Qu'el prejar ai un gran revenimen

Quan prèc celui dont ai fgrèu pessamen.

25 Assatz es fòls qui me'n repren
De vos amar, pòis tan gen mi convé,
E cel qu'o ditz non sap cum s'es de me,
Ni no'us vei ges aras si cum vos vic,
Quan me dissetz que non agués cossir

30 Que qualqu' ora poiri' endevenir,
Que n'auria enquèras gauzimen:
De sol lo dich n'ai eu lo còr gauzen.

Tot'autra amor tenh a nïen,
E sapchatz ben que mais jòis no'm sosté
35 Mas lo vòstre que m'alegr' e'm revé,
On mais en sent d'afan e de destric;
E'm cug adès alegrar e gauzir
De vos, Amics, qu'ieu no'm puòsc convertir,
Ni jòi non ai, ni socors non aten,
40 Mas sol aitant quan n'aurai en dormen.

Oimais non sai que'us mi presen
Que cercat ai et ab mal et ab be
Vòstre dur còr don lo mieus no is recré,
E no'us o man qu'eu mezeussa 'us o dic
45 Qu'enòja-me si no'm volètz gauzir
De qualche jòi, e si'm laissatz morir
Faretz pechat, e serai n'en tormen
E seretz ne blasmatz vilanamen.

Traduzione

Amico, se io vi trovassi avvenente, umile, sincero e di buona grazia, vi amerei molto: allorché – me ne ricordo solo ora – io vi trovo verso di me

cattivo, fellone e ingannatore. E compongo canzoni affinché si oda il vostro buon pregio: di cui io non mi posso lamentare che non vi faccio lodare, invece voi mi causate male e sofferenza.

Giammai non vi considero (uno che abbia) valore, né vi amerò con buon cuore e fede, finché non avrò visto che ne vale la pena mostrarvi un cuore fellone e ostile; non lo farò mai, perché non possiate dire che io abbia verso di voi un cuore (pronto) a fallire, perché ne avreste allora qualche ragione se io commettessi verso di voi qualche scorrettezza.

Io so bene che è questo ciò che mi è gradito, sebbene dicono tutti che non conviene che una donna preghi un cavaliere ella stessa né che lui tenga per parecchio tempo una così lunga predica; ma colui che lo dice non sa proprio che questo è il gaudio: perché io voglio dimostrare prima di lasciarmi morire che nel pregare io ne ricavo un gran conforto quando prego colui di cui ho gran preoccupazione.

Assai è folle chi mi rimprovera di amarvi, dal momento che questa cosa mi piace e colui che lo dice non sa come sono io, ma io non vi vedo affatto come vi vedono quando mi diceste di non avere pensiero, perché in qualsiasi momento potrebbe accadere che ne avessi ancora piacere: soltanto a parlarne ne ho il cuore lieto.

Tutt'altro amore lo considero nulla, e sappiate bene che giammai un'altra gioia mi conforta, se non la vostra che mi rallegra e mi rasserena, solo quando mi sento (piena) di dolore e affanno; e penso sempre di rallegrarmi e (trarre) da voi gioia, Amico, che io non posso convincermi, né ho gioia, né attendo aiuto, solo tanto quanto ne avrò nel sonno.

Ormai non so come presentarmi a voi, perché ho cercato, sia per il mio male sia per il mio bene, il vostro cuore crudele, che il mio non biasima. E non ve lo mando a dire, perché io stessa ve lo dico, che mi rincresce se non mi volete rallegrare con qualche gioia e se mi lasciate morire farete peccato, e se io mi tormento, sarete voi incolpato di villania.

Note

Sei *coblas unisonanz* di 8 versi di 10 sillabe, fatta eccezione per il primo che ne contiene 8. Si noti che le rime *a* (in – *en*) formano una sorta di *cauda-refrán*. Non sono presenti tronade. Schema metrico: a8 b10 b10 c10 d10 d10 a10 a10 a10.

v. 1: la lirica inizia direttamente con un vocativo indirizzato all'amico infedele.

vv. 1-4: gli aggettivi positivi *avinen, umil, franc, de bona mercé* presenti nei versi 1 e 2, si oppongono a quelli estremamente negativi del verso 4: *mal, felon e tric* che vengono attribuiti all'*amic*.

v. 5: *fauc chançons [...] faç' auzir*: termine tecnico del mestiere del *trobar*. Il verso è interessante per lo studio della ricezione delle liriche, che non venivano lette, ma ascoltate.

vv. 9-16: tutta la *cobla* è incentrata sulla definizione e sulle qualità del *còr*. La poetessa esalta le sue doti nell'arte di amare, affermando di non aver mai amato con cuore *felon, enic* o *de falhir* (pronto a fallire), ma sempre con *bon còr* e *de fe*.

vv. 17-24: viene affrontata una questione molto discussa in ambito trobadoresco, ovvero se sia conveniente o meno che una donna preghi (*prejar*) d'amore il suo cavaliere. Na Castelosa sostiene che sia proprio la supplica e la preghiera il *gauzir*, cioè il piacere, il gaudio.

v. 29: *cossir*: da *cosirar* (considerare, impensierire, preoccuparsi).

v. 40: si ritrova il tema del *jòi* onirico, molto frequente nelle liriche dei *trobadors* da Jaufre Rudel in poi.

Ja de chantar non degr'aver talan

Ja de chantar non degr' aver talan

Car on mais chan

E pieitz me vai d'amor,

Que planh e plor

5 Fan en mi lor estatge;
Car en mala mercée
Ai mes mon còr e me,
E s'en brèu no'm reté,
Tròp ai fach lonc badatge.

10 Ai! Bèls Amics, sivals un bèl semblan
Mi faitz enam
Qu'ieu mòira de dolor,
Que l'amador
Vos tenon per salvatge,

15 Car jòia non m'avé
De vos, don no'm recreé
D'amar per bona fe
Totz temps, ses còr volatge.

Mas ja vas vos non aurai còr truan

20 Ni plen d'engan,
Si tot vos n'ai peyor,
Qu'a grand onor
M'o tenh en mon coratge;
Anz pens quan mi sové

25 Del ric prètz que'us manté,
E sai ben que'us cové
Dòmna d'auçor paratge.

Despòis vos vi, fui al vòstre coman,
Et anc per tan,

30 Amics, no'us n'aic melhor;
Que prejador

no'm mandetz ni messatge:
Que ja'm viretz lo fre,
Amics, no'n façatz rel
35 Car jòis non mi sosté,
a pauc de dòl non ratge.

Si pro i agués, be'us membrèr'en chantan
Qu'aic vòstre gan
Qu'emblèi ab gran temor;
40 Puois aic paor
Que i aguessetz damnatge
D'aicela que'us reté,
Amics, per qu'ieu dessé
Lo tornèi, car be cre
45 Qu'eu non ai poderatge.

Dels cavalièrs conosc que i fan lor dan,
Car ja prejan
Dòmna plus qu'elas lor,
Qu'otra ricor
50 No i an ni senhoratge;
Que pòis dòmna s'avé
D'amar, prejar deu be
Cavalièr, s'en lui ve
Proez' e vassalatge.

55 Dòmna N'Almucs, ancsé
Am çò don mal mi ve,
Car cel qui prèt看 manté
A vos mi còr volatge.

Bèls Noms, ges no'm recre
60 De vos amar jassé,
Car viu en bona fe,
Bontatz e bon coratge.

Traduzione

Io non dovrei avere desiderio di cantare

Io non dovrei avere desiderio di cantare perché più canto e più il mio amore è infelice, che lamento e pianto fanno in me il loro soggiorno; perché in cattiva grazia ho messo il mio cuore e me stessa, e se non ci rinuncio subito, avrò atteso troppo in vano.

Ah! Dolce Amico, almeno una bella apparenza fatemi innanzi prima che io muoia di dolore, perché gli amanti vi considerano un villano, dato che gioia non mi proviene da voi, voi che non ho cessato di amore in buona fede sempre, senza cuore volubile.

Mai verso di voi avrei cuore traditore, né pieno di inganno, benché voi ne abbiate peggiore, perché come una grande onore lo tango nell'animo. Al contrario penso, quando mi ricordo dell'alto merito che è vostro, e so bene che vi conviene una dama di un più alto lignaggio.

Dopo che vi vidi, fui ai vostri ordini, e mai tuttavia, Amico, ottenni niente di buono da parte vostra. Che corteggiatore non mi mandaste, né messaggero, quando invece voi avevate già gettato su di me le vostre attenzioni. Amico, non agire come si (dovrebbe) fare, perché la gioia non mi sostiene più e manca poco che il dolore mi faccia arrabbiare.

Se ho avuto vantaggi, ben vi ricorderò cantando che ho avuto il vostro guanto che rubai con gran timore; poi ebbi paura che avreste dannato colei che vi trattiene, Amico, per questo io subito ve lo restituii, perché credo bene che non ho potere.

Quanto ai cavalieri so che fanno loro danno quando supplicano

d'amore dame più che elle loro, perché non hanno un'altra ricchezza, né un altro signore; e quando una dama si decide ad amare, deve ben pregare il cavaliere, se in lui vuole prodezza e qualità cavalleresche.

Donna Almuç, sempre amo ciò da cui mi viene male, perché colui che possiede merito ha verso di me un cuore volubile.

Bel Nome, non finirò mai di amarvi, perché vi vedo in buona fede, bontà e buon cuore.

Note

Sei *coblas unisonanz* di 9 versi di varia lunghezza (a10 a4 b6 b4 c6' d6 d6 d6 c6') più 2 *tornade* di 4 versi. Le rime *c* sono femminili.

vv. 1-2: incipit stereotipato; Castelloza, pur rendendosi conto che il canto le provocherebbe dolore, canta lo stesso. *Chantar* e *chan*: termini tecnici del mestiere del *trobar*.

v. 4: *Planb*: v.v. da *Planber* (piangere, lamentarsi) e *Plor* v.v. da *Plorar* (piangere). Allitterazione; i verbi preannunciano una situazione sentimentale drammatica che si svilupperà nei versi successivi.

v. 10: *Bèls Amic*: vocativo; *bèl semblan*, letteralmente “bella apparenza, bell'aspetto”, in questo caso con riferimento a qualità interiori e morali (inerenti alla bontà), non estetiche.

v. 12: dolore spirituale che conduce alla morte (Eros e Thanatos).

v. 18: litote.

vv. 18-19: il *còr* della poetessa non è *volatge* (volubile), *truan* (bugiardo) o *plen d'engan* (pieno d'inganno). Si ha come l'impressione che Castelloza elencando qualità negative che non le sono proprie, voglia, implicitamente, mettere in luce quelle che, invece, sono le caratteristiche proprie del suo *amic*.

v. 26-27: *paratge* (lignaggio, rango); concetto chiave dell'ideologia cortese, molto spesso protagonista di accese diatribe poetiche. La poetessa suggerisce al poeta di amare una donna appartenente ad un rango superiore al suo.

v. 33: *viretz lo fre*: letteralmente “virare il freno”, quindi girarsi, volgersi verso qualcosa o qualcuno. Bec traduce “vous aviez déjà jeté sur moi votre dévolu” (voi avete già deciso su di me).

V 46-54: l'intera stanza si basa sulla teorizzazione della *fin'amors*. Castelloza sa che è insolito assistere ad una scena in cui è una donna e non un uomo che “*preja*”, supplica, il suo amante; ma, in questo modo, Castelloza esprime il valore sublimato dell'amore, che assicura a lei *ricor* e *senboratge* ai piccoli nobili che amano nelle “alte sfere”(Pierre Bec).

v. 55 *Domna d'Almucs*: amica di Castelloza, alla quale la poetessa invia la sua canzone. In un altro manoscritto (A) è designata dal *senbal*: *Dòmna Na Mieils*, che letteralmente significa “Donna Migliore”. Secondo Bec, dietro questa donna potrebbe celarsi l'identità di un'altra poetessa, ovvero N'Almucs de Castelnou.

v. 59: *Bels Noms*: *senhal* maschile che designa senza dubbio l'amico della *trobairitz*. Ci troviamo quindi di fronte ad una doppia *tornada* finale: una dedicata ad una donna e un'altra dedicata ad un uomo; anche se quest'ultima teoria non è poi così sicura, perché molto spesso, nel corpus trobadorico, *senbals* maschili vengono destinati a donne.

Mout avètz fach lonc estatge

Mout avètz fach lonc estatge

Amics, pòis de mi'us partitz,

Et es mi grèu e salvatge

Car me juretz e'm plevitz

5 Que als jorns de vòstra vida

Non acsetz dòmna mas me;

E si d'autra vos perté,

M'avètz mòrta e traïda,

Qu'avi' en vos esperança

10 Que m'amassetz ses dobtança.

Bèls Amics, de fin coratge
Vos amèi puòis m'abelitz
E sai que fatz i folatge,
Que plus me n'es escaritz
15 Qu'anc non fis vas vos ganchida;
E si'm fazetz mal per be,
Be'us am e non ma'n recré;
Mas tant m'a Amors sazida
Qu'eu non cre que benança
20 Puòsc' aver ses vòstr' amança.

Mout aurai mes mal usatge
A las autras amairitz,
Qu'òm sòl trametre messatge
E motz triatz e chausitz,
25 Et eu tenc me per garida,
Amics, a la mia fe,
Quan vos prèc, qu'aissí'm cové;
Que plus pros n'es enriquida
S'a de vos qualqu' aondança
30 De baiser o d'acoindança.

Mal aj' eu, s'anc còr volatge
Vos aic ni'us fui camjairitz,
Ni drutz de negun paratge
Per mi non fo encobitz;
35 Anz sui pensiv' e marrida
Car de m'amor no'us sové,
E si de vos jòis no'm ve,

Tòst mi trobaretz fenida;
Car per pauc de malanança
40 Mòr dòmna s'òm tot no'lh lança.

Tot lo maltrach e'l damnatge
Que per vos m'es escaritz
Vos grazir fan mos linhatge
E sobre totz mos maritz.
45 E s'anc fetz vas mi falhida
Perdon la'us per bona fe;
E prèc que venhatz a me
Depuòis que auretz auzida
Ma chançon que'us fai fiança
50 Çai trobetz bèla semblança.

Traduzione

Avete fatto un bel lungo soggiorno

Avete fatto un bel lungo soggiorno, Amico, da quando partiste, ed è per me crudele e doloroso, perché mi giuraste e mi garantiste che per tutto il tempo di tutta la vostra vita non avreste avuto (un'altra) dama se non me; e se vi interessate ad un'altra mi avete uccisa e tradita perché in voi avevo (messo) speranza che voi mi avreste amato senza dubbi.

Bell'Amico, con cuore puro vi amai, da quando mi piaceste; so che faccio una follia, e questo è per me tanto più strano che mai ho usato contro di voi sotterfugi; e se mi faceste male per bene, molto vi amo e non me ne ritraggo; ma tanto mi ha ghermita Amore che io non credo che posso avere piacere senza il vostro amore.

Avrò mostrato un pessimo costume verso le altre innamorate, perché è l'uomo che abitualmente trasmette il messaggio con parole squisite e selezionate, ma io mi considero appagata, Amico, in buona fede, quando io vi

prego d'amore, perché così mi conviene; e una più valente di me ne è arricchita se ottiene da voi il conforto di qualche bacio o della vostra compagnia.

Mi venga un male, se anche un cuore incostante vi dimostrai, né vi fui volubile, né pretendente di qualsiasi rango da me venne desiderato. Anzi sono pensierosa ed afflitta perché del mio amore non vi ricordate, e se da voi gioia non mi viene, subito mi ritroverete finita; perché di una piccola malattia può morire una dama se non la si estirpa del tutto.

Tutto il dolore e il danno che a causa vostra mi è capitato, innalza il mio lignaggio, e soprattutto mio marito. E se anche faceste verso di me mancanza, ve la perdono in buona fede; prego che veniate da me dopo ce avrete udito la mia canzone che è la garanzia che troverete un buona accoglienza (qui da me).

Note

Cinque *coblas unisonanz* di 10 versi di 7 sillabe (a7' b7 a7' b7 c7' d7 d7 c7' e7' e7'). Manca la *tornada*, ma il pezzo potrebbe essere frammentato

v. 2: *Amics*: vocativo, la poetessa si rivolge direttamente al suo amante

v. 11: *fin coratge*: s. m. (cuore, desiderio). Concetto essenziale dell'amore cortese, estremamente positivo; in opposizione al *còr volatge* del v. 31 che, invece, estremamente negativo, indica un cuore volubile di cui è meglio non fidarsi.

v. 20-26: il *mal usatge*, a cui Castelloza fa riferimento, indica quella pratica, contraria ai dettami cortesi, in cui è la dama a pregare d'amore colui del quale è innamorata. Per questo la poetessa è conscia del fatto che sarà un cattivo esempio per tutte le altre dame

v. 33: *drutz*: s.m. amante, amico. Epiteto per indicare il poeta-amante. Dopo *amic*, che ricorre 35 volte, nel corpus poetico delle *trobairitz*, *drut*, con le sue quattordici occorrenze, è l'appellativo più usato per riferirsi all'amante.

vv. 37-38: un amore non corrisposto o insoddisfatto conduce alla morte (*fenida*: p.p.f. da *fenir*, finire).

vv. 39-40: versi di dubbia interpretazione. Bec traduce “car d'une petite

maladie peut mourir une femme si on ne la lui extirpe pas tout entière”; molto probabilmente, la malattia da estirpare rappresenta, metaforicamente, l'amore incompleto e parziale, che reca molto più dolore della rinuncia e dell'abbandono totale dell'amore. Come fa notare Barsotti, tutta la poesia è giocata sull'alternanza di sentimenti contrastanti: da una parte viene espressa la paura e la sofferenza causata dall'abbandono, dall'altra si sublima, attraverso una preghiera, un amore che continua nonostante tutto il male ricevuto.

v. 41-45: versi problematici e poco chiari a causa di una sintassi incerta. Ciò che è sicuro, come afferma Bec, è che la dama si proclama sposata e afferma che, per qualche strano e curioso motivo, proprio grazie all'amore illecito che nutre per un cavaliere così distinto, si nobilita non solo lei, ma anche la sua stirpe e suo marito (per questo motivo Bec considera Castelloza una malmaritata). A meno che non bisogna considerare questo passaggio dolorosamente ironico e malevolo nei confronti del marito che sicuramente non può essere contento delle pene d'amore di sua moglie.

v. 47-50 la canzone stessa è un messaggio d'amore, in cui si incita l'amante a ritornare sui suoi passi. Molto interessante la scelta del verbo *anzir* riferito alla *chançon*, perché dà importanti indicazioni sulla ricezione della canzone che a quanto pare veniva ascoltata, quindi interpretata pubblicamente, proprio come le canzoni dei trovatori.

Per jòi que d'amor m'avenha

Per jòi que d'Amor m'avenha
No'm calgr' ogan esbaudir,
Qu'eu non cre qu'en grat me tenha
Cel qu'anc non vòlc obezir
5 Mos bons motz e mas chançós;
Ni anc non fon laçatz sos
Qu'ie'm pogués de lui sofrir,
Anz tem que'm n'èr a morir

Pos vei qu'ab tal outra renha
10 Don per mi no's vòl partir.

Partir me n'er, mas no'm denha,
Que mòrta m'an li consir;
E pòs no'lh platz que'm retenha,
Vuelha'm d'aitant obezir
15 Qu'ab sos avinenz respós
Me tenha mos còr joiós;
E ja a sidònz non tir
S'ie'l fatz d'aitant enardir,
Qu'ieu no'l prèc per mi que'm tenha
20 De leis amar ni servir

Leis serva mas mi'n revenha
Que no'm lais del tot morir
[Si m'angoissa] que m'estenha
S'amors don me fa languir.
25 Ai! Amics valenz e bos,
Car ètz lo melhor qu'anc fos,
Non vulhatz qu'alhors me vir,
Mas no'm volètz far ni dir
Com eu ja jorn me captenha
30 De vos amar ni grazir.

Grzisc-vos com que me'n prenha
Tot lo maltrach e'l consir;
E ja cavalièrs no's fenha
De mi, qu'un sol no desir,
35 Bèls amics, si fatz fòrt vos,

On tenc los òlhs ambedós;
E platz me quan vos remir
Qu'anc tan bèl non sai chausir.
Dieu prèc qu'ab mos bratz vos cenha,
40 Qu'autre no'm pòt enriquir.

Rica soi, ab que'us suvenha
Com pogués en luec venir
Ont eu vos bais e'us estrenha
Qu'ab aitant pòt revenir,
45 Mos còrs, quez es envejós
De vos mout e cobeitós;
Amics, no'm laissatz morir,
Pueis de vos no'm pueisc gandar
Un bèl semblan que'm revenha
50 Fatz, que m'aucira'l consir.

Traduzione

Della gioia che mi viene d'Amore

Della gioia che mi viene d'Amore, non mi importa ormai rallegrarmi, perché io non credo che mi tenga a piacere colui che mai vuole obbedire alle mie belle parole e alle mie canzoni; né mai fu composta quella (canzone) che mi permetta di fare a meno di lui, anzi temo che dovrò morire poiché vedo che lui vive con un'altra, dalla quale non vuole partire per me.

Occorre che io parta, ma non mi giudica degna (d'amarlo), perché la preoccupazione mi ha uccisa; e poiché non gli piace che io mi trattenga, mi voglia ben ascoltare, affinché le sue dolci risposte mi tengano gioioso il mio cuore; e non spiaccia alla sua dama se io gli faccio di tanto animare, perché io non lo prego di rinunciare per me ad amarla e a servirla.

Che la serva, ma ritorni da me affinché non mi lasci morire del tutto:

(tale è la mia angoscia) che mi uccide questo amore che mi consuma. Ah! Amico valente e nobile, perché siete il migliore che ci sia mai stato, non vogliate che io altrove me ne vada, poiché non mi volete fare né dire come potrei mai astenermi dall'amarvi o glorificarvi.

Vi ringrazio, qualunque cosa mi accada, di tutto il (mio) male e di tutti (i miei) pensieri; e neanche un cavaliere mi corteggia, perché io non ne desidero uno solo, bell'Amico, così fortemente come faccio con voi, che vi contemplo con i miei due occhi; e mi piace quando vi ammiro e mai un altro tanto bello non saprei scegliere. Prego Dio di cingervi fra le mie braccia, perché un altro non mi può arricchire.

Sono ricca, se solo vi ricordaste di come potrei venire in un luogo dove vi baci e vi stringa, perché così può guarire il mio cuore, che è molto desideroso di voi e voglioso; Amico, non lasciatemi morire! E poiché da voi non posso sfuggire, mostratevi amabile nei miei confronti, affinché io guarisca e si distrugga il mio dolore.

Note

Cinque *coblas unisonanz capfinidas* di 10 versi di 7 sillabe (a7' b7' a7' b7 c7 c7 b7 b7 a7' b7). La rima *a* (-*enba*) è la sola rima femminile. Non ci sono *tornade*.

v. 2: *calgr'*: v. 1^a p.s. condiz. da *caler*: importare, interessare, bisognare. *Esbaudir*: v. inf. da *esbaudir*: rallegrare o rallegrarsi.

v. 4: *obezir* (obbedire, essere al servizio) richiama il rapporto vassallatico fra gli amanti.

v. 5: *bons motz* – *mas chanços*: la *trobairitz* fa allusione alla sua attività poetica. Le sue liriche veicolano dei messaggi d'amore indirizzati al suo *amics*.

v. 12: *consir*: preoccupazione, pensare dolorosamente e affannosamente all'amante. Il concetto in questione è spesso associato al concetto di morte: *li consir* si dimostrano, a volte, tanto estenuanti da portare alla morte.

v. 15: *avinenz respós*: Castelosa si aspetta una risposta dal suo amante,

molto probabilmente in veste lirica anche questa.

v. 17: *sidònç* la “sua-donna/padrona”; *si*: agg. poss. femm. sing. da *son*; *donç* dal latino *dominus*, (padrone, signore). La dama in questione sarà, senz'altro, la moglie dell'amante di Castelosa. *Tir*: v. 3^a p. cong. da *tirar*: tirare, dispiacere, pesare, risultare sgradevole.

v. 24: riferimento al tema dell'amore non corrisposto che consuma e uccide.

vv. 25-26: vengono elencate le qualità dell'*amics* che è *valenç* (valente), *bos* (da *bon*: buono, nobile), e *lo melhor* (il migliore) fra tutti.

vv. 31-32: si ritrova il tema topico del “male dolce”; la dama è, paradossalmente, grata al suo amante per il *maltrach* (male) e il *consir* (la preoccupazione) che le reca.

vv. 41-43: la voce lirica dà al suo amante un appuntamento, in cui i due innamorati possono scambiarsi effusioni amorose.

vv. 44-46: tensione erotica molto forte dettata dal cuore della *trobairitz* che è *envejós* (desideroso) e *cobeitós* (voglioso).

3.9.4 Clara D'Anduza

En grèu esmai et en grèu pessamen

En grèu esmai et en grèu pessamen

An mes mon còr et en granda error

Li lauzengièr e'l fals devinador,

Abaissador de Jòi e de Joven,

5 Car vos qu'eu am mais que res qu'el mon sia

An fait de me departir e lonhar,

Si qu'ieu no'us puesc vezer ni remirar,

Don muer de dòl, d'ira e de feunia.

