
Oriana Scarpati

Sail d'Escola

Gran esfortz fai qui chanta ni:s deporta

(BdT 430.1)

Molti testi trobadorici suscitano l'interesse degli studiosi prevalentemente o esclusivamente per i rapporti intertestuali che intrecciano con altri componimenti. Nella maggior parte dei casi essi vengono citati nelle sezioni degli studi e delle edizioni critiche dedicate alla metrica, perché riprendono schemi strofici, rime o rimanti già impiegati o perché fungono da modello per altre opere. Talvolta accade, tuttavia, che tra questi componimenti pressoché ignorati o considerati *en passant* dalla critica si celi un piccolo gioiello. È questo il caso della canzone *Gran esfortz fai qui chanta ni:s deporta* (BdT 430.1) composta dal trovatore Sail d'Escola, la cui forma metrica probabilmente riprende un modello preesistente, la tenzone di Guiraut de Bornelh con Alamanda *Si-us quer conselh, bel'ami' Alamanda* (BdT 242.69), e che sicuramente è stata imitata da altri trovatori.

István Frank ha per primo constatato la somiglianza tra gli schemi metrici di *Si-us quer conselh* e di *Gran esfortz*¹ e Martín de Riquer ha poi sottolineato che *Gran esfortz* «sigue el estrofismo de la tensó de Giraut de Bornelh con Alamanda»,² configurandosi pertanto come un *contrafactum* basato su rime differenti e con un decenario in meno ri-

¹ István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957, vol. I, nn. 19 e 29. Frank, nella nota al n. 19, Frank rimanda anche alla canzone di Guillem Ademar *El temps d'estiu, qan par la flors el bruoill* (BdT 202.6), che presenta il seguente schema metrico: a10 a10 a10 a10 b4' a10' b6 (Frank 25:3).

² Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. I, p. 506 e vol. II, p. 677.

spetto al modello. John Marshall, invece, che pure non nega che per la struttura metrica della sua canzone *Sail d'Escola* si sia ispirato a quella di *Si-us quer conselh*, ritiene più plausibile pensare che «il s'agit d'une imitation sur le plan technique, non d'un *contrafactum*». ³ Si mettano a confronto le forme metriche dei due componimenti:

Si-us quer conselh, bel'ami' Alamanda (BdT 242.69)
a10' a10' a10' a10' a10' b4 a10' b6

Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta (BdT 430.1)
a10' a10' a10' a10' b4 a10' b6

La tenzone di Giraut de Bornelh è organizzata in *coblas doblas* (con rime in *-anda, -onda, -era, -uda*, b è fissa: *-atz*); *Gran esfortz* è costituita da quattro *coblas singulars* con rime in *-orta, -iva, -iga, -ega*, sempre con b fissa: *-en* (Frank interpreta l'ultimo decenario come due versi il primo dei quali rima con b, ma si tratta, come hanno evidenziato Riquer e Marshall, di semplici assonanze). Entrambi i componimenti sono costituiti dunque da strofi in cui i decenari presentano la stessa rima. L'elemento che spinge Marshall ad escludere che la canzone di *Sail d'Escola* rappresenti un *contrafactum* della tenzone con N'Alamanda è la struttura della melodia di quest'ultima (ABAB CDEF): ⁴ «On ne voit pas bien comment un troubadour postérieur eût pu tronquer cette mélodie par l'omission d'un A o d'un B ou de C afin de réduire de cinq à quatre la série des décasyllabes». ⁵ Pertanto l'imitazione, se di imitazione si tratta e non di semplice ispirazione, si manifesta sul piano formale e non su quello melodico. ⁶

³ John H. Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 1980, pp. 289-335, a p. 322. Un *contrafactum* dichiarato di *Si-us quer conselh, bel'ami' Alamanda* è il sirventese di Bertran de Born, *D'un sirventes no-m cal far loignor ganda* (BdT 80.13), in cui l'autore, oltre a riproporre lo stesso schema metrico della tenzone di Guiraut e le stesse rime *-anda* e *-atz* delle prime due *coblas*, afferma esplicitamente al v. 25: «Conseill vuoill dar el son de N'Alamanda».

⁴ *Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien*, herausgegeben von Friedrich Gennrich, 3 voll., Darmstadt 1958-1965 (Summa musicae medii aevi, 3, 4, 15), n. 59.

⁵ Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta*», p. 323.

⁶ Ricorda Marshall che «On n'a la certitude de se trouver en présence d'un

Quello che però qui ci interessa sottolineare, più che i debiti che *Gran esfortz* ha maturato nei confronti della tenzone giraldina, è il successo di cui la forma metrica di Sail d'Escola ha goduto all'epoca della sua diffusione e anche oltre, al punto da generare quattro *contrafacta* che si differenziano esclusivamente per la presenza di una rima interna all'ultimo decenario: (b)a4+6'. Si tratta del sirventese di Montan Sartre, *Coms de Tolsan, ja non er qu'ie-us o pliva* (BdT 307.1, databile al 1230 ca.), del breve componimento di Raimon Gaucelm de Béziers, *Bel Senher Dieus, quora veyrai mo fraire* (BdT 401.4, probabilmente del 1279)⁷ e dello scambio di *coblas* tra Bernart Arnaut d'Armanhac, *Lombards volgr'eu esser per Na Lombarda*, due *coblas singulars* seguite da una *tornada* (BdT 54.1) e Na Lombarda, *Nom volgr'aver per Bernat Na Bernada*, due *coblas singulars* (BdT 288.1). A questi quattro testi Marshall propone di aggiungere anche il sirventese di Peire Cardenal, *Qui vol aver* (BdT 335.46), che presenta la stessa forma metrica di *Gran esfortz* ma con una rima interna in tutti i decenari, dunque: (a)b4+6'.⁸

*

Trasmessaci dal solo ms. C, *Gran esfortz fai qui chanta ni-s de porta* è l'unico componimento che ci è rimasto di attribuzione certa del trovatore.⁹ Sail d'Escola, come si ricorderà, è uno dei poeti presi di

contrafactum que lorsque deux textes différents sont conservés avec la même mélodie ou lorsque le texte de l'imitation comporte une référence explicite à son modèle» («Pour l'étude des *contrafacta*», p. 290).

