

L_tLecturae tropatorum 3, 2010
<http://www.lt.unina.it/> – ISSN 1974-4374
12 agosto 2010
<http://www.lt.unina.it/DiLuca-2010.pdf>

Paolo Di Luca

Falquet de Romans

Ma bella dompna, per vos dei esser gais
(*BdT* 156.8)

Ma bella dompna di Falquet de Romans è uno di quei testi cosiddetti di confine della letteratura; punto di convergenza di suggestioni tematiche e formali diverse e apparentemente contrastanti fra di loro, sfugge a una chiara e definitiva collocazione generica, situandosi piuttosto nel divenire del sistema lirico occitano alle soglie del secolo XIII.

Trasmesso dai codici **PSc** e generalmente considerato una canzone cortese, è composto da cinque *coblas singulars* monorime di otto decenari chiuse da un *refrain* quadrisillabico con rima *dissoluda* e femminile, che viene ripetuto all'inizio della *cobla* successiva, secondo i dettami delle *coblas capfinidas*. Pur essendo indatabile su base interna, viene ascritto al primo ventennio del secolo XIII. Questa datazione deriva dall'identità, fatta eccezione per l'uscita femminile del *refrain*, dello schema metrico di *Ma bella dompna* con quello di uno scambio di *coblas* fra Gui de Cavaillon e Bertran Folco d'Avignon, *Doas coblas farai en aqest son ~ Ja no creirai d'en Gui de Cavaillon* (*BdT* 192.2 = 82.2), databile appunto alla fine del 1220, poiché in esso si allude a un evento cruciale della crociata contro gli albigesi, l'assedio di Castelnaudry da parte delle truppe francesi.¹ Tenendo conto della codificata pratica che prevede che le canzoni cortesi debbano avere un *compas* originale, Stefano Asperti e Gerardo Larghi ipotizzano che la canzone di Falquet sia stata composta entro quell'anno e che la sua forma

¹ Lo scambio di *coblas* è edito da Saverio Guida, «L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese», *Cultura neolatina*, 33, 1973, pp. 235-271, a p. 260. Testi anche in *Rialto*.

metrica sia stata ripresa nello scambio di *coblas* con la sola variazione dell'uscita maschile del *refrain*.²

Sul rapporto di *Ma bella dompna* con lo scambio di *coblas* e sulla sua eventuale datazione tornerò in seguito: giacché l'ipotesi suddetta si basa sul presupposto di un'imitazione formale, sembra opportuno analizzare prima la particolare fisionomia metrica del testo di Falquet. Essa rispecchia palesemente quella delle canzoni di gesta, composte, secondo una delle consuetudini più in voga, in lasse monorime di decenari. Il *refrain* che chiude le *coblas* richiama alla mente, inoltre, i *petits vers* posti a conclusione delle lasse di alcuni poemi epici.³

Il *petit vers* delle canzoni di gesta ha solitamente la misura di un emistichio, è indipendente dall'assonanza o dalla rima che informa la lassa di cui fa parte ed ha quasi sempre un'uscita femminile.⁴ Da un

² Cfr. *BEdT*, ss.vv., e Gerardo Larghi, *Falquet de Romans: edizione critica con note e glossario*, Tesi di Laurea, Università Cattolica Sacro Cuore, Milano 1985, *passim*. Larghi fissa, in realtà, anche un termine *post quem*, il 1209. Lo studioso identifica con molta cautela il Falco col quale Gui de Cavaillon intrattiene uno scambio di *coblas*, *Falco, en dire mal ~ Senher, a vos que val* (*BdT* 192.2a = 147.2), databile dopo il 1209, con Falquet de Romans [va ricordato che Falco viene identificato con Bertran Folco d'Avignon da Oskar Schultz-Gora, «Zu den Lebensverhältnissen einiger Trobadors», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 9, 1885, pp. 116-135, a p. 124, e da Saverio Guida, «Per la biografia di Gui de Cavaillon e di Bertran Folco d'Avignon», *Cultura neolatina*, 32, 1972, pp. 189-210, a p. 209]. Sempre Falquet si nasconderebbe dietro il nome giullaresco di Falconet, autore di una tenzone con un parimenti sconosciuto Faurel, *En Falconet, be-m platz car es vengutz ~ Faure, del joc vos dey esser tengutz* (*BdT* 149.1 = 148.1), composta attorno agli anni dieci del Duecento, dove si stila una rassegna denigratoria dei nobili di Provenza, fra i quali l'unico ad essere lodato da Falconet è proprio Gui de Cavaillon. Questa duplice identificazione testimonierebbe, secondo Larghi, i forti legami intercorsi fra Gui e Falquet e porterebbe qualche elemento in più per datare *Ma bella dompna*: Falquet l'avrebbe composta attorno al 1210, Gui l'avrebbe conosciuta e ne avrebbe riutilizzato la forma tra ottobre e novembre del 1220 nelle due *coblas* indirizzate a Bertran Folco d'Avignon. Larghi conclude, tuttavia, che «si tratta solo di una ipotesi, la cui consistenza rimane ancora da verificare» (p. 80). Le due tenzoni, oltre che nella tesi di Larghi (p. 652 e p. 661), sono edite da Peter T. Ricketts, *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, Birmingham 2000, pp. 20 e 24.

³ Come nota anche Larghi, *Falquet de Romans*, p. 161.

⁴ Per una sintesi bibliografica relativa al *petit vers* rimando al mio studio «*Salutz d'amour et de geste: étude du groupe métrique Frank 13*», *Revue des langues romanes*, 113, 2009, in stampa.

punto di vista semantico, esso è caratterizzato dalla ripetizione di espressioni di natura formulare, il che induce a credere che costituisca un residuo attenuato di *refrain* presente nella struttura originaria della lassa. I critici sono soliti isolare due tipi di *petit vers*: «dans le type I, le vers qui suit le vers court se rattache par sa signification à la laisse qui précède [...]; dans le type II, le vers qui suit le vers court énonce un fait nouveau qui ouvre une nouvelle phase du récit».⁵ Oltre a fungere da richiamo semantico alla lassa che lo segue o che lo precede, va ricordato che, a seconda della tipologia, il *petit vers* anticipa la rima o l'assonanza della lassa successiva, oppure viene ripetuto nel primo emistichio del verso che segue. Il *refrain* di *Ma bella dompna* presenta tutte le caratteristiche tipiche del *petit vers* epico: misura equivalente a quella di un emistichio, uscita femminile, rima differente da quella che informa la *cobla*, ripetizione nel primo verso della *cobla* successiva. In virtù di queste particolarità, esso va assolutamente distinto da quelli in uso nella lirica, dei quali i trovatori fanno, fra l'altro, uno scarso utilizzo.⁶ A tal proposito, in un'analisi metrica della *retroencha* e, più in generale, delle canzoni a *refrain*, Chambers nega ogni filiazione a questo genere del ritornello di *Ma bella dompna* di Falquet de Romans, giudicandolo «foreign to the *retroencha* pattern».⁷

Va segnalato anche l'uso sistematico che in *Ma bella dompna* si fa delle cesure epiche, fenomeno metrico molto raro nella poesia dei trovatori ed estremamente invisibile ai compilatori dei canzonieri, spesso propensi ad eliminarlo o correggerlo in fase di copia.⁸ Nel testo di

⁵ Jeanne Wathelet Willem, «Les refrains dans la *Chanson de Guillaume*», in *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège* (Liège, septembre 1957), Paris 1959, pp. 457-483, a p. 459.

⁶ I componimenti a *refrain* della lirica trobadorica sono circa una sessantina, di cui solo undici sono vere e proprie canzoni cortesi. Com'è noto, essi sono maggiormente impiegati nei generi a forma fissa o a pertinenza coreografico-musicale. Per un elenco si rimanda a István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957, vol. II, p. 58, da integrare con Terence H. Newcombe, «The Refrain in Troubadour Lyric Poetry», *Nottingham Mediaeval Studies*, 19, 1975, pp. 3-15, e Gerald A. Bond, «The Last Unpublished Troubadour Songs», *Speculum*, 60, 1985, pp. 827-849.

⁷ Frank M. Chambers, *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia 1985, p. 239.

