

Il trovatore Blacasset

Edizione critica

a cura di Barbara Francioni

con premessa di Riccardo Viel

Biblioteca di Carte Romanze | 19

© 2024 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Il tronatore Blacasset
Edizione critica a cura di Barbara Francioni

Prima edizione: maggio 2024
ISBN cartaceo 9791256001880

In copertina: miniatura raffigurante Blacasset a cavallo, canzoniere I (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 854), f. 109ra.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Ai miei genitori

PREMESSA

Il corpus lirico occitanico è uno dei primi oggetti di studio su cui la filologia moderna ha applicato e, se si può dir così, sviluppato il suo metodo. Un insieme di testi di cui ci è stata trasmessa un'immagine in movimento, complessa e dinamica, capace di porre problemi sempre nuovi e diversi nella misura in cui il metodo di studio ha saputo metterne in luce via via le pieghe d'incertezza, le difficoltà interpretative, le ombre e le opacità dei canali di tradizione, l'interferenza dell'oralità a monte e a valle delle trafile scritte. Lo studio di questa tradizione ha determinato l'evoluzione di una filologia della complessità che a tutt'oggi è ancora foriera di punti di vista scientifici nuovi. L'edizione del *corpus* di Blacasset che qui si presenta, che appare a quasi centocinquanta anni dalla prima, segna un punto avanzato dell'affinamento del metodo filologico applicato a un periodo non sempre così efficacemente escusso dalla ricerca, quello dei trovatori minori della prima metà del Duecento.

In queste pagine il problema ricostruttivo della messa a punto del testo e del suo dialogo con la tradizione manoscritta prende le mosse dall'intento di coniugare l'analisi della macrostruttura filologica – lo studio della filologia dei canzonieri, della complessa trama di ricezione del vivo fenomeno della tradizione lirica e delle sue modalità di riorganizzazione – con le dinamiche microstrutturali della filologia della variante e dell'ecdotica puntuale. Eppure tale duplice sguardo, necessario alla ricerca di un punto di sintesi testuale, non perde mai di vista la puntuale e approfondita ricerca storico-letteraria e storico-biografica, sicché lo sforzo interpretativo ritorna ad essere sforzo conoscitivo e restituisce un ampio quadro della cultura e della realtà sociale in cui i testi sono scaturiti e con cui essi hanno dialogato. La ricerca di una felice sintesi tra problema storico e filologico, letterario e interpretativo, è l'impegno inesausto di questo lavoro, e colloca questa edizione di *corpus* nell'alveo delle più moderne applicazioni del metodo ai testi medievali romanzati.

La ricostruzione storica, che apre la prima sezione, è condotta attraverso un costante dialogo con le fonti documentarie primarie e la letteratura storiografica antica, sapendo mettere a frutto, nell'ampio quadro del fenomeno storico trobadorico, la deformante lente dei più anti-

chi biografi, cogliendo così la fisionomia dei primi problemi filologici di tradizione, emergenti a ridosso della circolazione delle liriche. In questo senso è decisivo lo sguardo alle *Vies* di Jehan de Nostredame, fonte che si configura non solo e non tanto come documento storico-biografico, quanto come prima ricezione della produzione lirica dell'autore, mostrando già i problemi di attribuzione delle liriche tra Blacatz e Blacasset comuni ai canzonieri che le tramandano. I nodi problematici che affliggono la produzione del trovatore vengono in tal modo affrontati non solo sul piano ecdotico, ma anche su quello che riguarda la fortuna del pubblico del *corpus* testuale. Nei capitoli successivi l'analisi degli alvei intricati della tradizione manoscritta, tra l'altro in un periodo – quello del primo Duecento – in cui non sempre soccorre il cosiddetto “canone di A valle”, grazie a una sapiente conoscenza delle più recenti acquisizioni della filologia dei canzonieri, traccia un quadro innovativo che non smette di muoversi tra microvariante e macrostruttura. Nella sezione dedicata ai testi, infine, il dato interpretativo è proficuamente legato alla determinazione dell'intervento ecdotico, di modo che l'ipotesi ricostruttiva non poggia mai esclusivamente sul ragionamento ecdotico, né esclusivamente sulla valutazione esegetica, ma si pone come sintesi complessiva, raggiungendo così ipotesi supportate da solide argomentazioni interne ed esterne al processo filologico.

L'edizione di Francioni propone dunque alla comunità scientifica un nuovo testo della produzione di Blacasset, profondamente rimeditato rispetto a quello ottocentesco procurato da Otto Klein; ma, oltre a questa necessaria revisione testuale, essa si pone come applicazione esemplare del metodo filologico alla produzione provenzale delle generazioni di trovatori operanti a ridosso della diaspora duecentesca e della loro ricezione nei canzonieri, con testi non privi di caratteristiche originali quanto a contenuto e genere. Lo sguardo alla complessa trama della tradizione materiale, la confluenza del *corpus* blacassetiano nelle prime fonti manoscritte a quel tempo in formazione, poi confluite nei manoscritti di area italiana, il pervicace impegno a collocare le problematiche più strettamente ecdotiche nella storia della cultura, rappresentano anche un importante punto di partenza per ricerche future. Anche attraverso nuove edizioni di trovatori meno esplorati e appartenenti a generazioni più tardive, l'occitanistica potrà meglio mettere a fuoco i processi di formazione dei manoscritti oggi conosciuti in quei piani alti della

tradizione che sfuggono ancora, in buona misura, a una chiara razionalizzazione.