⁷ Cfr. le ipotesi di datazione avanzate da Anna Radaelli, *Raimon Gaucelm de Béziers. Poesie*, edizione critica a cura di A. R., Firenze 1996, pp. 2-21, in particolare a p. 21.

⁸ Si veda John H. Marshall, «Imitation of Metrical Form in Peire Cardenal», *Romance Philology*, 32, 1978-1979, pp. 18-48, alle pp. 40-41 e Id., «Pour l'étude des *contrafacta*», p. 323.

⁹ Nei mss. **D^aIK** viene attribuito a Sail d'Escola anche il componimento *De be gran joia chantera* (BdT 202.5), paternità che Giulio Bertoni («Sopra un componimento attribuito a Saill d'Escola», *Revue des langues romanes*, 56, 1913, pp. 417-418) non si sente di poter escludere; invece Kurt Almqvist (*Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala 1951) assegna senza dubbio il testo a Guilhem Ademar. Gli stessi tre canzonieri assegnano a Sail d'Escola anche il componimento di Bernart de Ventadorn *Ges de chantar no-m pren talans* (BdT 70.21).

mira dal Monge de Montaudon nella sua galleria satirica *Pois Peire d'Alvernh'a chantat* (BdT 305.16), composta tra il 1192 e il 1195,¹⁰ dove viene dipinto come un ex-giullare divenuto un borghese dedito agli affari nella città di Bergerac, in Dordogna («on compr'e ven», v. 63), e che, terminate le sue attività, se ne va nel Narbonese «ab un fals cantar per presen» (v. 66).¹¹ Grazie a questa citazione, siamo certi che al momento della composizione del sirventese satirico Sail d'Escola era un trovatore che godeva di un certo prestigio tra i poeti della generazione successiva a quella presa di mira da Peire d'Alvernh'e in *Chantarai d'aquestz trobadors*.¹²

Non abbiamo pressoché notizie riguardo all'autore di *Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta*, dal momento che nel testo non ci sono riferimenti utili per determinare la sua biografia e che neppure la *vida*, ispirata alla *cobla* del Monge di Montaudon, aggiunge particolari rilevanti.¹³ Clovis Brunel ha condotto uno studio sul curioso nome del trovatore, nome che condivide con una dama menzionata in una carta del dodicesimo secolo conservata negli Archivi dipartimentali della Haute-Garonne, dove si elencano i nomi di alcuni benefattori del-

Stanisław Stroński (*Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie 1910, p. 83) attribuisce invece a Sail d'Escola, senza fornire motivazioni, *Manta gent fas meravellar* (BdT 372.5) di Pistoleta, tràdito da cinque testimoni di cui uno solo, **D**, porta in rubrica *Saill de Scola*.

¹⁰ Cfr. Stefano Asperti, «La data di *Pos Peire d'Alvernh'a chantat*», in *Studi provenzali e francesi 86/87. Romanica Vulgaria, Quaderni 10-11*, L'Aquila 1989, pp. 127-135.

¹¹ Questa è, per intero, la *cobla* dedicata a Sail d'Escola dal Monge: «Salh d'Escola es lo dezès, / qui de joglar si fai borzes / a Braiairac, on compr'e ven; / e quant a vendut son corves, / el s'en vai pueys en Narbones, / ab un fals cantars per prezen» (vv. 61-66).

¹² BdT 323.11.

¹³ L'antica biografia informa che il trovatore era originario di Bergerac e che divenne giullare, componendo «de bonas cansonetas». L'allusione al Narbonese della *cobla* del Monge di Montaudon viene rielaborata e si precisa che Sail «estet cum N'Ainermada de Narbona; e quant ella mori, el se rendet a Bragairac e laisset lo trobar e-l cantar» (*Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, publiés avec une introduction et des notes par Jean Boutière et Alexander H. Schutz, Toulouse 1950, p. 64). Ermengarda di Narbona muore nel 1197 (cfr. Joaquim Miret y Sans, «El testamento de la vizcondesa Ermengarda de Narbona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1, 1901-1902, pp. 41-46).

l’Ospedale San Giovanni di Gerusalemme: *Na Sail d’Escola*.¹⁴ Secondo l’unico editore di *Gran esfortz*, Camille Chabaneau, potrebbe trattarsi di un soprannome, che probabilmente «conviendrait très-bien à un clerc qui aurait, comme Arnaut de Marueil, par exemple, quitté l’Eglise pour le ‘siècle’»;¹⁵ tuttavia, ammette lo studioso, «on ne raconte rien de pareil de Sail d’Escola». ¹⁶ Chabaneau mette in relazione questo probabile soprannome con altri caratterizzati dall’elemento iniziale *Sail*, che egli riconduce all’antico nome proprio di persona latino *Salius*, come il borghese limosino Sail de Broill,¹⁷ il signore Sail d’Agaiz, citato nella *tornada* di *D’un serventes faire* di Peire de la Cavarana,¹⁸ la sorella di Dalfin d’Alverne Sail de Claustra, cantata dal trovatore Peirol.¹⁹ Brunel, riconoscendo nel verbo latino *salire* (con il significato di ‘sortir’) l’etimo del soprannome e in *Sail* dunque l’evoluzione fonetica dell’imperativo *sali* oppure della prima o della terza persona

¹⁴ Cfr. Clovis Brunel, «Le nom du troubadour Sail d’Escola», in *Mélanges de philologie offerts à M. Karl Michaëlsson*, Göteborg 1952, pp. 68-73.

¹⁵ Camille Chabaneau, «Poésies inédites des troubadours du Périgord», *Revue des langues romanes*, 25, 1884, pp. 209-238, a p. 218.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Secondo Brunel il soprannome si spiegherebbe perché l’uomo «devait avoir l’air farouche de sortir d’un bois» («Le nom du troubadour Sail d’Escola», p. 71).

¹⁸ *BdT* 334.1, vv. 71-74: «Saill d’Agaiz, be-m plaz / car tant gent regnaz, / Verones honraz, / e si ferm estatz».