⁸ Sull'argomento si veda L. E. Kastner, «The Epic Cesura in the Poetry of the Trouveres and of the Troubadours», *The Modern Language Quarterly*, 6,

Falquet si ritrova una cesura epica fissa al primo verso di ogni strofa in presenza del sintagma «Ma bella dompna», ma anche altre due ai vv. 15⁹ e 32. Proprio l'impiego di cesure epiche spiegherebbe, secondo Barbieri, l'attestazione del testo di Falquet nei soli manoscritti **PSc**: «sono i testimoni che si sono rivelati più propensi ad accogliere, introdurre o conservare arditezze metriche e in particolare proprio le cesure epiche; [il componimento], ritenuto non a torto aberrante nella forma, sarà stato scartato dai principali modelli della tradizione dai quali derivano i testimoni a noi noti, impedendone così la trasmissione».¹⁰ Il dato risulta ancora più sorprendente se si considera che *Ma bella dompna* rappresenta l'unico apporto originale al corpus lirico dei trovatori da parte dei codici afferenti alla cosiddetta 'terza tradizione':¹¹ alla base di ciò non è da supporre, secondo Barbieri, una fonte innovativa rispetto al resto della tradizione occitana, ma solo la propensione dei suddetti codici alla conservazione di forme metriche insolite.¹²

Ma bella dompna sarà stato percepito come un ibrido da un punto

1903, pp. 119-121; Pietro G. Beltrami, «Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante», *Metrica*, 4, 1986, pp. 67-107, alle pp. 76-78; Id., «Endecasillabo, décasyllabe e altro», *Rivista di letteratura italiana*, 8, 1990, pp. 465-513, alle pp. 501-507; Dominique Billy, «L'analyse distributionnelle des vers cesurés dans la poésie lyrique médiévale occitane et française», in Gérard Gouiran (éd.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. III^{ème} Congrès International de l'Association internationale d'études occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990), 3 voll., Montpellier 1992, vol. III, pp. 805-828, a p. 812; Id., «Le flottement de la césure dans le décasyllabe des troubadours», *Critica del testo*, 3, 2000, pp. 587-622.

⁹ Dove tuttavia la cesura epica potrebbe essere annullata dalla sinalefe fra i due emistichi; stessa cosa è postulabile al v. 10. Su questo particolare tipo di cesura si veda Beltrami, «Cesura epica», pp. 77-78.

¹⁰ Luca Barbieri, «*Tertium non datur*. Alcune riflessioni sulla 'terza tradizione' manoscritta della lirica trobadorica», *Studi medievali*, 67, 2006, pp. 497-548, a p. 544.

¹¹ Sulla quale si rimanda a Barbieri, «*Tertium non datur*».

¹² Va ricordato, ad ogni modo, che il testo di Falquet era presente sia nel perduto canzoniere del conte di Sault (ricostruito a partire dalle citazioni raccolte da Jehan de Nostredame da Camille Chabaneau e Joseph Anglade, «Essai de reconstitution du Chansonnier du Comte de Sault», *Romania*, 40, 1911, pp. 243-322; a p. 279 si legge l'unico verso superstite di *Ma bella dompna*: «e mourray tout ensins quom fes Andryeus»), sia nel canzoniere di Bernart Amoros (si veda Giulio Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (sezione riccardiana)*, Fribourg 1911, pp. 21-22).

di vista formale poiché coniuga la misura fissa della *cobla* con il metro e il tipo di rime tipici della lassa epica; a ciò si aggiungano, come si è detto, l'utilizzo di un *refrain* così particolare e la presenza inconsueta di cesure epiche. Della confusione in cui saranno incorsi i copisti rispetto a tali stravaganze formali ci testimonia anche l'ascrizione del testo al genere del sirventese da parte della rubrica di *c*, giustificabile forse proprio a partire dalla presenza delle cesure epiche, visto che queste si ritrovano quasi esclusivamente in sirventesi e testi affini.

Tutti i dati raccolti mi inducono a ricondurre il testo a quel piccolo corpus di componimenti strofici ma non lirici, laddove lirico è da intendere nell'accezione metrica e performativa, perché versificati alla maniera delle canzoni di gesta e musicati con melopee epiche, di cui mi sono occupato di recente. Nel mio studio sono giunto alla conclusione che l'impiego di *sons* epici, i quali prevedono la ripetizione della medesima frase musicale ad ogni verso, in componimenti ad organizzazione strofica comporta l'abbandono del canto a favore della salmodia: i testi in questione rappresentano un compromesso formale fra una sequenza di lasse e una di *coblas* e testimoniano l'esistenza di una maniera compositiva ed esecutoria alternativa a quella della lirica tradizionale.¹³

Nel testo di Falquet sono reperibili altri indizi che suffragano l'ipotesi che esso fosse accompagnato da una melopea epica.¹⁴ In primo luogo, la sede variabile delle cesure, che non si rinvergono, come si è detto, solo in presenza del sintagma «Ma bella dompna», ma anche ai vv. 15 e 32, potrebbe essere indice di un tipo di intonazione diverso da quello della strofa lirica. Partendo dal presupposto che il decenario della canzone trobadorica non tollera di norma sillabe atone sovrannumerarie in sede di cesura e che la melodia lirica prevede versi isosillabici nelle rispettive sedi di ogni strofa, si può infatti affermare che se le cesure epiche nel componimento di Falquet si ritrovassero sempre nella stessa posizione, non causerebbero problemi a un'esecuzione di tipo lirico,¹⁵ ma il fatto che se ne abbiano altre in sedi non sistematiche induce a pensare che il testo si servisse di un *melos* epico.

¹³ Paolo Di Luca, «Épopée et poésie lyrique: des quelques *contrafacta* occitans sur le *son* de chansons de geste», *Revue des langues romanes*, 112, 2008, pp. 33-60.

¹⁴ Come mi fa notare in una comunicazione privata Francesco Carapezza.

¹⁵ Come accade, del resto, nella canzone di Guillem de Saint Leidier, *Per Dieu, Amor, en gentil luoc cortes* (*BdT* 234.15), edita da Aimo Sakari, *Poésies du*

In *Ma bella dompna* si rilevano, inoltre, alcune incongruenze nell'estensione e nella distribuzione dei periodi sintattici nelle singole strofe, particolarità che male si accorda a una melodia di tipo lirico, articolata in frasi musicali di più versi che rispecchiano l'andamento sintattico del testo; qui non si rileva una chiara divisione fra fronte e sirma, ma piuttosto una forte tendenza alla paratassi: la struttura sintattica del componimento presuppone una frase musicale per verso, proprio come accade nelle canzoni di gesta.

Un altro elemento interessante è la curiosa menzione di Raoul de Cambrai al v.6: il bellicoso e fiero eroe, protagonista dell'omonima gesta, viene evocato da Falquet insieme a Florio come esempio di amante felice. Un'allusione insolita, visto che nella gesta l'elemento amoroso è pressoché assente, e i trovatori non ricordano Raoul se non per il suo alto valore guerresco e il suo proverbiale orgoglio.¹⁶ Alcuni critici hanno presunto l'esistenza di un'altra versione della *chanson de geste*, oggi perduta e della quale Falquet era probabilmente a conoscenza, dove forse si accordava maggior peso alle avventure galanti di Raoul.¹⁷ Altri hanno creduto di individuare il motivo della menzione di Falquet negli unici brani della *chanson de geste*, relativi peraltro alla morte dell'eroe, in cui compare la sua amica, Heluis.¹⁸ È opinione

troubadour Guillem de Saint-Didier, Helsinki 1956, p. 146, dove si ritrovano cesure epiche fisse ai vv. 4 e 8 di ogni strofa.

¹⁶ Elenchi di allusioni a Raoul nella poesia trobadorica e in altre opere medievali sono in Paul Meyer et Auguste Longnon, *Raoul de Cambrai, chanson de geste*, Paris 1882, pp. XLVII-LV e Sarah Kay, *Raoul de Cambrai*, Oxford 1992, pp. LXII-XLV. Nessuna di queste sembra incentrarsi sull'aspetto amoroso della vita dell'eroe. Si veda, per le menzioni di Raoul nelle poesie di Bertran de Born, Patricia H. Stäblein, «Catastrophe Theory in Reading Narratives: A way to Figure Out *Raoul de Cambrai* and its Rôle in the Lyrics of Bertrand de Born», *Olifant*, 8, 1980, pp. 3-28.