Celh que'm blasma vòstr'amor ni'm defen

10 Non pòdon far en ren mon còr melhor

Ni'l dousdesir qu'ieu ai de vos major
Ni l'enveja ni'l desir ni'l talen;
E non es òm - tant mos enemics sia -
Si l'aug ben dir, non lo tenha en car,
15 E si'n ditz mal, mais no'm pòt dir ni far
Nenguna ren que a plazer me sia.

Ja no'us donetz, belhs amics, espaven
Que ja ves vos aja còr trichador,
Ni qu'ie'us camge per nul autr' amador,
20 Si'm pregavon d'austras dònas un cen;
Qu'Amors que'm ten per vos en sa bailia
Vòl que mon còr vos estui e vos gar,
E farai o; e s'ieu pogués emblar
Mon còrs, tals l'a que jamais non l'auria.

25 Amics, tant ai d'ira e de feunia
Quar non vos vei, que quant ieu cug cantar,
Planh e sospir, per qu'ieu non puesc çò far
A mas coblas que'l còrs complir volria.

Traduzione

In una grave inquietudine e in un grave affanno

In una grave inquietudine e in un grave affanno e anche in grande angoscia, hanno messo il mio cuore i maldicenti e i falsi indovini, che fanno sminuire Gioia e Gioventù. Perché voi, che amo più di qualsiasi cosa al mondo, hanno fatto separare e allontanare da me, sicché io non vi posso vedere, né contemplare; e io ne muoio di dolore, di pena e di rancore.

Chi mi rimprovera il vostro amore e me lo vieta, non potrebbe mai rendere migliore il mio cuore, né maggiore il dolce desiderio che io ho di voi,

né la voglia, né il desiderio, né la sete; e non c'è uomo – fosse mio nemico – che io non stimo, se lo sento dire cose buone di voi, ma non lo stimo se dice cose cattive, e non può dire né fare nessuna cosa che mi faccia piacere.

Non abbiate, bell'amico, paura che io abbia contro di voi un cuore traditore, né che io vi cambi con un altro amante, (neanche) se cento donne mi pregano di farlo; perché Amore che mi tiene in suo potere per voi, vuole che vi riservi e vi custodisca il mio cuore, e lo farò. E se io potessi rimuovere il mio cuore, tale lo ha chi mai non lo avrebbe.

Amico, ho tanta ira e rancore, perché non vi vedo, che quando mi viene voglia di cantare, piango e sospiro, perché io non posso fare con le mie strofe, ciò che il cuore vorrebbe compiere.

Note

Tre *coblas unisonanz* di 8 versi di 10 sillabe (a10 b10 b10 a10 c10' d10 d10 c10'). La rima *c* (-ia) è la sola rima femminile. Due *tornade* di 4 versi.

vv. 1-2: incipit in cui si svela, immediatamente, il tormento che sta vivendo la *trobairitz* che è in *grèu* (grave, increscioso) *esmai* (sconforto, dispiacere), in *grèu pessamen* (da *pensamen*: pensiero, preoccupazione) e in *granda error* (grande angoscia).

vv. 3-4: tradizionale allusione trobadoresca ai valori di Jòi e Joven, qui personificati, che vengono abbassati dai *lauzengiers*.

v. 8: il dolore, l'ira e il rancore, provocati dall'impossibilità che hanno gli amanti di vedersi, potrebbe essere causa di morte.

v. 12: *enveja* (voglia), *desir* (desiderio) e *talen* (sete), sono tutti sinonimi che cercano di espletare la brama e il desiderio che nutre la dama di vedere il proprio *amics*.

v. 17: *bellhs amics*: epiteto con cui la *trobairitz* apostrofa il proprio amante, qui invocato in maniera diretta, attraverso un vocativo.

v. 20: iperbole tesa ad indicare la chiara e ferma volontà di Clara d'Anduza di amare esclusivamente il suo amico.

v. 26: *cug*: v. 1^ap.s. ind. da *cuidar* (pensare, credere, immaginare).

vv. 26-28: *chantar* e *coblas*: termini tecnici del mestiere del *trobar*. La *trobairitz* non riesce a trovare conforto nel canto, anzi, ogni volta che si appresta a farlo, piange e sospira, perché prende coscienza del fatto che i desideri che esprime nelle sue *coblas* non potranno essere esauditi.

3.9.5 La Comtessa De Dia

La comtessa de Dia si fo molhèr d'En Guilhem de Peitiens, bèla dòmna e bona. Et enamorèt-se d'En Rambaut d'Aurenga, e fetz de lui mantas bonas cançons.

(La contessa di Dia fu moglie di Guglielmo di Poitiers, dama bella e buona. E si innamorò di Rambaut d'Aurenga e fece su di lui molte buone canzoni.).

Ab jòi et ab juven m'apais

Ab Jòi et ab Joven m'apais

Et Jòis et Jovenz m'apaia,

Que mos amics es lo plus gais

Per qu'ieu sui coindet' e gaia;

5 E pòis eu li sui veraia,

Be's tanh qu'el me sia verais

Ni ai còr que me n'estraia.

Mout mi plai car sai que val mais

10 Cel que plus desir que m'aia,

E cel que primièrs lo m'atras,

Dieu prèc que gran jòi l'atraia,

E qui que mal le'n retraia

No'l creza, fòrs qu'ie'l retrais;

15 Qu'òm cuòlh maintas vetz, los balais

Ab qu'el mezeis se balaia.

Dòmna qu'en bon prètz s'enten
Deu ben pausar s'entendença
En un pro cavalièr valen,
20 Pòis qu'ilh conois sa valença,
Que l'aus amar a presença;
Que dòmna, pòis am' a presen,
Ja pòis li pro ni l'avinen
No'i diràn mas avinença.

25 Qu'ieu n'ai chausit un pro e gen
Per cui Prètz melhur' e gença,
Larc et adreg e conoissen,
Ont et sens e conoissença;
Prèc-li que m'aja crezença,
30 Ni òm no'l puòsca far crezen
Qu'ieu faça vas lui falhimen,
Sol non tròp en lui falhença.

Floris, la vòstra valença
Sabon li pro e li valen,
35 Per qu'ieu vos quièr de mantenen,
Si'us plai, vòstra mantenença.

Traduzione

Mi appago di gioia e giovinezza

Mi appago di gioia e giovinezza e gioia e giovinezza mi appagano, perché il mio amico è il più gioioso sicché io sono contenta e lieta; e poiché con lui sono sincera, è giusto che egli sia sincero con me, perché mai mi

discostai dall'amarlo, né ho in mente di distaccarmene.

Mi piace molto perché so che è più valoroso colui che più desidero che mi abbia, e prego Dio affinché egli attiri la gioia su colui che per primo l'attira verso di me, e non si creda a chi dirà cose cattive, a meno che non sia io a rimproverarlo. Perché molto spesso da sé prende la frusta colui che da solo si percuote.

E una dama che si vanta del suo alto merito, deve ben porre il suo obiettivo in un prode e valente cavaliere e, una volta conosciuto il suo valore, dovrà osare amarlo apertamente; e di una dama che ama davanti a tutti, i nobili e i gentili non diranno altro se non lodi.

Perché colui che io ho scelto è nobile e valente e attraverso lui Pregio migliora e si raffina. Lui è generoso, avveduto e colto, pieno di senno e conoscenza; lo prego che abbia fiducia in me; e che nessuno gli possa far credere che io commetta uno sbaglio verso di lui, purché non trovi in lui mancanza.

Floris, i vostri valori li conoscono i prodi e i valenti, per cui vi chiedo immediatamente, se vi fa piacere, la vostra protezione.

Note

Quattro *coblas doblas* con rime derivate di 8 versi di 8 e 7 sillabe (a8 b7' a8 b7' b7' a8 a8 b7'). Il verso della settima sillaba ha una rima femminile, l'ultimo verso (in -ens) è *unisonanz*. Una *tornada* di 2 versi.

vv. 1-2: personificazione di *Jòi* e *Joven*; anafora

vv. 15-16: i versi rimandano ad un proverbio. Bec traduce “Car bien souvent on cueille soi-même les verges dont on se frappe” (perché molto spesso si colgono da sé le verghe con cui ci si batte); il significato potrebbe essere vicino a quello del proverbio moderno “darsi la zappa sui piedi”.

Cuòlb: v. v. da *colbir* (cogliere, ottenere)

v. 19: *cavalièr*: epiteto maschile che si ripete quattordici volte nel corpus poetico delle *trobairitz*.

v. 21: *aus*: v. v. da *auzar* (avere l'ardire, osare). Il verbo è riferito a “l'avere l'ardire di amare pubblicamente”; il concetto viene formulato nell'intera III *cobla*, in cui la poetessa spinge le *dòmna*s che amano un *pro cavalièr valen* a rendere pubblica la relazione; in questo modo verranno, infatti, riempite di lodi.

vv. 25-28: La Comtessa tesse le lodi del suo *amic* che sostanzialmente corrispondono alle qualità e ai valori cortesi previsti per un uomo: *pro* (prode), *gen* (gentile), *larc* (generoso), *adreg* (giusto), *conoissen* (saggio), *sens* (senno) e *conoissença* (colto); si noti quanto le qualità intellettuali e morali predominino su quelle estetiche.

v. 26: personificazione di *Prètç*; l'*amic* della Comtessa, per quanto è prode e gentile, alza i livelli di riferimento del “pregio”.

v. 33: *Floris: senhal* che richiama il riferimento letterario di Florio e Biancofiore, protagonisti di una celebre leggenda medievale d'amore e d'avventura. La *trobairitz* allude a questi leggendari amanti anche nella lirica “*Estat ai en grèn cossirèr*” al verso 14.

A chantar m'èr de çò qu'ieu non volria

A chantar m'èr de çò qu'ieu non volria,
Tant me rancur de lui cui sui amia,
Car eu l'am mais que nulha ren que sia;
Vas lui no'm val mercés ni cortesia,
5 Ni ma beltatz ni mos prètç ni mos senz,
Qu'atressi'm sui enganad' e traïa,
Cum degr'èsser, s'ieu fos desavinenz.

D'aiçò'm conòrt quar anc non fi falhença,
Amics, vas vos, per nulha captinença,
10 Anz vos am mais non fetz Seguìs Valença,
E platz mi mout quez eu d'amar vos vença,

Lo mieus amics, car ètz lo plus valenz;
Mi faitz orguòlh en dichz et en parvença
E si ètz francs vas totas autras genz.

15 Be'm meravilh cum vòstre còrs s'orguòlha,
Amics, vas me, per qu'ai rason qu'ie'm duòlha;
Non es ges dreitz qu'autr' amors vos mi tuòlha
Per nulha ren que'us diga ni'us acuòlha;
E membre-vos quals fo'l començamenz
20 De nòstr' amor, ja Domnidieus non vuòlha
Qu'en ma colpa sia'l departimenz.

Proeza granz qu'el vòstre còrs s'aisina
E lo rics prètz qu'avètz me n'ataïna,
Qu'una non sai, lonhdana ni vezina,
25 Si vòl amar, vas vos non si' aclina;
Mas vos, Amics, ètz ben tan conoissenz
Que ben devetz conóisser la plus fina,
E membre-vos de nòstres covinenz.

Valer mi deu mos prètz e mos paratges
30 E ma beutatz e plus mos fis coratges,
Per qu'ieu vos mand lai ont es vòstr' estatges
Esta chançon que me sia messatges;
E vuòlh saber, lo mieus bèls amics genz,
Per que vos m'ètz tan fèrs ni tan salvatges,
35 Non sai si s'es orguòlhs o mals talenz.

Mas aitan plus vuòlh li digas messatges,
Qu'en tròp d'orguòlh an gran dan maintas genz.

Traduzione

Sono costretta a cantare di ciò che non vorrei

Sono costretta a cantare di ciò che non vorrei, tanto ho rancore verso colui di lui di cui sono amica, perché io lo amo più di qualsiasi altra cosa al mondo; verso di lui non mi vale né pietà né cortesia, né la mia bellezza, né il mio valore, né la mia saggezza, perché sono anche ingannata e tradita come dovrei essere, se non fossi avvenente.

Una cosa mi conforta: mai, feci torto, Amico, verso di voi, in alcuna maniera; anzi vi amo più di quanto non fece Seguís con Valenzia, e mi piace molto che io vi vinca in amore, amico mio, perché siete voi il più valente. Ma mi trattate con orgoglio nelle parole e nei modi, e invece siete amabile con tutte le altre persone.

Ben mi meraviglia come il vostro cuore sia arrogante, Amico, perché ho ragione di essere triste; non è affatto giusto che un altro amore vi strappi via da me, quali che siano le parole e l'accoglienza che vi riservi. Ricordatevi quale fu l'inizio del nostro amore, non voglia Dio che la nostra separazione sia colpa mia.

La grande prodezza che abita il vostro cuore e l'alto merito che avete, mi inquietano; perché io non conosco una (dama), lontana o vicina, che, se vuole amare, non si rivolga a voi. Ma voi, amico, avete tanto giudizio, che voi ben potete riconoscere la più pura: vi ricordate del nostro patto?

Che mi valgano il mio merito, i miei natali, la mia bellezza e più ancora il mio cuore puro, perché io vi mando là dove si trova la vostra dimora, questa canzone che mi sia da messaggero. E voglio sapere, mio dolce e bell'amico, perché nei miei confronti, vi dimostrate così duro e selvaggio, non so se sia orgoglio o malevolenza.

Ma soprattutto voglio che gli dici, messaggero, che il troppo orgoglio può nuocere a molte persone.

Note

Cinque *coblas singulars* di 7 versi di 10 sillabe (a10' a10' a10' a10' b10 a10' b10). La rima *b*, la sola maschile, (in *-ens*) è *unisonanz*. Una *tornada* di 2 versi.

v. 1: Incipit stereotipato: la poetessa esprime la sua contrarietà al canto, ma canta ugualmente. *Chantar*: termine tecnico del mestiere del *trobar*.

v. 5: *beltatz*, *prètz*, *senz*: qualità estremamente positive che si richiedono in una donna o in un uomo cortese e che indicano, rispettivamente, i tre cardini delle qualità: estetiche, del rispetto, e intellettuali.

vv. 6-7: l'amante sembra ignorare e violare il sistema di corrispondenze del dare e ricevere feudale, secondo il quale, così come il vassallo deve rispondere positivamente alla generosità del feudatario, allo stesso modo un amante deve ricambiare il suo partner, in questo caso la Comtessa, se quest'ultimo gli concede cortesia e rispetto. Per questo motivo, la poetessa si sente ingannata e tradita, come dovrebbe sentirsi se non fosse “bella”, “valente” e “saggia”.

v. 10: *Seguís Valensa*: riferimento letterario; si tratta di due eroi protagonisti di un romanzo perduto e conosciuto solo attraverso questa allusione e una di Arnaud de Mareuil. Bec, di conseguenza, afferma che siamo autorizzati a considerare questo testo perduto, un testo occitano.

vv. 13-14: la poetessa accusa il suo amante di dimostrare due atteggiamenti diversi: è *franc* verso gli altri, mentre si dimostra arrogante con lei.

v. 20: *Domnidieus*: lessico religioso

vv. 22-28: Inversione delle lodi cortesi: *proesa*, *prètz* e *conoissenz* sono qualità che questa volta appartengono all'*amic*.

v. 28: *covinenz*: la scrittrice esorta il proprio amante a non dimenticare il loro patto d'amore a cui si fa implicitamente riferimento anche al verso 19.

vv. 29-30: la poetessa ribadisce le sue qualità non per vanità, ma perché è proprio e solo grazie ad esse che lei può meritare l'amore di colui che l'ha abbandonata.

v. 31: la *trobairitz* si sente ferita per un'ingiustizia subita e vuole riscattarsi attraverso la sua *chançon*, che utilizza come messaggio per far sapere al suo amante che l'orgoglio e l'arroganza che lui dimostra di avere non portano a nulla di buono, anzi sono causa di dolore e sofferenza.

Estat ai en grèu cossirièr

Estat ai en grèu cossirièr

Per un cavalièr qu'ai agut,

E vuòlh sia totz temps saubut

Cum eu l'ai amat a sobrièr;

5 Ara vei qu'ieu sui traïda

Car eu non li donèi m'amor,

Don ai estat en gran error,

En liech e quand sui vestida.

Ben volria mon cavalièr

10 Tener un ser en mos bratz nut

Qu'el se'n tengra per ereubut

Sol qu'a lui fezés cosselhièr,

Car plus m'en sui abelida

No fetz Floris de Blanchaflor:

15 Eu l'autrei mon còr e m'amor,

Mon sen, mos uòlhs e ma vida.

Bels amics, avinenz e bos,

Quora'us tenrai en mon poder,

Et que jagués ab vos un ser,

20 Et que'us dèi un bais amorós?

Sapchatz , gran talan n'auria

Que'is tengués en luòc del marit,

Ab çò que m'aguessetz plevit
De far tot çò qu'eu volria.

Traduzione

Sono stata in gran pensiero

Sono stata in gran pensiero a causa di un cavaliere che è stato mio, e voglio che per sempre sia saputo come l'ho amato appassionatamente; ora vedo che sono stata tradita, perché non gli donai il mio amore: per questo sono stata in gran tormento, sia nel (mio) letto, sia quando sono vestita.

Vorrei ben tenere una sera il mio cavaliere nudo fra le mie braccia, e che si riempisse di gioia se solo io gli facessi da cuscino, perché io sono affascinata da lui più di quanto non lo sia stato Florio da Bioncofiore: io gli consegno il mio cuore, il mio amore, il mio senno, i miei occhi e la mia vita.

Mio bell'amico, garbato e cortese, quando vi terrò in mio potere affinché possa giacere con voi una notte e donarvi un bacio d'amore? Sappiate che avrei un forte desiderio di tenervi al posto del marito, perché voi mi aveste giurato di fare tutto ciò che avrei voluto.

Note

Due *coblas doblas* e una *singular* di 8 versi di 8 e 7 sillabe (a8 b8 a8 c7' d8 d8 c7'). I versi di 7 sillabe sono femminili. Non c'è la *tornada*.

v. 1: *cossirèr* s. m. da *consirier* (pena, pensiero, preoccupazione)

vv. 7-8: i versi si prestano a cattive interpretazioni a causa della resa erronea della parola *error* che non vuol dire “errore”, ma “dolore”; di consanguenza *en liech e quand sui vestida* significa semplicemente “notte e giorno, di continuo”.

v. 9: *cavalièr*: epiteto con cui ci si riferisce all'*amic* (denominazione che compare dodici volte nel corpus delle *trobairitz* e viene usato dalla Comtessa de Dia, da Castelloza e da Guilhelma nella *tenso* con Lanfranc).

vv. 9-12: versi intrisi di forte erotismo: la dama esprime il desiderio di

stringere il suo cavaliere fra le sua braccia e di fargli da cuscino con il corpo

v. 14: *Floris de Blanchaflor*: riferimento letterario alla celebre coppia di amanti Florio e Biancofiore, esempio di amore perfetto, già citati una volta in un'altra canzone della Comtessa de Dia (vedi nota al verso 33 della lirica *Ab Jòi et ab Joven m'apais*).

vv. 15-16: la poetessa vorrebbe donare tutta sé stessa al suo amante: il suo *còr* come simbolo dell'amore, il suo *sen* come simbolo della saggezza, i suoi *uòlhs* come simbolo della sua visione del mondo e addirittura tutta la sua *vida*.

vv. 17-20: anche questi versi come quelli presenti nella *cobla* precedente sono intrisi di forte erotismo. La voce verbale *jagués* (v.v. *jazer*: “giacere, riposare, andare a letto”) presuppone, infatti, un'atmosfera intima fra gli amanti, confermata anche dalla volontà espressa dalla poetessa di dare al suo *amic* un *bais amorós*.

vv. 21-22: i versi rendono possibile l'ipotesi che con la Comtessa de Dia siamo di fronte al caso di una malmaritata; ella, infatti, vorrebbe stringere fra le sua braccia il suo amante al posto del marito.

Fin jòi me don' alegrança

Fin jòi me don' alegrança:

Per qu'ieu chan plus gaiamen,

E non m'o tenh a pensança

Ni a negun pensamen,

5 Car sai que son a mon dan

Li mal lauzangièr truan

E lor mals ditz non m'esglaia,

Anz en som dos tantz plus gaia.

En mi non an ges fiança

10 Li lauzengièr mal dizen,

Qu'òm non pòt aver onrança

Qu'a ab els acordamen:
Qu'ist son d'altretal semblan
Com la nívol que s'esperan
15 Que'l solelhs en pèrt sa raia,
Per qu'eu non am gent savaia.

E vos, gelós mal parlan,
No'us cugetz qu'eu m'an tarzan
Que Jòis e Jovenz no'm plaia,
20 Per tal que dòls vos deschaia.

Traduzione

La gioia pura mi dona felicità

La gioia pura mi dona felicità: per questa io canto più gaiamente; e non mi dispiace per nulla, né mi dà alcuna preoccupazione, sapere che agiscono a mio danno i falsi e vili calunniatori, e le loro maldicenze non mi spaventano, anzi ne sono doppiamente felice.

Da me non hanno alcuna fiducia i calunniatori maldicenti, perché non può avere onore colui che è d'accordo con loro: essi assomigliano alla nuvola che si espande e per cui il sole perde i suoi raggi. E per questo io non amo la gente miserabile.

Quanto a voi, geloso maldicente, non crediate che io abbia dubbi sul fatto che Gioia e Gioventù non mi piacciono, per il fatto che il dolore vi indebolisce.

Note

Due *coblas unisonanz* di 8 versi di 7 sillabe (a7' b7 a7' b7 c7 c7 d7' d7'). Le rime *a* e *d* sono femminili. Una *tornada* di 4 versi. Il pezzo potrebbe essere frammentato.

vv. 1-2: seguendo la tradizione trobadoresca, il canto è collegato a *jòis* e a

joven. Chan: v.v. da *chantar*, termine tecnico del mestiere del *trobar*.

vv. 5-16: attraverso la lirica la poetessa esprime tutto il suo odio e il suo disprezzo verso i *mal lauꝑengier truan* che rappresentano un ostacolo alla *fin'amors*. Attraverso una metafora, queste sinistre figure vengono paragonate alla nuvola che oscura la luce del sole, proprio per mettere in risalta la loro abilità nell'offuscare la gioia d'amare e di cantare. A parte questa lirica e una canzone di Clara d'Anduza (*En grèu esmai et en grèu pessamen*), le *trobairitz* fanno raramente allusione ai maldicenti bugiardi.

v. 17: *gelós*: Bec, anche se con qualche riserva, lo considera un singolare. Se così fosse, allora, molto probabilmente, sarebbe un chiaro riferimento al marito geloso.

4 Canzone di donna in lingua d'oïl

4.1 Le *chansons de toile*

La *chanson de toile*, conosciuta anche con il nome di *chanson d'histoir*, è un genere di poesia lirica narrativa scritta in lingua d'oïl ed elaborata da un gruppo di scrittori attivi nel nord della Francia fra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII secolo, chiamati trovieri. Sono stati tramandati circa una ventina di testi, solo cinque di essi hanno una chiara paternità, che risponde al nome di

Audefroï le Bâtard, i restanti sono invece anonimi. Di Audefroï abbiamo scarsissime notizie biografiche, si sa solo che nacque sul finire del XII secolo e morì nella metà del secolo successivo¹¹⁹.

Il termine *toile* (tela) è un chiaro riferimento alle antiche origini di questo genere letterario ed è relativo alle tessitrici che, mentre erano intente a cucire e a filare, intonavano canzoni. È presumibile che queste canzoni venissero accompagnate da arrangiamenti musicali, prova ne è anche il fatto che quattro delle liriche tramandateci recano anche l'annotazione musicale.

Le canzoni, intonate da giovani donne, raccontano dolci storie d'amore¹²⁰, in cui le protagoniste soffrono perché lontane dal loro amante o perché infelicemente sposate con un uomo più anziano e villano, ma innamorate di prestanti cavalieri. Fatta eccezione per un unico caso, le suddette storie terminano con un lieto fine che vede la riconciliazione e il riavvicinamento dei due amanti¹²¹.

Tutte le *chansons de toile* sono state tramandate raccolte in canzonieri oppure inserite in più ampie composizioni narrative del XIII secolo, definite, proprio per questa loro peculiarità, composizioni lirico-narrative, in cui l'aspetto narrativo prevale su quello lirico¹²².

Le *chansons de toile* sembrano canzoni fuori moda, redatte in armonia con i personaggi femminili che le intonano. Le liriche sembrano piuttosto un'evocazione delle circostanze e dei contesti nelle quali tali canzoni sono state interpretate e composte. Lo spazio narrativo che fa da cornice alle canzoni sembra venir fuori dai testi lirici stessi; proprio per questo motivo lo studioso Michel Zink paragona il sistema di stesura delle *chansons de toile* alle *razos*

119 J.D. Metzler *Audefroï le Bastart, Lexikon des Mittelalters, I Aachen bis Bettelordenskirchen*, 1999, pp. 1190-91.

120 L'appellativo di *chanson de histoïr* nasce proprio perché le liriche narrano vere e proprie storie.

121 L'unico testo lirico che non si conclude con un lieto fine è *Bele Doette as fenestres se siet*, in cui la giovane dama decide di fondare ed entrare in un'abbazia dopo l'arrivo della notizia della sciagurata morte del suo amante.