¹⁹ Come narra la vita di Peirol, «E-l Dalfins si avia una serror que avia nom Sail de Claustra, bella e bona e molt presada, et era moiller d’En Beraut de Mercuor, d’un gran baron d’Alverne. En Peirols si l’amava per amor» (*Biographie des troubadours*, p. 303). La stessa dama compare anche nell’antica biografia del trovatore Guilhem de Saint Ledier: «Et entendet se en la marquesa de Polonhac, qu’era sor del Dalfin d’Alverne e de Na Sail de Claustra» (*Biographie des troubadours*, p. 271). Secondo Brunel, il soprannome Sail de Claustra significa «Elle sort (*ou Je sors*) de cloître», e si riferisce ad un suo probabile abbandono della vita religiosa (Brunel, «Le nom du troubadour Sail d’Escola», p. 72). Riquer concorda con Brunel e afferma, a proposito di Sail de Claustra, che «este nombre significa “salida de claustro”, lo que sin duda supone que estuvo destinada a ser monja y abandonó la vida religiosa» (*Los trovadores*, vol. II, p. 1113). Appare leggermente più cauto Stanley C. Aston, il quale, nell’introduzione della sua edizione dei componimenti di Peirol, afferma: «The name Sail-de-Claustra is almost certainly a sobriquet and is a compound name (‘échappée du cloître’) analogous to that of the troubadour Sail d’Escola» (*Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge 1953, p. 4).

dell'indicativo presente (*salio* o *salit*),²⁰ interpreta il soprannome *Sail d'Escola* come «une raillerie à l'égard de qui montre des manières pédantes».²¹ Tuttavia, se l'ipotesi che si tratti di un soprannome finalizzato alla derisione potrebbe risultare convincente nel caso del trovatore, sembrerebbe piuttosto strano un appellativo sarcastico nei confronti di una dama, per di più una benefattrice («Et aizo doned Na Sail d'Escola a l'Ospital», si legge al r. 31 della carta). Pur in assenza di ulteriori attestazioni e concordando con Brunel che «n'est guère possible d'admettre un lien de parenté entre les deux personnages»,²² non si può escludere del tutto che *d'Escola* possa indicare un nome di famiglia.

Purtroppo, come abbiamo visto, non abbiamo sufficienti elementi per datare la canzone senza un margine eccessivamente ampio dei termini *ante quem* e *post quem*. Possiamo azzardare che *Gran esfortz* sia stata composta prima che il Monge de Montaudon dedicasse a *Sail d'Escola* una *cobla* della sua galleria satirica, dato che il componimento, come abbiamo visto, ha vantato numerose imitazioni e potrebbe aver contribuito notevolmente alla fama del trovatore, tanto da fare di lui un bersaglio per una presa in giro poetica. E potremmo stabilire come termine *post quem* l'inizio del 1183, quando Bertran de Born compose il *contrafactum* della tenzone di Guiraut de Bornelh con Alamanda, ammettendo il debito che *Gran esfortz* ha contratto con questo testo sul piano formale.

*

Come si anticipava in apertura, gli aspetti interessanti di *Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta* vanno ben oltre le questioni di natura metrica, e risiedono soprattutto nell'abilità di *Sail d'Escola* nel comporre una canzone d'amore insolita da diversi punti di vista, come si può intendere già dalla lettura dei versi iniziali. La prima *cobla* risulta infatti notevolmente ambigua. L'incipit e il secondo verso costituisco-

²⁰ A proposito del gruppo di soprannomi individuato da Chabaneau, Brunel precisa infatti: «Un emprunt au latin *salire* constitue le caractère commun de cette famille et peut en principe continuer *salit* et *sali* autant que *salio*, car on sait que la palatalisation de *l* par le yod suivant, normale pour certaines formes, contamine toute la flexion du verbe» («Le nom du troubadour», p. 71).

²¹ Brunel, «Le nom du troubadour», p. 72.

²² *Ibid.*

no un esordio di tipo gnomico, in cui viene formulata una constatazione di carattere generale:²³ il trovatore denuncia la difficoltà del canto quando questo non è alimentato da Amore. Subito dopo però si passa dal generale allo specifico: la considerazione appena espressa riguarda l'io lirico, che non percorre il giusto cammino e canta di una dama morta.²⁴ Prima ancora di leggere la comparazione che occupa gli ultimi versi della prima *cobla*, l'effetto che ne deriva è spiazzante: perché mai un amante, privato della sua amata a causa della morte di quest'ultima, dovrebbe percorrere una *via torta* cantando di lei? La similitudine che segue confonde ancora di più: l'io lirico afferma di avere meno giudizio di quello che raccoglie la ritorta con la quale viene impiccato. Chabaneau ha ipotizzato che in questi versi vi potesse essere un riferimento a un romanzo.²⁵ Riquer, al quale deve essere sfuggito il punto interrogativo posto dallo studioso francese («Allusion à un roman?»), riporta che «anota Chabaneau que se alude aquí, seguramente, a alguna narración (“à un roman”); más bien parece referirse a un proverbio». ²⁶ Sicuramente Riquer ha inteso l'immagine dell'uomo che raccoglie la ritorta che lo ucciderà in un senso simile a quello di chi 'si dà la zappa sui piedi', a chi cioè da solo si procura un danno.

Si può ipotizzare a questo punto anche un probabile collegamento (e, come vedremo, è possibile individuarne degli altri) tra questa immagine di *Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta* e una simile impiegata da Bernart de Ventadorn. Si veda la celebre canzone, in parte assomigliante alle *malas cansos* per il tono e le offese mosse all'amata in

²³ Per questa particolare tecnica di esordio, particolarmente raccomandata dalla trattatistica retorica medievale, si rimanda a Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati, «Comensamen comensarai: uno studio tipologico sugli incipit trobadorici», in *Actes du colloque Nouvelle recherche en domaine occitan: approches interdisciplinaires* (Albi, 11-12 juin 2009), in corso di stampa.