¹⁷ Le allusioni trobadoriche alla gesta sono quasi tutte anteriori al testo conservato e spesso fanno riferimenti a episodi ad esso sconosciuti. Si vedano: Pauline Materasso, *Recherches historiques et littéraires sur «Raoul de Cambrai»*, Paris 1962, p. 85 n. 130; François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona 1972, pp. 394-397; Raymond Arveiller et Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence 1987, p. 38, n. 6.

¹⁸ Notoriamente i vv. 3487-3488 e 3524-3532 dell'edizione Kay: si vedano Larghi, *Falquet de Romans*, pp. 201-202, e Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, pp. 134-135. Un'altra ipotesi

di Birch-Hirschfeld, infine, che alla base del riferimento ci sia una mera esigenza rimica: Falquet avrebbe citato Raoul perché il suo nome soddisfaceva la necessità di una rima in *-ais*; l'ampia disponibilità di soluzioni con tale desinenza rende, tuttavia, tale teoria poco convincente.¹⁹ A questa serie di ipotesi più o meno probanti vorrei aggiungere un'altra: è possibile che dietro l'evocazione di Raoul si nasconda un riferimento alla melopea riutilizzata da Falquet in *Ma bella dompna*, desunta, appunto, dall'omonima canzone di gesta. Certo, bisogna ammettere che le allusioni attraverso le quali i trovatori confessano il loro debito nei confronti del modello metrico-melodico imitato sono di solito più esplicite: specie quando la fonte della contraffattura è una gesta, viene sempre menzionato il *son* ripreso e il nome dell'eroe protagonista dell'opera.²⁰ Eppure non mi sembra si possa escludere l'eventualità che Falquet, menzionando Raoul de Cambrai, abbia voluto fornire l'indicazione della fonte contraffatta, camuffata in un paragone iperbolico perché più rispondente al contesto; ipotesi che, ad ogni modo, risulta più economica rispetto a quella maggiormente accreditata, che postula amori sfuggiti alla memoria del tempo e alla trasmissione manoscritta di un eroe noto essenzialmente per la sua fiera e brutalità pur di giustificarne la declinazione cortese in *Ma bella dompna*.

Se nella forma il componimento di Falquet è accostabile all'epica, nei contenuti rimanda al genere del *salut d'amor*, coltivato in Occita-

è stata formulata da L. M. Levin, «An allusion to Raoul de Cambrai», *Modern Philology*, 21, 1924, pp. 273-276, il quale, ritenendo improbabile che Falquet alluda all'unico episodio in cui compare Heluis, quello del funerale dell'eroe, nel quale, fra l'altro, «there is no reference [...] to Raoul felicity in love» (p. 273), indica come fonte del trovatore le lasse CCL-CCLIV, situate in quella seconda parte del poema generalmente considerata opera di un continuatore. Qui si narra dell'amore sorto fra Beatrix e Bernier, con una particolare insistenza sul momento del bacio fra gli amanti; il particolare assume una certa importanza anche nei versi in questione di *Ma bella dompna*: l'io lirico si dichiara più felice di Florio e di Raoul perché ha ricevuto un bacio dall'amata. Il riscontro mi sembra tenue e poco probabile, anche perché bisognerebbe ammettere che Falquet, buon conoscitore della produzione letteraria oitanica, abbia confuso Raoul e Bernier.

¹⁹ Adolf Birch-Hirschfeld, *Über die den provenzalischen Troubadours des XII und XIII. Jahrhunderts bekannten epischen Stoffe, ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters*, Halle 1878, p. 76.

²⁰ Si veda Di Luca, «Épopée et poésie lyrique», pp. 35-37.

nia a partire dall'ultimo terzo del secolo XII. Il *salut d'amor* può essere definito a grandi linee come «un tipo di componimento in versi in cui l'amante, impedito dalla sua timidezza o da altre circostanze, invia un messaggio alla sua donna, per iscritto o per bocca di un messaggero, con cui le chiede di corrispondere al suo amore».²¹ Di fronte a questo assunto principale, che esprime in forma epistolare la medesima situazione sociale ed erotica ritratta nella *canso*, sono numerose le variazioni che si possono apportare: il discorso può essere condotto in prima o in terza persona, se a parlare è il messaggero; il componimento può contenere la descrizione dello stato d'animo dell'amante, la rievocazione dei momenti salienti della relazione che lo lega alla dama, l'elogio di quest'ultima, spesso paragonata a eroine dei romanzi. I tratti distintivi del genere a livello formale sono, invece, più labili: di solito è composto in *couplet d'octosyllabes*, ma se ne hanno anche pochi esemplari in forma strofica; è frequente l'utilizzo del vocativo iniziale, *domna*, talvolta ripetuto anche alla fine a guisa di *bioc* conclusivo, così come di lessemi che evocano l'idea della corrispondenza, come *letra*, *messatge*, *enviar*; il *salut* può avere, infine, uno statuto testuale autonomo, oppure essere incastonato in altre opere, generalmente in romanzi cortesi.²² Un'ulteriore caratteristica molto importante del *salut* riguarda le sue modalità di esecuzione: è un genere che, con ogni probabilità, veniva declamato o recitato, proprio come i romanzi.²³

Ma bella dompna assomma in sé sufficienti tratti caratteristici perché possa rientrare nel novero dei *salutz*. Dopo l'apostrofe alla dama, ripetuta a inizio e fine di ogni strofa, il testo di Falquet si articola in questo modo: l'amante rievoca il primo bacio concessogli dalla dama e l'incomparabile felicità che egli ha provato (I); si dichiara suo fedele servitore, disposto ad ogni prova pur di vedere il suo amore ripagato (II); comincia ad imbastire retoricamente la richiesta cortese, dichiarando che morirà di dolore, come un presagio gli ha rivelato, se la dama non vorrà accordargli mercede (III); prosegue nella sua opera

²¹ Costanzo Di Girolamo, «*Madonna mia*. Una riflessione sui *salutz* e una nota per Giacomo da Lentini», *Cultura neolatina* 66, 2006, pp. 411-422, a p. 411.

²² Sul *salut d'amor* si rimanda al recente *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitano*, a cura di Francesca Gambino, Roma 2009, con particolare riferimento all'«Introduzione» di Speranza Cerullo, pp. 17-159, nella quale si procede a un accurato studio del genere e a una ricostruzione della sua storia bibliografica.

²³ Di Girolamo, «*Madonna mia*», p. 416.

di persuasione adducendo altri motivi: alla professione della totale dipendenza dalla dama e della sua sconfinata dedizione per lei segue il monito che sarà la dama a rimetterci se lo lascerà insoddisfatto (IV); loda la dama per la sua eccezionale bellezza e cortesia (V). Benché il suo statuto di epistola o messaggio non sia evidente, *Ma bella dompna* ha la stessa strutturazione retorica del *salut*, a sua volta desunta dall'epistolografia e dall'*ars dictandi* medievale: *salutatio*, che qui si riduce alla sola apostrofe alla dama; *exordium*, *captatio benevolentiae* e *narratio*, presenti nella canzone sotto forma di dichiarazione d'amore e di lode cortese; *petitio*, che qui coincide con la richiesta di mercede. Va sottolineato, tuttavia, che le singole parti, come spesso accade anche nei *salutz* canonici,²⁴ non seguono l'andamento logico dell'epistolografia, sono fuse insieme e non sono perfettamente separabili in virtù di un principio di unità stilistica derivato dalla «continua tensione sentimentale, che è poi tensione lirica»²⁵ caratteristica del genere. Sono altresì presenti molti degli elementi e dei motivi tipici, sebbene non esclusivi, del *salut* utilizzati secondo il medesimo impianto retorico persuasivo²⁶: la lontananza dell'amante, dichiarata fin da subito, è un espediente atto a giustificare l'invio o almeno la composizione del messaggio, ma anche la rievocazione delle gioie passate e delle pene presenti; il ruolo tributato al cuore, separato dal corpo e lasciato presso la dama come pegno amoroso; la sottomissione dell'amante alla dama, amata per la sua eccezionale bellezza; la minaccia che sulla dama ricadrà la colpa della sofferenza o morte dell'amante; la frequente comparazione dell'amante con eroi romanzeschi, come Raoul de Cambrai, Florio, Andreu de Fransa, e con Salomone, personaggio biblico le cui disavventure amorose erano molto conosciute nel medioevo. Da un punto di vista stilistico, ricordo l'utilizzo di espressioni proverbiali, come probabilmente saranno quelle dei vv. 12, 17, 43-44, e del *bioc* conclusivo. Vero è che tutti i temi e gli stilemi fin qui elencati sono patrimo-

²⁴ Solo nei *salutz* di Arnaut de Maruelh, maestro del genere, è possibile riconoscere distintamente le varie parti dell'epistolografia medievale. Si rimanda a Cerullo, «Introduzione», pp. 52-112 per uno studio della retorica epistolare soggiacente ai *salutz*.