122 *Le chansons de toile o chansons d'histoire*, edizione critica con introduzione, note e glossario a cura di Guido Saba, Società Tipografica Modenese, Modena 1955.

provenzali¹²³. Ciò rivela non solo il grande interesse che tali liriche suscitavano nel pubblico francese del XIII secolo, ma anche le modalità di interpretazione delle stesse.

Le opere narrative che citano le *chansons de toile* sono tre: il *Roman de la Violette* di Gerbert de Montreuil, il *Lai d'Aristote* di Henri d'Andeli e il *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* di Jean Renart, che merita un posto privilegiato rispetto agli altri due, perché è l'unico che tramanda più di una lirica ed è anche il più antico¹²⁴.

In tali romanzi il contenuto dei testi lirici si accorda esattamente con la scena nella quale sono inseriti, e il contesto narrativo diventa lo sviluppo delle *chansons de toile*.

I nomi del genere vengono documentati dalle liriche stesse: il primo caso ci viene offerto dal già citato romanzo cortese *Guillaume de Dole* di Jean Renart che così fa parlare la madre del protagonista pregata di cantare:

1147 *Biaus filz, ce fu ça en arriers*

Que les dames et les roïnes

Soloient fere lor cortines

*Et chanter les chansons d'histoire*¹²⁵

Jean Renart non utilizza mai l'espressione *chanson de toile* in riferimento alle liriche, preferisce utilizzare l'espressione *chanson de histoir* perché vuole mettere in evidenza il loro carattere arcaico.

Il primo autore a parlare in maniera diretta di *chanson de toile* è Gerbert de Montreuil, che racconta, nel *Roman de la Violette*, di una fanciulla che:

2296 *Un jor sist es chambres son pere;*

Une estole et un amit pere

De soie et d'or molt sontilment;

Si i fait ententevement

123 Michel Zink, *Les chansons de toile*, Collection Essais sur le Moyen-Age Dirigée par Jean Dufournet, Professeur à la Sorbonne Vice-Président de la Sorbonne Nouvelle, Librairie Honoré Champion, Paris, 1977 p. 3.

124 Michel Zink, *op. cit.*, p. 4

125 Edizione di G. Servois, Parigi, 1983

2300 *Mainte croisete et mainte estoile;*

Et dist ceste chançon a toile,

*Que par chant forment s'aloise*¹²⁶.

Bisogna ricordare che, in molti casi, nei romanzi vengono citati solo dei frammenti o delle singole strofe delle canzoni e che, molto probabilmente, le liriche stesse, tirate fuori dal contesto narrativo in cui erano inserite, hanno avuto poco successo. La vita e la fortuna di esse è infatti strettamente connessa con l'apparato prosastico che ruota intorno ad esse. Un successo che dura circa trent'anni, dal 1228, probabilmente l'anno di stesura de *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* al 1250, data approssimativa della morte di Audefroï le Bâtard¹²⁷.

Le liriche in questione offrono tutte più o meno la stessa immagine: una giovane donna intenta a ricamare o a leggere, che riflette sulla sua condizione amorosa e si augura che quanto prima arrivi il proprio amante a portarla in salvo da un matrimonio infelice o dalla propria stessa famiglia che non approva le nozze della figlia.

4.2 Liriche di Audefroï le Bâtard vs Liriche Anonime

Nelle liriche anonime pervenuteci questo aspetto statico e immobile delle dame che intonano i canti è abbastanza evidente; al contrario, nelle liriche che recano la firma di Audefroï, le dame sembrano piuttosto dinamiche e sembrano avere uno spessore culturale più alto. La *Bele Ysabianz* (protagonista della lirica *Bele Ysabianz, pucele bien aprise*) non è solo bella, addolorata e innamorata, come le protagoniste delle liriche anonime, è soprattutto *bien aprise*, cioè colta, dotta. La saggezza femminile viene vista come una virtù, una capacità da mettere in evidenza addirittura già dal primo verso della canzone, perché è proprio grazie a questa qualità e a quella del suo amante che il suo amore resterà casto e lei non darà scandalo sposando un altro uomo.

Inoltre, le liriche di Audefroï sono molto più lunghe di quelle anonime,

126 Edizione di D. L. Buffum, Paris, SATF, 1928, pp. XXVII-XXVIII

127 Michel Zink, *op. cit.*, p. 23

perché sono ricche di dettagli, spiegazioni, aggettivi e subordinate che arricchiscono la storia e la completano. L'autore, infatti, lascia molto spazio alla descrizione psicologica dei personaggi e utilizza un lessico ricercato. Il tono usato è abbastanza patetico e rischia di stancare il lettore.

Zink afferma che nonostante la lunghezza delle liriche, le canzoni, prese nel loro insieme, danno un'impressione di aridità, dettata dal fatto che sono, in ogni caso, troppo corte per spiegare le circostanze e i contesti che ruotano intorno alle eroine; l'impressione è quella di avere di fronte non un racconto, ma un riassunto in versi di esso¹²⁸. Questa tecnica si oppone all'estetica del frammento tipica delle *chansons de toile* anonime, che più che raccontare una storia, offrono al lettore o all'ascoltatore un'affascinante istantanea di essa. L'immagine è quella di poemi arginati, pieni di lacune, incompleti; canti d'amore al femminile celebrati in terza persona da uomini, che silenziano dettagli importanti necessari alla comprensione della storia narrata.

Le *chansons de toile* alludono ad un amore nel quale ognuno può identificarsi, attraverso una rappresentazione che è solo illusoria di una soggettività, ben nota sia al poeta, sia al pubblico. La fabula raccontata è una mera cornice ad un eco amoroso in cui il pubblico può ritrovare sé stesso.

4.3 Forma Stile e Contenuto

La forma e lo stile poetici scelti per le *chansons de toile* sono molto simili a quelli usati nella *chanson de geste*, perché esse sono tutte scritte in decasillabi con cesura epica, e sebbene in qualche caso isolato si usi l'ottosillabo, i versi brevi tipici della poesia lirica non vengono usati¹²⁹. Le canzoni sono costituite da lasse che presentano i versi in rima o assonanti e si concludono con un *refrain* che rimane immutato dopo ogni strofe e può variare di lunghezza rispetto ai versi precedenti con i quali non rima.

La *chanson de toile* presenta una grande povertà retorica. Non ci sono metafore o immagini simboliche; l'aggettivazione è ridotta al minimo. Si nota

128 Michel Zink, *op. cit.*, p. 31

129 Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1889, p. 218

solo l'uso di tre figure retoriche: l'apostrofe, l'esclamazione e l'interrogazione retorica.

Questa carenza di risorse può porsi in relazione con la rigidità sintattica che presentano i testi. Si usa soprattutto la paratassi e le frasi non superano mai la lunghezza del verso.

Il ritmo dell'azione molto rapido, lascia poco spazio alla descrizione dei paesaggi, degli ambienti e dei personaggi.

Quanto al contenuto, si tratta di canzoni che esprimono il punto di vista di una donna sulle proprie condizioni amorose. Ad essere cantato è l'amore di donna, una donna che non è mai padrona di sé stessa, ma si abbandona al desiderio tormentato di riconciliarsi con il proprio amante al quale si offre senza mettere nessun tipo di condizione e delle cui volontà e azioni è completamente dipendente.

Questa caratteristica contenutistica segna una profonda differenza con la lirica cortese di stampo provenzale, in cui è la dama, protagonista dell'intreccio amoroso, a porre tutte le condizioni che l'amante deve necessariamente accettare se vuole la realizzazione della *fin'amor*.

Si può ben dire allora, che le *chansons de toile* rappresentano uno stato primitivo della poesia amorosa, in accordo con gli altri generi letterari non cortesi, come avviene nelle albe e nelle canzoni delle malmaritate.

L'atmosfera che si percepisce leggendo le liriche è intrisa di malinconia e di tristezza. Sentimenti di cui i cuori delle protagoniste traboccano, perché, rinchiusi nelle alte torri dei loro palazzi aristocratici o nei propri giardini, non possono da sole mutare la propria precaria condizione amorosa e aspettano passivamente che il caso o il destino modifichi il loro cammino; molte volte è infatti un passante, che dopo aver involontariamente ascoltato i lamenti di queste giovani donne, decide, mosso a compassione, di intercedere a favore degli amanti. Inoltre, i prestanti cavalieri causa di tali frustrazioni amorose, non incarnano affatto il prototipo dell'amante cortese pieno di valori e di virtù. Essi, a volte soltanto evocati dai versi delle liriche, risultano essere personaggi

di secondaria importanza, completamente ignari degli ideali della *fin'amor*, interessati solo ai duelli, ai giochi, alle guerre, talvolta totalmente inconsapevoli di aver scatenato tremende tempeste d'amore nei cuori delle fanciulle che li aspettano trepidanti.

Emblematica nella lirica francese è la figura della madre che non favorisce mai l'amore, non è una confidente, come avviene nella maggior parte delle tradizionali liriche medievali e molto spesso esercita una pressione negativa e soffocante sulla figlia che è angustata per il suo amore.

4.4 Tradizione manoscritta

Le *chansons de toile* derivano da una lunga tradizione orale e sono state tramandate in forma scritta in canzonieri conservati in condizioni quasi perfette.

Le liriche anonime sono state trasmesse da un unico manoscritto: Paris Bibl. Nat. fr. 20 050, conosciuto anche con il nome di canzoniere di *Sant-Germain-des-Prés* perché appartiene al fondo antico dell'abbazia omonima ed è designato dalla lettera U¹³⁰. Si tratta di un manoscritto di piccole dimensioni, molto utilizzato nel corso degli anni, prova ne sono le continue modifiche e i rimaneggiamenti. Contiene, infatti, le canzoni più celebri dei trovieri e quelle dei trovatori tradotte in francese¹³¹.

Le canzoni di tela scritte da Audefrois le Bâtard sono invece tramandate da quattro manoscritti, le cui edizioni sono abbastanza lussuose.

Le *chansons de toile*, sia quelle anonime, sia quelle di Audefrois, sono state tramandate da manoscritti e canzonieri in prevalenza parigini e databili quasi tutti intorno al XIII secolo.

Di seguito si può osservare una tabella indicativa in cui sono elencati i codici che riportano le liriche.

Tabella 2: tradizione manoscritta delle chansons de toile

130 Alfred Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Age*, Paris, Champion 1918, ristampato 1965

131 Michel Zink, *op. cit.*, p. 21

| SIGLA | LUOGO | NOME | DATAZIONE |
|-------|------------|---|---------------------------|
| C | Berna | Bibl. Munic. 389 | Fine XIII sec. inizio XIV |
| M | Parigi | Bibl, Naz. fr. 844 Chansonnier du Roi | Fine XIII sec. |
| T | Parigi | Bibl, Naz. fr. 12615 Chansonnier de Noailles | Fine XIII sec. |
| U | Parigi | Bibl. Naz. fr. 20050 Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés | Fine XIII sec. |
| u | Roma | Vaticano, Regina lat. 1725 | Fine XIII sec. |
| v | Parigi | Bibl. Naz. fr. 1533 | 1284 |
| v1 | Leningrado | Bibl. Publ. fr. F. v. XIV, no 5 | Fra il 1400 e il 1420 |
| w | Parigi | Bibl. Naz. fr. 1374 | Metà XIII sec. |
| w1 | New-York | Bibl. Pierpont-Morgan 36 | Matà XV sec. |
| Ar. A | Parigi | Bibl. Naz. fr. 837 | Fine XIII sec. |
| Ar. B | Parigi | Bibl. Naz. fr. 1593 | Fine XIII sec. |
| Ar. C | Parigi | Bibl. Naz. nuova acquis. 1104 | Seconda metà XIII sec. |
| Ar. D | Parigi | Bibl. Naz. fr. 19152 | Inizio XIV sec. |
| Ar. E | Parigi | Bibl. De l'Arsenal 3516 | Seconda metà XIII sec. |

4.5 Aspetti metrici e formali

Di seguito vengono riportate la trascrizione, la traduzione e l'analisi di due sole *chansons de toile*, a causa dell'eccessiva lunghezza delle stesse. Sono state selezionate, una lirica scritta da Audefroi le Bâtard e una lirica anonima. Dalla loro lettura e dal successivo confronto, è più semplice notare le differenze a cui, sopra, si fa riferimento. Le liriche in questione sono: “*Bele Ysabianz, pucele bien aprise*” di Audefroi, tramandata da **G**, f. 148 a; **H**, f. 57; **L**, f. 33 e la lirica anonima “*En un vergier lez une fontenele*”, tramandata da **D**, f. 82; **E**, f. 158 v°; **F**, f. 65 v°; **I**, f. 73 v°.

L'edizione critica di riferimento è quella curata da Guido Saba del 1955 che segue la grafia di **H** per la canzone di Audefroi, e la grafia di **F** (che riporta anche la notazione musicale della prima strofa) per la canzone anonima.

4.5.1 Audefroï le Bâtard

Bele Ysabiliauz, pucele bien aprise

Bele Ysabiliauz, pucele bien aprise,
ama Gerart et il li en tel guise.

C'ainc de folour par lui ne fu requise,
ainz l'ama de si bonne amour

5 que mieuz de li guarda s'ounour.

Ed joie atent Gerars.

Quant pluz se fu bone amours entr'eus mise,
par loiauté afermee et reprise,
en cele amor la damoisele ont prise

10 si parent at douné seignour

outre son gré un vavassour.

Et joie atent [Gerars.]

Quant sot Gerars, cui fine amour justise,
que la bele fu a seigneur tramise,

15 grainz et mariz fist tant par sa maistrise

que a sa dame en un destour

a fait sa plainte et sa clamo[u]r.

Et joie atent [Gerars.]

"Amis Gerart, n'aiez ja convoitise

20 de ce voloir dont ainc ne fui requise.

Puis que je ai seigneur qui m'aimme et prise,

bien doi estre de tal valour

que je ne doi penser folour."

Et joie [atent Gerars.]

25 "Amis Gerars, faites ma commandise:
ralez vous ent, si feroiz grant franchise.
Morte m'auriez, s'od vous estoie prise.
Maiz metez vous tost u retour!
Je vous conmant au creatour."

30 Et joie [atent Gerars.]

"Dame, l'amour qu'alleurs avez assise
dëusse avoir par loiauté conquise.
Mais pluz vous truis dure que pierre bise:
S'en ai au cuer si grant dolour
35 qu'a biau samblant sospir et plour."
Et joie [atent Gerars.]

"Dame, pour Dieu", fait Gerars sanz faintise,
aiez de moi pitié par vo franchise.
La vostre amour me destraint et atise,
40 et pour vous sui en tel errour
que nus ne puet estre en greignour."
Et joie [atent Gerars.]

Quant voit Gerars, qui fine amours justice,
que sa dολουor de noient n'apetice,
45 lors se croisa de duel et d'ire esprise
et pourquiert ensi son atour
que il puist movoir a brief jour.
Et joie [atent Gerars.]

Tost muet Gerars, tost a sa voie quise.

50 Avant tramet son esquier Denise
a sa dame parler par sa franchise.
La dame ert ja pour la verdour
en un vergier cueillir la flour.
Et joie [atent Gerars.]

55 Vestue fu la dame par cointise.
Mout ert bele, grasse, gente et alise,
le vis avoit vermeill come cerise.
"Dame", dit il, "que tres bon jour
vous doint cil qui j'aim et aour"

60 Et joie [atent Gerars.]

"Dame, pour Deu", fait Gerars sanz faintise,
"do'outre mer ai pour vous la voie emprise."
La dame l'ot, mieus vousist estre ocise.
Si s'entrebaisent par douçour

65 qu'andui cheïrent en l'erbour.
Et joie [atent Gerars.]

Ses maris voit la folour entreprise:
pour voir cuide, da dame morte gise
les son ami. Tant se het et desprise
70 qu'il pert sa force et sa vigour
et muert de duel en tel errour.
Et joie [atent Gerars.]

De pasmoison lievent par tel devise
que il firent faire au mort tout son service.

75 Li deus remaint. Gerars par sainte Eglise

a fait de sa dame s'oissour:

ce tesmoignent li ancissour.

Or a joie Gerars.

Traduzione

Bella Isabella, giovane donna ben educata

I Bella Isabella, giovane donna ben educata, amava Gerardo ed era amata in tal modo che mai egli (le) ha fatto proposte disonorevoli, anzi l'amava di un amore così puro che lui vegliava meglio di lei sul suo buon onore. E Gerardo aspetta la sua gioia.

II Quando l'amore li ebbe profondamente uniti, ed ebbe reso la loro fedeltà solida e reciproca, i suoi genitori strapparono la fanciulla e le diedero suo malgrado per marito un valvassore. E Gerardo aspetta la sua gioia.

III Quando Gerardo, che l'amore perfetto tiene sotto la sua legge, viene a sapere che la bella si è sposata, triste e addolorato, agisce assai sapientemente per poter, in un luogo appartato, dire alla sua dama le sue lamentele e le sue recriminazioni. E Gerardo aspetta la sua gioia.

IV “Amico Gerardo, non andate a desiderare ormai ciò che voi non mi avete mai chiesto prima. Dal momento che io ora ho un marito che mi ama e mi rispetta, io devo bene avere una virtù sufficiente da non pensare ad un amore colpevole.” E Gerardo aspetta la sua gioia.

V “Amico Gerardo, fate ciò che vi ordino: tornate indietro da qui, agirete molto nobilmente. Mi avrete uccisa, se mi sorprendono con voi. Ma prendete presto la via del ritorno: io vi raccomando a Dio/Creatore.” E Gerardo aspetta la sua gioia.

VI “Dama, l'amore che voi avete posto altrove sarebbe stato giusto che io l'avessi conquistato lealmente. Ma io vi trovo più dura di una pietra grigia: ho nel cuore un dolore così grande che io, con dimostrazioni sincere, sospiro e piango.” E Gerardo aspetta la sua gioia.

VII “Dama, per l'amor di Dio, dite Gerardo senza dissimulazione, abbiate pietà di me nella vostra anima nobile. L'amore che nutro per voi mi tortura e mi brucia, ed è a causa vostra che io sono in un simile smarrimento, che nessuno può saperne di più.” E Gerardo aspetta la sua gioia.

VIII Quando Gerardo, che l'amore perfetto tiene sotto la sua legge, vede che il suo dolore non diminuisce assolutamente, allora si fa crociato, infiammato di tristezza e di dolore, e si occupa dei suoi preparativi in modo da essere in grado di partire in poco tempo. E Gerardo aspetta la sua gioia.

IX Presto Gerardo se ne va, presto si mette in cammino. Manda davanti a lui il suo scudiero Denis per parlare alla sua dama grazie al suo generoso permesso. Per godersi il verde, la dama era sola in un giardino a raccogliere fiori. E Gerardo aspetta la sua gioia.

X La dama era vestita elegantemente. Lei era molto bella, paffuta, graziosa e delicata, aveva il viso rosa come una ciliegia. “Signora, disse lui, che colui che io amo e che adoro vi doni una giornata molto bella”. E Gerardo aspetta la sua gioia.

XI “Per l'amor di Dio, dama, disse Gerardo senza falsità, per il vostro amore io ho intrapreso il cammino d'oltremare.” La dama l'ascolta, preferirebbe essere morta. Loro si baciano così teneramente che cadono entrambi sull'erba. E Gerardo aspetta la sua gioia.

XII Suo marito sorprende la sua cattiva condotta. Lui crede, in verità, che la dama sia stesa morta vicino al suo amico. Prova tanta avversione e disprezzo che perde le forze e il suo vigore e muore di dolore in questo errore. E Gerardo aspetta la sua gioia.

XIII Loro ritornano in sé in tal maniera per rendere al morto i riti funebri. Il tempo del lutto è trascorso. Gerardo, secondo il sacramento della Santa Chiesa, ha fatto della sua dama la sua sposa: lo testimoniano gli antenati. Ora, Gerardo possiede la sua gioia.

Note

Tredici strofe di decasillabi a minori con cesura maschile prevalente, raramente lirica (vv. 14, 51, 56, 74), in nessuna epica. Schema metrico: 10A 10A 8B' 8B' + R (6C').

v. 1: *aprise*: educata, istruita.

v. 2: ama Gerart et il: *amait girairt, teil* in **L**; *Gherart per amors* in **H**.

v. 3: *ainc*: avv. da *antius* (anche nelle versioni *ainç, ains, ainç*) “piuttosto”; cong. “prima che”, “ma”.

v. 3: *requisse*: da *re-querre* (dal lat. < *quaerere*): “richiedere, desiderare”.

v. 4: *ains l'ama*: con la variante *ainç, amour* in **G**.

v. 6: *atent Gerars*: *atant girairs* in **L**; *gberars* in **H**.

v. 8: *par loiauté*: *par loiaultheit* in **L**; *loiaute* in **G**.

v. 13: *justise*: ind. pre. 3^ap.s. di *justiser* (dal lat. < *justitia*): v. “dominare”.

v. 15: *grains et maris* (*mariz* in **G**): p.p. di *marrir* : “fermare”; agg. “rattristato”.

v. 19: *convoitise* da *covoitier* (dal lat. < *cupidietare*) s.f. “desiderio, bramosia”.

vv. 30-35: la strofa manca completamente in **L**.

v. 33: *bise*: da *bombyceus*; agg. grigio, bruno.

v. 34: *souspir et plour*: il cavaliere è così addolorato per l'atteggiamento ostile della dama, che piange e si lamenta, assumendo, in questo modo, un modo di fare che, convenzionalmente, appartiene alla dama.

v. 39: *destraint*: p. p. da *destraindre* (dal lat. < *distringere*): opprimere, torturare. - *atise*: da *atiser* (dal lat. < *attitiare*): accendere, attizzare, eccitare. Il cavaliere continua a descrivere gli effetti negativi di un amore non consumato.

v. 41: *en greignour*: dal lat. < *grandiorem*: agg. più grande.

v. 43: *fine amours*: si noti come anche il dominio francese accolga la concezione, tipicamente trobadorica e provenzale, della *fin'amors*.

v. 44: *noient*: dal lat. < *ne inde*; avv. niente, assolutamente.

v. 45: *se croisa*: ind. pr. 3^a p. s. da *croisarse*: farsi crociato

v. 46: *pourquiert*: ind. pr. 3^a p. s. dal lat. < *porquerre*: procurarsi, preparare.

Atour: (presente anche nella variante *ator*): equipaggiamento.

v. 49: *muet*: ind. pr. 3^a p. s. da *mouvoir* (dal lat. < *mutare*): v. muoversi. *Quise*: p. p. femm. dal lat. < *querre*: v. cercare, andare a cercare.

v. 50: *tramet*: ind. pr. 3^a p. s. di *tramettere* (dal lat. < *transmittere*) v. mandare.

v. 55: *vestue...par cointise*: elemento aristocratico (le dame protagoniste delle *chansons de toile*, fanno sempre parte dell'alta società); *cointise*: da *cointe* (dal lat. < *cognitum*) s. f. grazia, eleganza.

v. 56: serie di aggettivi qualificativi attribuiti alla dama: *bele* (bella), *grasse* (paffuta), *gente* (gentile) ed *alise* (dal lat. < *lisius*) agg. f. liscia, fine, delicata.

v. 57: *cerise*: con la variante *serixe* in L.

v. 59: *doint*: doinst: cong. pr. 3^a p. s. di *donner*: v. dare, donare.

v. 63: *ot*: ind. pr. 3^a p. s. di *oir*: udire.

vv. 64-65: versi di alta tensione erotica. *Cheïrent*: ind. perf. di *cheoir*: v. “cadere”.

v. 69: *les*: prep. e avv.: a fianco di, vicino.

v. 70: *duel*: s. m. da *dolere* (dolore, lutto).

v. 73: *lievent*: ind. pr. 3^a p. s. di *liever* (dal lat. < *lever*) v. levarsi, alzarsi. *Devise*: s. f. “maniera”, dal v. *deviser* (dal lat. < *divisare*).

v. 76: *oissour*: s. f. dal lat. < *uxorem*, “moglie”, “sposa”.

v. 77: *ancissour*: s. m.pl. dal lat. < *antecessor*, “antenati”.

4.5.2 Canzone Anonima

En un verger, lez une fontenele

En un vergier, lez une fontenele,
dont clere est l'onde et blanche la gravele,
siet fille a roi, sa main a sa maxele.

En sospirant son doux ami rapele:

5 “Ae, cuens Guis amis,

la vostre amors me tout solaz et ris!

Cuens Guis amis, com male destinee!
Mes pere m'a a un viellart donee,
qui en cest meis m'a mise et enserree:
10 n'en puis eissir a soir n'a matinee
Ae, cuens Guis amis,
la [vostre amors me tout solaz et ris!"]

Li mals mariz en oi la deplainte.
Entre el vergier, sa corroie a desceinte.
15 Tant la bati q'ele en fu perse et tainte:
entre ses piez por pou ne l'a estainte.
Ae, cuens Guis amis,
[la vostre amors me tout solaz et ris!]