Riccardo Viel

1. CENNI BIOGRAFICI

1.1. VITA DI BLACASSET E PARENTELA CON BLACATZ

1.1.1. «Vida» provenzale e Nostredame

En Blancassetz si fo fills d'en Blacatz que fon lo meillor gentil bom de Proenza e·l plus onratz baros e·l plus adreitx e·l plus larcs e·l plus cortes e·l plus gracios. Et el fon ben adreibamen sos fils en totas valors et en totas bontatz et en totas larguesas. Et fon grant amador et entendia se de trobar et fon bon trobador e fez mantas bonas cansos.¹

Blacasset era figlio di Blacatz, che era il miglior gentiluomo di Provenza e il nobile più onorato e il più corretto e il più generoso e il più cortese e il più grazioso. Ed egli era suo figlio a giusto titolo, per tutti i valori e tutte le bontà e tutte le generosità. Ed era un grande amante e si intendeva di poesia e fu buon trovatore e compose molte buone canzoni.

Il ritratto di Blacasset che emerge dalla sua *vida* provenzale non fornisce particolari indicazioni su vita e produzione effettive del poeta, considerato, più che per le sue doti personali, quale “specchio” del suo importante padre,² signore di Aups, protettore di trovatori e trovatore egli stesso. La *vida* di Blacatz, infatti, tradata dai mss. I K, recita:

En Blacatz si fo de Proensa gentils bars et autx e rics, larcs et adreibs. E plac li dons e domneis e guerra e messios e cort e mazans e bruda e chanx e solatz e tuich aquels faich per qu'om bons a pretz e valor. Et anc non fo hom a qui tant plagues prendre com a lui donar. El fo aquel que mantenc lo desmantenguex et aparet totz los desamparatz. Et on plus venc de temps, plus crec de larguessa e de cortesia e de valor, d'armas e de terra e de

¹ La *vida* di Blacasset è riportata dai mss. I (f. 109ra) a¹ (f. 427). Le due versioni si equivalgono, tranne che per la grafia, per la quale si è preferito seguire I. Uniche varianti sostanziali sono il pronome riflessivo nell'espressione *si fon* in apertura della *vida* (presente in I, assente in a¹) e l'articolo *lo* davanti a *meillor gentil bom* (saltato in I).

² Lo stesso nota anche Resconi 2009: 226, nell'offrire una spiegazione alla sezione apocrifia dedicata a Blacasset in apertura del canzoniere P: «si nota come la prosa biografica dedicata a Blacasset altro non faccia se non riversare su questo trovatore la “vera e propria struttura encomiastica” che caratterizza quella di suo padre, come noto tenuto in altissima considerazione dai trovatori operanti nelle corti della pianura padana».

*renda e d'onor. E plus l'ameren li amic e li enemic lo tensen plus. E crec sos sens e sos sabers e sos trobars e sa gaillardia e sa drudaria.*³

Blacatz fu gentile nobile di Provenza ed elevato e ricco, generoso e giusto. E gli piacquero doni e servizio d'amore e guerra e spese e corti e trambusto e rumore e canto e sollazzo, e tutte quelle cose per cui un uomo buono ottiene pregi e valori. E non ci fu mai uomo a cui piacesse tanto ricevere come a lui donare. Egli fu colui che mantenne gli abbandonati e protesse tutti coloro che non avevano protezione. E con il passare del tempo crebbe anche in termini di generosità e cortesia e valore, armi e terra e rendite e onore. E gli amici lo amarono di più, e i nemici lo temettero di più. E crebbe il suo senno e la sua conoscenza e la sua poesia e il suo coraggio e la sua galanteria.

L'intrinseco legame tra i due poeti, che emerge, come si è visto, sin dalle più antiche biografie, ha creato la necessità di indagare in entrambe le direzioni al fine di ricostruire in maniera quanto più realistica possibile le circostanze di vita del giovane autore, di cui in questa edizione si presenta l'opera letteraria.

Sull'effettiva identità e sull'arco temporale in cui fu attivo Blacatz si è molto indagato; l'omonimia con i suoi discendenti e antenati non ha, tuttavia, agevolato la distinzione tra i documenti recanti l'antroponimo, con conseguente confusione tra le varie generazioni della casata. Va detto, infatti, che nella famiglia Blacatz, come in altre famiglie del tempo, era uso designare il primogenito ed erede dei titoli e dei maggiori feudi paterni con il solo cognome, senza nome di battesimo, a differenza dei fratelli e delle sorelle. Tale tradizione doveva generare, già da allora, problemi di identificazione, ragion per cui il minore veniva a volte designato col diminutivo (Blacass-et) per tutta la durata della vita del padre (Blacatz), per tornare, poi, una volta scomparso il più anziano, alla forma neutra dell'antroponimo e ri-assegnare, a sua volta, il diminutivo al suo primogenito.⁴

³ La *vida* di Blacatz è tradita dai codici I (f. 108vb) K (f. 94vb), che differiscono solo nel sostantivo *gentils bars* (che K trascrive *bras*), nelle *-s* segnacaso dell'espressione *tuich aquels faich* (che K legge *tuichs aquels faichs*) e nell'errore di trascrizione di K *valor* per *valor*.