²⁵ Elio Melli, «I *salut* e l'epistolografia medievale», *Convivium*, 30, 1962, pp. 385-398, p. 396.

²⁶ Si rimanda ancora a Cerullo, «Introduzione», pp. 123-126, per una proposta di descrizione del genere.

nio comune della lirica cortese; tuttavia, come sottolinea Cerullo, «la diversa funzione e connotazione retorica possono farne elementi discriminanti nella costituzione di una tradizione di genere».²⁷

Questa affermazione è tanto più vera se si considera che molti motivi nonché alcune espressioni lessicali e precise scelte stilistiche presenti in *Ma bella dompna* si ritrovano in un *salut* ‘classico’ in ottosillabi rimati a coppie composto dallo stesso Falquet, *Domna, eu pren comjat de vos* (*BEdT* 156.I). I due componimenti condividono «[le] même ton, [la] même situation et [une] frappante ressemblance de certains vers».²⁸ Il loro innegabile e stretto rapporto lascia pensare che Falquet abbia riformulato il suo *salut* in forma strofica in *Ma bella dompna*, riproponendone «tutti gli elementi topici e tematici oltre che stilistici».²⁹ Ci troviamo, in sostanza, davanti a «un caso singolare di ‘plagio d’autore’, certamente notevole per la quantità e la puntualità dei riscontri, che lascia intravedere – al fondo di un’operazione di recupero e riuso di materiale proprio in molti casi non oltrepassante la ripresa di singoli sintagmi o di segmenti testuali – un progetto che tocca anche l’assetto

²⁷ Cerullo, «Introduzione», p. 124.

²⁸ Arveiller et Gouiran, *L’œuvre poétique*, p. 156. Una lista dei versi e delle espressioni che accomunano la canzone al *salut*, che non pare opportuno riproporre in questa sede, è stata approntata da Rudolf Zenker, *Die Gedichte des Folquet von Romans*, Halle 1896, pp. 6-9, e integrata col raffronto dei *loci paralleli* con gli elementi tipici del *salut d’amor* da Speranza Cerullo, «Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra *salut* e *canso*», in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, 2 voll., Padova 2009, vol. I, pp. 156-174, a p. 165. Il rapporto fra i due testi di Falquet era stato rilevato anche da A-mos Parducci, «La lettera d’amore nell’antica letteratura provenzale», *Studi medievali*, 15, 1942, pp. 69-110, a p. 86, il quale suppone che entrambi siano indirizzati alla stessa dama. Il *salut* di Falquet intrattiene, a sua volta, forti rapporti intertestuali col *salut* di Arnaut de Marueilh *Dona, gencher qu’ieu no sai dir* (*BEdT* 30.III) e con l’anonimo *Si trobess tan leial messatge* (*BEdT* 461.VII), editi in *Salutz d’amor*, alle pp. 310 e 754. Secondo Cerullo, «Introduzione», p. 127, «le riprese di tipo propriamente intertestuale [rispetto al modello arnaldiano], tecnicamente definibili come plagio, si registrano nei punti di maggiore tensione retorica del testo».

²⁹ Furio Brugnolo, *Plurilinguismo e lirica medievale: da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma 1983, p. 45.

strutturale e generico del testo di arrivo».³⁰ Alla base di questa operazione ci sarebbe, secondo Cerullo, la volontà di innovare la forma della *canso* grazie al modello fornito dall'epistola in versi.³¹

A mio avviso i termini della questione vanno invertiti: è il *salut d'amor* che a un certo punto comincia ad assumere forma strofica, accanto a quella canonica di tipo epistolare, allo scopo di perseguire nuove modalità compositive ed esecutorie. La composizione di *salutz* strofici si manifesta relativamente presto rispetto alla comparsa del genere nel *milieu* trobadorico.³² L'impiego dello strofismo in un genere prettamente narrativo è stato imputato a una volontaria scelta di ibridazione formale da parte dei singoli autori, volta a irreggimentare il messaggio d'amore nella forma fissa della *canso*. Come commenta Bec, «cet alignement formel du salut sur la chanson ait eu pour cause une certaine volonté arrêtée de le revaloriser : en le contaminant, pour ainsi dire, d'éléments empruntés à un genre plus noble».³³ Brugnolo, dal canto suo, parla di una «stilizzazione del *salut* nelle forme più brevi e compatte della canzone».³⁴ Secondo Cerullo, infine, l'esistenza di *salutz* strofici è dovuta a «una discreta fortuna del genere, che avrebbe favorito la sua entrata nell'orbita metrico-formale della *canso*».³⁵ Si tratta, in sostanza, di una scelta stilistica che, grazie alla commistione di generi diversi, persegue una modalità alternativa di composizione

³⁰ Cerullo, «Lirica e non-lirica», p. 163. Non ci sono elementi, tuttavia, per stabilire che il *salut* sia antecedente alla canzone.

³¹ Cerullo, «Lirica e non-lirica», p. 166.

³² È verosimile che il primo *salut* di questo tipo sia *Dompna, ieu vos sui messatgiers* (*BdT* 234.7) di Guillem de Saint Leidier, trovatore morto alla fine del secolo XII. Il *salut* di Rambertino Buvaelli, *D'un salut me voill entremetre* (*BdT* 281.3) è stato composto prima del 1220. Un frammento di *salut* strofico potrebbe essere *Dompna valen, saluz et amistaz* (*BdT* 437.14) di Sordello, risalente alla prima fase dell'attività poetica del trovatore. Nel gruppo dei *salutz* strofici rientrano, infine, due componimenti anonimi, *A Deu coman vos e'l vostre ric preç* (*BEdT* 461.I), e *Domna, vos m'avez et Amors* (*BEdT* 461.V), per i quali non è invece possibile stabilire una datazione precisa. Tutti i *salutz* citati sono editi in *Salutz d'amor*, alle pp. 234, 442, 550, 606 e 700. Per approfondimenti bibliografici sui testi citati rimando al mio «*Salutz d'amour et de geste*».

³³ Pierre Bec, «Pour un essai de définition du salut d'amour: les quatre inflexions sémantiques du terme. A propos du salut anonyme *Dompna, vos m'avez et amors*», *Estudis romànics*, 11, 1961, pp. 191-201, a p. 199.

³⁴ Brugnolo, *Plurilinguismo*, p. 45.

³⁵ Cerullo, «Introduzione», p. 136.

del *salut d'amor*. Questa scelta comporta, come è ovvio, delle conseguenze sul piano dell'esecuzione, poiché l'uso dello strofismo lascia presupporre un ritorno al canto in un genere poetico che nasce, come ho precisato prima, per la recitazione o la lettura a voce alta.

Il caso di *Ma bella dompna* è ancora più singolare: il componimento di Falquet è, infatti, il frutto di un'ibridazione formale non fra *salut* e *canso*, bensì fra *salut* e *chanson de geste*; da quest'ultimo genere ricava la forma metrica nonché il *petit vers*, anch'esso adattato nel contenuto alle esigenze retoriche del *salut*, dal momento che vi figura l'apostrofe alla dama.³⁶ Il testo di Falquet, dunque, piuttosto che essere declamato o cantato, veniva salmodiato alla stregua delle canzoni di gesta. La stessa cosa vale per un altro *salut* strofico, l'anonimo *A Deu coman vos e-l vostre ric preç* (*BEdT* 461.I), in *coblas singulars* monorime di decenari e con frequenti cesure epiche in posizione mobile, ossia con una struttura formale ricalcata su quella delle canzoni di gesta che si presta perfettamente ad essere salmodiata.³⁷ Un caso simile è quello rappresentato dal *salut* francese *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée*, composto da una lassa monorima di venti alessandrini

³⁶ L'invocazione finale alla dama fuori schema metrico è un tratto frequente, benché non caratterizzante, del *salut d'amor*. A tal proposito Pierre Bec, «L'introduction et la conclusion dans les saluts d'amour d'Arnaud de Mareuil», in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Saarbrücken 1957, pp. 39-50, a p. 48, chiosa: «il est possible aussi que le mot *dompna*, à la fin du texte, qu'on ne saurait invoquer comme caractéristique de saluts d'un genre spécial, puisse être également interprété comme une pure formule de politesse à l'adresse de la dame».