Li mals mariz, qant il l'ot laidangie,
20 il s'en repent, car il ot fait folie,
car il fu ja de son pere maisnie.
Bien seit q'ele est fille a roi, koi qu'il die.
Ae, cuens Guis amis,
[la vostre amors me tout solaz et ris!]

25 La bele s'est de pameson levee.
Deu reclama par veraie penseie:
"Bels sire doux, ja m'avez vos formee;
donez moi, sire, que ne soie obliee,
ke mes amis revegne ainz la vespree."
30 Ae, cuens Guis amis,
[la vostre amors me tout solaz et ris!]

Et nostre sires l'a molt bien escoutee:
ez son ami, qui l'a reconfortee.
Assis se sont soz une ante ramee;
la ot d'amors mainte larme ploree.
Ae, cuens Guis amis,
[la vostre amors me tout solaz et ris!]

Traduzione

In un giardino, vicino ad una fontana

I In un giardino, vicino ad una fontana, di cui chiara è l'acqua e bianca la ghiaia, siede la figlia di un re, la sua mano al suo mento. Sospirando, chiama il suo dolce amico: “Ahimé, conte Gui, amico mio, il vostro amore mi toglie sollazzo e risate!

II Conte Gui, amico mio, che triste destino! Mio padre mi ha donato ad un vecchio che mi ha messo in questa casa e mi ha rinchiusa: non posso uscire né la sera né la mattina. Ahimé, conte Gui, amico mio, il vostro amore mi toglie sollazzo e risate!”

III Il malvagio marito ascolta il suo pianto. Entra nel giardino, ha sfilato la cintura. La picchiò talmente tanto che lei diventò violacea e livida: ai suoi piedi per poco non l'ha uccisa. Ahimé, conte Gui, amico mio, il vostro amore mi toglie sollazzo e risate!

IV Il malvagio marito, dopo averla maltrattata, se ne pente; ha agito follemente, perché lei apparteneva chiaramente alla casa di suo padre. A ben dire, sa bene che lei è figlia di re. Ahimé, conte Gui, amico mio, il vostro amore mi toglie sollazzo e risate!

V La bella è tornata in sé. Ha invocato Dio dal profondo del suo cuore: “Signore mio Dio, voi che mi avete creata, concedetemi, Signore, di non essere dimenticata, che il mio amico ritorni prima di sera.” Ahimé, conte Gui, amico mio, il vostro amore mi toglie sollazzo e risate!

VI E il Nostro Signore l'ha ben ascoltata: ecco il suo amico, che l'ha

confortata. Si sono seduti su di un albero da frutto con grandi rami; là furono versate molte lacrime d'amore. Ahimé, conte Gui, amico mio, il vostro amore mi toglie sollazzo e risate!

Note

Sei quartine di decasillabi a minori rimati femminili (tre rime diverse in sei strofe), con tre sole cesure epiche (vv. 2, 27, 31); il ritornello è costituito da un senario ed un decasillabo a minori maschili rimati.

v. 2: *gravele*: dal celt. < *grava*: s. f. sabbia, ghiaia.

v. 3 *fille a roi*: elemento che indica la classe aristocratica di appartenenza della dama. *Maxele*: dal lat. < *maxilla*: mascella, mento.

v. 4: *en sospirant*: amore che fa sospirare e pensare.

v. 6: *tout*: ind. pr. 3^a p. s. di *toldre* “togliere”.

vv. 7-8: esempio di malmaritata.

v. 9: *mise*: dal lat. < *mansum*; s.m. casa, giardino.

v. 13: *mals*: attributo che ricorre accanto all'epiteto *mariz* ad indicare il carattere iracondo e malvagio del vecchio marito. - *oi*: p. p. di *oir*: v. “udire”.

v. 14: *corroie*: dal lat. < *corrigia*: cintura; - *desceinte*: p. p. di *desceindre*: dal lat. < *de+cingere* “sfilare”.

v. 15: *perse*: dal lat. < *persum*, *persicum*: agg. f. “livida”.

v. 19: *laidangie*: v. da *laidanger* – *laidier*: insultare, maltrattare.

v. 21: *maisnie*: dal lat. < *mansionata*, *mansionem*: compagnia, seguito.

v. 34: *assis se*: v. rifl. da *asseir*, dal lat. < *assidere*: sedersi. - *ramee*: p. p. di *ramer* dal lat. < *ramum*: folto, pieno di rami.

v. 35: *larme*: dal lat. < *lacrima*: lacrima.

5 Canzone di donna in lingua galego-portoghese

5.1 Le cantigas de amigo

La *cantiga* è il genere letterario tipico della poesia medievale galiziano-portoghese.

Le *cantigas* sono poesie scritte da trovatori e cantate da giullari o menestrelli che, molte volte erano anche trovatori. Come le *chansons de toile* e altri generi lirici medievali, anche le *cantigas* erano destinate al canto e, quindi, è presumibile che “viaggiassero” fra le coorti accompagnate da arrangiamenti musicali; ma ad oggi, su circa 1700 testi lirici conservati, ci sono pervenute pochissime annotazioni musicali, per l'esattezza sei relative alle *cantigas de amigo* di Martín Codax e sette relative alle *cantigas de amor* di Dionigi del Portogallo¹³².

Le *cantigas* sono state raccolte e conservate in tre canzonieri: il Canzoniere di Ajuda, il Canzoniere della Biblioteca Nazionale di Lisbona, anche detto Colocci-Brancuti (**B**), e il Canzoniere della Biblioteca Vaticana (**V**). Questi ultimi due sono stati copiati in Italia all'inizio del XVI secolo per volontà dell'umanista Angelo Colocci. Il canzoniere Colocci-Brancuti ha il merito di aver riportato nel prologo la classificazione tematica delle *cantigas* che vengono distinte in: *cantigas de amor*, *cantigas de amigo*, *cantiga de escarnio* e *cantigas de maldecir*. Un altro testimone di tale tradizione è il rotolo di Vindel (**R**), la cui data di compilazione si situa fra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV e che è attualmente conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York. Questa pergamena contiene le sette *cantigas* di Martín Codax¹³³.

La *cantiga de amigo* è, fra i quattro tipi di composizione, l'unico intonato da una voce femminile che canta perché, innamorata, attende l'arrivo del suo amante in riva al mare o in un luogo isolato. La *cantiga de amigo* si coltivò durante tutto il XIII secolo fino al primo quarto del XIV secolo, concretamente fino al 1325, anno della morte di Don Dennis, che va a segnare la fine e la decadenza dell'attività letteraria nella parte settentrionale delle penisola iberica.

Non si può parlare di *cantiga de amigo* senza accennare alla *jarcha* con la quale ha numerosi punti in comune. La *jarcha*, o in arabo *keharja*, è una composizione lirica popolare della Spagna musulmana; la sua origine è molto

132 Giuseppe Tavani, *Trovadores e jograis: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Caminho, Lisbona, 2002

133 Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990

antica, infatti, le prime attestazioni risalgono all'XI secolo e ad oggi risulta essere la testimonianza letteraria più antica della penisola iberica scritta in lingua romanza. Queste liriche, che vennero usate come integrazioni di componimenti più lunghi, chiamati *mūwaššaha*, sono state scritte in un dialetto ispano-arabo o in mozarabico, la lingua romanza parlata dagli Andalusi. I poeti che le hanno composte erano soldati ebrei o arabi che combattevano contro i cristiani in Spagna. Il folclore spagnolo accolse con entusiasmo le liriche e le adattò alle proprie esigenze. Il tema privilegiato delle *jarcbas* è l'amore che nutre una giovane donna per un uomo lontano che molto spesso definisce “*habib*”, cioè amico, proprio per questa caratteristica tematica, le *jarcbas* vengono molto spesso associate alle *cantigas de amigo*¹³⁴.

Gli autori riconosciuti delle *cantigas de amigo* sono circa cinquantotto e i più celebri sono: Martin Codax, Airas Nunes, re Dionigi del Portogallo, Johan Airas de Santiago, Johan Zorro e Pero Meogo. Le loro liriche rappresentano il corpus più grande di composizioni liriche femminili.

5.2 Contesto storico e culturale

L'attività trovadorica ruotò principalmente intorno alle corti di Castiglia, Leon, Galizia e alla corte del Portogallo. La fioritura poetica avvenne principalmente durante il regno di due re, che saranno anche protettori di trovatori e trovatori essi stessi: Alfonso X a Toledo (1252-1289) e Don Dennis a Lisbona (1269-1325).

La passione e la predisposizione alla musica, al canto e alla danza di queste corti è attestato fin dai tempi più antichi. L'illustre geografo e storico greco Strabone (in *Geōgraphiká* [III: 3:7]) afferma che i Galleci durante le cerimonie e i riti pagani legati alla coltura e alla fertilità, erano soliti intonare canti, danzare insieme e suonare strumenti come il flauto e la tromba. Con l'arrivo della religione cattolica, questi riti, come avvenne in moltissime altre culture popolari, vennero incorporati a quelli cristiani e orientati verso il

134 Rip Cohen, *The Cantigas d'amigo: An English Verse Translation. Jscholarship*, Johns Hopkins University, Baltimora, 2010

proprio culto.

Tali coorti, storicamente unite, almeno fino alla metà del XIII secolo hanno assistito ad uno stato di crisi politica segnata da numerose guerre, conflitti e numerosi saccheggi, i cosiddetti *fossados*, integrati nel processo di *Reconquista*.

Molti abitanti partirono in Oriente per le crociate e anche quando non erano in guerra, i nobili si dedicavano ad attività che li tenevano lontani dai loro castelli, perché si preparavano ad eventuali combattimenti o andavano a caccia. Molti di loro, inoltre, erano impegnati nel commercio marittimo che aveva preso piede già dall'inizio del XII secolo.

Si assiste quindi ad un progressivo aumento della popolazione femminile che abitava le coorti e che godeva dello stesso status giuridico degli uomini in quanto rappresentanti degli interessi economici e politici dei loro mariti. Per quanto riguarda le ragazze nubili, la scarsità di potenziali mariti e quindi l'impossibilità di contrarre matrimonio le metteva in una situazione particolare. Le donne nubili avevano una sola possibilità di salvaguardare la propria virtù: entrare in convento.

5.3 Aspetti metrici e formali

La *cantiga de amigo* ha come protagonista, e spesso anche narratrice, una giovane donna che si trova da sola, che aspetta il suo amante in riva al mare o in eremo e che, spesso, viene nominata con epiteti come: *amiga*, *meninba*, *moça*, *pastor*, *fremosa*, *dona d'algo*.

Il tema predominante della maggior parte delle liriche è la sofferenza per amore e la solitudine che tale sofferenza comporta.

La canzone è sempre in funzione di un *amigo*, offre pochissimi elementi narrativi e sono rarissimi i casi di personaggi che ruotano intorno alla protagonista/narratrice; di contro, viene dato ampio spazio agli elementi naturali che svolgono una funzione particolare, il cui significato reale spesso si confonde con quello simbolico.

La produzione dei trovatori gallego-portoghesi si caratterizza da una

forte coesione formale e da un alto grado di elaborazione. Il verso che predomina è il decasillabo con cesura nella quarta sillaba, non sono rari i casi in cui vengono adoperati anche l'ottosillabo e l'eptasillabo. La rima che predomina è quella consonante, dato che quella assonante era considerata un procedimento popolare. I versi sono principalmente maschili e la maggior parte delle composizioni offre l'alternanza di rime maschili e femminili.

Il numero di *coblas* che costituiscono le *cantigas* varia da tre a quattro. La *cobla* più usata negli schemi metrici è la *cobla singulars* che conserva la stessa serie di rime nel poema.

Esistono due tipi diversi di testo attraverso i quali le *cantigas de amigo* si manifestano: le *cantigas de meestria* e quelle di *refrán*. La *cantiga de meestria*, che è in realtà poco usata nel canzoniere *de amigo*, è generalmente formata da *coblas* di sei o sette versi, con tre rime diverse e schemi fissi: *abbcab*, *ababcc*, *abbcca* per quella di sei versi e *abbacca*, *abbacch*, *ababcca*, *ababccb* per quelle di sette versi. Invece, la *cantiga de refrán*, che è molto più usata, è costituita da strofe di tre o sei versi, dei quali l'ultimo o gli ultimi costituiscono il *refrán*.

Le *cantigas* costituite da tre strofe si usano con maggiore frequenza nelle cosiddette *cantigas paralelísticas*, che sono poesie composte da coppie di distici seguiti dal *refrán*, in cui si ripetono le stesse parole, con l'eccezione della parola-rima. Esse sono formate da un distico monorima e un verso di *refrán*.

Le *coblas* di sei versi offrono schemi ritmici semplici nei quali, ai versi iniziali, costituiti mediante rima crociata o alterna, segue un distico con rima indipendente, il *refrán*: *abbaCC*, *ababCC*.

Le canzoni gallego-portoghesi si concludono con la cosiddetta *fenida*, così come le canzoni dei trovatori provenzali si concludono con una *tornada* finale in cui compare il nome della dama dedicataria della lirica celato dal *senhal*. La *fenida* ha, però, una funzione diversa della *tornada* provenzale, perché ha meramente uno scopo estetico e strutturale: costituita di solito da due versi, facilita le regole ritmiche da adattare ai versi, insiste sui contenuti delle strofe precedenti e grazie ad essa la *cantiga* assume unità concettuale e formale.

Per accentuare la coesione formale e concettuale del testo, per facilitare il lavoro e la memorizzazione dell'interprete e per segnalare l'ordine esatto di ogni strofa, i trovatori gallego-portoghesi usarono alcuni stratagemmi, come le *coblas doblas*, le *capfinidas*, le *capdenals*, le *capcaudadas*, la “rima derivata”, la “parola-rima”, la “parola perduta”, il *dobre*, il *mozdobre*, il *encabalgamiento* e il parallelismo¹³⁵.

5.4 Identità femminile

La studiosa Ana Paula Ferreira, professoressa specializzata negli studi letterari spagnoli e portoghesi presso l'Università del Minnesota, afferma che la letteratura medievale galiziano-portoghese presenta un caso particolarmente esemplificativo di come un'appropriazione maschile, investita ideologicamente di una voce femminile, possa aver funzionato per spostare o tacere eventuali voci poetiche femminili reali¹³⁶.

Una possibile spiegazione che giustifichi l'assenza delle donne nelle liste dei trovatori galiziano-portoghesi potrebbe essere rintracciata nel turbolento clima storico politico sperimentato da tutta la penisola iberica nel Medioevo. Contrariamente alle pacifiche corti dell'Occitania dove effettivamente vissero e operarono trovatori ma anche *trobairitz*, le frequenti guerre tra i nobili e il lungo processo della *Reconquista* hanno ridotto drasticamente le opportunità di istruzione per le donne e, di conseguenza, di formazione artistica. Ma, stando così le cose, lo stato di guerra avrebbe dovuto limitare anche la produzione artistica in toto, coinvolgendo anche quella maschile; ma così non è stato: la lirica galiziano-portoghese è fiorita ed è maturata per oltre un secolo e mezzo, i poeti di corte e i cantori itineranti sono stati in grado di comporre liriche e di esibirsi anche nelle circostanze ambientali meno ospitali. Quindi è difficile pensare che la situazione politica in sé avrebbe impedito alle donne di farlo.

Lo stato delle nobildonne che vivevano nelle corti nella penisola

135 Pilar Lorenzo Gradin, *op. cit.*

136 Ana Paula Ferreira, *Telling Woman What She Wants: The Cantigas d' amigo as Strategies of Containment*, Portuguese Studies, Vol. 9 (1993), pp. 23-38, Modern Humanities Research Association

iberica occidentale non sembra aver avuto alcuno impatto sulla loro possibilità di accesso alla composizione poetica. L'apparente mancanza di autrici in questa regione non è, però, facilmente spiegabile con il ricorso alla tesi di analfabetismo femminile. Una raccolta sugli usi e i costumi germanici risalente al 1270 indica le donne come eredi (letterarie) dei libri, perché esse costituiscono il loro pubblico, quindi, molto probabilmente, alcune donne anche se non sembra avessero creato composizioni poetiche, erano intellettualmente attive¹³⁷.

In considerazione di ciò, non ci si può non chiedere che cosa abbia trattenuto le donne dal produrre esse stesse poesia, proprio all'interno di una cultura, come quella galiziano-portoghese, che ha assistito ad una così nutrita proliferazione di canzoni di donna e che addirittura pare quasi ossessionata dalla figura femminile¹³⁸.

Ria Lemaire, professoressa presso l'Università di Poitiers, membro della facoltà del Centro di Studi Latino-Americani, ha cercato, in suo lavoro, di rintracciare una reale voce femminile all'origine della composizione di alcune *cantigas de amigo*. Lemaire afferma di aver individuato, in un centinaio di liriche, alcuni marcatori stilistici e semantici legati alle attività lavorative femminili e ai riti di fertilità arcaici che rappresentano, nel loro insieme, l'immaginario archetipico sessuale, costituito da elementi simbolici come l'acqua, i rami verdi e il cervo. Un immaginario che risponde al desiderio sessuale attivo e disinibito delle donne e che è caratteristico di una cultura pre-letteraria, in cui uomini e donne condividevano lo stesso status sociale. Questa visione non appare nelle restanti quattrocento *cantigas*, in cui la donna si presenta come un oggetto passivo del desiderio sessuale maschile e che testimoniano la trasformazione culturale che ha causato la cancellazione del soggetto femminile e che è avvenuta nel momento in cui la cultura orale venne assimilata in quella scritta¹³⁹.

137 Magdalena Rodríguez Gil, *Las posibilidades de actuación jurídico-privadas de la mujer soltera medieval*, in *La condición de la mujer en la edad media*, pp. 107-20 (p. 117)

138 Ana Paula Ferreira, *op. cit.*, p. 26

139 Ria Lemaire, *Relectura de una cantiga de amigo*, Nueva Revista de Filología

Ferreira fa notare, però, che, nonostante la tesi di Lemaire sia al quanto accattivante, essa elude alcune argomentazioni importanti e poco trascurabili. Per prima cosa Lemaire trascurava il fatto che considerare il codice linguistico come un codice riadattato consapevolmente dai poeti maschi e costituito da una serie di tracce superstiti di una voce femminile originale dalla tradizione pre-cortese, ovviamente, comporta l'indifferenza della critica sulla questione di come una tale voce è stata usata al servizio dell'estetica e delle esigenze ideologiche dei poeti maschi.

Inoltre, un aspetto sottovalutato da Lemaire riguarda le “performance”. Alcuni canzonieri galiziano-portoghesi riportano miniature in cui vengono raffigurati giullari e “giullaresse” intenti in performance musicali. Questi rappresentano gli attori che hanno innescato la diffusione dei testi lirici non solo negli ambienti popolari, ma anche e soprattutto nei raffinati ambienti aristocratici, in cui venivano eseguite canzoni letterarie sia maschili che femminili. Se fosse vero quel che dice Lemaire, le canzoni di donna, apparentemente più primitive e destinate solo ad una collettività estranea da eventuali interessi di potere, non avevano motivo di essere eseguite di fronte ai ricchi signori delle corti medievali iberiche. E allora è naturale chiedersi come avrebbe potuto l'originale voce lirica femminile e la sua funzione rituale essere ascoltata o riconosciuta come diversa nel contesto delle rappresentazioni di corte. Su questo aspetto le argomentazioni di Lemaire inciampano e si rivelano poco convincenti¹⁴⁰.

Bisogna tenere presente che il corpus gallego-portoghese presuppone una fitta rete di rapporti economici e politici relativi alla circolazione e alla rappresentazione. Menéndez Pidal ha dimostrato che la sopravvivenza degli animatori medievali professionisti dipendeva dall'entourage di corte¹⁴¹.

Inizialmente, almeno, i giullari erano in balia del poeta di corte o del

Hispanica, 32 1983, pp. 289-98 and *Explaining Away the Female Subject: The Case of Medieval Lyric*, Poetics Today, 1986, pp. 719-43

140 Ana Paula Ferreira, *op. cit.*, p. 28

141 Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y los orígenes de las literaturas románicas*, Instituto de Estudio Políticos, 1957, pp. 32-35

trovatore per le sue canzoni. Ma anche se poi diventavano compositori essi stessi, cantanti o musicisti itineranti, comunque dipendevano dai re e dai signori che pagavano per i loro servizi. La capacità dei signori di offrire un intrattenimento, non solo in occasioni speciali, ma anche regolarmente, durante i pasti, era un segno di potere e onore. Appare evidente, quindi, quanto i gusti e i valori aristocratici condizionavano, se non addirittura determinavano, i messaggi ideologici inerenti alle *cantigas*, e non si può non avere un certo scetticismo riguardo alle immagini apparentemente naturali della donne che loro rappresentavano¹⁴².

La giovane fanciulla che canta nelle *cantigas de amigo*, l'irraggiungibile *senhor* protagonista delle *cantigas de amor*, e la donna ballerina descritta in numerose *cantigas de escarnio* e *de mal dizer* possono potenzialmente identificarsi proprio con la donna seduta fra il pubblico di corte. Ciò che conta è quindi indagare come le immagini della donna raffigurata nelle rappresentazioni delle canzoni rispettino l'immagine femminile delle credenze e delle aspettative di quel pubblico. Nelle rappresentazioni medievali, ci si rivolgeva certamente alla donna, sia come pubblico potenziale sia come pubblico reale delle canzoni. Ferreira sottolinea quanto il “discorso preso in prestito” della voce femminile parlava attraverso e, presumibilmente, per conto di una donna; il sarcasmo era diretto contro la sua lussuria, la sua incostanza e la sua avidità.

Il confronto fra i diversi tipi di *cantiga* è necessario per cercare di estrarre le peculiarità di ognuno di essi. Kathleen Ashley sottolinea l'importanza della rappresentazione scenica nell'ambiente gallego-portoghese, ma sostiene l'autorialità maschile di tutte le canzoni di donna¹⁴³.

Ashley analizza le *cantigas de amor* e le *cantigas de amigo* e afferma che entrambe sono due mezzi diversi, uno maschile l'altro femminile, per esprimere il medesimo mondo emozionale che ruota intorno al tema centrale che è l'amore; la particolarità delle *cantigas de amigo* sta proprio nel fatto che

142 Ana Paula Ferreira, *op. cit.*, p. 31

143 Ashley Kathleen, *Voice and Audience: The Emotional World of the 'cantigas d'amigo* in *Vox Feminae: Studies in Medieval Woman's song*, John F. Plummer (Editor), 1981 35-45, esp. 39

sono pervase dal desiderio femminile, la cui natura è però solo illusoria. Non si tratta di un puro e innocente desiderio femminile, ed è fuorviante anche solo pensare che le *cantigas de amigo* siano ricreazioni ideologiche poetiche di voci femminili popolari. Infatti i poeti medievali gallego-portoghesi non ignoravano l'ottica essenzialmente misogina che aveva definito la natura della donna e che la chiesa cattolica, con i suoi sermoni e i suoi insegnamenti religiosi, aveva diffuso. Sebbene questa visione sia evidente nelle *cantigas de escarnio* e *de mal dizer*, che offendono e maledicono le donne proprio a causa del loro sesso, le *cantigas de amigo* non si allontanano di molto dalla concezione medievale di base della donna. Le canzoni di donna presentano una figura femminile che ama e che desidera stare con un uomo. Sia che evochi una gioia passata, un lutto, sia che anticipi una nuova unione o un incontro, sia che si vanti della sua virtù, la donna lo fa perché un uomo glielo ha concesso¹⁴⁴.

Il pubblico verso il quale si rivolgono le *cantigas*, sia esso reale sia esso fittizio, è lo specchio che riflette i valori accettati e l'idea della donna tentatrice e peccaminosa. L'immagine della donna nelle *cantigas de amigo* risponde quindi alle stesse aspettative culturali a cui risponde l'immagine del *Senhor* nelle canzoni maschili. Alla base di queste diverse rappresentazioni della donna c'è un perno attorno al quale tutte queste immagini circolano: la donna è un essere, solo in quanto parla e riflette la voce di un uomo che parla attraverso e riguardo lei¹⁴⁵.

5.5 Interlocutori

Un altro aspetto importante da tenere presente riguarda l'interlocutore a cui la voce femminile delle *cantigas de amigo* si rivolge nei i suoi versi poetici. Gli interlocutori privilegiati sono elementi naturali, la natura stessa, le sorelle, le amiche e soprattutto la madre. Interessante è la totale assenza della figura del padre. È la madre a rappresentare l'autorità paterna ed è lei la vera tutrice della giovane donna, assumendo l'importante compito di salvaguardare la virtù

144 Ana Paula Ferreira, *op. cit.*, p. 33

145 Ana Paula Ferreira, *op. cit.*, p. 35

e la verginità della figlia.

Gli interlocutori delle liriche svolgono il ruolo di mediatori sociali, su di loro grava il peso della responsabilità di mantenere l'ordine culturale che impedisce alla donna di creare un'immagine alternativa di sé stessa, di formulare richieste differenti da quelle che socialmente vengono accettate, di disobbedire alle leggi di un padre o di un marito assenti.