²⁴ Il v. 4, in cui l'io lirico presumibilmente canta o desidera l'amore o compie un'azione analoga, è per buona parte illeggibile in seguito all'ablazione della capitale miniata che ha compromesso i primi quattro versi. È stato così ricostruito da Chabaneau: «e car chanti d'amor d'amia morta». La ricostruzione, tuttavia, come spiegheremo più diffusamente *infra*, nota al v. 4, non risulta convincente, anche se si deve presumere che il senso generale del verso, e di conseguenza della nostra interpretazione della *cobla*, non doveva discostarsi di molto da quello congetturato dal primo editore.

²⁵ Chabaneau, «Poésies inédites», p. 218.

²⁶ Riquer, *Los trovadores*, vol. II, p. 677.

alcune *coblas*, *La dousa votz ai auzida* (BdT 70.23), di cui riportiamo i primi quattro versi della quarta *cobla* (vv. 25-28), la prima di quelle dedicate al vituperio di *midons*:

Una fausa deschauzida
 trairitz de mal linhatge
 m'a trait et es traida,
 e colh lo ram ab que·s fer; /...

Dopo un'insistente accusa di tradimento, amplificata dal ricorso alla *figura etymologica* (*trairitz*, *trait*, *traida*), al v. 28 leggiamo che costei 'raccoglie il ramo con cui si ferisce', espressione proverbiale che qui sta a significare che la donna, con il suo comportamento da falsa traditrice, si è rovinata con le proprie mani. Si noti che altrove lo stesso Bernart impiega questa medesima immagine, associandola alle caratteristiche degli stolti, dei *fols*: «Mas costum'es tostems que fols foleya, / e ja non er qu'el eis lo ram no colha / que·l bat e·l fer, per c'ai razo que·m dolha».²⁷ Come già Bernart de Ventadorn, che si paragona al *fols* che raccoglie il ramo da terra, così l'io lirico di *Gran esfortz* afferma di avere *menhs de sen* di quello che raccoglie la corda che lo condurrà alla morte.

Lo studio delle immagini impiegate dai trovatori all'interno delle comparazioni mi porta tuttavia ad affermare che non si alluda, in questo caso, né a un romanzo, come suggeriva Chabaneau, né ad una semplice espressione proverbiale: «selh que culhic la redorta / don fo pendutz al ven» (vv. 6-7) è una perifrasi per Giuda, il traditore per antonomasia. Giulio Bertoni, nel suo studio del 1917 dedicato agli echi degli usi giuridici nella lirica trobadorica,²⁸ aveva già segnalato che l'espressione 'pendre au vent' è stata spesso impiegata per descrivere la morte di Giuda; ne *I trovatori d'Italia*, lo studioso torna su questa comparazione, domandandosi: «Chissà che il poeta non alluda unicamente alla

²⁷ *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70.42), vv. 29-31. L'immagine tornerà anche in riferimento al «druz c'ab vieilla s'acoata» (v. 2) nel sirventese attribuito a Gausbert de Poicibot *Era qan l'iverz nos laissa* (BdT 173.1a), v. 32: «el eis si coill lo ram ab c'om lo bata».

²⁸ Giulio Bertoni, «Riflessi di costumanze giuridiche nell'antica poesia di Provenza», *Archivum Romanicum*, 1, 1917, pp. 4-20, a p. 8, n. 1.

morte di Giuda?». ²⁹ Aveva visto bene, a mio avviso, proprio perché la seconda caratteristica per cui Giuda è noto ed è citato dai trovatori in forma comparativa, ³⁰ dopo il tradimento, è il rimorso che lo attanaglia e che lo spinge ad andare consapevolmente verso la morte per pagare le proprie colpe. L'espressione proverbiale, molto simile nella sostanza a quella impiegata da Bernart de Ventadorn, viene dunque arricchita dal punto di vista semantico mediante la comparazione tra l'io lirico e l'apostolo traditore.

Ma perché mai chi canta di un'amica morta dovrebbe paragonarsi a Giuda? Si noti che esclusivamente all'interno dei *planhs* in morte dell'amata ricorre, nella prima *cobla*, la qualifica 'morta' per *midons*: Pons de Capduolh, ad esempio, dichiara che il motivo della sua disperazione risiede nella dipartita della sua amata («pois morta es ma domina N'Azalais») ³¹ e Raimbaut de Vaqueiras annuncia l'abbandono del canto «pus mort'es leys que hom no pot blasmar / de nuylla re qui-l sia malestan». ³² Il palese *nonsense* della strofe di esordio, che consiste per l'appunto nell'ardito paragone con Giuda e nel pentimento nutrito da un io lirico che canta di un'amica morta, viene subito chiarito nella seconda *cobla*: Sail d'Escola ha qualificato come morta la sua dama mentre ella era viva e vegeta al fine di dileggiarla, vendicandosi così delle scarse attenzioni ricevute. L'aggettivo 'morta', così pregnante di *pathos* nei lamenti funebri in morte dell'amata, diventa qui un mero strumento di offesa da utilizzare contro una *mala amigua*.

Con questi versi ci troviamo evidentemente nella sfera del pentimento non solo per la comparazione con il traditore roso dal rimorso, ma anche perché l'io lirico ammette di seguire una via errata. Spesso

²⁹ Id., *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Modena 1915, p. 417.

³⁰ Cfr. Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2008, pp. 128-129. In forma non comparativa c'è un ulteriore riferimento a Giuda *pendut al ven* nel sirventese *Honratz es hom per despendre*, *BdT* 242.38, erroneamente attribuito a Guiraut de Bornelh (cfr., in ultimo, John H. Marshall, «Le troubadour Peire Bremon Lo Tort et deux chansons d'attribution douteuse», *Le Moyen Âge*, 86, 1980, pp. 67-91, a p. 90), vv. 43-45: «car per aver amassar, / volc Judas Deu renegar / et al ven s'en annet pendre».

³¹ *De totz chaitius son eu aicel que plus* (*BdT* 375.7), v. 6.