³⁷ Già Francesca Gambino, «Forme e generi in contatto», in *Scène, évolution, sorte de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du VII^e Congrès international de l'AIEO (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, 2 voll., Roma 2003, vol. I, pp. 343-360, editrice del *salut*, ha di fatto rilevato l'affinità di *A deu coman* con la lettera epica di Raimbaut de Vaqueiras, *Senher marques, no-us vuellh totz remembar* (*BEdT* 392.I-III), per la forma metrica simile e la comune cornice epistolare (pp. 351-352). L'epistola è stata edita, da ultimo, da Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, p. 301. Ricordo, inoltre, che Antoni Rossell, «Reconstrucción musical de la epístola de Raimbaut de Vaqueiras», in *Dalla Provenza al Monferrato: percorsi medievali di testi e musiche*. Atti del convegno (Roccagrimalda-Ovada, 26-27 giugno 2004), a cura di Sonia M. Barillari, Alessandria 2007, pp. 29-43, ha dimostrato di recente che essa era a tutti gli effetti salmodiata su una melopea epica.

racchiusa da due *coblas*, la prima di sette e la seconda di otto decenari.³⁸ Qui l'interferenza fra generi è giocata nel profondo, poiché, a differenza dei due *salutz* occitani, la lassa epica non viene ricondotta alla forma chiusa della strofa, ma permane come un'entità indipendente rispetto alle due *coblas*, dalle quali si differenzia sia per la scelta del metro e della rima³⁹, sia per la strutturazione retorica: la prima *cobla* costituisce l'annuncio della lettera, la lassa la lettera vera e propria, la seconda *cobla* la sua conclusione; la forma tripartita del *salut* è del resto sottolineata dal suo *explicit*, che recita «requeste d'amors et complainte et regres»⁴⁰.

Occorrerà tornare, a questo punto, alla questione iniziale del rapporto di imitazione fra il componimento di Falquet e lo scambio di *coblas* fra Gui de Cavailon e Bertran Folco d'Avignon. Dirò sin d'ora che, avendo provato che *Ma bella dompna* non è un testo lirico nel senso canonico del termine, viene sicuramente meno il postulato in base al quale Gui ne abbia imitato la forma metrico-melodica. Difatti, anche le *coblas* di Gui e Bertran Folco sono modulate, con tutta probabilità in maniera indipendente rispetto al testo di Falquet, su un'intelaiatura formale di tipo epico, tanto più che non sono isostrofiche: così come è stata tramandata dal ms. **H**, testimone unico dello scambio letterario, la seconda *cobla* di Gui si compone, infatti, di dieci versi rispetto agli otto delle altre. Questa discrepanza è stata imputata dalla critica a un accidente nella trasmissione manoscritta e pertanto variamente emen-

³⁸ Editto da Paul Meyer, «Le salut d'amour dans la littérature provençale et française», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 28, 1867, pp. 124-170, a p. 168. Di questo testo si è occupato recentemente Hedzer Uulders, che sta ultimando una tesi di dottorato sulla tradizione antico-francese del *salut*, in una comunicazione presentata al convegno internazionale *Formes, Registres, Genres dans la chanson de trouvères* (Valenciennes, 28-29 mai 2010) dal titolo «La chanson des trouvères et le *salut d'amour*: interférences génériques dans quelques *saluts* méconnus», in corso di stampa.

³⁹ La prima strofa non è registrata nel repertorio bibliografico di Raynaud e Spanke: essa si compone di sette decasillabi su schema rimico ababbab; la seconda di otto decasillabi su schema ababbaab (R 1126a). Si veda Uulders, «La chanson de trouvères».

⁴⁰ Si vedano a tal proposito Sylvie Lefèvre, «La révérence des saluts envers la lyrique», in Dominique Briquel (éd.), *Association Guillaume Budé. Actes du XV^e Congrès. La poésie, théorie et pratique*, Paris 2008, pp. 755-771, a p. 767; Uulders, «La chanson de trouvères».

data.⁴¹ Non è necessario, a mio avviso, procedere ad alcuna correzione per restituire allo scambio di componimenti un'isomorfia che non avrà mai avuto: esso si compone, almeno per quanto riguarda il contributo di Gui, non di *coblas*, bensì di vere e proprie lasse epiche, che non obbligatoriamente devono avere la stessa lunghezza. A questa ipotesi non nuoce il fatto che in sede incipitale Gui definisce *coblas* le sue lasse di corrispondenza: il termine, infatti, non si riferisce qui a delle unità strofiche, bensì al genere poetico, la cui funzione, nella sua variante tenzonatoria, è quella di veicolare un messaggio di varia natura a un destinatario definito, il quale può a sua volta rispondere con un altro messaggio.⁴²

L'impiego di lasse epiche con funzione epistolare non è del tutto estraneo alla tradizione poetica occitana: lo scambio fra Gui e Bertran Folco trova forse il suo modello più prossimo proprio nella lettera di Raimbaut de Vaqueiras a Bonifacio I di Monferrato, *Senher marques, no-us vuelh totz remembrar* (*BEdT* 392.I-III).⁴³ Essa si articola in tre lasse monorime di decenari chiuse da un *petit vers* della misura di un emistichio che si ripete all'inizio della lassa successiva: come accade nelle lasse di Gui e Bertran Folco, dove si ritrovano i sintagmi «Bertram Folcon» e «per Deu En Gui», anche in questo caso il *petit vers* contiene un'apostrofe all'interlocutore del messaggio. Raimbaut è stato il primo trovatore ad impiegare la forma metrica tipica delle canzoni di gesta per comporre un *salut* nel quale rievoca le avventure marziali e cortesi di cui fu protagonista assieme al suo signore. Egli ha creato uno

⁴¹ Per le varie proposte di correzione rimando al mio articolo «*Salutz d'amour et de geste*».

⁴² Elisabeth W. Poe, «*Cobleiarai, car mi platz: The role of cobla in the Occitan Lyric Tradition*», in William D. Paden, *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, Urbana-Chicago 2000, pp. 68-94, ha analizzato i vari significati di *cobla* nel corpus dei trovatori e nei trattati di poetica, arrivando alla conclusione che il lessema viene impiegato come termine tecnico riferito alla strofa a partire dalla fine del secolo XII, mentre come termine designante il genere poetico si diffonde a partire dall'inizio del secolo XIII. Su questo scambio in particolare la studiosa afferma: when Gui de Cavaillon announces: "Doas coblas farai en aqest son, / q'eu trametrai a 'N Bertram d'Avignon" [...], he suggests that he is transmitting his verses in written form directly to their addressee» (p. 81).

⁴³ Come sottolinea anche Cerullo, «Lirica e non-lirica», p. 166, che avvicina tanto *Ma bella dompna* che le *coblas* di Gui de Cavaillon e Bertran Folco d'Avignon all'epistola rambaldiana a causa della comune «anomalia metrica».

specimen di epistola, denominata giustamente ‘epica’ per forma e contenuti dalla critica, destinato a restare isolato nel corpus trobadorico.⁴⁴ Soltanto Gui de Cavaillon sembra rifarsi all’esperienza rambaldiana nella composizione delle due lasse a Bertran Folco, e la motivazione è da rintracciare proprio nel contenuto del suo messaggio. Come Raimbaut, il trovatore impiega la forma epica per condurre un discorso sulla guerra: egli descrive l’episodio dell’assedio di Castelnaudry da parte delle truppe di Aumary de Montfort, la sua stancante e difficile attività di difesa della roccaforte e rimprovera Bertran Folco di averla da tempo abbandonata; quest’ultimo nella risposta tacerà a sua volta Gui di vanagloria e di codardia, rimproverandogli le disfatte militari da lui subite. Come evidenzia giustamente Guida, il tono serio dei versi di Gui contrasta con quello più leggero e ironico dei versi di risposta dell’interlocutore: se nelle lasse del primo trovatore la difesa di Castelnaudry assurge a metafora della lotta per la sopravvivenza dell’intera società meridionale e del suo sistema di valori, e la guerra viene esaltata come responsabilità etica e sociale, in quelle responsive Bertran accentua la vena polemica, conferendo loro il sapore di un vero e proprio attacco personale, nel quale si percepiscono accenti tipici del *gap* cavalleresco. Nel dialogo fra i due trovatori si nota, in sostanza, un cambio di registro, dall’epico al derisorio, e anche il ritorno all’isometria, giacché tali sono le lasse di Bertran, imputabile con ogni probabilità a un maggiore rispetto della retorica cortese.