Ogni segno della donna porta la marca di un padre assente e questo è ben visibile anche nelle *cantigas de amor* e nell'ironia feroce delle *cantigas de escarnio* e *de mal dizer*: in tutti i casi, anche se elaborati da diverse prospettive artistiche secondo codici semantici e stilistici differenti, è la legge patriarcale che viene fuori e che deve essere rispettata, qualsiasi altra espressione contraddittoria e contraria a una forma di rapporti sociali sostanzialmente maschile è soppressa¹⁴⁶.

Le *cantigas de amigo* sono quindi il frutto di un'appropriazione della voce femminile da parte di attori maschili e che serve a ribadire e a confermare la dipendenza femminile dall'amore sessuale degli uomini.

In un momento storico in cui le redini della famiglia e il governo degli immobili era affidato alle donne, era necessario dire di volta in volta cosa le donne potevano desiderare in maniera naturale, a causa della paura generale del potere distruttivo di esse, indipendentemente dal rango sociale di appartenenza¹⁴⁷.

5.6 Testi, traduzione e analisi

In questa sede sono state selezionate cinque *cantigas de amigo*, due scritte da Martin Codax: *Ondas do mar de Vigo* e *Mandad'ei comigo*, e tre scritte da Don Dennis: *Amigo, queredes vos ir*, *Ai flores, ai flores do verde pino* e *Quisera vosco falar de grado*. La scelta non è stata casuale, ma risponde a specifiche volontà stilistiche e tematiche.

146 Ana Paula Ferreira, *op. cit.*, p. 37

147 Ana Paula Ferreira, *op. cit.*, p. 37.

Martin Codax è stato scelto perché le sue liriche sono universalmente considerate le *cantigas de amigo* più celebri fra quelle tramandate dai canzonieri. La sua produzione appartiene al sub-genere di *cantigas marineras*, chiamate così perché il paesaggio marino ne fa da protagonista, il mare (in special modo quello di Vigo) predomina talmente tanto da essere personificato e diventare un fidato ascoltatore e un consigliere delle fanciulle che intonano il canto. L'acqua del mare diventa il simbolo di forze indomabili, di partenze e di arrivi attesi impazientemente. Le sette *cantigas* attribuite a Martin Codax sono tutte *cantigas de refrán*. Sono costituite da una serie di distici paralleli e da un *refrán* finale invariabile. La rima è, in tutte le composizioni, femminile, grave e parossitona, fatta eccezione per la lirica *Ai ondas, que eu vim veer*, in cui è, invece, maschile, acuta e ossitona (questa lirica differisce dalle altre anche per la localizzazione; è, infatti, l'unica in cui “Vigo” non viene citato esplicitamente)¹⁴⁸.

Don Dennis è stato selezionato in quanto esponente rappresentativo della stagione poetica più matura della lirica gallego-portoghese, nonché il più fecondo, avendo composto ben 137 testi. Nella sua opera, convivono elementi della poesia tradizionale e innovazione. Inoltre è “consapevole depositario – per eredità familiare e per trasmissione culturale – di una tripla tradizione trobadorica (provenzale, francese e gallego-portoghese)”¹⁴⁹.

Ondas do mar de Vigo di Codax viene tramandata dai seguenti canzonieri: **B** : 1278, **V** : 884, **R** : 1. Mentre, *Mandad'ei comigo* viene tramandata da **B** : 1279, **V** : 885 ed **R** : 2. L'edizione di riferimento è quella curata da A. Fernández Guiadanes, F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M. Rodríguez Castaño e Ron Fernández, del 1998¹⁵⁰.

148 Maria Rosa Alvarez Sellers, *Las cantigas de Martin Codax y su significacion en la lirica galaico-portuguesa*, QUADRANT N°9 – 1992; Centre de Recherche en Littérature de Lengua Portuguesa; Université Poul-Valéry – Montpellier III

149 Rachele Fassanelli, *Don Denis e Martin Soares: brevi note intertestuali*, Università di Padova, 2014

150 *Cantigas do mar: Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, eds. A. Fernández Guiadanes, F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, M. del C. Vázquez Pacho, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.

Amigo, queredes vos ir? di Don Dennis è tramandata dai seguenti canzonieri: **B** 575-576, **V** 179. *Ai flores, ai flores do verde pino* è tramandata da **B** 568 e **V** 171. Infine, *Quisera vosco falar de grado* è tramandata da **B** 585 e **V** 188. L'edizione di riferimento è quella curata da Lang (rispettivamente 100, 92 e 109)¹⁵¹.

5.6.1 Martin Codax

Ondas do mar de Vigo

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
5 se vistes meu amado!
E ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro!
E ai Deus, se verrá cedo!

10 Se vistes meu amado,
por que hei gran coidado!
E ai Deus, se verrá cedo!

Traduzione

Onde del mare di Vigo

Onde del mare di Vigo, avete visto il mio amico? O Dio, che venga presto!

151 Henry R. Lang (1984), *op. cit.*

Onde del mare agitato, avete visto il mio amato? O Dio, che venga presto!

Avete visto il mio amico quello per cui sospiro? O Dio, che venga presto!

Avete visto il mio amato per cui ho sì gran pena? O Dio, che venga presto!

Note

Cantiga di *refrán* costituita da quattro *coblas alternas* formate da distici paralleli con rima femminile e *refrán* invariabile.

v. 1- 4 allitterazione del suono *v* (*Vigo, vistas, verrá, levado*), forse in funziona onomatopeica per riprodurre il suono delle onde del mare. Inserimento già dalla prima strofa dell'epiteto *amigo* che rima nella strofa successiva con un altro epiteto tipicamente maschile: *amado*.

Personificazione del mare (*mar*) che diventa l'interlocutore a cui rivolgere preghiere ed esprimere tutta la propria *coita* (pena) e i propri lamenti.

v. 3, 6, 9, 12: esclamazione che chiude ogni *cobla*; caratteristica tipica della *cantiga de amigo*, che qui sottolinea l'impazienza dell'interlocutrice, provocata dall'attesa dell'arrivo del suo amante.

Mandad'ei comigo

Mandad'ei comigo,

ca ven meu amigo

E irei, madr' a Vigo

Comigo'ei mandado,

5 ca ven meu amado.

E irei, madr' a Vigo

Ca ven meu amigo

e ven san' e vivo.
E irei, madr' a Vigo

10 Ca ven meu amigo
e ven san' e vivo.
E irei, madr' a Vigo

Ca ven san' e vivo
e d'el rei amigo
15 E irei, madr' a Vigo

Ca ven viv' e sano
e d'el rei privado
E irei, madr' a Vigo

Traduzione

Notizie ho con me

Notizie ho con me, che viene il mio amico. E andrò, mamma, a Vigo!
Con me ho notizie, che viene il mio amato. E andrò, mamma, a Vigo!
Che viene il mio amico e viene sano e vivo. E andrò, mamma, a Vigo!
Che viene il mio amato e viene vivo e sano. E andrò, mamma, a Vigo!
Che viene sano e vivo e dal re amico. E andrò, mamma, a Vigo!
Che viene vivo e sano e dal re favorito. E andrò, mamma, a Vigo!

Note

Cantiga di *refrán* costituita da sei *coblas alternas* di distici paralleli con rima femminile e *leixapréu*.

v. 1-18: l'allitterazione del suono *m* e la ripetizione del pronome *meu*, indicano che la voce lirica è sicura di possedere il suo *amigo*.

L' anafora del suono *ca* nel secondo verso delle prime due strofe e nel

primo verso delle altre quattro strofe e la ripetizione dell'ultimo verso di ogni strofa donano alla composizione un tono allegro legato al tema principale della stessa, ovvero il ritorno trionfante dell'*amigo*.

Don Dennis

Amigo, queredes vos ir?

- Amigo, queredes vos ir?

- Si, mha senhor, ca nom poss' al
fazer, ca seria meu mal
e vosso; por end' a partir

5 mi convem d' aqeste logar;
mais que gram coita d' endurar
me será, pois me sem vós vir!

- Amigu', e de mim que será ?

- Bem, senhor bõa e de prez;

10 e pois m' eu fôr d' aqesta vez,
o vosso mui bem se passará;
mais morte m' é de m' alongar
de vós e ir-m' alhur morar;
mais pois é vós ãa vez ja.

15 - Amigu', eu sem vós morrerei.

- Nom querrá Deus esso, senhor;
mais pois u vós fôrdes, nom fôr,
o que morrerá, eu serei;
mais quer' eu ant' o meu passar,

20 ca assi do voss' aventurar,
ca eu sem vós de morrer ei.

- Queredes-mh, amigo, matar?
- Nom, mha senhor, mais por guardar vós, mato mi que mh o busquei.

Traduzione

Amico, volete voi andare?

I- —Amico, volete voi andare? —Sí, mia signora, poiché altro non posso fare, perché sarebbe mio male e vostro; perciò mi conviene partire da questo luogo; ma che grande affanno dovrò sopportare, poiché mi vedrò senza di voi!

II- —Amico, e di me che ne sarà? —Bene, signora nobile e di pregio; e quando ora me ne andrò, starete bene; ma morte mi è allontanarmi da voi e andarmene a vivere altrove; [...].

III- —Amico, io senza di voi morirò. —Dio non vorrà questo, signora; ma poiché dove voi vi troverete, io non ci sarò, quello che morirà, sarò io; ma preferisco sopportare la mia condizione, che mettere così in pericolo la vostra, perché io senza di voi morirò.

F- —Mi volete uccidere, amico? — No, mia signora, ma per proteggere voi, uccido me che me lo sono cercato.

Note

Cantiga dialogata, di *mestría*, composta da tre *coblas singulares* di sette ottosillabi maschili a doppia rima incrociata (con la rima *c* che si mantiene identica per tutta la composizione) e una *fenida* di tre versi che ripetono la rima degli ultimi tre versi della terza strofa. Incipit anaforici ai vv. 1,8 e 15 (*Amigo*); sinalefe al v. 20 (ca[^]assi); enjambements ai vv. 2-3, 3-4, 4-5, 6-7, 12-13, 23-24; schema metrico: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8¹⁵².

v. 1: il verso d'apertura anticipa il tema sviluppato all'interno della *cantiga*: la partenza imminente dell'*amigo*.

152 G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967

v. 3: il soggetto di *seria* è l'indefinito *al* del verso precedente. Non è chiara la causa della partenza, ma viene definita come necessaria dato che comporterebbe un male per entrambi gli amanti.

v. 4: *por end(e)*: “per questo” è riferito a *ca seria meu mal e vosso*.

v. 5: *convem*: v.v. da *conviir* (<lat. Convenire) “convenire, essere necessario”, usato qui in forma impersonale e seguito dalla preposizione *a* + l'infinito (*a partir*).

v. 7: *vir*: v.v. *veer* (1^ap.s. congiuntivo futuro)

v. 9: *senhor bõa e de prez*: qualità convenzionalmente attribuite ad una donna. Il riferimento al *prez*, quindi al prestigio della donna, anticipa le ragioni sociali che hanno spinto l'amico a partire

v. 10: *m' eu fôr*: v.v. *ir-se* (1^a p. s. congiuntivo futuro); *d' aquesta vez*: “in questa occasione, ora”.

v. 11: letteralmente “la vostra situazione proseguirà molto bene”; Nunes (1973, III : 34) avanza l'ipotesi che nel verso sia sottinteso il soggetto *destino*, ma Fassanelli ricorda che il possessivo sostantivato dall'articolo, come il caso di “*o vosso*”, è spesso attestato nelle *cantigas* con il senso di “la vostra condizione, il vostro stato”.

v. 12: *de*: introduce l'infinito che funziona da soggetto della locuzione *mort m' é*.

v. 13: *de vos*: Fassanelli fa notare che l'*enjambement* pone in risalto il sintagma preposizionale riferito alla donna.

v. 14: il verso risulta di difficile interpretazione: Fassanelli ne omette la traduzione perché il verso pare irrecuperabile e genera incertezza; Lang pone a testo la lezione “*Mais pois é vós ãa vez ja*” che, pur vicina ai testimoni (*mays poys euos hũ vezia*), non dà un senso soddisfacente nel testo. Nel commento finale l'editore propone la correzione *mais pass' vo voss' ãa vez ja*. Nunes stampa, invece: *Mais, pois é voss' ãa vez ja*.

v. 15: *morrerẽ*: v.v. *morrer* che si ripete altre tre volte. Il tema della morte fa da protagonista nella lirica, e viene introdotto dalla voce maschile al verso

12. Gli amanti innescano una specie di gara su chi possa soffrire di più a causa dell'imminente distacco. La donna esige il primato della morte, ma alla fine viene rivendicato dalla voce maschile che chiude la composizione con un perentorio *mato mi que mb o busquei*.

v. 16: *Nom querrá Deus*: la lezione di Lang differisce da questa che, invece, appartiene a Nunes. Lang stampa *Nom o queirades*, interpretando *ds* (presente nella lezione dei manoscritti al posto di *Deus*: **V**: *nono qrra ds*, **B**: *Nono qira ds*), non come un'abbreviazione per *Deus*, ma come desinenza di seconda persona plurale.

v. 17: *fôrdes- fôr*: poliptoto

v. 19: *o meu passar*: Fassanelli considera *o meu* complemento oggetto dell'infinito *passar* inteso con il significato di “patire, sopportare”.

v. 20: *aventurar*: “rischiare, correre un pericolo”.

v. 22: *matar*: “uccidere”, il termine riprende il tema della morte.

v. 23: *guardar*: Fassanelli rende nel senso di “difendere, proteggere”.

Ai flores, ai flores do verde pino

- Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
5 se sabes novas do meu amado
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pos commigo?
Ai Deus, e u é?

10 Se sabedes novas do meu amado,
aquele que meniu do que mh á jurado?

Ai Deus, e u é?

- [Vós me preguntades polo voss' amiga?

E eu bem vos digo que é san' e vivo.

15 Ai Deus, e u é?]

Vós me preguntades polo voss' amado?

E eu bem vos digo que é viv' e sano.

Ai Deus, e u é?

E eu bem vos digo que é san' e vivo,

20 e será vosc' ant' o prazo saído.

Ai Deus, e u é?

E eu bem vos digo que é viv' e sano,

e será vosc' ant' o prazo pasado.

Ai Deus, e u é?

Traduzione

Ahi fiori, ahi fiori del verde pino

I - Ahi fiori, ahi fiori del verde pino, conoscete notizie del mio amico!
Ahi Dio, e dov'è?

II - Ahi fiori, ai fiori del verde ramo, conoscete notizie del mio amato!
Ahi Dio, e dov'è?

III - Conoscete notizie del mio amico, quello che ha mentito su ciò che mi ha promesso? Ahi Dio, e dov'è?

IV - Conoscete notizie del mio amato, quello che ha mentito su ciò che mi ha giurato? Ahi Dio, e dov'è?

V - Voi mi chiedete del vostro amico? E io ben vi dico che è sano e vivo. Ahi Dio, e dov'è?

VI - Voi mi chiedete del vostro amico? E io ben vi dico che è sano e vivo. Ahi Dio, e dov'è?

VII - E io ben vi dico che è sano e vivo, e sarà con voi prima del tempo stabilito. Ahi Dio, e dov'è?

VIII - E io ben vi dico che è vivo e sano, e sarà con voi prima del tempo convenuto. Ahi Dio, e dov'è?

Note

Cantiga di *refrán* costruita da otto distici di decasillabi femminili mono assonanzati (monorimi il terzo e il quarto per le rime perfette in *-igo* e *-ado*) e seguiti ognuno da un ritornello formato da un verso maschile di cinque sillabe; schema metrico: a10' a10' B5¹⁵³.

v. 1: *Ai:* interiezione molto frequente nelle *cantigas*, conferisce un aspetto più musicale alla lirica, soprattutto quanto viene ripetuta, come in questo caso.

v. 2: *se sabedes*: il *se* è interrogativo ed è usato assolutamente, proprio come accade in alcune liriche di Martin Codax (ad esempio in *Ondas do mar de Vigo*), con le quali, questo testo, ha numerose caratteristiche in comune (la presenza di elementi naturali, l'invocazione a Dio, la domanda diretta); *novas*: “notizie, novità, informazioni”.

v. 3: la congiunzione copulativa *e* introduce la frase interrogativa dopoun'interiezione.

v. 8: *põer com alguém*: si accoglie la lezione di Fassanelli che traduce l'espressione con: “mettersi d'accordo con qualcuno, concordare”.

v. 14: la dittologia *san' e vivo*, che si ripete nelle strofe successive con identica inversione sintattica, si trova anche in un'altra lirica di Martin Codax “Mandad' ei comigo”.

v. 20: *será*: Fassanelli accoglie la lezione di Lang che usa *será* in luogo del *seera* dei testimoni per mantenere sia la regolarità metrica, sia il parallelismo con il verso 23, dove entrambi i codici mantengono la variante bisillabica.

153 G. Tavani, *op. cit.* 1967: 73

Quisera vosco falar de grado

Quisera vosco falar de grado,
ai meu amigu' e meu namorado,
mais nom ous" oj" eu comvosc" a falar,
ca ei mui gram medo do irado;
5 irad" aja Deus quem me lhi foy dar!

Em cuidados de mil guisas travo
por vos dizer o com que m' agravo;
mais nom ous" oj" eu comvosc" a falar,
ca ei mui gram medo do mal bravo;
10 mal brav" aja Deus quem me lhi foi dar!

Gram pesar ei, amigo, sofrudo
por vos dizer meu mal ascondudo;
mais nom ous" oj" eu comvosc" a falar,
ca ei mui gram medo do sanhudo;
15 sanhud" aja Deus quem me lhi foi dar!

Senhor do meu coração, cativo
sodes em eu viver com que vivo;
mais nom ous" oj" eu comvosc" a falar,
ca ei mui gram medo do esquivo;
20 esquiv" aja Deus quem me lhi foi dar!

Traduzione

Avrei voluto parlare con voi volentieri

I- Avrei voluto parlare con voi volentieri, oh mio amico e mio innamorato, ma non oso oggi parlare con voi, perché ho un timore molto

grande dell'irato; possa l'ira di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!

II- Penso a mille modi per dirvi ciò che mi turba; ma non oso oggi parlare con voi, perché ho un timore molto grande del malvagio; possa la malvagità di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!

III- Gran dolore ho sofferto, amico, per dirvi il mio male nascosto; ma non oso oggi parlare con voi, perché ho un timore molto grande del rabbioso; possa la rabbia di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!

III- Signore del mio cuore, infelice siete perché devo vivere con chi vivo; ma non oso oggi parlare con voi, perché ho un timore molto grande del crudele; possa la crudeltà di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!

Note

Cantiga di *refrán*; quattro *coblas singulares* di tre enneasillabi femminili monorima e un ritornello di due versi, decasillabi maschili, di cui il primo intercalato fra il secondo e il terzo verso del corpo strofico (*refrán intercalar*). Fra i versi 9 e 11 si segnala un legame di *coblas capfinidas*; inoltre, sono presenti inizi anaforici ai versi 7 e 12 e al quarto verso di ogni strofa. Unico *enjambement* tra i versi 16 e 17; schema metrico: a9' a9' B10 a9' B10¹⁵⁴.

v. 1: *quisera*: *piuccheperfetto* indicativo

v. 2: *amigul* – *namorado*: sostantivi con cui viene designato l'innamorato che si oppongono agli epiteti negativi assegnati al marito ai versi 4, 9, 14 e 19, in cui viene messo in risalto il suo carattere intrattabile e iracondo; Fassanelli segnala l'evidenza di tale opposizione nella prima strofa in cui si sviluppa attraverso la sede rimica *namorado* : *irado*.

v. 3 *nom ous'*: tale sintagma e l'argomento generale trattato all'interno del componimento, fanno avvicinare il testo al genere delle canzoni delle malmaritate francesi.

v. 4: *irado*: aggettivo sostantivato riferito al marito.

154 G. Tavani, *op. cit.* 1967: 80

v. 5: *irad' aja Deus*: l'interlocutrice scaglia una maledizione contro i responsabili della sua infelicità, avendola obbligata a contrarre matrimonio con un uomo malvagio dal carattere meschino e collerico. Il *quem* indefinito, molto probabilmente, nasconde i genitori della donna che hanno firmato il contratto matrimoniale. La voce lirica immagina un contrappasso dei colpevoli in cui l'ira di Dio, implicitamente paragonata all'ira del marito, si riversi su di loro in segno di vendetta e punizione.

v. 6: *de mil guisas*: iperbole che accentua la drammaticità del testo. *Travo*: v.v. *travar* che generalmente significa “censurare, burlarsi”, ma, come segnala Fassanelli, in questo caso, in cui regge *em cuidados*, significherà piuttosto “pensare molto”.

v. 7: *m' agravo* per *agravar-se* “affliggersi”.

v. 9: *bravo*: altro epiteto negativo con cui l'interlocutrice titola suo marito, accentuato dal precedente *mal*; Fassanelli ricorda che *bravo* deriva dal latino *pravus* “malvagio” incrociato con *barbarus*.

v. 11: *gram pesar...sofrudo*: iperbato che accentua il tono drammatico della lirica. Il participio in *-udo* del verbo, deriva dalla diffusione della desinenza latino-volgare *-utum* della terza coniugazione¹⁵⁵.

v. 12: *ascondudo*: v.v., participio da *asconder* (dal latino *abscondere*) “nascondere”.

v. 16: *cativo*: Fassanelli rende “infelice”. L'aggettivo è posto in rilievo dall'*enjambement* che lo separa dalla copula *sodes*.

155 Lorenzo Vázquez R., *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, 2 voll., Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1977

6 Aspetti tematico-comparativi

6.1 Tempo naturale e tempo culturale

Nella letteratura provenzale medievale il tempo ha un significato rilevante, in quanto le metamorfosi della natura e i cambiamenti delle stagioni combaciano con lo stato d'animo del poeta: l'inverno e il silenzio della natura sono sinonimi di tristezza, la primavera e i suoni naturali che ne determina, sono invece sinonimo di gioia. La *trobairitz* canta sempre, ma senza gioia¹⁵⁶.

156 Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Age*, Paris, Fayard, 2006.

La rappresentazione del tempo e della sua concettualizzazione non appartiene al genere rappresentato dalle *trobairitz*. L'uso di marcatori temporali è raro e si limita ad espressioni generali riguardo al tempo naturale: l'alternanza fra il giorno e la notte o il ciclo delle stagioni. Delle quattro stagioni, solo l'estate e l'inverno vengono utilizzati come antonimi e dei dodici mesi, solo il mese di maggio viene menzionato¹⁵⁷.

L'unico esempio di *Natureingang*¹⁵⁸, che permette lo slancio al canto attraverso la descrizione di uccellini, fiori e alberi, ci viene offerto da Azalais de Porcairagues, che introduce un canto di dolore con una sequenza di versi dedicati ad un paesaggio invernale. Nella stessa strofa, la poetessa cita anche il mese di maggio, mese in cui canta l'usignolo, che rappresenta simbolicamente l' "io" poetico, un "io" che canta all'unisono con la natura¹⁵⁹:

Ar em al freg temps vengut
Que'l gèls e'l nèus e la fanha
E l'aucelet astàn mut
Qu'uns de chantar non s'afranha;
E son sec li ram pels plais,
Que flors ni fòlha no'i nais
Ni rossinhòls non i crida
Que lai en mai me reissida.
Azalais de Porcairagues vv 1-8

(Ora siamo giunti alla **fredda stagione**
con il **gelo**, la **neve** e il **fango**
e gli **uccellini** restano **muti**
e nessuno (di loro) si sforza di cantare;
e sono secchi i rami lungo le siepi,
e non vi nascono né fiori, né foglie,

157 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 92.

158 Termine tedesco che indica la descrizione convenzionale della natura come apertura delle liriche messa in parallelo o in contrasto con i sentimenti di chi scrive.

159 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 92.

né l'**usignolo** vi canta,
lui che laggiù, a **maggio**, mi risveglia.)

Il *freg temps* indica l'inverno che porta con sé gelo, (*gèls*), neve (*nèns*), e fango (*famha*) e spinge tutti, essere umani e animali, al silenzio; mentre il mese di maggio (*mai*) con i suoi fiori (*flors*), incita e agevola il canto.

La Comtessa de Dia offre, invece, l'unico esempio di uso metaforico di questi termini cosmologici. La poetessa, infatti, paragona i *lauzengiers* alla nuvola (*nívol*) che oscura il sole (*solelhs*) che rappresenta, invece, la gente cortese:

*Qu'ist son d'altretal semblan
Com la nívol que s' espan
Que'l solelhs en pèrt sa raia*
Comtessa de Dia, vv. 13-15

(Essi assomigliano
alla nuvola che si espande
e per cui il sole perde i suoi raggi)

Le allusioni al tempo storico appaiono attraverso le citazioni onomastiche di personaggi illustri riportate non solo nelle liriche ma anche nelle *vidas* e nelle *razos* (per esempio nella *vida* della Comtessa de Dia vengono citati Guglielmo di Poitiers e Raimbaud d'Orange, entrambi conosciuti).

Le *chansons de toile* si piazzano in un tempo vago, ma sicuramente antico. Si assiste, infatti, ad un notevole uso del tempo passato, un passato lontano non ben definito.