³² *Ar pren camgat per tostemps de xantar* (*BdT* 392.4a), vv. 5-6; ma secondo l'editore Joseph Linskill (*The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, p. 285) l'attribuzione del *planh* a Raimbaut è dubbia.

nella lirica in lingua d'oc i trovatori fanno riferimento al cammino sbagliato che hanno intrapreso o che stanno percorrendo, il quale coincide metaforicamente con l'allontanamento dalla *fin'amor*. In generale, la sostituzione dell'amata con un'altra donna o semplicemente l'abbandono si esprimono sovente attraverso la metafora del cambiare strada. Elias de Barjols, ad esempio, in una canzone in cui afferma che, non avendo ricevuto alcun bene, ha intenzione suo malgrado («e suy iratz del partir, / si be·l colpa non es mia»)³³ di lasciare *midons*, dichiara per l'appunto: «e quar no m'en pot venir / ni no n'ai mas lo dezir, / tuelh m'en e tenc outra via» (vv. 39-40). Allo stesso modo Folquet de Marselha, nella celebre canzone *Sitot me soi a tart aperceubutz*, dopo aver denunciato gli ingannevoli sembianti con cui la *fals'amor* si presenta, afferma: «mas eu m'en part e segrai outra via».³⁴ Pertanto, la fedeltà coincide con il tenere la giusta via, ossia con il proseguire lungo il proprio cammino, come ad esempio nella canzone di Gaucelm Faidit in cui l'io lirico si dimostra fedele sebbene si trovi da solo in terra straniera senza ricevere messaggio alcuno dalla dama: «ni a mi no·is taing / q'ieu seg' autre viatge»³⁵ (la metafora del retto cammino in amore è tema ricorrente nei componimenti di Gaucelm Faidit, il quale vi ritorna in numerose occasioni). Il cambio di strada, invece, è imputabile al comportamento di *midons*, che non concede quello che l'io lirico si sarebbe auspicato. Lo stesso Gaucelm Faidit, nella *mala canso Tant ai sofert longamen grand afan*, dichiara di voler lasciare una dama ingrata e insensibile alle sue attenzioni: «e pois no·m vol, segrai autre viatge, / c'a lieis non cal ni no s'o ten a dan / de perdre me, ni·ls bels digz de chan».³⁶ Nel caso di Sail d'Escola, proprio il mutamento di direzione intrapreso ha generato il pentimento e la consapevolezza dell'errore. Si noti che sempre ne *La dousa votz ai auzida*, come farà Sail d'Escola cosciente del proprio errore, Bernart de Ventadorn ammette, nella strofe in cui si scusa per «alcu vilanatge» (v. 24) che sta per pronunciare, di essere «fors del dreih viatge» (v. 18).

Dunque nella seconda *cobla* Sail d'Escola confessa il suo grave peccato secondo il codice cortese, giustificando così il comportamento

³³ *Morir pogr'ieu, si·m volgues* (BdT 132.9), vv. 15-16.

³⁴ BdT 155.21, v. 13.

³⁵ *Ab cossirier plaing* (BdT 167.2), vv. 16-17.

³⁶ BdT 167.59, vv. 7-9.

di *midons* che si dimostra scontrosa e ostile nei confronti di chi le ha mosso l'offesa, e si augura che il suo amore possa essere nuovamente ricambiato. Sotto forma di *exemplum*, l'amore viene assimilato alla malattia, secondo un topos sovente frequentato dai trovatori che vede *midons* come l'unico medico in grado di guarire il malato/amante. Ai vv. 13-14 Sail d'Escola ricorre al concetto di amore-malattia per augurarsi una ricaduta di *midons* nel mal d'amore, perché – di qui l'interessante comparazione – Amore come qualsiasi male peggiora (ossia 'aumenta') quando diventa recidivo.³⁷ L'immagine di Amore come malattia in cui è possibile ricadere riecheggerà in seguito anche in un'altra comparazione, ad apertura del componimento di Sordello *Si co-l malaus qe no se sap gardar* (BdT 337.31, vv. 1-5):

Si co-l malaus qe no se sap gardar
 qan es garitz, per qe-l mals lo repren
 e-l fai trop peig en son recalivar
 qe non a faich, aisi m'es pres e-m pren
 del mal d'amor dun sui recalivat: /...

La terza *cobla* accoglie un timido tentativo di giustificazione del trovatore per il suo comportamento ingiurioso: chi dice io, infatti, ammette di aver creduto che fosse lecito vendicarsi della donna amata qualora costei si fosse comportata da *mala amigua*. Con questa spiegazione, il trovatore ci conferma che il dare della 'morta' alla propria dama non costituiva un espediente poetico volto a giustificare l'abbandono del *servitium amoris* (non sappiamo se a favore di una nuova e più generosa signora) ma rappresentava una pura e semplice offesa spendibile nel registro della *mala canso* che egli ci informa di aver frequentato in passato, convinto che fosse giusto agire in questo modo, e affermando di esserne ora pentito.

Ma è davvero così? Fino a questo momento quella che Riquer ha definito essere una «exculpación amorosa»³⁸ in effetti ci dà notizia che l'io lirico, irritatosi per il comportamento di *midons*, le dà della 'morta', conformemente alle abitudini vendicatorie degli amanti delusi («Ieu cujava, e no sai si m'o digua, / qu'om se degues venjar de mal'ami-

³⁷ A questo proposito, cfr. *infra*, p. 17, n. al v. 13.

³⁸ Riquer, *Los trovadores*, vol. II, p. 677.

gua», scrive ai vv. 15-16), ma che poi, pentitosene amaramente, tenta di riguadagnare terreno attraverso una giustificazione che sembra rispondere più a problemi di natura poetica che a quelli dell'etica della *fin'amor*: non è pentito di averle mosso un'offesa così odiosa, si badi bene, ma solo di aver creduto di poter combattere contro Amore e, soprattutto, di averle mostrato il proprio *mal talen* seguendo quella che era una pratica poetica diffusa (e l'impiego del tempo presente fa intendere che il sentimento ostile non è affatto svanito come le parole di pentimento in esordio facevano sperare, anzi, che è ancora nutrito e va tenuto nascosto al cospetto della propria amata: «e conosc ben que no·lh dei mostrar migua / vas leis mo mal talen», vv. 20-21).