È mia opinione che il componimento di Falquet e quelli di Gui e Bertran Folco, sia che fossero salmodiati su melopee originali, sia che riutilizzassero quelle di popolari *chansons de geste*, come la sospetta allusione a Raoul de Cambrai farebbe pensare, non necessariamente abbiano un rapporto diretto fra loro. I loro autori erano entrambi buoni conoscitori dell’epica: Falquet svolse parte della sua attività poetica alla corte di Bonifacio I di Monferrato, importante centro di diffusione

⁴⁴ Riporto di seguito la chiosa di Costanzo Di Girolamo, «L’angelo dell’alba. Una rilettura di *Reis Glorios*», *Cultura neolatina*, 69, 2009, pp. 59-90, sull’epistola rambaldiana: «in luogo dell’amante che si vanta del suo servizio d’amore, semmai poco apprezzato e mal ricompensato, e che chiede di più alla sua dama, troviamo un cavaliere [...] che ricorda al suo signore la sua dedizione e il suo attaccamento in tempo sia di guerra sia di pace, non senza sollecitare, con molta discrezione, ulteriori manifestazioni di generosità» (p. 73).

della produzione epica oitanica verso l'Italia⁴⁵ e luogo in cui vide la luce più o meno nello stesso periodo in cui vi soggiornò il Romans l'epistola di Raimbaut de Vaqueiras; Gui, da par suo, oltre ad aver già impiegato la forma delle canzoni di gesta in uno scambio letterario con Peire Bremon Ricas Novas,⁴⁶ è stato proposto con molta convinzione da Saverio Guida come autore della seconda parte della *Canso de la crotzada*.⁴⁷ Se c'è un legame fra i due, esso è dunque da reperire nella comune adesione all'esperimento rambaldiano, declinato tuttavia in maniera differente.

Per concludere, si può affermare che i testi in questione andrebbero intesi come due esperimenti indipendenti volti a mettere in contatto la tradizione epica con quella lirica in un inedito compromesso metrico-musicale. Essi sono difficilmente affiliabili a un genere piuttosto che all'altro, e per entrambi vale l'etichetta di testi di confine non categorizzabili in maniera definitiva: il loro lirismo si ravvisa nell'adesione a determinate convenzioni tematiche di matrice cortese; nella forma e nei modi di esecuzione risentono, tuttavia, dell'influenza del genere epico. Ciò che li differenzia dagli altri testi oggetto del mio precedente studio è la comune cornice epistolare. In questa prospettiva possono essere intesi come tentativi poetici volti a innovare il già multiforme e a sua volta difficilmente classificabile genere del *salut*: la canzone di Falquet perché introduce la salmodia fra le modalità di fruizione del genere; le lasse di Gui e Bertran Folco perché, pur continuando la tradizione di epistole epiche inaugurata da Raimbaut de Vaqueiras, optano per una sua riconnotazione in chiave cortese.

⁴⁵ Gerardo Larghi, «Citations épiques et politique en Monferrato», in Hans van Dijk et Willem Noomen (éds.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, Idéologies, Intertextualités*, Gröningén 1995, pp. 383-389.

⁴⁶ *Un vers voill començar en lo so de ser Gui ~ Ben avetz auzit q'En Ricas Novas ditz de mi* (BdT 330.20 = 192.1), edito, da ultimo, da Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008, p. 231. Si veda sull'argomento Di Luca, «Épopée et poésie lyrique», pp. 36-46.

⁴⁷ Saverio Guida, «L'autore della seconda parte della *Canso de la crotzada*», *Cultura neolatina*, 63, 2003, pp. 255-282.

Falquet de Romans
Ma bella dompna, per vos dei esser gais
 (BdT 156.8)

Mss.: P 28v (*folquet*); S 248 (*falquet de roman*); c 18v (*folchet de roman serventes*).

Precedenti edizioni: Rudolf Zenker, *Die Gedichte des Falquet von Romans*, Halle 1896, p. 45 (II); Raymond Arveiller et Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence 1987, p. 33 (II); Gerardo Larghi, *Falquet de Romans: edizione critica con note e glossario*, Tesi di Laurea, Università Cattolica Sacro Cuore, Milano 1985 (II).

Altra edizione: Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. III, p. 1218.

Metrica: a10 a10 a10 a10 a10 a10 a10 a10 b4' (Frank 13:3). Cinque *coblas singulares* monorime di otto decenari, più un *refrain* quadrisillabico con rima femminile *dissoluda*, ripreso con collegamento *capfinit* all'inizio di ogni *cobla*. Cesure epiche ai vv. 1, 10, 19, 28, 32, 37. Lo schema metrico è identico, fatta eccezione per l'uscita maschile del *refrain*, a quello di uno scambio di due *coblas* fra Gui de Cavaillon e Bertran Folco d'Avignon, *Doas coblas farai en aqest son* (BdT 192.2 = 82.2).

Datazione: Dal testo non sono desumibili elementi utili per stabilire una datazione. L'identità dello schema metrico con lo scambio di *coblas* fra Gui de Cavaillon e Bertran Folco d'Avignon, datato fra ottobre e novembre del 1220 (Saverio Guida, «L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese», *Cultura neolatina*, 33, 1973, pp. 235-271, a p. 260), ha indotto a credere che il testo di Falquet dovesse essere necessariamente anteriore a questa data.

Testo: Arveiller-Gouiran, con ritocchi.

I Ma bella dompna, per vos dei esser gais,
 c'al departir me dones un dolz bais,
 tan dolzamen lo cor del cors me trais.

1 dei] de c 2 departir] deparir P

I. Mia bella donna, a causa vostra devo essere gioioso, poiché al momento di separarci mi deste un dolce bacio, così dolcemente mi strappaste il cuore dal

- Lo cor avez, dompna, q'eu lo vos lais
 per tal coven q'eu no·l voill cobrar mais, 5
 qe meill no·n pres a Raol de Cambrais
 ne a Flori, qan poget el palais,
 com fez a mi, car soi fins et verais,
 ma bella dompna.
- II Ma bella dompna, a vos me valla Deus! 10
 Qe mill aitanz soi meill vostre qe meus,
 obediens plus qe serf ni judeus,
 et de vos teng mon aloc et mos feus
 et nuls trabals no me pot esser greus,
 sol c'a vos plaza, anz m'es plasenz et leus; 15
 et morrai tot aissi com fes N'Andreus
 et valgra mais q'agues mort vint romeus,
 ma bella dompna.
- III Ma bella dompna, ja vos am eu tan fort!
 Se no vos ai, venguz soi a mal port, 20
 q'eu ai ben vist et coneguz en sort

4 lo] la **c** 5 coven] conven **c** 6 non] no **c**; Cambrais] cambras **S** 7 ne] ni
c 10 deus] deu **PSc** 11 soi] son **c**; meus] meu **PSc** 12 obediens] obe-
 dient **PSc**; Judeus] iudeu **PSc** 13 aloc] aluoc **c**; mos feus] mon feu **PSc** 14
 nuls trabals] null travaill **PSc**; no me] nō **c**; greus] greu **PSc** 15 leus] leu
PSc 16 Andreus] andreu **PSc** 17 valgra] volgra **P**; romeu] romeus **PSc**
 20 venguz] venguz **c**

corpo. Avete il cuore, donna, perché io ve lo lascio con la promessa di non volermelo più riprendere, giacché meglio non capitò a Raoul de Cambrai, né a Florio, quando salì nel palazzo, di quanto non capitò a me, che sono fedele e sincero, mia bella donna.

II. Mia bella donna, che Dio mi aiuti nei vostri confronti! Perché mille volte di più sono vostro che mio, più ubbidiente di un servo o di un ebreo, e da voi ho ricevuto il mio allodio e i miei feudi, e nessuna prova mi può pesare, solo che piaccia a voi, anzi mi è gradita e lieve; e morirò come morì Andrea e meglio sarebbe stato se avessi ucciso venti pellegrini, mia bella donna.