⁴ Cf. Guida-Larghi 2013: 128, *s. v. Blacatz*; Stroński 1907: 30-1. Sull'onomastica in area galloromanza si veda già anche Gaufridi 1723: 132: «on observoit bien à la verité l'usage des Romains, de tirer le nom, ou du chef le plus illustre de la race, ou du lieu d'où elle venoit. [...] les Provençaux au contraire en usoient si diversement, que tantôt ils prenoient le nom de leur pere, quelquefois celui de leur ayeul maternel, &

Nelle *Vies* di Jehan de Nostredame, sotto il nome «Blacas», si legge:

Blacas ou Blachas estoit fils de messire Blachas, gentilhomme de Provence [...] Blachas son pere, surnommé Lou grand guerrier, fut aussi estimé le plus vaillant provençal qu'ait esté de long temps au faict de l'art militaire. [...] Et qu'ainsi soit, lorsque le pere de Blachas trespasa, que fut en l'an 1281, Sordel, poëte provençal, de nation Mantuan [...] publia un chant funebre tel qu'il est escrit en la vie dudict Sordel. [Le Monge des Isles d'Or et Saint Cezari d]ient aussi que le pere estoit party d'une noble famille d'Arragon, parce qu'en l'une des chansons qu'il a fait, mesdit de la nation provençalle de ce qu'elle s'estoit soumise à la subjection de la maison d'Anjou, en delaisant celle d'Arragon, sous laquelle ils avoyent vescu d'annees innombrables. Ils nomment le pere Blachas et ce poëte icy Blachasset ou Blakasset. Ce Blachasset fleurissoit du temps de Charles 2. roy de Naples, comte de Provence, avec lequel il fust à la conqueste du royaume, et y fist de beaux faits d'armes; et en fut par luy et par le roy Robert, fils du dict Charles, grandement recompensé de plusieurs seigneuries en Provence; sous lequel Charles il trespasa environ l'an 1300. Peu avant sa mort fit un livre intitulé La maniera de ben guerreiar, et en fist un present audict Robert, duc de Calabre. Nosdits compileurs, le Monge et Saint Cezari, dient que le pere avoit composé ledict traicté. Le Monge de Montmajour dict que ce Blachasset estoit un cagnardier, et ne fut jamais bon guerrier (Nostredame (Chabaneau-Anglade): 108-9).

Sotto la rubrica «La vie de Blacasset, fils de Blacas», invece, dopo la parafrasi quasi letterale della *vida* provenzale riportata in apertura di capitolo (cf. *supra*, § 1.1.1: 1) si legge:

Le père estoit party d'Arragon, fut ennemy mortel des François et Provençaulx, ainsi que le recite le Monge des Isles d'Or, car en une de ses chansons il dit que l'esté prochain il a espérance veoir le camp des François en desroutte, il appelle les Provençaulx faulx de ce qu'ils s'estoient laissé subjuguier à Charles premier du nom, auquel temps il florissoit. Après la mort de Blachat, son père [gli editori riportano in nota: En marge: De Blachas, son père, 1237], Blachasset fut amy de Charles II, avec lequel il se trouva à la guerre de Naples, et fut par luy richement recompensé. Blachat, son père, estoit le plus hardy chevalier du monde, et qu'ainsi soit, quand il trespasa, Sordel, poëte mantuan, qui escripvoit en rithme provençalle, feist un chant funèbre en forme de satyre, auquel il convoit l'Empereur, le roy de France St Loys, d'Angleterre, de Castille, d'Aragon, de Navarre, le comte de Thoulouse et de Provence, à manger du choeur de Blachat pour avoir meilleur

fort souvent le nom de leurs Terres. [...] On trouve dans celle de Blacas que Blacas-set, & Guillaume de Beldisnar freres, étoient fils de Boniface Blacas».

courage qu'ils n'avoient de se laysser vaincre et occuper leurs terres. Lequel trespasa en l'an 1237 (Nostredame [Chabaneau–Anglade]: 109).

Dai passi citati emerge fin da subito la confusione biografica che insiste nell'analisi di Nostredame tra almeno tre generazioni della stirpe. Pare, inoltre, che Blacatz non venga considerato tanto per le sue abilità canore e poetiche quanto per le sue doti militaresche e cavalleresche, le stesse doti che saranno poi cantate anche da Sordello nel suo *planb*; Blacasset, al contrario, è ricordato principalmente per la sua attività di poeta e per la sua spedizione in Italia al fianco di Carlo II, che gli varrà, secondo Nostredame, titoli e feudi in terra natia. Di tale attività non si conserva, però, alcuna testimonianza storica, così come nessun documento attesta un accrescimento di possedimenti territoriali in terra provenzale da parte del nostro poeta.

La presunta discendenza dei Blacatz dal casato aragonese, poi, non sarebbe comprovata se non per un sirventese citato dallo stesso Nostredame, in cui il poeta – Blacatz o Blacasset? – avrebbe lanciato i propri strali contro gli abitati di Provenza perché si sarebbero venduti ai Francesi (guidati da Carlo I) anziché rimanere fedeli agli Aragonesi. Anche ammettendo che un testo di tal fatta sia mai esistito, di esso non vi è oggi alcuna traccia né nella produzione di Blacasset né in quella di Blacatz,⁵ circostanza comune anche all'altro testo attribuito da Nostredame al più giovane Blacasset, il presunto trattato *La maniera de ben guerrear*. Il contenuto del sirventese citato dall'erudito cinquecentesco, d'altronde, sarebbe addirittura contraddittorio rispetto alla posizione da sempre assunta dai due poeti della casata, che mostrano costante appoggio alla corte del conte di Provenza, anche quando quest'ultimo sceglie di schierarsi al fianco dei crociati anti-albigesi in funzione antitolosana.⁶ L'erronea attribuzione del sirventese citato (che sia perduto o mai esistito) e la conseguente convinzione di Nostredame di assoluta fedeltà dei Blacatz verso la corte aragonese, potrebbe, in ogni caso, essere frutto dei fitti rapporti di fiducia e lealtà nei confronti dei sovrani di

⁵ Si veda anche Bartsch 1874: 58: «[a]usserdem bezieht er [Nostredame] sich auf ein Lied des Vaters, worin dieser die Provenzalen schmäht, weil sie sich dem Hause Anjou unterworfen; es mag ein solches N. vorgelegen haben, aber von Blacatz kann es nicht sein, weil dieser starb, ehe die Provence an Anjou kam; es könnte also nur von Blacasset sein: freilich unter den uns erhaltenen hat keines eine solche Beziehung».