Vi è un unico caso di “esordio primaverile” in cui, però, a differenza di ciò che accade nelle liriche provenzali, il rinnovo stagionale non incita al canto e alla poesia, ma al matrimonio e all'amore:

*Au novel tans pascour que florist l'aube espine
espousa li cuens Guis la bien faite Argentine.*
Audefroï le Batard, vv. 1-2

A Pasqua, stagione di rinnovo, quando fiorisce il biancospino
il conte Gui sposa la bella Argentine

Completamente atemporali sono, invece, le *cantigas de amigo*.

Gli elementi storici e i marcatori temporali sono praticamente assenti. Vengono usati avverbi come qui (*aquí*), ora (*agora*), oggi (*hoje*) che rimandano ad un presente perpetuo e le fanciulle delle *cantigas* si proiettano in un futuro che non ha limiti o confini. In questo modo, la cantica esprime sentimenti topici e situazioni permanenti, universali e atemporali¹⁶⁰.

6.2 Spazio naturale e spazio culturale

Nelle liriche delle *trobairitz* viene dedicato poco spazio alla descrizione degli ambienti che ne fanno da sfondo. I luoghi e i posti materiali in cui loro operano sono solo evocati in una prospettiva meramente poetica. La rappresentazione degli spazi prende le forme concrete di costruzioni legate alla civiltà cortese: *abadia, castelb, estatge, refeitor, alberc, ciutat, forsa*¹⁶¹.

I motivi naturali vengono usati nel momento in cui sono funzionali a descrivere particolari emozioni: la natura dolce, che è spesso una natura costruita a partire da un giardino con i suoi fiori, le fontane, i germogli, gli alberi verdi, gli uccellini appollaiati sui rami, rappresenta un tipo d'amore dolce e convenzionale che spesso serve anche come ispiratore poetico; al contrario la natura selvaggia, rappresentata ad esempio da foreste o montagne, è una sorta di metafora al disordine, ad un comportamento umano instabile.

Anche le *vidas* e le *razos* relative alle *trobairitz* menzionano poco gli spazi in cui esse operano e, se lo fanno, omettono dettagli e particolarità. L'unico riferimento è infatti relativo ai luoghi dove le poetesse soggiornano, con indicazioni relative alle città d'origine e alle loro dimore¹⁶².

160 Eugenio Ascencio, *Poetica y Realidad en las Cantigas de Amigo*, Madrid, 1957.

161 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 88

162 Nella *vida* di Na Tibors si legge, ad esempio, che proveniva dalla Provenza dal castello di En Blacatz denominato Sarenon (“*Na Tibors si era une dòmna de Proença,*

In alcune liriche delle *trobairitz* si fa riferimenti nei versi ad un “*lai*” (laggiù) indefinito, verso il quale la poetessa invia le sue composizioni poetiche e che corrisponde al luogo dove risiede l'amante a causa di un esilio o della sua natura di cavaliere errante. Questo luogo diventa la rappresentazione fisica di un *topos* (il cosiddetto *amor de lonh*, ovvero “l'amore lontano”) che non è altro che il luogo metaforico dove risiedono emozioni e sentimenti nostalgici scatenati dall'assenza materiale o psicologica di un amore vissuto. Azalais de Porcairagues e la Comtessa de Dia fanno riferimento a questo motivo poetico:

Ni rossinhòls non i crida

*Que **lai** en mai me reissida.*

Azalais de Porcairagues vv 7-8

Né l'usignolo vi canta,

Lui che **laggiù**, a maggio, mi risveglia.)

*Per qu'ieu vos mand **lai** ont es vòstr'estatge,*

Esta chançon, que me sia messatges

Comtessa de Dia, vv 31-32

(Per questo io vi mando **laggiù**, dove si trova la vostra dimora,

Questa canzone che mi fa da messaggero.)

L'*estatge* a cui fa riferimento la Comtessa de Dia non è ben precisato, si intuisce che sia la dimora del suo prode cavaliere, ma non si sa se questa sia un castello o una fortezza, né tanto meno dove essa sia ubicata, perché il reale significato che si nasconde dietro la parola *estatge* è, a mio parere, figurativo e corrisponde al cuore lontano del suo amante.

A volte i luoghi evocati nelle liriche sono luoghi empirici, luoghi di memoria per qualcuno che è deceduto. È il caso di Azalais de Porcairagues che cita, nella sua lirica, il castello di Belesgar, alcuni edifici dei conti d'Orange, tra cui l'arco di trionfo romano sul quale sono scolpite le imprese che hanno visto

d'un castèl d'En Blacatz que a nom Sarenom...”)

protagonista Raimbaut d'Aurenga, al quale la poesia è dedicata.

Gli spazi citati dalle *trobairitz* sono tutti spazi chiusi, ma nello stesso tempo pubblici, immediatamente identificabili e che, quindi, non hanno bisogno di particolari descrizioni¹⁶³.

Sono spazi chiusi anche quelli che fanno da sfondo alle *chansons de toile*, ma, a differenza di quelli citati dalle *trobairitz*, essi non sono pubblici. Le dame che cantano vengono rappresentate all'interno delle proprie camere, nei propri appartamenti, nelle alte torri dei loro castelli, di solito affacciate alla finestra, intente a ricamare, ma con la mente rivolta ad un altrove irraggiungibile, ad uno spazio esterno indefinito in cui vaga il loro giovane amante¹⁶⁴.

Ne sono esempi le canzoni anonime della bella Yolanz (*Bele Yolanç en chambre koie*) e della bella Yzabel (*An halte tour se siet belle Yzabel*), e una canzone di Audefroi le Bâtard (*An chambre a or se siet la bele Beatris*):

*Bele Yolanç en **chambre koie***

sor ses genouç pailles desploie

Anonino, vv. 1-2

(La bella Yolanda, in una **camera tranquilla**,
sulle sue ginocchia, spiega delle stoffe)

*An **halte tour** se siet belle Yzabel*

Anonimo v. 1

(In un'**alta torre** la bella Isabella è seduta)

*An **chambre a or** se siet la bele Beatris,*

gaimente soi forment, en plorant trait ces fis:

Audefroi le Bâtard, vv. 1-2

(In una camera d'oro è seduta la bella Beatrice.

163 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 90

164 Irène Nunes-Freire, *Cantigas d'amigo et chansons de toile*, in *Médiévales*, N°3, 1983, p. 58

Lei si lamenta con forza, in pianti tira i fili del suo lavoro:)

Questi spazi privati a volte coincidono anche con veri e propri luoghi di prigionia. La bella Ydoine, dopo essere stata picchiata ferocemente da suo padre, viene rinchiusa in una delle torri del castello, dove rimane reclusa per ben tre anni a crogiolarsi in lacrime e lamenti; una simile sorte tocca alla protagonista della lirica anonima “*En un verger, lez una fontenele*” che, dopo essere stata donata dal padre ad un marito malvagio di età avanzata, viene da esso rinchiusa in casa, senza alcuna possibilità di uscire.

Si tratta quindi di spazi privati che hanno una forte connotazione negativa e che sono la rappresentazione fisica della situazione emotiva, pervasa di solitudine e rimpianto, in cui le giovani dame sono intrappolate e dalla quale possono scappare solo attraverso l'intervento dei loro amanti.

Un caso emblematico è rappresentato dalla canzone anonima “*Bele Doette as fenestres se sie!*”. Qui la protagonista del racconto subisce un grave lutto: il suo Doon, di cui è perduto innamorata, perde la vita durante un torneo e lei, affranta e addolorata, decide di fondare un'abbazia in suo onore e di farsi suora. Quindi, Doette si rinchiede in uno spazio ancora più chiuso della sua dimora; rinchiodendo sé stessa in un convento, preclude qualsiasi altra possibilità di avere una nuova vita o di incontrare un nuovo cavaliere e preferisce rimanere intrappolata nella gabbia di un amore che non tornerà mai più.

Gli ambienti esterni delle *chansons de toile* si limitano unicamente al giardino del castello che pur essendo uno spazio all'aperto, è, pur sempre circondato da alte mura. Esso è a metà strada fra l'interno claustrofobico del palazzo e l'esterno totalmente libero da vincoli domestici. Questo carattere ambivalente del giardino ha un reale riscontro anche all'interno della storia narrata. Dall'esterno è, infatti, più facile sentire la voce e i pianti della dama quando essi provengono dal giardino piuttosto che da una stanza chiusa del castello; quindi, in questo modo, le possibilità di comunicare con chi si trova al di fuori delle mura aumentano. Non è un caso che proprio all'interno del

giardino, spesso, avvengono gli incontri fra gli amanti. È ciò che, ad esempio, accade a Ysobiauz e a Gerardo, a Beatris e a Ugo:

La dame ert ja pour la verdour

en un vergier cueillir la flour

[...]

*“Dame, pour Deu, fait Gerars sans faintise,
d'outre mer ai pour vous la voie emprise.”*

La dame l'ot, mieus vousist estre ocise.

Si s'entrebaisent par douçour

qu'andui cheïrent en l'erbour.

Et joie atent Gerars

Audefroi le Bâtard vv 52-53, 61-66

(Per godersi il verde, la dama era sola

in un giardino a raccogliere fiori.

[...]

*“Per l'amor di Dio, dama, disse Gerardo senza falsità,
per il vostro amore io ho intrapreso il cammino d'oltremare.”*

La dama lo ascolta, preferirebbe essere morta.

Loro si baciano così teneramente

che cadono entrambi sull'erba.

E Gerardo aspetta la sua gioia.)

“Feire, vos aveis bien oït mon covenant.

Aleis moi dire Ugno, sens nul aredement,

k'en mon pere vergier l'atandrai sous l'aglent.

Gairt soit c'a cest besoing nel truisse mie lent.”

“Damoiselle, fait il, tout a vostre comant.”

Bien sont asavoreit li mal

c'on trait por fine amor loial

Audefroi le Bâtard, vv. 29-35

(“Fratello, voi avete ben inteso ciò che io voglio.

Andate a dire da parte mia a Ugo, senza nessun indugio,

che io lo aspetterò nel giardino di mio padre, sotto la rosa canina.

Che egli badi bene che io non lo trovi lento in questo affare.”

“Signorina, dice lui, ai vostri ordini.”

Ben dolci sono i mali

che si soffrono per un perfetto amore sincero.)

Giardini fiorati, palazzi e castelli sono tutti indici della ricchezza e del livello aristocratico a cui appartengono le dame che spesso sono, infatti, figlie o mogli di potenti re e signori.

Solo in un caso c'è un riferimento ad un esterno ben definito. Nella lirica “*Au novel tans pascour que florist l'aube espine*”, la bella Argentine viene letteralmente cacciata da casa da suo marito, il conte Gui, che ha iniziato una relazione extraconiugale con un'altra donna che non accetta di trascorrere la sua giovinezza in concubinaggio. Argentine, addolorata e umiliata, saluta i suoi sei figli e si reca in Germania, presso la corte dell'imperatore. Qui, apprezzata per le sue doti e qualità, rimane al servizio dell'imperatore. Ma ben presto, con l'aiuto dei suoi figli, ritorna nel suo paese e si riconcilia con suo marito che, intanto, aveva interrotto la relazione con la sua amante. Da questo esempio si nota quanto il mondo esterno diventi sinonimo di emancipazione per la donna delle canzoni di tela, sebbene si tratti di un'emancipazione solo illusoria e apparente, perché la storia si conclude con la riappacificazione degli sposi e, quindi, il ritorno alla propria dimora e ad una posizione subordinata ad un marito ben poco meritevole.

Tutt'altra visione dello spazio appare nelle *cantigas de amigo*.

Nelle *cantigas* non esistono palazzi, castelli, camere o torri; le fanciulle intonano i loro versi all'aria aperta, presso una fontana, lo spiazzale di un santuario, una spiaggia o durante un ballo o una festa.

Lo scenario privilegiato è quello del lungomare della città galiziana di Vigo. Alberto Varvaro, analizzando la varietà e l'intuizione lirica di tipo tradizionale in epoca medievale e prendendo in esame alcune canzoni di Martín Codax, afferma che l'allusione a Vigo non sia altro che una semplice variante della rima “Vigo”/“amigo” e che il suo valore sia puramente

referenziale, funzionale a regole metriche e stilistiche. Lo studioso aggiunge che ogni riferimento toponimo nelle *cantigas*, così come i luoghi di residenza degli amanti, o la menzione di luoghi concreti di santuari, non hanno in assoluto la funzione di introdurre una nota di realismo¹⁶⁵. Io credo che, invece, non si può e non si deve prescindere dal significato denotativo del segno poetico che va congiunto a quello connotativo e trascendente. “Vigo” continua ad essere *Vigo*, tanto nella sua elaborazione artistica del poema, quanto in relazione alla sua denotazione¹⁶⁶.

Il sagrado di Vigo e altri luoghi dove ballano e cantano le ragazze delle *cantigas* sono, infatti, luoghi conosciuti e amati sia dai poeti, sia dal pubblico e anche se il loro significato è lirico, non si può annullare la loro naturalezza primordiale.

Gli spazi delle *cantigas* sono necessariamente aperti, perché le loro protagoniste appartengono alla natura e con essa interagiscono. Sono proprio le onde del mare che hanno il difficile compito di portare notizie dell'amico tanto atteso e di alleviare le pene delle giovani innamorate:

Ondas do mar de Vigo,

se vistes meu amigo!

E ai Deus, se verrà cedo!

Martín Codax, vv. 1-3

(Onde del mare di Vigo

avete visto il mio amico?

Oh Dio, che venga presto!)

Inoltre, la vastità dell'ambiente privo di barriere architettoniche dà la possibilità di danzare e cantare in piena libertà:

Eno sagrado, en Vigo,

165 Alberto Varvaro, *Struttura e Forme Della Letteratura Romanza del Medioevo*, Liguori, Napoli, 1967

166 Luz Pozo Garza, *Ondas do mar de Vigo*, Espiral Maior, Galizia, 1996 p. 64

baylava *corpo velido.*

Amor ei.

Martín Codax, vv. 1-3

(Sul sagrato, a Vigo,

danzava una bella ragazza.

Sono innamorata!)

Il litorale è anche il luogo privilegiato dell'appuntamento o dell'incontro degli innamorati:

Treydes comig' a lo mar levado

e veeremo' lo meu amado:

e banhar-nos-emos nas ondas.

Martín Codax, vv. 10-12

(Venite con me al mar levato.

Ché troveremo il mio amato,

e nelle onde ci bagneremo!)

6.3 Collettività e solitudine

Lo spazio aperto e libero in cui si muovono le giovani ragazze delle *cantigas de amigo* corrisponde al carattere pubblico del loro amore. Infatti, raramente esse sono sole, ma si presentano integrate ad una collettività femminile che partecipa attivamente alla loro passione, le ascolta e le sostiene. Madri, sorelle, amiche e altre dame costituiscono l'universo femminile di cui la giovane innamorata fa parte.

Il posto più importante è occupato dalla figura materna che detiene il potere, controlla la condotta della figlia e la mette in guardia, ma è anche la confidente a cui svelare i propri amori e le proprie pene. La sua autorità è incontestabile, dà preziosi consigli a sua figlia ed è la guardiana della sua morale, ma, molto spesso, svolge il ruolo di mediatrice e protettrice; si mostra complice e raramente ostacola o mette in difficoltà i desideri della figlia, è a lei

a cui la ragazza si rivolge per supplicarla di lasciarla andare dal suo amico¹⁶⁷.

Madre, *venho-vos rogar*

[...]

leixade-m'ir co(n) ele falar

Alfonso Mendes de Besteiros, CV 331

(**Madre**, vengo da voi a supplicarvi

[...]

di lasciarmi andare a parlare con lui)

Mandad'ei comigo,

ca ven meu amigo.

E irei, madr' a Vigo

Martín Codax, vv. 1-3

(Notizie ho con me

che viene il mio amico.

E andrò, **mamma**, a Vigo)

Un ruolo importante è svolto anche dall'amica, la cui presenza permette la confidenza lirica. Con lei la bella innamorata può parlare liberamente delle sue gioie e delle sue pene. Le amiche animano i pellegrinaggi e le feste popolari a cui partecipano, durante i quali vengono intonati i canti, che diventano un vero e proprio dialogo:

*Ai, **amiga**, eu ando tan coitada*

que sol poss'en mi tomar prazzer

Don Dionigi, CV 177

(Ah, **amica**, sono così tormentata

che non posso avere piacere per niente)

167 Irène Nunes-Freire, *op.cit.*, p. 60

L'amica può identificarsi anche nella sorella, che designa una fraternità che non è necessariamente quella di sangue. La sorella è spesso invitata a prendere parte all'azione:

*Bailemos nós ja todas tres, ay irmanas,
so aqueste ramo d'estas avelanas,
e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar
so aqueste ramo d'estas avelanas
verrá baylar.*
Airas Nunes, vv. 7-12

(Balliamo ormai tutte e tre, **sorelle**,
qui sotto il ramo di questi noccioli,
e chi fosse leggiadra come noi, leggiadre,
amando amico,
qui sotto il ramo di questi noccioli
verrà a ballare.)

Amiche e sorelle interagiscono con la voce lirica delle *cantigas*; la sostengono, l'ascoltano e le fanno da eco. Intervengono nel movimento giocoso e lirico, danzando e determinando la gioia della festa.

L'universo che circonda le *cantigas de amigo* è esclusivamente femminile, la figura paterna e quella del marito sono totalmente assenti. L'impressione che si ha è che a parlare sia, attraverso la voce lirica della giovane innamorata, l'intera comunità popolare femminile, dalla quale è ovviamente esclusa quella maschile, anche se, paradossalmente, l'autore reale delle canzoni è un uomo.

I personaggi che ruotano intorno alle protagoniste dei racconti delle *chansons de toile*, non intervengono mai in maniera così attiva e, quando lo fanno, hanno connotazioni totalmente negative. Le fanciulle che intonano i canti sono sole e abbandonate, non hanno amiche o sorelle con cui confidarsi, non hanno padri o madri da cui farsi consolare.

La madre che figura nelle *chansons de toile* non è affatto la confidente e la

consigliera delle *cantigas*. Perde tutti i tratti materni e affettuosi propri della sua natura, e si trasforma in un'arcigna figura che ostacola con spaventosa malvagità il cuore della figlia, sfociando, a volte, in comportamenti violenti:

*Ai tant es vous sa **mere**: ja i aura damage.*

[...]

Par les treces la prent, qu'ele ot blondes com lainne,

devant la roi son pere isnelement l'enmaine;

son errement li conte, dont bien estoit certainne.

Audefroi le Batard, v. 60, vv. 63-65

(In quel momento arriva sua **madre**: le cose andranno male.

[...]

La prende per le trecce, che sono bionde come la lana,

la porta rapidamente davanti al re suo padre;

gli racconta il suo comportamento, di cui lei è ben certa.)

L'aggressività fisica della madre è un elemento distintivo anche del padre e del cattivo marito e si scatena senza limiti sui volti rosei e sui corpi esili delle figlie e delle mogli che non hanno alcuna possibilità di difendersi. Il maltrattamento e la coercizione vengono usati come strumenti punitivi per annientare e distruggere i desideri d'amore delle vittime, ma essi finiscono poi per fallire inesorabilmente nel loro scopo, non riuscendo a soffocare in alcun modo i sogni delle giovani oppresse:

Tantost fait la pucele despoiller et desçaindre;

tant la bait d'un frain la ou la puet ataindre

que toute sa char blanche li fait en vermeill taindre.

Puis la fait enserrer en la tour et remaindre:

ensi la cuide bien chastoier et destraindre.

Audefroi le Batard, vv. 70-74

(Subito, lui fa strappare via dalla giovane figlia vestiti e cintura.

L'ha talmente tanto picchiata con un morso da cavallo ovunque la poteva

raggiungere

che tutta la sua carne bianca le ha fatto diventare rossa.

Dopo la fa rinchiudere nella torre e la lascia:

Così lui pensa bene di correggerla e di agire bene contro di lei.)

Queste violenze sono assenti nelle *cantigas de amigo*, così come i gesti d'amore. La sofferenza e l'amore sono solo evocati attraverso manifestazioni fisiche, mentre nelle *chansons de toile* essi sono evocati attraverso gli effetti fisici dell'amore¹⁶⁸.

Gli unici personaggi positivi che interagiscono e intervengono a favore delle dame delle *chansons de toile*, sono i loro “amici/amanti” e gli involontari ascoltatori, come scudieri e damigelle, che, mossi da pietà e compassione dopo aver udito i lamenti delle giovani, decidono di intercedere a loro favore. Ma essi non fanno parte del loro universo amoroso, la voce lirica non parla a nome loro e non ne sono affatto coinvolti, la loro presenza è solo funzionale all'intreccio. Sono solo dei tramiti attraverso i quali gli amanti possono comunicare fra di loro.

La voce lirica delle *chansons de toile*, dunque, non parla a nome di una collettività, ma è privata e personale. Anzi, si può ben dire, che la comunità che la circonda le è nemica e ostile, incapace di comprendere il significato di sentimenti forti. Per ricongiungersi al proprio amante, la dama non può contare sull'aiuto di nessuno, se non del caso.

Tutt'altro discorso deve essere affrontato per le liriche delle *trobairitz*. Il loro mondo sembra essere costituito solo da loro stesse e dai loro amanti.

A meno che non si tratti canzoni dialogate, le cosiddette *tensos*, che in alcuni casi vedono coinvolti nel dibattito non solo gli amanti, ma anche altre donne e altri personaggi, non esistono nelle altre canzoni interlocutori esterni. Nonostante si tratti di canti che esprimono e condividono gli ideali cortesi della comunità che li accoglie e non possono prescindere da essi, l'impressione che si ha è che essi ignorino del tutto l'insieme di quei personaggi, parenti o

168 Irène Nunes-Freire, *op.cit.*, p. 66

meno, che li ruotano intorno. Nelle liriche non compaiono madri, padri, sorelle o amiche che partecipano alle loro pene o alle loro gioie, né per favorire, né per ostacolare gli amanti. L'esclusività del loro Amore è indiscutibile e diventa lui l'unico protagonista in scena, tanto è vero che spesso viene personalizzato e assume caratteristiche umane:

*Ab lo còr trist environat d'esmai,
Plorant mos uelhs e rompent los cabelhs,
Sospirant fòrt, lassa, comjat pendrai
De **Fin' Amor e de totz sos conselhs**
Anonimo, vv. 1-4*

(Con il cuore triste, divorato dall'inquietudine
piangono i miei occhi e si strappano i capelli,
sospirano forte, povera me!, prenderò congedo
da **Amore Puro e da tutti i suoi consigli**).

6.4 I *lauzengiers* e gli ostacoli

Una presenza costante in tutti i tre i filoni letterari è quella del *lauzengier*. Una figura estremamente negativa che si interpone come un ostacolo fra la dama e il cavaliere. Il *lauzengier* è colui che ha l'intenzione espressa di dire qualcosa di negativo riguardo agli amanti, di parlare male di essi. Egli è il maldicente, il calunniatore, colui che accusa gli altri ingiustamente e utilizza l'inganno; è odioso ed è anche peccatore, per questo motivo merita che su di lui si scateni l'ira di Dio¹⁶⁹.

Con i suoi atteggiamenti e con le sue maldicenze rompe l'armonia fra gli amanti con lo scopo di separarli. Il consiglio che gli amanti si danno per restare immuni a questa sinistra figura, è quello di non credergli, di non dare valore alle bugie che egli esprime.

169 Glynnis M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Librairie Droz, 1975, pp. 238-239

Nelle canzoni delle *trobairitz*, il termine *lauzengier* è spesso accompagnato da aggettivi peggiorativi, come *fals* e *mal dizèn*:

En grèu esmai et en grèu pessamen

An mes mon còr et en granda error

Li lauzengier e'l fals devinador,

Abassador de Jòi e de Joven

Clara d'Anduza, vv. 1-4

(In una grave inquietudine e in un grave affanno

e anche in grande angoscia, hanno messo il mio cuore

i maldicenti e i falsi indovini,

che fanno sminuire Gioia e Gioventù)

En mi non an ges fiança

Li lauzengier mal dizen

Contessa di Dia, vv. 9-10

(Da me non hanno alcuna fiducia

i calunniatori maldicenti)

Come la falsità e la menzogna si oppongono alla *fin'Amors*, così i *fals lauzengiers* si oppongono ai *fis amadors*. Infatti, l'antidoto usato contro la cattiveria dei *lauzangiers* è esternare la propria felicità che determina il dolore e l'indebolimento dei diffamatori.

Questi maldicenti sono sempre anonimi, e si suppone siano uomini e non donne così come, in alcuni casi, si suppone siano i mariti gelosi e cattivi delle malmaritate. In ogni caso non sono mai ben identificati, restano sempre dei “misteriosi guasta feste”¹⁷⁰. Erik Koehler afferma che il termine abbia un valore collettivo¹⁷¹. A mio parere più che un valore collettivo, il termine indica una categoria, un tipo classico che potrebbe riconoscersi in coloro che

170A. Jeanroy, definisce così i *lauzengiers* in *La Poésie lyrique des troubadours*, Tolosa, 1934, t. 2, p. 110

171 E. Koehler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, Cahiers de civilisation médiévale, 1964, Volume 7, Numéro 25, p. 43

agiscono per deteriorare la società e l'amore cortese.