III. Mia bella donna, tanto vi amo! Se non siete mia, mi ridurrò in un pessimo stato, poiché ho visto e appreso grazie a un vaticinio che presto i sospiri

q'en breu de temps m'auran li sospir mort
 se eu a vos en chambra no·m deport.
 Ha, dolza res, vostre cor s'i acort,
 qe ren sen vos no me pot dar conort; 25
 s'enaissi mor, pechaz n'aurez et tort,
 ma bella dompna.

IV Ma bella dompna, no me laissaz morir,
 qe mil aitant vos am q'eu no sai dir
 qe nulla ren non am tan ne desir 30
 com eu faz vos, per cui plang et sospir.
 Lo danz er vostre s'enaissi·m faz languir.
 Qan plus vos vei, mas vos ve enbelir.
 Nafrat m'avez – no sai tant d'escremir –
 ab dolz esgart et ab genz acoillir, 35
 ma bella dompna.

V Ma bella dompna, de vos soi enveios.
 Sabez per qe? Qar es valenz et pros
 et gen parlant et d'avinent respos,
 c'om no vos ve qe non si'amoros, 40
 qe Deus vos de cors ab bellas faichos

22 temps] temp **PSc**; m'auran] maura **P** 23 se] si c; a] ab **c** 25 pot] poi **PSc**
 26 pechaz] pechat **c** 30 no] non **c** 34 d'escremir] del scrimir **PS**, de
 schermir **c** 39 gen] ges **PSc**; d'avinent] dauinet **P** 40 c'om no] qanc nō **c**
 41 bellas] bella **c** 40-41 com no vos ve de cors ad bellas faichos **P**

mi uccideranno, se non gioisco con voi nella camera. Ah, dolce creatura, che
 il vostro cuore lo consenta, perché nulla senza di voi può darmi conforto; se
 così muoio, ne avrete peccato e torto, mia bella donna.

IV. Mia bella donna, non mi lasciate morire, ché vi amo mille volte di
 più di quanto non sappia dire, e non c'è nulla che ami o desideri più di voi,
 per cui piango e sospiro. Il danno sarà vostro se mi fate languire così. Quanto
 più vi vedo, più vi vedo diventare bella. Mi avete ferito – così poco mi so di-
 fendere – con un dolce sguardo e una gentile accoglienza, mia bella donna.

V. Mia bella donna, sono desideroso di voi. Sapete perché? Perché siete
 nobile e valorosa, di gentile eloquio e garbata risposta, cosicché non c'è nes-
 suno che vi veda senza innamorarsi, perché Dio vi ha dato un corpo dalle belle

et ja no-us pes, s'en soi un paoc gelos;
 qe per amor fu vencuz Salamos,
 aissi soi eu, cortesa res, per vos,
 ma bella dompna.

45

42 s'en] sem **P** 43 qe] e c

fattezze, e non vi dispiaccia se sono un poco geloso; poiché da amore Salomone fu vinto, così io sono vinto da voi, cortese creatura, mia bella donna.

2-5. Il motivo del bacio concesso all'amante poco prima della separazione e il conseguente ratto del cuore da parte della dama è tema tipico dei *salutz d'amor* (si veda Speranza Cerullo, «Introduzione», in *Salutz d'amor*, p. 125), e presente anche nel *comjat* di Falquet, «qe de cor soi mondes e blos; / bella dompna, vos n'avez dos, / qe vos avez lo meu e-l vostre, / e ai ben talen qe vos mostre» (*BEdT* 156.I, 53-56). Sul legame fra corpo e cuore nella lirica trobadorica si rimanda a Costanzo Di Girolamo, «*Cor e cors*: itinerari meridionali», *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di Francesco Bruni, Palermo 1988, pp. 21-48 e 251-261.

6. Sull'allusione a Raoul de Cambrai si rimanda qui sopra al cappello introduttivo.

7. Perfettamente riconoscibile l'episodio di *Floire et Blancheflor* cui allude Falquet, ossia il ritorno dell'eroe al palazzo di Babilonia dove si appresta a incontrare l'amata ivi rinchiusa. Alla stessa vicenda si riferiscono anche Gaucelm Faidit, *Ges no-m tuoill*: «pro m'estai mieils d'amor / q'a Floris el palais» (*BdT* 167.29, 64-65) e Blacatz, *Senher, Andryeus de Paris*: «don Floris / ay auzit mantas ves / que s'en fugit e lassa son repayre / per Blanchaflor» (*BdT* 97.13, 4-7). La coppia di amanti celebri è spesso citata dai trovatori in figura di comparazione: si vedano Frank Chambers, *Proper Names in Troubadour Lyric*, Chapel Hill 1971, s.v., e Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, s.v. Ne è particolarmente affezionato Falquet, che li cita come esempio di leali amanti in altri due componimenti lirici e nel *comjat*: *Cantar vuoill amorosamen*, «E sapciatç c'anc plus coralmen / non amet Floris Blanciflor / c'ieu am lieis ce-m val e-m socor» (*BdT* 156.3, 17-19); *Una chanso sirventes*, «Anc no fo de joi tan rix / Floris, quan jac ab s'amia» (*BdT* 156.14, 17-18); *Domna eu pren comjat*, «qe tan vos soi fermes e leials / qe Tristan fo vers Ysout fals / contra mi, e vers Blanchaflor / Floris ac cor galiador» (*BEdT* 156.I, vv. 135-138).

10-18. In **PSc** la rima della *cobla* è *-eu*, manca ossia nei rimanti la *-s* flessionale richiesta dalla morfologia occitana. Si tratta sicuramente di un errore d'archetipo; il ripristino della marca flessionale in tutti i rimanti determi-

na la necessaria emendazione di *mon in mos* (v. 13). La *-s* flessionale manca nei tre codici anche a *obedient, serf* (v. 12) e *null treball* (v.14).

11. Il verso enuclea un motivo tipico dei *salutz*: per un elenco di occorrenze si rimanda a Cerullo, «Introduzione», p. 125. Si confronti in particolare il verso di Falquet con Arnaut de Maruelh, *Donna gencher*, «cent tantz soi mielz vostre qe mies» (*BEdT* 30.III, 54) e *Cel que vos*, «Des lor en chai, si-m valla Deus, / ai estat vostre m[e]il que mieus» (*BEdT* 30.I, 155); An, *Si trobess*, «qe tot enaissi m'ajut Dieus / com ieu soi meillz vostre qe mieus» (*BEdT* 461.VII, 193-194).

12. L'espressione di natura proverbiale è registrata da Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei provenzalischen Lyrikern*, Marburg 1884, n. 513. Per un elenco di simili comparazioni col servo e con l'ebreo nella lirica trobadorica si rimanda a Scarpati, *Retorica*, s.v. I due termini vengono utilizzati insieme anche da Dalphin d'Alverna, *Reis, puois que*, «qu'ieu no sui sers ni Iuzieus» (*BdT* 119.8, 32), anche se in un contesto differente rispetto a quello di Falquet. Quest'ultimo sottolinea la proverbiale sottomissione degli ebrei, motivo che tuttavia non si ritrova in altre testimonianze letterarie, dove piuttosto il popolo è simbolo di viltà e falsità (si rimanda alla relativa nota di Larghi sulla questione). Nel *comjat*, ove è presente la medesima espressione, il secondo termine di paragone è sostituito da *convers*: «qe vostr'hom soi e vostre sers, / plus obediens q'uns convers» (*BEdT* 156.I, 122-123). Anche in questo caso, Larghi ammette di non essere riuscito a reperire altre testimonianze letterarie concernenti l'obbedienza proverbiale dei monaci; tuttavia commenta: «ovviamente la pratica monastica imponeva a questi conversi una obbedienza assoluta».

13. *aloc* e *feus* è una dittologia sinonimica di matrice feudale. Il primo termine, più specifico, designa la proprietà libera, ossia priva di vincoli feudali; tuttavia, come commenta Winifred M. Hackett, «Le vocabulaire de la féodalité dans Girart de Roussillon», in Hans-Erich Keller (ed.), *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, 2. voll., Kalamazoo 1986, vol. II, pp. 321-330, a p. 327, non sempre tale significato tecnico viene rispettato nelle opere letterarie; ad esempio, nel Girart de Roussillon, «il est difficile de voir en quoi l'alleu se distingue [...] des autres tenures, à part l'exemption du devoir de tenir son château à la disposition de son suzerain». L'immagine tipica della metafora feudale è presente anche nel *comjat*: «bella domna valenz e pros, / de cui teing tot qant ai en feu» (*BEdT* 156.I, 48-49).