⁶ Si veda, ad esempio, *infra*, il sirventese di Blacasset *De guerra sui dezīros*, *BdT* 96,3a (§ 4.6.1: 210).

Barcellona che emergono dai documenti storici relativi alla casata dei signori di Aups. Un'altra informazione fornita dallo storico cinquecentesco ad apparire sospetta è la data della morte del più anziano Blacatz, registrata dallo studioso prima nel 1281 e poi, nel paragrafo relativo a Blacasset, nel 1237.⁷ Come si vedrà dai documenti storici passati in rassegna, solo la seconda data, 1237, pare avvicinarsi alla realtà.

L'unico elemento che sembra non destare in Nostredame alcun sospetto, al contrario di quanto avverrà invece per gli studi successivi è la consanguineità verticale diretta tra i due personaggi. Il fatto che Blacasset fosse figlio di Blacatz non viene mai messo in dubbio, seguendo, in questo, da vicino il contenuto delle prose biografiche antiche.

1.1.2. *Altri studi (XVIII-XIX sec.)*

A proporre invece una parentela di tipo diverso è Artefeuil, che parla di un

Blacas de Blacas, Seigneur d'Aups, connu sous le nom de Grand Guerrier, étoit compté parmi les neuf Preux de Provence. [...] Il fit encore donation en 1219 à l'Abbaye de S. Honoré de Lérins, d'une partie de la juridiction, droits & Domaines Seigneuriaux de la Ville de Moustiers, pour décharger sa famille d'un vœu qu'elle avoit fait de consacrer un fils unique audit Monastère de Lérins. Il mourut en 1235. Le jeune *Sordel*, Mantoüan d'origine & Poëte Provençal, fit un Poëme funebre en son honneur, dans lequel il invite les Princes de l'Europe à venir manger du cœur de ce Guerrier, pour être animés de sa bravoure & de sa valeur (Artefeuil 1776: 149).

Blacatz, dunque, sarebbe morto nel 1235 con un solo erede. Artefeuil cita, come si è visto, un documento del 1219,⁸ che vede Blacatz e sua

⁷ Lo spostamento della data della morte di Blacatz comporta, nelle descrizioni di Nostredame, anche il conseguente spostamento della composizione del *planh* sordeliano, che l'erudito cita tanto nella sezione di Blacatz quanto in quella di Blacasset.

⁸ Il documento è descritto anche da Alliez 1862: 163: «1219. Giraud, successeur de Guillaume d'Esclapon, avait été abbé de Saint-Bointe. Blacas, seigneur d'Aups, et Laure, son épouse, ayant fait le vœu de consacrer leur fils à Dieu dans le monastère de Lérins, désiraient en être absous, parce que cet enfant était leur unique héritier; ils offrirent à l'abbé, par l'entremise de Raymond de Briançon, prieur de Moustiers, la moitié de la juridiction qu'ils avaient dans cette ville, avec toutes les redevances qui y étaient attachées; ils voulaient, par la même cession, être déchargés de la pension qu'ils avaient à faire pour l'entretien d'une lampe brûlant continuellement devant l'autel de Notre-Dame à Lérins, d'après une fondation de leur père. La proposition fut acceptée,

moglie Laura chiedere la cancellazione, causa unicità della prole, di un voto fatto nei confronti del monastero di Lérins – voto secondo il quale il primogenito maschio della coppia avrebbe preso i voti presso il suddetto monastero. Artefeuil nomina anche un Blacasset, figlio di Boniface de Blacas che

épousa Eycelène de *Moustiers*, de laquelle il eut Blacas ou Blacasset, Seigneur d'Aups [...], & Guillaume de Blacas-Beaudinar, chef de la branche des Seigneurs de Beaudinar, terminée en la personne de Baucete de Blacas [...]. Blacas d'Aups, fils de Boniface & d'Eycelène de *Moustiers*, fut marié le 9 Août 1296 avec Catherine de *Vintimille*, fille d'Emmanuel de *Vintimille*, Seigneur de la Verdrière (Artefeuil 1776: 150).

Blacasset, quindi, viene descritto come figlio di quello stesso Boniface de Blacas che, insieme a suo fratello Bertrand, aveva ricevuto, stando a un altro documento del 1261, alcune eredità da sua cugina Sibille, nipote di Catherine de Blacas e «*Gaufridus*, Comte Souverain de Toulon» (Artefeuil 1776: 149).

Il testamento di Sibille viene dettagliatamente analizzato anche da Lambert, che riporta, tuttavia, informazioni discordanti rispetto a quelle indicate da Artefeuil: Sibille sarebbe figlia di Guillaumette de Blacatz e Geoffroi de Trets⁹ e i cugini cui avrebbe lasciato in dote i suoi possedi-

le dit prieur remit, de la part de l'abbé et du chapitre, l'absolution du vœu et une décharge de la pension de blé pour l'entretien de la lampe».