La quarta e ultima *cobla* chiarisce la direzione futura del sentimento amoroso delineata nelle prime tre stanze del componimento. Dopo la delusione che ha generato l'offesa e il pentimento che ne consegue, *midons* è implicitamente avvertita: se continuerà ad allontanarsi dal suo amante che non è in grado di tenere il suo passo («Truep la dezir, mas no sai cum la segua, / que denan me s'en va plus d'una legua», vv. 22-23), e se a nulla varranno le intercessioni che saranno avanzate in suo favore, egli sarà costretto a rompere la tregua che le aveva promesso, il che può voler significare, forse, tornare ai moduli propri del vituperio. Dopo una prima *cobla* incentrata sul pentimento, una seconda dedicata alla comprensione delle motivazioni di *midons* e una terza destinata alle spiegazioni circa il proprio comportamento, la quarta stanza conclude il componimento con un velato avvertimento.

Dal punto di vista retorico, il componimento si chiude così come si è aperto, ossia con una considerazione di carattere generale applicata alla condizione dell'io lirico. Quest'ultimo infatti, per giustificare il suo probabile cambio di atteggiamento nel caso in cui *midons* non si riavvicinerà, afferma di non voler annegare nell'amore peggio di quanto non farebbe nell'acqua, ed esprime il concetto in terza persona, ricorrendo ad un'espressione gnomica.

Tra gli aspetti dunque più interessanti di *Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta* c'è senza dubbio il fatto che la canzone ci dia notizia di un altro componimento (o di altri?) nel quale il trovatore si era cimentato nella pratica della *mala canso*, ritenendo a buon diritto di poter offendere la dama che si era dimostrata una cattiva *amigua*, non sappiamo se a favore di un'altra dama, conformemente al sottogenere contiguo della *chanson de change*, o solo per congedarsi da un corteg-

giamento rivelatosi inappagante o deludente, come avviene nei *comjats*.³⁹ Il fatto poi che il trovatore anticipi al suo pubblico che probabilmente sarà necessario per la propria salvezza infrangere la promessa (di non belligeranza, supponiamo) fatta a *midons* colloca cronologicamente *Gran esfortz* nella posizione di mezzo tra due *malas cansos*.

³⁹ Si rimanda all'ampia introduzione dell'antologia di *malas cansos* e di *maldits* catalani a cura di Robert Archer e Isabel de Riquer, *Contra las mujeres. Poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona 1998, in particolare alle pp. 13-56 dedicate a «La "mala cansó" trovadoresca». Si vedano anche Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen 1976, pp. 303-318, e le interessanti pagine di Valeria Bertolucci Pizzorusso, «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga* 'de change'», in *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os dias 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela 1993, pp. 109-120, in particolare alle pp. 110-112. Una messa a punto delle caratteristiche dei sottogeneri della *mala canso*, della *chanson de change* e del *comjat* in Costanzo Di Girolamo, «Raimbaut d'Aurenga (?), ...[nu]ils hom tan...[n]on amet (BdT 392.26a)», *Lecturae tropatorum*, 2, 2009, pp. 21. Come spiega Di Girolamo, «La nascita di questa modalità, che comunque si confronta con i generi cortesi classici anche quando assume i toni bassi della satira e dell'insulto, va ricondotta al rinnovamento dei generi occitani a cui cominciamo ad assistere a partire dagli anni settanta del dodicesimo secolo. Si tratta in fondo di un modo, tra gli altri che saranno sperimentati, di sbloccare lo stallo della situazione cortese tradizionale, che rischiava di diventare ripetitiva». La canzone di Sail d'Escola sembra collocarsi perfettamente in questo particolare momento di sperimentazioni della produzione in lingua d'oc.

Sail d'Escola
Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta
 (BdT 430.1)

Ms.: C 362v (aissi come[nsa] salh descola).

Edizione critica: Camille Chabaneau, «Poésies inédites des troubadours du Périgord», *Revue des langues romanes*, 25, 1884, pp. 209-238, a p. 218.

Altra edizione: Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona 1975, vol. II, p. 677.

Metrica: a10' a10' a10' a10' b4 a10' b6 (Frank 29:5). Quattro *coblas singulares* di sette versi ciascuna. Rime in *-orta*, *-iva*, *-igua*, *-egua*, b è fissa. Cesura lirica al v. 15. Probabile modello sul piano formale (ma non melodico) la tenzone di Guiraut de Bornelh, *Si-us quer conselh, bel'ami' Alamanda*, (BdT 242.69), ma si veda John H. Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 1980, pp. 289-335, a p. 322. Lo schema metrico è ripreso da BdT 54.1 (Frank 29:1), BdT 288.1 (Frank 29:2), BdT 307.1 (Frank 29:3), BdT 401.4 (Frank 29:4), tutti componimenti che, in aggiunta, presentano una rima interna all'ultimo decenario secondo lo schema a10' a10' a10' a10' b4 b4 a6' b6. John H. Marshall, «Imitation of Metrical Form in Peire Cardenal», *Romance Philology*, 32, 1978-1979, pp. 18-48, alle pp. 40-41, evidenzia che lo strofismo della canzone di Sail d'Escola è ripreso anche in BdT 335.46 (Frank 242:3), con l'aggiunta di una rima interna in tutti i decenari.

Testo: Riprendiamo con qualche modifica, dopo averlo controllato sul manoscritto, il testo di Chabaneau.

I [Gra]n esfortz fai qui chanta ni-s deporta,
 [selh] cuy amors no [ma]nte ni coforta.
 [Per] mi-us o dic, que [sec] la via torta,
 e [.]or d'amia morta:
 menhs ai de sen
 que no n'ac selh que culhic la redorta
 don fon pendutz al ven.

5

I. Compie una grande impresa chi canta e si diverte, [colui] che non è sostenuto né confortato da amore. Ve lo dico per me, che [seguo] la via storta e [cerco] l'amore di un'amica morta: ho meno giudizio di quanto ne ebbe quello che raccolse la corda con la quale fu impiccato al vento.