Il topos del *lauzengier* ricorre più spesso nelle liriche provenzali che in quelle francesi e galiziano-portoghesi.

Nella poesia lirica d'oil, i maldicenti possono essere distinti in due gruppi, da una parte ci sono i rappresentanti di quella fetta di società ostile agli amori illegittimi, dall'altra ci sono i seduttori o i falsi amanti che vogliono dividere gli amanti perché vogliono conquistare il cuore della dama¹⁷²:

E, amins!

Por medissans seus fors de mon país.

Anonino, vv. 4-5

(Ahimè, amico mio!

Per colpa dei **calunniatori** sono fuori dal mio paese.)

Sono rarissimi i casi di maldicenti presenti nelle *cantigas de amigo*, il loro ruolo non solo è marginale, ma assume connotazioni ben diverse. In una *cantiga* di Don Dionigi, una donna chiama *mentiral*, quindi menzognero, un uomo la cui colpa è quella di vantarsi di essere suo *amigo* anche se in realtà non lo è, perché è innamorato di lei, ma non è ricambiato:

Ca demo lev' essa rem que eu der

por enfinta fazer o mentiral

de mi, ca me nom monta bem nem mal;

Don Dionigi, vv. 7-9

(Che il diavolo mi maledica se mi importa

che il **menzognero** si faccia vanto

di me, perché non mi arreca né bene né male;).

Nella lirica galiziano-portoghese e in quella d'oil, il ruolo fastidioso del *lauzangier* viene svolto, in alcuni casi, dal marito malvagio e geloso;

172R. Dragonetti, *La technique poetique des trouveres dans la Chanson Courtoise*, De Temple, Bruges, 1960, p. 272

*Senhor do meu coração, cativo
sodes em eu viver com que vivo;
mais nom ous" oj" eu comvosç" a falar,
ca ei mui gram medo do **esquivo**;
esquiv" aja Deus quem me lhi foi dar!*
Don Dionigi, vv. 16-20

(Signore del mio cuore, infelice
siete perché devo vivere con chi vivo;
ma non oso oggi parlare con voi,
perché ho un timore molto grande del **crudele**;
possa la crudeltà di Dio ricadere su chi ha fatto in modo che mi sposassi con lui!)

*Bele Emmelos es près de souz l'arbroie
pleure Guion sor l'erbe qui verdoie,
por **mal mari qui la bat et laidoie**.
Maiz por destrainte de chastoi
ne puet son cuer retraire a soi.
Et Guis aime Emmelot de foi.
Audefroi le Batard, vv. 1-6*

(La bella Emmelot, nei prati, sotto gli alberi,
piange Gui sull'erba che cresce verde,
a causa del suo **cattivo marito che la picchia e la maltratta**.
Ma per timore del castigo non può ritirare a sé il suo cuore.
E Gui ama fedelmente Emmelot.)

6.5 La figura dell' "Amico"

In tutte le canzoni presenti nel corpus delle "trobairitz", la donna tratta l'amante d'amico o, meglio dire, d'*amic*. Proprio perché la dama poetessa tiene alla sua posizione sociale, lei non può amare un uomo qualunque, ma ama un *cavalier* (epiteto che ricorre più volte nelle liriche) o un *senhor*. La denominazione *amic* nasconde infatti la posizione sociale dell'interlocutore,

reale o immaginaria¹⁷³. In questo modo si conserva la distanza sociale della *fin'amor*, fra la donna “padrona” e la posizione inferiore dell'amico “suo servitore”, al quale è, però, assicurato un premio¹⁷⁴.

Gli appellativi come *drut* (amante), *pregador* (supplicante), *entenditor* (intelligente), e *fenbedor* (ipocrita) ricorrono in pochi casi. Il termine *drut*, che si ripete quattordici volte nelle liriche delle *trobairitz*, indica probabilmente la relazione intima che intercorre fra la dama e il suo amico che quindi ha già ottenuto da lei i suoi favori. René Nelli precisa la connessione che c'è fra il *drut* e l'*assag*, ovvero la prova della castità nel corso della quale gli amanti si coricano insieme, ma non si toccano¹⁷⁵. Solo chi supera questa prova ha diritto a farsi chiamare *drut*, perché la dama, in questo modo, si assicura di non essere un mero oggetto del desiderio sessuale, ma di essere amata da un cuore puro:

Vuòlh que'm digatz si deu far egalmen
*Dòmna per **drut**, quan lo quierà francamen,*
(Cum el per lieis) tot quant tanh ad amor
Segon los dreitz que tenon l'amador.

[...]

*E'l **drutz** deu far prècs e comandamen*

*Cum per **amiga** e per dòmna eissamen*

*E'lh dòmna deu a son **drut** far onor*

Cum ad amic mas non cum a senhor.

Marie de Ventadour et Gui d'Ussel vv. 5-8; 21-24¹⁷⁶

Voglio che mi diciate se una donna deve fare ugualmente
per l'**amante**, quando lo ama sinceramente,
(come lui per lei) tutto quanto concerne all'amore
secondo i diritti che detengono gli amanti.

[...]

E l'**amante** deve rivolgere preghiere e comandamenti

173 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 118

174 Pierre Bec, *op. cit.* p. 36

175 René Nelli, *L'Erotique des troubadours*, Privat, Tolosa, 1963 pp. 179-181

176 *Gui d'Ussel, be'm pesa de vos; Tenso* fra Marie de Ventadour et Gui d'Ussel, **H** 53, il manoscritto è fornito anche di *razò* e miniatura

nello stesso modo sia che lei sia sua **amica** sia che lei sia la sua **dama**
ma la donna deve fare onori al suo amante
come ad un amico non come ad un signore.

Dai versi pronunciati da Maria de Ventadorn, che corrispondono al parere comune dell'epoca, si nota quanto per le poetesse non aveva senso abbandonare la propria posizione sociale di superiorità in nome dell'uguaglianza o della parità, la cosiddetta *paratge*, tanto cara ai *trobadors*, perché questa avrebbe comportato una regressione delle attitudini proprie del rango conferito alle *trobairitz*¹⁷⁷.

Una prerogativa dell'*amic* è senz'altro quella di essere un *pregador*. Questo termine è usato solo in un caso nel corpus delle *trobairitz*. È Castelloza che ne fa uso nel momento in cui, delusa, constata che il suo amico si mostra altezzoso nei suoi confronti perché non le ha inviato né corteggiatori (*pregadors*) né messaggeri, che assumono il ruolo di veri e propri negoziatori del legame amoroso¹⁷⁸.

Il termine *entenditor* si trova in una *canço* scritta da Bieris de Roman per un'altra dama, alla quale Bieris raccomanda di volgere il suo amore verso un amante sincero e non verso un amante bugiardo (*entenditor truan*).

Con la sua accezione completamente negativa, l'aggettivo *fenbedor*, che compare nella *tenso* di Isabella ed Elias Cairel, denota colui che agisce in maniera anti-cortese, prendendo in giro la sua dama e facendola soffrire.

L'amico delle *trobairitz* deve essere un uomo pieno di virtù: deve essere giusto e prode, deve avere temperanza e senno; deve amare con cuore sincero e deve essere un amante fedele:

Proeza *granz qu'el vòstre còrs s'aisina*

E lo rics ***prètz*** *qu'avètz me n'ataina*

Comtessa de Dia vv. 22-23

177 Spampinato-Beretta, Margherita, *Les trobairitz: la voix féminine au moyen âge*. - Revue des langues romanes. 100.1, 1996, p. 70

178 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 120

La grande **prodezza** che abita il vostro cuore
e l'alto **merito** che avete mi inquietano

Egli rispecchia l'ideologia cavalleresca che si fonda sugli antichi valori guerrieri del coraggio e della generosità, che migliorano e proteggono l'intera comunità. Lui non è necessariamente un soldato, ma rispecchia il suo modo di vivere, svolge i suoi stessi riti, approva l'ideologia militare; è legato, infatti, ad oggetti simbolici, come il cavallo e la spada, che danno prova del suo potere e della sua ricchezza.

È un nobile *de bon paratge, de bon linhatge e de bon aire*¹⁷⁹. L'albero genealogico è un tratto importante che distingue l'uomo nobile dall'uomo comune: il nobile ha un passato familiare ragguardevole e un futuro magnifico che gli si prospetta di fronte, l'uomo comune vive esclusivamente nel presente¹⁸⁰. La posizione sociale del cavaliere resta vaga, ma, in ogni caso si tratta di qualcuno che è stato nominato tale, per aver compiuto particolari gesta eroiche.

La nobiltà di nascita deve, com'è ovvio, coincidere anche con una nobiltà d'animo. Questa questione è molto discussa sia nelle liriche dei *trobadours* sia nelle liriche delle *trobairitz*; ed entrambi i filoni letterari sembrano essere convinti che il legame fra questi due tipi di nobiltà è indissolubile e che la nobiltà d'animo ha, rispetto a quella di nascita, una superiorità morale non indifferente.

In alcuni casi, persiste il carattere “vassallatico” fra gli amanti. Questo tipo di rapporto è segnalato da un vocabolario specifico di potere: *coman* (comando), *onor* (onore), *plevir* (promettere), *poder* (potere), *senboratge* (signoria), *servir* (servire), *vassalatge* (vassallaggio), o da quello legato ai riti feudali: *s'aclinar*

179 Il significato di *paratge* e *linhatge* varia nel corso dei secoli: se fino al XII secolo, come afferma Giraut de Bornelh, la loro accezione semantica era legata a quella di famiglia intesa in senso feudale, successivamente il senso di tali termini si amplia e si lega alla nobiltà e più in generale alla superiorità morale. Inoltre *paratge* sottintende anche un aspetto di uguaglianza, di familiarità di corti che le separa dal mondo esterno.

180 Beaune Colette, *Education et cultures du début du XIIe au milieu du Xve siècle*, Sedes 1999, p. 254

(inchinarsi), *a genolhos* (in ginocchio), *homenatge* (omaggio), *vostr'om* (signore), *mas jontas* (a mani giunte), *a pes* (a piedi). Dunque il patto che si instaura fra gli amanti è lo stesso che unisce il signore al suo vassallo, la cui relazione si basa sulla fedeltà e su di un forte senso di responsabilità: l'uomo si inchina alla sua dama a mani giunte e in ginocchio e giura di servirla fedelmente. Azalais de Porcairagues parla di *fe plevida* (fedeltà giurata) fra i “parteners” come se stesse parlando della fedeltà che impegna il vassallo al suo signore¹⁸¹. La promessa giurata si palesa sotto forma di giuramento.

La *fe*, spesso accompagnata dall'epiteto *bon*, sottolinea l'importanza della sincerità dell'amore, una sincerità che si manifesta solo alla presenza di un *amor coral*, un amore che viene dal cuore, dunque un amore sincero. È proprio la buona fede e l'onestà a qualificare l'*amic* che deve dimostrare di avere *fin coratge*, cioè “sincerità di cuore”.

Una qualità importante dell'*amic* è quella di essere un amante *franc*¹⁸². Levy traduce questo termine con: “libero; sincero; buono; dolce; affabile; puro; nobile; illimitato; squilibrato”¹⁸³. Fra questi significati, quelli che più degli altri sembrano essere maggiormente usati dalle *trobairitz*, sono “sincero, buono e affabile”. Qualità che si oppongono al sentimento dell'orgoglio, solo relativamente necessario agli aristocratici perché spesso esso si accompagna all'aggressività, che non è generalmente benvista:

Mi faitz orguòlh en dichz et en parvença

E si ètz francs vas totas autras genz.

Comtessa de Dia, vv. 13-14

(Ma mi trattate con **orgoglio** nelle parole e nei modi,
e invece siete **amabile** con tutte le altre persone.)

181 Azalais de Porcairagues, v. 39

182 *Franc* deriva da *Francus* che designa l'etnia di un membro del popolo germanico che si stabilisce nella Gallia romana. Il termine nel corso degli anni assume sfumature di significato diverse da quelle che aveva in origine, fino ad indicare alcune qualità della nobiltà francese.

183 Levy, Emil, *Petit Dictionnaire Provençal-français*, 3e éd. Heidelberg: Winter 1961, p. 197

Franc può anche essere considerato un sinonimo di “cortese”, dato che significa anche “nobile di nascita”. Essere franco, vuol dire, quindi, essere giusto, leale e fedele.

Un'altra peculiarità propria dell'interlocutore privilegiato dalle poetesse provenzali è l'onore. L'onore è senza dubbio un concetto chiave della società feudale e dell'etica cavalleresca. Esso ha una doppia valenza di significato: da una parte indica la dignità sociale riconosciuta dagli altri che si palesa attraverso oggetti materiali, rango, proprietà e feudi e dall'altra indica la dignità interiore¹⁸⁴. L'onore è il rispetto che un uomo deve avere nei confronti di una donna, alla quale non può chiedere nulla di oltraggioso o disonorevole.

Un aggettivo che ricorre spesso è *pro(s)*, ovvero “valoroso”, la virtù cavalleresca per eccellenza. L'eroe epico è per definizione valoroso, prode, perché non si arrende mai; nell'ambito della poesia cortese dei trovatori è l'amore ad essere fonte di prodezza. Il termine *pro(s)* è spesso accompagnato, sia nelle liriche delle *trobairitz* sia nelle liriche dei *trobadors*, da aggettivi come *gen*, *fran*, *larc* e *valen*. *Valen* deriva dal sostantivo *valor* ed esprime l'idea del valore personale allo stesso modo di *pretz*¹⁸⁵. *Valen* si usa per descrivere un uomo o una donna che è “pieno o piena di valore”, “eccellente” e si usa sia come aggettivo, sia come sostantivo. Per essere considerato un *valen* è necessario aver acquisito particolari meriti associati al coraggio e all'audacia (*arditz*) ispirati dall'amore.

Una virtù abbastanza ricercata nel sesso maschile è la cosiddetta *largueza*, ovvero la generosità o l'elargizione. L'essere generoso e magnanimo distingue il signore dal mercante o dall'impiegato e favorisce la creazione artistica che si manifesta sotto forma di strutture di pubblica utilità e sotto forma di composizioni liriche¹⁸⁶. Proprio grazie alla *largueza* prolifica, durante il

184 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 137

185 *Pretz* e *valor* sono spesso usati insieme come accezioni vicine e pressoché identiche

186 Duby Georges, *Art et Société au Moyen Age. Histoire artistique de l'Europe*, Seuil, Paris, 1997 p. 36

XII secolo, una nuova forma di ricchezza, mobiliare e dinamica, basata sulla distribuzione dei beni e della prosperità. Nella società medievale gioca un ruolo molto importante la gentilezza, la benevolenza e la ricompensa per i servizi resi. Dunque, tutti i signori devono mostrare la propria ricchezza e distribuirla sotto forma di doni, quasi ostentandola. Questo dovere si manifesta anche attraverso l'obbligo dell'accoglienza, la cosiddetta *acolhimen*. Il signore ospita nella sua corte invitati e stranieri sconosciuti, anche i *trobadors* sono ospiti benvenuti nelle corti. Quanto più un signore o un cavaliere si dimostra gentile e prodigo, tanto più aumenta la sua fama.

Per quanto riguarda la descrizione fisica dell'*amic* delle *trobairitz*, essa corrisponde alla concezione estetica trobadoresca, in cui la bellezza fisica viene associata fortemente alla morale: ad una bellezza interiore corrisponde una bellezza esteriore (*beltat-bontat*). Infatti le parti del corpo che vengono descritte come gli occhi (*olhs*), il viso (*vis* o *cara*), il corpo (*cors*) e il colorito (*color*) sono di solito accompagnate da aggettivi che designano, più che l'aspetto fisico, l'aspetto morale o sociale: in particolare *blanc* (bianco o biondo) e *graile* (delicato) sono relativi all'immagine materiale dell'uomo, invece *amoros* (amoroso), *avinen* (avvenente), *coinde* (aggraziato), *cortes* (grazioso, cortese), *franc* (leale), *fresc* (vitale, pronto), *gen* (elegante) rimandano in maniera più o meno diretta all'aspetto caratteriale dell'uomo. Ad esempio, il saper tenere uno sguardo (*dous esgart*) o fare un bel sorriso (*bel ris*) rimandano alla capacità caratteriale di saper fare conversazione nella vita sociale; una comunicazione che include non solo una comunicazione verbale (*gent parlar*) e non verbale, basata sulla mimica facciale e sui gesti, ma anche e soprattutto una comunicazione poetica. Le allusioni descrittive relative agli occhi o alla bocca, anche se dettagliate, rispondono spesso a canoni di bellezza stereotipati o retorici¹⁸⁷. Gli occhi in particolare, nella letteratura medievale, corrispondono sempre allo “specchio del cuore”; per questo la Comtessa de Dia, esprimendo la sua volontà di offrire tutta sé stessa al suo amico (il suo cuore, il suo amore, il suo senno e la sua vita), gli confida la sua volontà di offrirgli anche i suoi

187 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 177

occhi, quindi la sua visione del mondo:

*Eu l'autrei mon còr e m'amor,
Mon sen, mos uòlhs e ma vida.*
Comtessa de Dia, vv. 15-16

(io gli consegno il mio cuore, il mio amore,
il mio senno, i miei **occhi** e la mia vita.)

L'amico delle fanciulle protagoniste delle *chansons de toile* rispetta i canoni previsti per gli eroi protagonisti delle *chansons de geste*. È quasi sempre un nobile, un conte (*cuens*) o un cavaliere (*chevalier*), impegnato in guerre e in tornei. A volte, è proprio grazie allo svolgimento di un torneo o di un duello che conquista la sua dama e la vince come premio per esserne uscito vincitore:

*Tout le tornoi veinqui, la pucele a conquise.
Et li rois li dona, si l'a a feme prise.
En sa terre l'enporte, a bauta honor l'a mise.*
Audefroi le Batard, vv 167-169

(È stato il vincitore di tutto il torneo, la bella ha conquistato.
E il re a lui gliel'ha donata, lui l'ha presa per moglie.
Nel suo paese la conduce, la tiene in grandi onori.)

Gli interlocutori delle canzoni sono disposti a tutto, anche ad andare in contro alla morte, pur di conquistare il cuore delle proprie dame e portarle all'altare; il protagonista de “*Bele Ysabianz, pucele bien aprise*” si fa crociato e intraprende un lungo e difficoltoso cammino d'oltremare solo per amor di lei. Fatta eccezione per un unico caso, tutti i tornei e le giostre si concludono con la vittoria meritata del giovane e valoroso amico, la cui forza fisica proviene proprio dal desiderio d'amore¹⁸⁸.

188 L'unico caso in cui un torneo si conclude con la sconfitta e con la morte del cavaliere è presente nella canzone “*Belle Doette as fenestres se siet*”, in cui gli amanti sono in realtà già sposati e lui partecipa alla gara solo per amor d'avventura e non

Egli è un guerriero la cui bellezza e le cui virtù sono dettagliatamente descritte. Si tratta di uomini la cui condotta è *probece* (magnifica) e *force* (forte) ed essi sono belli (*bels*), coraggiosi (*preus*), saggi (*sages*) e buoni (*frans debonaire*). Come avviene per gli “*amics*” delle *trobairitz*, anche per gli amici delle canzoni di tela, vale la regola cortese che le qualità fisiche sono strettamente collegate alle qualità morali, le une non possono prescindere dalle altre.

Sicuramente le *chansons de toile* dedicano meno versi alle descrizioni dell'amante rispetto alle liriche delle *trobairitz*. Questo perché le parole hanno meno importanza dei gesti nell'intreccio amoroso. Sono i gesti e le azioni pratiche che dipingono e descrivono l'amore. Le parole pronunciate si limitano il più delle volte ad esporre episodi aneddotici e poche volte espongono il senso dei valori e dei sentimenti. La descrizione della sfera affettiva viene così confusa con la descrizione dei gesti e degli atti dell'amore in un modo tale che la sensazione che si ha, leggendo le *chansons de toile*, è che esse non conoscano affatto l'amore che incarnano¹⁸⁹. La bella Oriolanz per dire che il suo amore è insoddisfatto, lo fa attraverso attraverso il racconto di un sogno in cui compie quei gesti d'amore che avrebbero saziato il suo desiderio¹⁹⁰. Lo stesso avviene nella teorizzazione della *fin'amor*: nonostante alcune fanciulle in un primo momento si proclamino amanti nei termini della *fin'amor*, in seguito li mancano le parole per descrivere il proprio amore e l'unico modo che conoscono per convincere il proprio amante del loro amore è quello di concedersi e offrirsi a lui. È quello che ad esempio succede alla bella Yolanz che si abbandona nelle braccia del proprio amante e, in ogni caso, a quasi tutte le protagoniste delle canzoni che alla fine si riuniscono con il proprio amante e *font tous leurs plaisirs* (fanno tutti i loro piaceri).

Nelle *cantigas de amigo*, invece, mancano del tutto dettagli ed elementi descrittivi relativi all'*amigo*. Fatta eccezione per gli epiteti *amigo* e *amado*, nulla è dato sapere riguardo alla sua posizione sociale, ai valori in cui crede e al suo

per amor di lei, che farà costruire in onore del marito un'abbazia

189 Michel Zink, *op. cit.*, p. 52

190 Oriolanz *en haut solier*, vv. 22-26, ed. Zink, p. 80

aspetto fisico. È un'entità soltanto evocata nei versi, la cui lontananza in luoghi e paesi anch'essi non ben identificati, motiva il canto e la danza delle fanciulle, ma non è nulla di più, nonostante sia il destinatario principale delle cantiche. Infatti, al contrario di quello che accade nelle canzoni di tela, anche la descrizione sensuale e fisica dell'amore non è mai descritta o semplicemente evocata.

6.6 Le conseguenze dell'amore

L'Amore ha il merito di essere stato il reale ispiratore dei versi lirici e di scatenare effetti inimmaginabili, che vanno dalla gioia più luminosa al dolore più cupo che determina, nei casi più disperati, sofferenze fisiche non indifferenti. Il sentimento amoroso regala grandi soddisfazioni, ma miete anche le sue vittime. Questa ambivalenza dell'amore è presente in tutti e tre i filoni letterari analizzati.

Nelle liriche delle poetesse occitane la parola *amor* ricorre ben trentacinque volte, superata soltanto dalla parola *domna* che ricorre invece quarantaquattro volte. Inoltre, intorno alla parola *amor*, ruota tutto un gruppo tematico di termini, ad essa associati, che risulta essere anche il gruppo più rappresentativo: *fîn' amor*, *amar*, *amador*, *aman*, *amairitz*. Questo campo semantico non implica necessariamente una relazione intima, perché l'*amor* non è tutte le volte un amore fatale, ma è anche una virtù sociale, un vezzo elegante che distingue la nobiltà¹⁹¹.

Joy e *dolor* sono stati emotivi che provengono entrambi da una situazione sentimentale. Attraverso l'esteriorizzazione in versi di tali emozioni e la conseguente esperienza catartica, le *trobairitz* si liberano di tutte le tensioni psichiche, che, in ogni caso, designano simboli e convenzioni socialmente riconosciuti¹⁹².

191 Non va dimenticato, infatti, che tutto si muove intorno a un gioco, a un divertimento retorico. La *vida* di Sordello racconta che il trovatore italiano si innamorò di una contessa, ma in "modo divertente": *E s'enamoret de la moiller del comte, a forma de solatz, et ella de lui* (*Vida* di Sordello, A :4, BS, 562)

192 Susanna Niiranen, *op. cit.*, p. 191

L'amore corrisposto fra gli amanti letterari è associato alla gioia che si trasmette attraverso il piacere amoroso, la gioia di vivere e di cantare. Concetti molto vicini a quello del *joi* sono: *gaug*, *joia*, *jauzimen*, *jauzir* e *jai*. Tutto questo gruppo semantico evoca un aspetto raggianti, gaio, che è una qualità indispensabile per un nobile che si deve sempre mostrare felice e sorridente.

Nel canto lirico gioia e amore sono indissolubili e inseparabili e questo legame molte volte si manifesta all'inizio della canzone, proprio perché la gioia d'amore giustifica il canto:

Fin jòi me don'alegrança:

Per qu'ieu chan plus gaiamen.

Comtessa de Dia, vv. 1-2

(La pura gioia mi dona allegria
per cui io canto più gaiamente.)

Allo stesso modo, ma su un versante diametralmente opposto, anche il dolore d'amore può giustificare il canto:

A chantar m'èr de çò qu'ieu non volria,

Tant me rancur de lui cui sui amia,

Comtessa de Dia, vv. 1-2

(Sono costretta a cantare di ciò che io non vorrei,
perché ho tanto rancore verso colui di cui sono amica.)