⁹ Ecco come lo storico aveva ricostruito la trama familiare di Sibille: «Guillaumette de Blacas, femme de Geoffroi [de Trets], avait apporté en dot, à son mari, 15,000 sous royaux couronnés et une part de la terre d'Aups. Elle mourut à Toulon, le 10 des calendes de septembre 1234, et Geoffroy mourut à son tour cinq ans après, aux nones de juillet 1239. Sibille, sa fille et héritière, quoique fort jeune, s'était mariée, son père vivant encore, avec Gilbert de Baux, son cousin, fils de Hugues de Baux et Barrale, fille de Barral, un des vicomtes de Marseille, et oncle de Geoffroi. Ce mariage fut stérile, et Gilbert mourut à Toulon à la fleur de son âge, de consommation, semble-t-il, au mois de juillet 1242. [...] Il donne, laisse et lègue à son épouse bien aimée, Sibille, toute sa terre (?) ainsi que les droits qu'il a ou pourra avoir sur les biens de son père et de sa mère, à la condition qu'elle gardera son veuvage. [...] On ne sait pas combien de temps Sibille garda son veuvage. L'empressement qu'elle mit à rétrocéder à son beau-frère Barral de Baux les biens de son mari, à la possession desquels était attachée sa condition de veuve, peut nous faire supposer qu'elle ne tarda pas à convoler en secondes noces. Jeune encore, en effet, et possédant une fortune élevée, elle ne dut pas tarder à être recherchée en mariage. On perd Sibille de vue depuis 1243 jusqu'en 1252. A cette dernière époque, elle avait quitté les rivages de la Méditerranée pour suivre son nouvel époux, Boniface de Castellane, dans les froides montagnes des Basses-Alpes.

menti di Aups sarebbero proprio Blacasset e Guillaume de Beaudinard, figli di Boniface Blacatz, e non, come indica invece Artefeuil, Boniface e Bertrand:

Elle mourut en 1261, ayant testé le 14 août de cette même année par devant maître Thomas, notaire [...]. Les actes notariés de maître Thomas ont été perdus en grande partie pendant la Révolution, et avec eux le testament de Sibille. La copie qui avait dû être déposée au XIII^e siècle aux archives comtales [...] n'a pu être encore retrouvée; mais le P. Isnard, qui avait sous les yeux au XVII^e siècle les écritures du notaire Thomas, a heureusement sauvé ce document de l'oubli. [...] Elle lègue et donne à Blacasset et à Guillaume de Baudinar, fils de Boniface de Blacas, son oncle, avec substitution de l'un à l'autre, à condition que si l'un des deux entrait dans les Ordres, l'autre serait tenu de lui donner sa part « selon le dire des gens de probité », la ville de Trets, avec tous les droits qu'elle a ou peut avoir de propriété, de seigneurie et de juridiction, ainsi que sa part du château d'Aups. A Sibille, sa cousine, fille de Boniface de Blacas, elle lègue six mille sols, pour en disposer à sa volonté si elle se marie, et pour être donnés au couvent qu'elle choisira si elle se fait religieuse [...] (Lambert 1886: 219-24).¹⁰

Riepilogando, si trova, da un lato, Nostredame, che non mette assolutamente in dubbio il grado di parentela tra Blacasset e Blacatz, ma offre notizie piuttosto confuse e incerte (Blacatz sarebbe della casata di Aragona e Blacasset avrebbe seguito Carlo II d'Angiò in Italia); dall'altro documenti, la cui autenticità è, tuttavia, destinata a restare sospetta, in cui si incontra un Blacatz, marito di Laura de Castellana, che, nel 1219, sottrae ai voti monastici il suo unico erede maschio, e una Sibille che lascia in eredità ai suoi cugini, Blacasset e Guillaume de Beaudinard, tra le altre cose, i suoi possedimenti materni sul castello di Aups.

Altri storiografi e studiosi dei secoli XVIII e XIX si sono occupati della dinastia dei Blacatz; qui di séguito si riportano le linee salienti:

- Crescimbeni 1730: 119-21 traduce sostanzialmente la biografia offerta da Nostredame, osservando che i manoscritti recano in rubrica talora *Blacatz*, talora *Blacasset*, ragion per cui i testi vanno assegnati ora al padre, ora al figlio;

[...] Sibille paraît avoir vécu à Castellane jusqu'en 1257, peut-être jusqu'à la mort de son mari, arrivée vers 1260. A une de ces dates elle revint à Toulon, où elle mourut, sans enfant, en 1261» (Lambert 1886: 200-19).

¹⁰ Cf. anche *supra*, n. 4, dove anche Gaufridi 1723 riportava la notizia di un Blacasset fratello di Guillaume de Beaudinard e figlio di un Boniface de Blacatz.

- Papon 1778: 397 fornisce come data di morte di Blacatz «l'an 1225», senza addentrarsi sul rapporto di parentela tra Blacatz e Blacasset;
- Millot 1802: 447 li descrive come «un pere & un fils illustres»;¹¹
- *L'Histoire Littéraire de France* 1835: 562 attesta Blacatz come attivo tra 1176 e 1229, data presunta della sua morte, «ce qui permet de placer sa naissance vers 1160 ou environ», e precisa che «Blacas laissa un fils nommé Blacasset ou Blacas le jeune, poète comme lui» (*ibi*: 568).¹² *L'Histoire Littéraire de France* 1838: 531 descrive, poi, Blacasset dicendo che

Le nom de Blacasset ou *Blacas le jeune* donné à ce troubadour, ne nous indique pas seulement qu'il était fils de Blacas, il paraît signifier de plus que Blacasset vivait en même temps que son père, puisque ce surnom lui avait été donné comme un titre de distinction [...].¹³