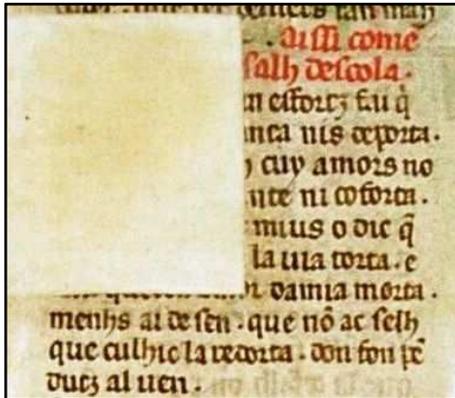
- II Per aisso m'es salvatga et esquiva
 quar l'apelliey morta, sana e viva.
 Enqueras vuelh e no sai si m'o pliva, 10
 si a lieys platz, qu'elha·m sia aiziva
 celadamen,
 quar plus s'empren amors quan recaliva,
 e tug mal eyssamen.
- III Hieu cujava, e no sai si m'o digua, 15
 qu'om se degues venjar de mal'amigua,
 mas er vey be que si meteys destrigua
 selh c'ab amor guerreia ni playdigua
 son escien,
 e conosc ben que no·lh dey mostrar migua 20
 vas lieys mo mal talen.
- IV Truep la dezir, mas no sai cum la segua,
 que denan me s'en va plus d'una legua.
 Ben aya selh que a mos ops la pregua,
 qu'avenhat m'er qu'en esfrangua la tregua 25
 don fi·l coven,
 que re no sen qu'es bes qui 'n amor nega
 pus qu'en aigua corren.

15 Huey 18 playeia 20 mingua

II. Per questo mi è scontrosa e ostile, perché, sana e viva, la chiamai morta. Ancora desidero, e non so se me lo concederà, se a lei piace, che celatamente mi corrisponda, perché l'amore si infiamma di più quando diventa recidivo, e allo stesso modo ogni male.

III. Io pensavo, e non so se dirlo, che ci si dovesse vendicare di una cattiva amica, ma ora ben mi accorgo che danneggia se stesso colui che consapevolmente guerreggia e intenta un processo contro amore, e so bene che non le devo assolutamente mostrare il mio cattivo animo.

IV. Troppo la desidero, ma non so come seguirla, perché si allontana più di una lega davanti a me. Sia benedetto quello che la supplica a favore mio, poiché mi sarà necessario rompere la tregua che le promisi, perché non sente nulla di buono chi affoga nell'amore più che nell'acqua corrente.



1-4. A causa dell'ablazione della capitale miniata, alcune lettere (o intere parole, come al v. 4) dei quattro versi iniziali sono state ricostruite da Chabaneau. Accogliamo le integrazioni proposte dall'editore per i vv. 1 e 3, mentre riteniamo non accettabili le sue congetture per i vv. 2 e 4 (v., *infra*, le note ai versi).

1. *Gran esfortz fai qui*: nello stesso modo, così come è stato

ricostruito da Chabaneau, si apre anche una canzone di Sordello, *Gran esfortz fai qui ama per amor* (*BdT* 437.17). L'espressione *faire esfortz* è stata registrata da Levy nel *PD*, s.v., come «faire merveille, accomplir un exploit», e nel *SW* III 219, s.v., come «etwas Besonderes leisten». Essa ricorre, tra le tante attestazioni, anche in un'altra canzone di Sordello, nella quale riecheggiano anche le difficoltà di *chan e deport*: «Tant m'abellis lo terminis novels / e tant m'es greu car mor chans e deportz, / q'ieu chantarai, e fatz hi gran esfortz» (*BdT* 437.35, vv. 1-3).

2. La lacuna della parte iniziale del verso, che necessariamente riguarda un monosillabo, è colmata da Chabaneau con una congiunzione *e*. La ricostruzione a mio avviso non è convincente, innanzitutto perché si riesce ancora a scorgere un tratto della lettera scampato alla mutilazione ben diverso dalla *e* così com'è solito scriverla il copista del manoscritto. Inoltre, stando alla disposizione delle parole, l'inizio del secondo verso dovrebbe trovarsi più a sinistra nel manoscritto, e di conseguenza l'ultimo tratto visibile dovrebbe appartenere ad un monosillabo che occupi più spazio rispetto alla semplice congiunzione *e*. Il tratto ancora visibile è verosimilmente la curva della lettera *h*, che scende verso il basso formando un piccolo semicerchio che oltrepassa il rigo. Il monosillabo mancante per il quale optiamo è pertanto il pronome dimostrativo *selh*, che rende necessario inserire una virgola alla fine del primo verso al fine di creare un parallelismo tra *qui chanta ni-s deporta* e [*selh*] *cuy amors no* [ma]nte ni coforta, entrambi soggetto di *Gran esfortz fai*.

3. *us o dic*: l'uso del 'voi' fa sospettare che in questo caso il trovatore si rivolga ad un pubblico maschile, a una cerchia di ascoltatori simile a quella a cui Bernart de Ventadorn chiede consiglio in *Era-m cosselhatz, segnor* (*BdT* 70.6). A proposito di quest'ultimo, scrive Mario Mancini: «Bernart sembra qui rivolgersi, più che a un pubblico di 'corte d'amore', a un pubblico di soli uomini, come quello dei *companhos* a cui Guglielmo IX indirizzava i suoi *vers* più liberi» (Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a cura di M. M., Roma 2003, p.

142). Allo stesso modo Sail d'Escola, che imbastisce un componimento come abbiamo visto eccentrico, sembra esulare dallo spazio cortese con questa canzone e aggiungersi al novero di quegli autori che sperimentano nuove soluzioni per uscire dall'*impasse* a cui costringe la *fin'amor*.

4. Non è accettabile la ricostruzione di Chabaneau della prima parte del verso: *e [car chanti d'am]or*. Si riesce infatti a intravedere la gamba di una lettera, forse una *q*, in corrispondenza della prima lettera del verbo ipotizzato dall'editore. Se esso fosse *chanti*, inoltre, si dovrebbe comunque poter leggere parte dell'*h*, il cui tratto scende sempre più in basso rispetto al rigo. Alla luce dei pochi elementi che si possono scorgere, si potrebbe al limite ipotizzare un *e [vauc queren am]or*. Il senso del verso comunque non dovrebbe essere molto lontano da quello ricostruito da Chabaneau: la mancanza di assennatezza a cui l'io lirico fa riferimento al v. 5 infatti è riferita a qualcosa che egli fa (cantare, desiderare, cercare) nei confronti di un'amica morta: è la seconda parte del verso a concentrare su di sé l'attenzione del pubblico a cui si rivolge il componimento.