Fra le poetesse occitane, quella che più di tutte, a mio parere, raggiunge i toni più alti di estenuazione sentimentale è Na Castellosa. Le sue liriche toccano i temi della solitudine, della lontananza e del costante e ansioso dubbio della perdita che provocano un caldo struggimento fino allo smarrimento dei connotati intellettuali, pur mantenendo intatti quelli di pertinenza cortese. L'omaggio erotico feudale, sempre sotteso all'esplicitazione del dato amoroso, si esprime come offerta di umile devozione e di remissiva

preghiera¹⁹³:

*Anz sui pensiv' e marrida
Car de m'amor no'us sové,
E si de vos jòis no'm ve,
Tòst mi trobaretz fenida;
Car per pauc de malanança
Mòr dòmna s'òm tot no'lh lança.*
Castelloza, vv. 35-40

(Anzi sono pensierosa ed afflitta
perché del mio amore non vi ricordate,
e se da voi gioia non mi viene,
subito mi ritroverete finita;
perché di una piccola malattia può morire una dama
se non la si estirpa del tutto.)

Il celebre ed epocale connubio “*Eros e Thanatos*” è ben evidente nelle liriche provenzali. Un amore non corrisposto o un amore frustrato conduce alla sofferenza fisica, alla malattia e può condurre anche alla morte. Gli amanti separati soffrono (*sofrent*) e sospirano (*sospirent*). Molti di loro si ritrovano a piangere (*plorar*); infatti, le lacrime sono frequenti fra le *trobaritz* e fra i *trobadors*; non è un caso che esista un sottogenere delle canzoni chiamato, appunto, *planh*.

Tra le liriche provenzali attribuite ad autrici donne, vi è un unico esempio di *planh*¹⁹⁴. Nella canzone l'autrice anonima si rivolge al suo amante defunto, nelle prime *coblas* ne fa riferimento in terza persona, successivamente lo invoca con un vocativo e si rivolge direttamente a lui in seconda persona. La perdita del suo amato ha avuto conseguenze sul suo stato emotivo e sul suo stato fisico: i suoi occhi non smettono di piangere, i capelli le sono caduti, sospira forte ed è addolorata talmente tanto da congedarsi dalla *Fin'Amor* e da

193 Giuseppe E. Sansone, *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*. Guanda, Milano, 1984, p. 533

194 *Ab lo còr trist environat d'esmai*, ed. Bec, p. 117

tutti i suoi consigli. Si è isolata dal resto del mondo e aspetta l'arrivo della morte come fosse una liberazione dal dolore che le si è aggrappato addosso e non vuole lasciarla.

L'assenza o l'ostacolo (costituito dalla lontananza fisica dell'amante o da un marito geloso) generano frustrazione e angoscia. L'unica soluzione possibile per sfuggire alla sofferenza è allora quella di non amare mai più. Neanche il piacere sessuale, celebrato con i sostantivi *joy* e *gauzir*, possono risolvere tale tensione dolorosa.

Talvolta, l'amore troppo passionale (*fol'amor*) e smisurato (*desmesura*) produce e suscita follia (*follia*), per questo motivo gli amanti tendono a moderare i propri sentimenti, ma il più delle volte non ci riescono e diventano vittime di irresistibili pulsioni.

Anche nelle *chansons de toile* l'amore produce gioie e sofferenze.

La maggior parte delle sezioni dialogate sono in realtà lamenti ed esclamazioni di dolore delle fanciulle. Molto spesso vengono colte mentre piangono e sospirano (*souspir* e *plour*), perché l'amore che nutrono per il proprio cavaliere le tortura e le brucia (*destraint* e *atise*).

La bella Ydoine si proclama *lasse* e *chaitive* (infelice e sventurata) perché è in grande tormento a causa del conte Garsile che ama profondamente, ma che è stato esiliato dal suo paese dopo un conflitto militare. Ydoine vive questo distacco con profonda frustrazione e diviene estranea a tutti, non trova conforto in nulla neanche nella poesia e nella musica. Anche su di lei la sofferenza d'amore determina conseguenze a livello fisico e fisiologico, dato che è insonne, appare pallida e livida ed è cosciente che potrebbe anche morire:

Amis, la vostre amour me livre tele entente

qu'en lermes et en plours userai ma jouvente.

N'en puis vive eschaper se ne vous voi u sente.

Audefroï le Batard, vv. 10-12

(Amico, l'amore che nutro per voi mi attacca in tal modo
che io passerò la mia giovinezza in **lacrime** e in **pianti**.

Io non me la posso cavare vivendo se non vi vedo o sento.)

Le dame sopportano feroci punizioni e prigionie in nome dell'amore, Emmelot subisce le violenti percosse del marito geloso, ma non per questo smette di nominare e amare il conte Gui.

Quando poi gli amanti riescono a riconciliarsi, la gioia (*joie*) prende il sopravvento sui loro stati d'animo e si dedicano ai piaceri amorosi senza troppi indugi.

Gioiscono e soffrono d'amore anche le fanciulle delle *cantigas de amigo*. La felicità e la gioia, che già trapela anche quando essa non è esplicitamente nominata dalla leggerezza e dell'armonia dei loro canti e dei loro balli, è generalmente generata dalla notizia dell'imminente arrivo dell'amico:

*Amiga, bom grad' aja Deus
do meu amigo que a mi vem;
mais podedes creer mui bem,
quando o vir dos olhos meus,
que poss' aquel dia veer
que nunca vi maior prazer.*

Don Dionigi, vv. 1-6

(Amica, sia ringraziato Dio
perché il mio amico viene da me;
e potete credere molto bene che,
quando lo vedrò con i miei occhi,
possa quel giorno provare un **piacere** tale
che mai ne conobbi uno più **grande**.)

Il *prazer* (piacere) e il *solaz* (sollazzo) raggiunge il loro massimo picco quando gli amanti finalmente si incontrano e decidono di stare per sempre insieme o di partire insieme verso luoghi e mete misteriose.

La gioia trapela dagli occhi (anche qui specchio dell'anima come nelle canzoni occitane) quando gli innamorati si guardano ed è impossibile celarla, anzi è inesorabile il palesarla a chiunque li veda¹⁹⁵. Questa materiale impossibilità di nascondere i propri sentimenti, a volte, potrebbe diventare pericoloso. Nella *cantiga* “*O meu amig', amiga, nom quer' eu*” di Don Dionigi, la donna innamorata confida all'amica la sua convinzione e la sua paura che la gioia che appunto trapela dallo sguardo del suo amico e che non sfuggirebbe a sguardi indiscreti, potrebbe condurlo alla morte, per questo lei ha intenzione di non ricambiare apertamente i sentimenti e di distaccarsene, per salvaguardare la sua reputazione e il suo nome e la vita del suo *amigo*, dimostrando in questo modo di essere una donna forte, matura e riflessiva.

Come la gioia e il gaudio trapelano dagli occhi degli amanti, così anche la sofferenza e il dolore non possono essere dissimulati. Il *pesar* (dolore), a volte rafforzato dai termini *mui gram* (grandissimo), è difficile da negare o nascondere. Esso proviene da un amore non corrisposto o dall'impossibilità di farsi raggiungere dal proprio amato. La frustrazione dei giovani amanti si riflette a livello lessicale dall'uso di espressioni e parole che fanno capo alle sfere semantiche del dolore come: *sofrir*, *coitada*, *triste* e *sem sabor* (soffrire, afflitta, triste, pallida). Gli effetti del dolore morale si palesano sul fisico e sul corpo di chi soffre, facendo impallidire i volti e rattristire gli sguardi.

Anche nelle liriche gallego-portoghesi la sofferenza d'amore può condurre alla morte. Il topos della morte che la fanciulla invoca come alternativa al dolore, è un motivo topico anche del repertorio delle *cantigas*. Nella lirica “*Nom sei oj', amigo, quem padecesse*”, la giovane donna innamorata è talmente tanto sopraffatta dal dolore causato dalla lontananza dell'amico, che afferma che nessuno a parte lei sarebbe in grado di sopportare una simile *coita* (sofferenza) senza morirne. I congiuntivi presenti nel testo marcano l'impossibilità che qualcun altro possa soffrire gli stessi patimenti della protagonista, in questo modo l'io lirico esprime un desolato primato del

195 Si veda a riguardo la *cantiga* “*O voss' amigo tam de coraçom*” di Don Dionigi

dolore¹⁹⁶.

6.7 Movimento e staticità

Quando ci si appresta alla lettura o all'ascolto di una *chanson de toile*, si ha l'impressione di trovarsi di fronte alla descrizione di un dipinto o comunque di un'immagine statica. Infatti la “Bella” è, quasi sempre, seduta, immobile, intenta a ricamare, ma con la mente rivolta al suo mondo interiore. La sua immobilità è quasi statuaria; è come se, più che un essere umano, sia una sua rappresentazione in gesso:

*An halte tour se siet belle Yzabel.
Son bial chief blond mist fuers par .i. crenel.
De larmes moillient li lais de son mantel.*
Anonimo, vv. 1-3

(In un'alta torre la belle Isabella è **seduta**.
China la sua bella testa bionda **in una nicchia**.
I bordi del suo mantello sono bagnati di lacrime.)

La descrizione della “bella Isabella” in questi versi potrebbe benissimo essere la descrizione di una statua sacra conservata in una nicchia.

La staticità delle immagini si lega perfettamente all'intreccio delle canzoni e al carattere delle dame e che appaiono paralizzate nell'universo maschile che le circonda¹⁹⁷. Anche quando esse si ritrovano nello scenario primaverile, molte volte indice di un amore alle porte, rimangono ferme e inerti. Come afferma M. Zink, le eroine delle *chansons de toile* si annoiano con una passività dolorosa in un'attesa inutile¹⁹⁸. Non intervengono mai attivamente per cambiare il corso della loro vita, ma preferiscono lasciare agli altri questo compito.

196 Rachele Fassanelli, *op. cit.*

197 Irène Nunes-Freire, *op.cit.*, p. 61

198 M. Zink, *op.cit.*, p. 8

In continuo movimento sono, invece, le eroine delle *cantigas de amigo*, che si evolvono all'aria aperta. Non sono mai immobili e interagiscono attivamente con tutto quello che le circonda, anche quando sono sole, si rivolgono alla natura che le ascolta e risponde loro. Sulle coste o sui sagrati delle chiese ballano e corrono; vanno incontro al mare al quale chiedono insistentemente notizie del proprio *amigo*. Non aspettano che un passante accidentale dia loro ragguagli sul loro destino, ma esse stesse ne diventano in prima persona le artefici:

Treydes comig' a lo mar de Vigo

e veeremo' lo meu amigo:

e banhar-nos-emos nas ondas.

Martim Codax, vv. 7-9

(**Venite con me** al mare di Vigo

ché **troveremo il mio amico**,

e nelle onde **ci bagneremo!**)

Se, quindi, le *chansons de toile*, regalano istantanee di storie d'amore, le *cantigas de amigo* offrono, invece, piccoli cortometraggi, in cui tutto è in movimento, non solo la fanciulla che canta, ma anche gli altri personaggi e gli elementi naturali che le stanno intorno; dove l'universo lirico in lingua d'oïl tende a immobilizzare e a impedire qualsiasi gesto, l'universo lirico galiziano-portoghese anima e spinge all'azione.

Il movimento presente nelle liriche delle *trobairitz* è esclusivamente un movimento poetico. Sono i versi stessi che determinano l'azione fra la poetessa e il suo *Amics*. L'evoluzione delle autrici si materializza nelle loro stesse parole e spesso la lirica diventa il mezzo attraverso il quale rintracciare il proprio amante e comunicargli i propri sentimenti e i propri stati d'animo, un modo cortese per stringere un rapporto.

Bels amics, avinenç e bos,

*Quora'us tenrai en mon poder,
Et que jagués ab vos un ser,
Et que'us dès un bais amorós?
Sapchatz, gran talan n'auria
Que'us tengué en luòc del marit,
Ab çò que m'aguessetz plevit
De far tot çò qu'eu volria.*
Comtessa de Dia, vv. 17-24

(Mio bell'amico, garbato e cortese,
quando vi terrò in mio potere
affinché possa giacere con voi una notte
e donarvi un bacio d'amore?
Sappiate che avrei un forte desiderio
di tenervi al posto del marito,
perché voi mi aveste giurato
di fare tutto ciò che avrei voluto.)

Le attività che si svolgono o meno nell'attesa di una risposta o di un contatto con il proprio amico non vengono mai descritte, perché fondamentalmente non interessano. L'unica azione che vale la pena svolgere è quella lirica. Anche quando non hanno “voglia” di scrivere, le *trobairitz* lo fanno lo stesso, perché nonostante il canto rievochi tristi e dolorosi ricordi è terapeutico e alla fine allevia le pene:

*Ja de chantar non degr' aver talan
Car on mai chan
E pieitz me vai d'amor*
Castelosa, vv. 1-3

(Non dovrei avere voglia di cantare
perché più canto
e peggio mi va l'amore).

7 Conclusioni

L'analisi puntuale, eseguita su base filologica e storica, delle liriche e delle canzoni di donna, ha condotto ad interessanti risultati.

Grazie all'esplorazione delle coordinate storiche e culturali in cui gli autori hanno operato, si sono potuti stabilire i motivi e le cause che hanno spinto gli stessi, ad approcciarsi alla scrittura e al mondo dell'arte. Interessante è stato capire il bisogno, avvertito, ad un certo punto della storia, da una particolare classe sociale e in diverse aree geo-politiche, di dare voce ad un io lirico femminile, quasi a voler offrire (o, semplicemente, a tentare di farlo) una sfumatura di pensiero diversa riguardo a tematiche liriche e narrative consolidate, ormai, da anni. Curioso è stato stabilire le cause che hanno incoraggiato un gruppo di vivaci poetesse, le *trobairitz*, alla composizione lirica cortese, nonostante, a causa del loro sesso e del ceto di appartenenza, non avessero alcun motivo (almeno apparente), economico o sociale, per farlo, al contrario di molti dei loro "colleghi" uomini, i *trobadors*, per i quali, la scrittura

poteva essere un trampolino di lancio per farsi un nome nella corte e ottenere una promozione o una protezione dal signore di turno.

Dal confronto e dalla comparazione dei testi lirici, sono emerse analogie e divergenze tematiche e strutturali rilevanti, che hanno dimostrato l'alto grado di contaminazione fra i tre diversi domini letterari, che rimangono, pur sempre, ancorati alle caratteristiche formali e stilistiche dei generi d'appartenenza.

Il campo di studio si è dimostrato abbastanza ampio e, forse, ancora, poco esplorato. Alcune sfaccettature dovrebbero essere approfondite ed indagate con la minuzia, la professionalità e la passione che contraddistingue, da sempre, gli studiosi del pensiero e delle lettere.

8 Bibliografia

EDIZIONI CRITICHE

1. Fernández Guiadanes A., Magán Abelleira F., Rodiño Caramés I., Rodríguez Castaño M., X. X. Ron Fernández, M. del C. Vázquez Pacho, *Cantigas do mar: Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, eds. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.
2. Lang H. R. (1984), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, Max Niemeyer (riedita Hildesheim-New York 1972).
3. Nunes J. J., *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, 3 voll., Coimbra, Imprensa de Universidade (1ª ed. 1926-1928), 1973.

4. Rieger A., *Trobairitz, Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen hofischen Lyrik*, Edition des Gesamtkorpus, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1991.
5. Saba G. a cura di, *Le chansons de toile o chansons d'histoire*, edizione critica con introduzione, note e glossario, Società Tipografica Modenese, Modena 1955.
6. Zink M., *Les chansons de toile*, Collection Essais sur le Moyen-Age Dirigée par Jean Dufournet, Professeur à la Sorbonne Vice-Président de la Sorbonne Nouvelle, Librairie Honoré Champion, Paris, 1977.

TESTI

1. Ascencio E., *Poetica y Realidad en las Cantigas de Amigo*, Madrid, 1957.
2. Asperti S., *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il medioevo volgare*, Vol. II. *La circolazione del testo*, Dir. P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, Roma, Salerno, 2002.
3. Barsotti S., *Le trovatrici: la voce femminile nel corpus della lirica trobadorica*, tesi di laurea discussa presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Pisa, Pisa, 2014.
4. Beaune C., *Education et cultures du début du XIIIe au milieu du Xve siècle*, Sedes 1999.
5. Bec. P., « *Trobairitz* » et *chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 22e année (n°87), Juillet-septembre 1979. p. 236.
6. Bec P., *Chants d'amour des femmes-trobadours*, Éditions Stock Moyen-Age, Paris, 1995.
7. Beretta Spampinato M., *Le trobairitz, La fin'amors al femminile. "Le forme e la storia"*, 1, 1980.
8. Beretta Spampinato M. *Les trobairitz: la voix féminine au moyen âge*. - *Revue des langues romanes*. 100.1, 1996.
9. Bogin M., *The Women Trobadours*, W. W. Norton & Company, (March 17, 1980).

10. Bonoldi Gattermayer E., *Bianca di Castiglia*, Editoriale Jaka Book S.p.A., Milano, 2005.
11. Bossy M. A., Jones N. A. , *Gender and compilation patterns in troubadour lyric: the case of manuscrit N*, in "French Forum", 21 (1996).
12. Boutière J.; Schutz A. H.; Cluzel I. M., *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVE siècles*, Nizet, Paris, 1973.
13. Boyer, *Traité complet d'anatomie, ou Description de toutes les parties du corps humain*, Migneret imp., Paris 1810.
14. Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Chapman & Hall, United States of America, 1990.
15. Canepa G., *Le trobairitz nella tradizione manoscritta*, Tesi di Laurea, Scuola di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Torino, a.a. 2014-2015
16. Careri M., *Il Canzoniere provenzale H (Vat. lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990.
17. Cohen R., *The Cantigas d'amigo: An English Verse Translation. Jscholarship*, Johns Hopkins University, Baltimora, 2010.
18. Cordona M. A. I , *La détérioration du statut de la femme aristocratique en Provence (Xe-XIIIe siècle)*, Le Moyen Age 91, 1985.
19. D'Aquino Tommaso (Santo), *Summa Theologiae*, Ia, qu. 92, art. 3.
20. D'Ipponia Agostino (Santo), *La trinità*, a cura di G. Catapano e B. Cillerai, Milano, Bompiani (collana *Il pensiero occidentale*), 2012.
21. D'Ipponia Agostino (Santo), *Locuzioni e questioni sull'Ettatenco*, Libro I, § 153, a cura di L. Carrozzi e A. Pollastri, Roma, Citta Nuova Ed., 1997.
22. Di Girolamo C. a cura di, *La letteratura romanza medievale*, il Mulino, Bologna, 1994.
23. Dragonetti R., *La technique poetique des trouveres dans la Chanson Courtoise*, De Temple, Bruges, 1960.
24. Duby G., *Art et Société au Moyen Age. Histoire artistique de l'Europe*, Seuil, Paris, 1997.
25. Earnshaw D., *The Female Voice In Medieval Romance Lyric. (American University*

- Studies Series II, Romance Languages and Literature*), Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 1988.
26. Fassanelli R., *Don Denis-Poesie d'amore-Edizione commentata*, Tesi di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie. Padova. Università di Padova, 2009.
 27. Fassanelli R., *Don Denis e Martin Soares: brevi note intertestuali*, Università di Padova, 2014.
 28. Ferrante J. M. , *Woman as image in medieval literature, from the twelfth century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975.
 29. Ferrario G., *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milano Tip. dell'autore, 1830.
 30. Ferreira A. P., *Telling Woman What She Wants: The Cantigas d' amigo as Strategies of Containment*, Portuguese Studies, Vol. 9 (1993), Modern Humanities Research Association Magdalena.
 31. Folena G., *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete* , in *Storia della cultura veneta* , I. *Dalle origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976.
 32. Formisano L. a cura di, *Generi e registri*, in *La lirica*, Il Mulino, Bologna, 1990.
 33. Gentili A., *Concordia discordantium canonum secunda pars, quaestio 3 causae XXXIII, subdivisa in 7 distinciones sic vocatum "tractatus de poenitentia"*, Roma, PUL, 1992.
 34. Glynnis Cropp M., *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Librairie Droz, 1975.
 35. Herlihy D., *Land, family and women in continental Europe, 701-1200*, "Traditio", 18, 1962 (ristampato in S. MOSHER STUARD, a cura di, *Women in Medieval Society*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1976).
 36. Jeanroy A., *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Age*, Paris, Champion 1918, ristampato 1965.
 37. Jeanroy A., *Lapoésie lyrique des troubadours*, Toulouse/Paris, 1934, I.
 38. Jeanroy A., *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris,

- Hachette, 1889.
39. Jullian M., *Images de Trobairitz*, in *Clio, Histoire Femmes et Sociétés, Musiciennes*, anno 2007, n. 25.
 40. Kathleen A., *Voice and Audience: The Emotional World of the 'cantigas d'amigo* in *Vox Feminae: Studies in Medieval Woman's song*,
 41. Kibler W., *Medieval France: An Encyclopedia*, Routledge, 1995.
 42. Koehler E. , *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, Cahiers de civilisation médiévale, 1964, Volume 7, Numéro 25.
 43. Lachin G., *Introduzione*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del convegno internazionale di Venezia 28-31 ottobre 2004, Padova, Antenore, 2008.
 44. Lazzerini L., *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi Editore, Modena, 2001.
 45. Lehmann A., *Le rôle de la femme dans l'histoire de France au Moyen Age*, Berger-Levrault, Paris, 1952A.
 46. Lejeune R., *La femme dans la littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècles*, in *Actes du Colloque "La Femme dans la civilisation des X^e XIII^e siècles"*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", 1977.
 47. Lemaire R., *Explaining Away the Female Subject: The Case of Medieval Lyric*, *Poetics Today*, 7, 4 (1986).
 48. Lemaire R., *Relectura de una cantiga de amigo*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 1983, pp. 289-98 and *Explaining Away the Female Subject: The Case of Medieval Lyric*, *Poetics Today*, 1986.
 49. Levy, Emil, *Petit Dictionnaire Provençal-français*, 3e éd. Heidelberg: Winter 1961.
 50. Liborio M., *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Edizione Bompiani, Milano, 1982.
 51. Lorenzo Gradin P., *La canción de mujer en la lírica medieval*, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
 52. Lorenzo Vázquez R., *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, 2

- voll., Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1977.
53. Mancini M. a cura di, *La letteratura francese medievale*, il Mulino, Bologna, 1997.
54. Menéndez Pidal R., *Poesía juglaresca y los orígenes de las literaturas románicas*, Instituto de Estudio Políticos, 1957.
55. Metzler J. D., *Audefrois le Bastart, Lexikon des Mittelalters, I Aachen bis Bettelordenskirchen*, 1999.
56. Nelli R., *La vie quotidienne des Cathares en Languedoc au XIII^e siècle*, Hachette, Paris, 1969.
57. Nelli R., *L'érotique des troubadours*, 2 vol., Paris, 1974.
58. Niiranen S., “*Miroir de mérite*” *Valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des troubairitz*” Jyväskylä Yliopisto, 2009.
59. Nunes-Freire I., *Cantigas d'amigo et chansons de toile*, in *Médiévales*, N°3, 1983.
60. Pereira M., *Né Eva né Maria*, Bologna, Zenichelli editore, 1981.
61. Pernound R., *Eleonora d'Aquitania*, Jaca Book Calabuig Editore, 2012.
62. Plummer J. F. (Editor), 1981, esp. 39 Maria Rosa Alvarez Sellers, *Las cantigas de Martin Codax y su significacion en la lirica galaico-portuguesa*, QUADRANT N°9 – 1992; Centre de Recherche en Littérature de Lengua Portugaise; Université Poul-Valéry – Montpellier III.
63. Poe E. W., *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript H (Vat. Lat. 3207)*, Nicholasville (Kentucky), French Forum, 2000.
64. Power E., *Donne nel Medioevo*, a cura di M. M. Postan, Jaca Book, Milano 1978.
65. Pozo Garza L., *Ondas do mar de Vigo*, Espiral Maior, Galizia, 1996.
66. Rieger A., “*Ins. e.l cor port, dona, vostra faisso*”. *Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, anno 1985, vol. 28, n. 112.
67. Rieger A., *Trobairitz, donna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco*, publicado da *Mot so razo*, num. 2 (2003).

68. Rodríguez G., *Las posibilidades de actuación jurídico-privadas de la mujer soltera medieval*, in *La condición de la mujer en la edad media*.
69. Saba G., *Trobairitz fantomatiche? I casi di Alamanda ed Escaronba*; all'interno di: *Lerayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, VI Congrès International del'Association Internationale d'études occitanes, 12-19 septembre 1999; Edition PraesensWissenschaftsverlag, Wien 2001.
70. Sakari A., *Azalais de Porcairagues, le Joglar de Raimbaut d'Orange*, Neuphilologische Mitteilungen 50 (1949-1950).
71. Sansone G. E., *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*. Guanda, Milano, 1984.
72. Schultz [-Gora] (Oskar), *Die provenzalischen Dichterinnen. Biographien und Texte nebst Anmerkungen und einer Einleitung*, Leipzig, 1888.
73. Tavani G., *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967
74. Tavani G., *Trovadores e jograis: Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Caminho, Lisbona, 2002.
75. Tertulliano Q. S., *L'eleganza delle donne. De cultu femianrum*, a cura di Sandra Isetta, Bologna, EDB, 1986.
76. Varvaro A., *Struttura e Forme Della Letteratura Romanza del Medioevo*, Liguori, Napoli, 1967.
77. Zink M., *Nature et poésie au Moyen Age*, Paris, Fayard, 2006.