¹¹ Si noti però la confusione nella produzione poetica dei due: Millot 1802: 448-9, infatti, assegna a Blacatz una «chanson» in cui «il dit à sa maîtresse que, si elle trouve un autre homme, dont le courage à la guerre soit supérieur ou égal au sien; qui avec aussi peu de revenu soit aussi généreux; & qui sache parler avec autant de grace & de finesse que lui; il la prie de donner la préférence à celui-là. “Car celui qui l'emporte en mérite, a droit d'être aimé de la plus belle des dames. Qu'elle ne regarde point ce discours comme une fanfaronade. Il n'y a rien que je ne sois prêt à entreprendre pour elle. Mais puisqu'il est impossible d'agir sans cœur, je la prie de *tirer de son cœur le mien que j'y ai laissé, & de me le prêter seulement*. Après quoi elle peut me laisser courre sur tous ceux qui oseront me disputer cette belle”». Nella produzione di Blacatz non si attesta alcun componimento che si avvicini al contenuto descritto dallo studioso; all'interno del *corpus* di Blacasset è, invece, possibile rintracciare ben due componimenti di stampo bellico-amoroso: il *gap* *BdT* 96,10 (cf. *infra*, § 4.4.1: 180) e, per il tema del *cor emblat*, *BdT* 96,9 (cf. *infra*, § 4.5.1: 186). Lo scambio di attribuzione non è errore unico di Millot: esso ricorre anche in Diez 1829: 400 e già in Papon 1778: 397, per poi ricomparire in *Histoire Littéraire de France* 1835: 563 e Balaguer 1878: 265.

¹² *Histoire Littéraire de France* 1835: 562 fornisce anche un abbozzo di genealogia, secondo cui «[l]'aïeul ou le bisaieul de Blacas, originaire de la Catalogne, vint se fixer en Provence, à la suite de Raimond Bérenger I^{er} ou de quelqu'un des premiers successeurs de ce prince. Il dut lui-même naître à Aix, où les comtes de la maison de Barcelone faisaient leur résidence ordinaire, à moins qu'il n'ait vu le jour à Aulps, gros bourg dont un des premiers Bérenger avait donné la seigneurie à sa famille. Le nom de *Blacas*, *Blaccas* ou *Blancatz*, paraît être venu de *Blancas* (Blanc), surnom donné apparemment à quelqu'un de ses aïeux».

¹³ Gli storici fanno anche riferimento alla ricostruzione operata da Nostredame: «[n]ous avons dit en effet, dans notre article sur Hugues de Mataplana, que celui-ci

- Balaguer 1878: 269 apre la voce relativa a Blacasset affermando che «[f]ué hijo del trovador cuyo gran corazon era tan excelente para Sordele»;
- Schultz-Gora 1885: 131 informa che il fratello di Blacatz

war Guigo de Blacas. [...] seine Hauptbesitzung war augenscheinlich der Ort Aulps, zwischen der Durence und der Argence gelegen, doch besass er gewiss noch andere Schlösser, z.B. Serrenom, aus dem die *Trobairitz* Frau Tibors stammte.

Lo studioso posiziona, inoltre, la vita di Blacatz tra 1176 e 1237, senza, però, fornire informazioni circa la sua prole; dettagli sulla sua posizione nel dibattito sulla “paternità di Blacasset” si trovano, invece, in Schultz-Gora 1883: 208, dove, in relazione alla risposta ironica di Blacasset alla canzone di Sordello *BdT* 96,9, lo studioso prende posizione in favore della tesi di Gaufridi;¹⁴

- De Lollis (Sordello (De Lollis): 38) mette in dubbio la conclusione di Schultz-Gora 1885 secondo cui il Blacatz del 1176 sarebbe lo stesso dei documenti successivi e conclude che «[è] oltremodo probabile [...] che il Blacas protettore di Sordello sia figlio dell'altro già noto nel secolo XII per la sua liberalità». Per quanto riguarda la datazione della morte di Blacatz, lo studioso cita un documento dell'8 novembre 1241, in cui

i fratelli Bertrando e Bonifacio Blaccas, signori di Aups, confermarono le donazioni fatte dal loro padre e dai loro antenati alla chiesa

composa une tenson [n.d.a.: si tratta di *BdT* 96,5, qui riportata nella sezione § 4.7 e classificata come componimento di attribuzione incerta, cf. *infra*, § 4.7.1: 244] conjointement avec lui: or, Mataplana fut tué au siège de Maiorque en 1229, l'année même où Blacas mourut. Il suit de là que si Blacasset était âgé de vingt ou vingt-cinq ans lorsqu'il composa cette tenson, il était né vers l'an 1200 ou peu de temps auparavant. Nostradamus place sa mort à l'an 1300, ce qui est dénué de toute vraisemblance: en la supposant arrivée vers les années 1265 ou 1270, nous nous écartons peu de la vérité. Un fait qui paraît certain, c'est qu'il ne fit plus de vers après l'année 1245, qui est celle de la mort de Raymond Bérenger» (*ibid.*).

¹⁴ Schultz-Gora 1883: 208: «die Annahme von Diez nämlich, dass Blacasset der Sohn des Blacas gewesen sei, wird durch die Quellen nicht bestätigt, vielmehr sagt Gaufridi [...] Blacasset war der Sohn des Bonifaz Blacas, dieser Bonifaz war aber nach Artefeuil [...] ein Cousin der Sibille, einer Enkelin des Blacas des Trobadors. Dazu stimmt denn auch, dass Blacasset noch 1279 lebte».

collegiale di Valmoissine [...] e un tal documento, mentre ci dà la certezza che la morte di Blacas non può esser portata oltre il 1241, aumenta la probabilità che essa non avvenisse molto prima di quell'anno (*ibi*).