6. Il termine *redorta* (*PD*, s.v., «hart») indica il tipo di corda generalmente usato per legare i polsi dei prigionieri (come l'it. *ritorta*, cfr. Dante, *If* XIX, vv. 26-27: «... sì forte guizzavan le giunte, / che spezzate averien ritorte e strambe») e soprattutto il cappio usato per le impiccagioni. In questo senso il termine è impiegato, tra gli altri, anche da Gausbert de Poicibot nella tenzone con Bertran de Preissac, *Jausbert, rason ai adrecha* (*BdT* 88.2 = 173.5), vv. 29-30: «E fos penduz ab redorta / qui ja met en veilla bai!».

11. *aiziva*: l'aggettivo abbraccia un'ampia gamma di significati (cfr. *PD*, s.v. *aiziu*: «proche, prêt; accommodant, déférent; accordant, conforme; pourvu, plein»). In questo caso, in base al contesto in cui è inserito, il senso dell'espressione *esser aiziva* credo sia quello di 'corrispondere' l'amore che l'io lirico dichiara di nutrire.

13. *recaliva*: Riquer, *Los trovadores*, vol. II, p. 678, tra i diversi significati offerti dal *PD* per il verbo *recalivar* opta per «réchauffer» e traduce così la comparazione: «el amor más se enciende cuando se reanima, como cualquier otro mal». A mio avviso, in questo modo si banalizza la similitudine amore-malattia e la si riduce ad una semplice metafora amore = fuoco che brucia di più se viene riattizzato; ritengo invece più opportuno tradurre il termine con un altro tra i significati proposti da Levy, ossia «rechuter», perché l'amore, come ogni malattia, peggiora e brucia di più con una ricaduta. Infatti è questo che si augura l'io lirico: che la donna amata, che gli si è mostrata ostile dopo essere stata offesa, possa nuovamente ricambiare i suoi sentimenti in maniera anche maggiore rispetto al passato. Sulle occorrenze di *recalivar* in relazione alla malattia d'amore si veda Maurizio Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova 1985, pp. 35-36.

17-19. In questi versi, in cui l'io lirico afferma che danneggia se stesso chi combatte contro Amore, si percepisce un'altra eco della canzone *La dou-*

sa votz ai auzida di Bernart de Ventadorn: «Fols es qui ab sidons tenson» (*BdT* 70.23, v. 53).

18. *playdigua*. Il termine appartiene al lessico giuridico, e significa «plaider, intenter un procès», ma anche «raccomoder» (*PD*, s.v. *plaidejar*), dunque ‘patteggiare, cercare un accordo’. In quest’ultimo caso i due termini *guerreia* e *playdigua* sarebbero antinomici (dunque «danneggia se stesso colui che guerreggia e fa pace con Amore») ma il significato mal si adeguerebbe al senso della *cobla* (dal momento che, almeno apparentemente, l’io lirico desidera riappacificarsi con *midons*). È più plausibile dunque pensare ai due verbi come ad una coppia sinonimica e intendere che ‘danneggia se stesso colui che guerreggia e agisce (in senso legale: ‘intenta una causa’) contro Amore’.

27. *nega*. Chabaneau mette in apparato la lezione *nega* del ms. e inserisce a testo tra parentesi quadre una *u*: *neg[u]a*. Questa integrazione non è necessaria, dal momento che *nega* rima perfettamente con i versi precedenti.

Università di Napoli Federico II

Nota bibliografica

Manoscritti

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α, R.4.4.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.

Opere di consultazione

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- COM 2* *Concordance de l'occitan médiéval (COM 2). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, CD-rom, Turnhout 2005.
- Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957.
- PD* Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909.
- SW* Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, 8 voll., Leipzig 1894-1924.

Edizioni

Bernart de Ventadorn

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

Bertran de Born

Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1985.

Bertran de Preissac

John H. Marshall, «Les jeunes femmes et les vieilles: une *tenso* (PC 88.2 = 173.5) et un échange de sirventes (PC 173.1a + 88.1)», in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers 1991, pp. 325-338.

Elias de Barjols

Le troubadour Elias de Barjols, édition critique publiée avec introduction, notes et glossaire par Stanislaw Stroński, Toulouse 1906.

Folquet de Marselha

Le poesie di Folchetto di Marsiglia, edizione critica a cura di Paolo Squillacioti, Pisa 1999.

Gaucelm Faidit

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

Gausbert de Poicibot

Les poésies de Jausbert de Puycibot, troubadour du XIII^e siècle, éditées par William P. Shepard, Paris 1924.

Guillem Ademar

Poésies du troubadour Guilhem Adémar, publiées avec introduction traduction, notes et glossaire par Kurt Almqvist, Uppsala 1951.

Guiraut de Bornelh

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

Monge de Montaudon

Les poésies du Moine de Montaudon, édition critique par Michael T. Routledge, Montpellier 1977.

Montan Sartre

Camille Chabaneau, «Poésies inédites des troubadours du Périgord», *Revue des langues romanes*, 27, 1885, pp. 157-161.

Peire Cardenal

René Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, Toulouse 1957.

Peire de la Cavarana

Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia: biografie e, testi, traduzioni, note*, Modena 1915.

Pistoleta

Der Trobador Pistoleta, herausgegeben von Erich Niestroy, *Der Trobador Guillem Magret*, herausgegeben von Fritz Naudieth, Niemeyer, Halle 1914.

Pons de Capduolh

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

Raimbaut de Vaqueiras

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

Raimon Gaucelm de Béziers

Raimon Gaucelm de Béziers, *Poesie*, edizione critica a cura di Anna Radaelli, Firenze 1996.

Sordello

Le poesie, a cura di Marco Boni, Bologna 1954.