16. Andrea di Francia, protagonista di un'opera perduta, è un personaggio citato molto di frequente dai trovatori: per un elenco completo si veda William H. Field, «Le Roman d'Andrieu de Fransa: état présent d'un problème avec une hypothèse basée sur un fragment dans le chansonnier N (première partie)», *Revue des langues romanes*, 82, 1976, pp. 3-26. In base alle menzioni trobadoriche sappiamo che Andrea muore per amore della donna amata, la regina di Francia, perché incapace di confessarle i suoi sentimenti. L'eroe si presenta, dunque, come l'incarnazione perfetta dell'amante *temoros*,

consumato da un sentimento che non riesce a confessare all'amata per paura che lei lo respinga o non lo ricambi, intrappolato a causa di ciò in una fase di stallo che non gli permette di ascendere al successivo *gradus amoris* e che lo condanna pertanto alla morte. Tutto questo fa assurgere Andrea a simbolo della condizione stessa dell'amante cortese: i trovatori fanno riferimento a lui come termine di paragone per un amore disperato e privo di misura, che conduce a un martirio reale e non solo vagheggiato; lo citano, altresì, come esempio quando discettano del potere dello sguardo, che è veicolo di desiderio e di tormento ad un tempo, giacché è tramite gli occhi che l'amore giunge al cuore, ma spesso essi sono anche l'unico mezzo perché l'amante possa comunicare alla dama un sentimento che è verbalmente indicibile. Falquet cita il personaggio anche nel *comjat*: «e se·m teneç en tal balança, / compainz serai Andreu de França / qe mori per amor s'amia» (*BEdT* 156.I, 181-183).

17. Il ms. **P** legge *volgra*, **Sc** *valgra*. Gli editori sono concordi nel pubblicare la lezione maggioritaria. — Il verso, dal vago sapore paremiologico, risulta oscuro. Riquer ipotizza che il riferimento ai venti pellegrini uccisi potrebbe essere desunto dal romanzo perduto di Andrea di Francia, citato al verso precedente. Arveiller e Gouiran si limitano a commentare il fatto che in epoca medievale i pellegrini erano ben protetti e che dunque «le tuer était difficilement expiable». Ciò è confermato anche dai seguenti versi di Peire Cardenal, *De selhs qu'avetz*, «e s'ieu ia vuelh estrangolar romieu, / perdonat m'er ab que done del mieu: / s'aver non ai, forfach ai pendemen,/ e s'ai aver, manh lag tort me defen» (*BdT* 335.16, 13-16). Larghi procede a un accurato studio delle occorrenze trobadoriche in cui compaiono a vario titolo dei pellegrini e conclude che «gli esempi addotti, nonché le punizioni riservate dalla severissima giurisprudenza medievale a chi colpiva i pellegrini, mi inducono ad ipotizzare che Falquet abbia voluto stabilire un confronto tra se stesso e gli scomunicati». In effetti, l'io lirico professa che avrebbe preferito uccidere venti pellegrini – eventualità enfatica e paradossale perché di per sé efferata ed inutile – andando così incontro a tutte le temibili conseguenze che l'atto avrebbe provocato, piuttosto che soffrire, come fa, per amore della donna amata. Labile, a mio avviso, il supposto legame con la leggenda di Andrea di Francia, essendo le due proposizioni non legate da un rapporto di dipendenza sintattica: l'io lirico paragona semplicemente le sue sofferenze a quelle provate dall'infelice eroe e a quelle che proverebbe qualora si macchiasse di un simile delitto.

19-20. Il v. 20 è inteso da Arveiller e Gouiran come una consecutiva dipendente dal precedente, pur senza l'antecedente *que*. La proposta, accolta da Larghi, di leggere i due versi con una forte pausa sintattica fra di loro è stata avanzata da Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990, p. 455 n. 20, poiché la struttura sintattica, un'esclamazione di impianto retorico, è simmetrica a quella del v. 10.

20. I tre codici leggono *temp*, da emendare con *temps*.

26. Ci troviamo di fronte a un altro motivo tipico dei *salutz*, presente an-

che al v. 32, ossia l'affermazione che sulla dama ricadrà la colpa della sofferenza dell'amante. Per un elenco di occorrenze si veda Cerullo, «Introduzione», p. 126. Qui mi limito a riportare i versi speculari del *comjat* di Falquet, «mas vos n'auzez pechat e tort, / se mais non m'amaz viu qe mort» (*BEdT* 156.I, 37-38).

28. Alfred Jeanroy, recensione a Zenker, *Revue critique*, 42, 1896, p. 369, proponeva di emendare il *laissez* tradito da **PSc** col più corretto *laissez*. Arveiller e Gouiran mantengono la lezione dei codici affermando che «en occitan [...] la defense s'exprime par le subjonctif», mentre Larghi, pur ammettendo che l'imperativo negativo può essere espresso sia col congiuntivo sia con l'indicativo, segue la proposta di Jeanroy.

34. **PS** leggono *del scrimir*, **c** *de schermir*, laddove la buona lezione è *d'escremir*. Il verbo significa 'difendersi', in questo caso dalle insidie di amore.

39. I tre codici leggono *ges* da emendare con *gen*.

41-42. Il manoscritto **P** connette, a causa di un *saut du même au même*, il primo emistichio del v. 41 col secondo del v. 42, dando così vita a una lezione erronea e incompleta.

44. Salomone, personaggio proverbiale le cui disavventure amorose erano ben note nel medioevo, è citato da Falquet anche nel *comjat*: «e val mais merces que raços / en amor, ço dis Salamos» (*BEdT* 156.I, 121-122). Per un elenco di occorrenze in ambito trobadorico si rimanda a Chambers, *Proper Names*, s.v. e Scarpati, *Retorica*, s.v.

Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix - Académie Louvain, Namur

Nota bibliografica

Manoscritti

- H** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3207.
P Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. XLI 42.
S Oxford, Bodleian Library, Douce 269.
c Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 90 Inf. 26.

Opere di consultazione citate in forma abbreviata

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
BEdT *Bibliografia elettronica dei trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.
 Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
 R *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden 1955.
Rialto *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, a cura di Costanzo Di Girolamo, in rete, 2001ss.

Edizioni critiche citate nel commento

Arnaut de Marueilh

Francesca Gambino, in *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitano*, a cura di F. G., Roma 2009, pp. 268-397.

Blacatz

Cyril P. Hershon, «Pistoleta», *Revue des langues romanes*, 107, 2003, pp. 247-341, a p. 319.

Dalfin d'Alvernhe

Emmert M. Brackney, *A Critical Edition of the Poems of Dalfin d'Alvernhe*, Ph.D Thesis, University of Minnesota 1936.

Falquet de Romans

Raymond Arveiller et Gérard Gouiran, *L'œuvre poétique de Fal-*

quet de Romans, troubadour, Aix-en-Provence 1987; Paolo Squillacioti, in *Salutz d'amor*, pp. 466-507.

Gaucelm Faidit

Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle, édition critique par Jean Mouzat, Paris 1965.

Peire Cardenal

Sergio Vatteroni, «Le poesie di Peire Cardenal», *Studi mediolatini e volgari*, 42, 1996, pp. 169-251.

Anonimo (*BEdT* 461.VII)

Ilaria Zamuner, in *Salutz d'amor*, pp. 754-794.

* Questo contributo è stato redatto durante un soggiorno di ricerca a Parigi sovvenzionato da una borsa di studio della Fondazione Primoli; esso riprende, con sensibili variazioni, argomenti trattati nell'articolo «*Salutz d'amour et de geste: étude du groupe métrique Frank 13*», *Revue des langues romanes*, 113, 2009, in stampa. Ringrazio Francesca Gambino, Gerardo Larghi e Hedzer Uulders per avermi gentilmente fornito materiale edito ed inedito relativo agli argomenti discussi; Francesco Carapezza per l'indispensabile consulenza musicologica; Speranza Cerullo per alcune osservazioni importanti.