A proposito di Blacasset e del grado di parentela con Blacatz, lo studioso afferma:

Che poi Blacasset non fosse, come attesta la breve biografia provenzale sulla quale si fondò il Diez [...], figliuolo del celebre Blacas, appar già probabile pel fatto che la sua carriera poetica coincide con quella di Guglielmo di Montanhagout [...], di Sordello e La Manon. Risulta poi certo da ciò: che Blacasset nella sua poesia per la monacazione di Ughetta e Amilheta de Baus¹⁵ allude, non certo come figlio farebbe a padre, a Blacas! [...] Tutto ciò, naturalmente, non toglie che anche un dei figli di Blacas potesse esser detto “Blacasset” (*ibi*: 39).

1.1.3. *Attestazioni documentarie (1103-1353)*

Dopo aver passato in rassegna i contributi storiografici che citano la dinastia dei Blacatz, è il caso di interrogare più da vicino i documenti d'archivio che citano almeno un membro dell'importante famiglia provenzale. Si propone qui di séguito una lista parziale di documenti – in cui si segnalano i casi di dubbia autenticità –, presentati in ordine cronologico, con indicazione dell'identità più probabile del “Blacatz” coinvolto all'epoca degli eventi descritti.

<i>Anno</i>	<i>Contenuto</i>	<i>Identità</i>	<i>Fonte</i>
1103 circa	<i>Blacatus</i> , sua moglie <i>Beatrix</i> e i loro figli donano la <i>domum sancte Marie Vallis-Munie</i> al monastero di Saint Honorat: «[...] <i>ego Blacatus et uxor mea Beatrix et filii nostri relinquimus, laudamus atque donamum domum sancte Marie Vallis-Munie, cum omnibus pertinentiis suis [...]</i> ».	Potrebbe trattarsi del padre di Blacatz, sebbene la data del documento porterebbe a credere a un'età molto avanzata.	<i>Cartulaire de l'Abbaye de Lérins</i> , CCXX (cf. Moris-Blanc 1883: 224).
1113	<i>Blacatus de Almis</i> fa da testimone – primo nominato – alla	Anche qui dovrebbe trattarsi piuttosto del	<i>Cartulaire de l'Abbaye</i>

¹⁵ Cf. *infra*, § 4.3.1: 107.

	donazione di <i>Bertrannus Amicus</i> del territorio di Eversunas al monastero di Lérins: «[...] <i>Et, ut hoc testamentum nostre auctoritatis firmum ac stabile permaneat, manibus propriis firmamus testibusque corroborandum tradimus. Blacatius de Almis testis [...]</i> ».	padre di Blacatz: la sua menzione come primo testimone fa pensare a una posizione sociale elevata, che poco si addirebbe a un giovane cavaliere.	<i>de Lérins, CCLXXX</i> (Moris–Blanc 1883: 286).
13 lug. 1116	<i>Blacatio</i> è nominato tra i testimoni di una regolazione territoriale tra i monaci di Marsiglia e alcuni nobili <i>milites</i> alla presenza di Raimondo Berengario III. Tra i territori nominati è menzionato anche <i>Almis</i> : «[...] <i>Hec est carta diffinitionis que facta est inter monachos Massilienses [...] in presentia venerabilis comitis Raimundi Berengarii Barchinonensis et marchionis Provincie, de castro de Nantis [...] et de Almis [...]. Facta est diffinitio ista [...] videntibus [...] et Blacatio [...]</i> ».	Si tratterà ancora una volta del padre di Blacatz.	<i>Chartularium monasterii Sancti Victoris Massiliensis</i> , 805 (Guérard 1857: 154).
1152	Un <i>Blacatii de Sartóolis</i> è citato tra i primi testimoni di una regolazione di decime della cattedrale di Nizza: «[...] <i>Actum est [...] in presencia multorum clericorum et laicorum [...] et Blacatii de Sartóolis [...]</i> ».	Potrebbe trattarsi ancora del padre di Blacatz, ma il possibile toponimo <i>de Sartóolis</i> non sembra rimandare ad alcun possedimento attestato della famiglia.	<i>Cartulaire de l'ancienne cathédrale de Nice</i> , 28 (Cais de Pierlas 1888: 36).
1168	Ildefonso d'Aragona concede la contea di Provenza a suo fratello Raimondo Berengario, che si impegna ad amministrarla secondo la volontà del re, avvalendosi del consiglio dei nobili, tra cui <i>Blacacij</i> : «[...] <i>sed & si propter hac aliqua tibi dare me oppotuerit, factam hac arbitrio, & voluntate semper B. Venerabilis Aquensis Archiep. Lor-</i>	Ancora una volta, visto il trattamento privilegiato riservato al Blacatz menzionato, dovrebbe trattarsi del potente padre di Blacatz.	<i>Ex archin. regium Aquen.</i> (Bouche 1664b: 1056-8).

<i>celli de Arelate, Blacacij & Guillelmi Raimundi Gantelmi [...]</i> ».			
1176	Trattato di pace tra Alfonso conte di Provenza e i consoli e abitanti di Nizza. Tra coloro che giurano si trovano <i>Blacas Dalms</i> e <i>Bonifacius de Castellana</i> , mentre tra i testimoni viene menzionato un <i>Blacas de Sesteron</i> : «[...] <i>Mandato domini Regis & fratrum suorum juraverunt isti, scilicet [...] Blacas Dalms; & Bonifacius de Castellana [...] hujus rei testes fuerunt isti scilicet [...] Blacas de Sesteron [...]</i> ».	Il primo nominato, che giura sul trattato di pace, dovrebbe essere ancora una volta il padre di Blacatz (mentre Bonifaci de Castellana sarà il suocero di Blacatz, padre di sua moglie Laura); il secondo nominato non è meglio identificabile: potrebbe trattarsi di uno zio o di un altro parente di Blacatz.	<i>Ex archiv. Nicens.</i> (Bouche 1664b: 1058-9); <i>Tour du Trésor</i> , Nizza (Papon 1778: XX, XXI).
1183 circa	Trattato di Alfonso di Aragona con vari signori locali; come secondo testimone si cita <i>Blaccas</i> .	Anche qui, vista la posizione privilegiata come secondo testimone, potrebbe trattarsi ancora del padre di Blacatz, che però a quest'epoca avrebbe avuto più di novant'anni – ammettendo che il documento del 1103 sia da imputare a lui e non a un suo predecessore. Potrebbe già trattarsi del Blacatz trovatore.	Papon 1778: 270, n. 1.
1185	Re Alfonso d'Aragona concede alcuni privilegi alla città di Aix e, come quarto testimone, figura <i>Blaccatij</i> : «[...] <i>Facta fuit hac donatio in prasentia [...] Blaccatij [...]</i> ».	Come per il documento precedente, potrebbe già trattarsi del Blacatz trovatore.	Bouche 1664b: 170-1; Pitton 1666: 107-8.
1188	La città di Nizza vede rinnovarsi i privilegi accordati dodici anni prima da Alfonso. Come terzo testimone è menzionato <i>Blacassio de Alms</i> : «[...] <i>Teste [...] B. de Baucio, Blacassio</i>	Si tratta quasi certamente del Blacatz trovatore.	<i>Archiv. civit. Nicens.</i> (Papon 1778: XXV, XXIV).

de Alms [...]».

Ott. 1189	Omaggio di Bonifaci de Castellana a Ildefonso, re di Aragona e marchese di Provenza, e a suo figlio Alfonso, conte di Provenza, che rendono al primo alcune terre perse, tra cui il castello di Salerno, su cui, dicono, nessuno potrà avanzare diritti, neanche Blacatz: «[...] <i>etiam reddit ei castrum de Salernis ipse & filius suus comes Provincie cum omnibus pertinentiis suis, salvo dominio, quod ibi habet vel habere debet, & laudat ac finit ei quidquid juris ullomodo ibi habet, & etiam si Blacacius vel sui, jure pignoris vel alio ibi poterat demandare. Ita quod nec Blacacius</i>	Anche qui si tratta del Blacatz trovatore. Il quadro fornito dal documento coinciderebbe anche con la descrizione del signore di Aups fornita da Guida–Larghi e Stroński. ¹⁶	<i>Tour du Trésor</i> , Nizza (Papon 1784: VII, I).
--------------	--	---	---

¹⁶ Guida–Larghi 2013: 128, *s. v. Blacatz*: «Pare [...] accertato che il padre del nostro verseggiatore sia stato tra i più fedeli e stretti collaboratori di Alfonso II d’Aragona [...], mentre il suo primogenito e successore designato imperversava nella regione prealpina con scorrerie a danno di istituzioni ecclesiastiche, di signori vicini, di pellegrini». A parziale conferma di questa descrizione, si veda anche Stroński 1907: 29–30: «[o]r l’*Inv. des Arch. Dép., Bouches-du-Rhône*, [...] rapporte deux mentions relatives à Blacatz, toutes les deux pour l’an 1195; la première est: “Ildefonse, roi d’Aragon, marquis de Provence, pradonne à Blacatz, qui se rend à merci, tous les méfaits commis par ce baron, soit sur le domaine royal, soit sur les grandes routes et lui promet protection contre tous, même contre les abus de pouvoir de son fils, Ildefonse II, comte de Provence”». Si noti, per di più, che il filologo polacco evidenzia in questa occasione come Blacatz apparisse nominato in questi documenti non già come “Blacatz”, ma come “Blachacetus”: «[c]eci signifie, d’après l’usage constant en provençal, qu’il s’agit de Blacatz fils de Blacatz, appelé Blacatzet du vivant de son père (et, comme il paraît naturel, un certain temps encore après la mort de son père), tandis que plus tard le même personnage portera son nom tel quel: Blacatz» (*ibi*: 31). Lo studioso, inoltre, sostiene l’ipotesi che i documenti degli anni Ottanta del XII secolo vadano ascritti al padre di Blacatz, poiché sarebbe proprio attorno al 1195 che avrebbe avuto luogo il passaggio di comando nella signoria di Aups tra il vecchio patriarca e il Blacatz trovatore. Se, però, come qui si sostiene, il primo documento della lista, la donazione del 1103 da parte di Blacatz e Beatrix, va con tutta probabilità ricondotto al padre del trovatore, negli anni Ottanta del secolo il capostipite avrebbe avuto ormai più di ottant’anni, età tanto venerabile quanto rara da raggiungere all’epoca.

<i>nec alter pro eo de facto de Salernis audiretur in curiâ [...]».</i>			
1196-1209	Atto di esistenza dubbia. Promessa da parte di Alfonso II di donare a Blacatz il castello di Aiguines.	Si tratta, qualora il documento sia veritiero, di Blacatz. A ogni modo, sebbene Benoit lo descriva come «acte d'existence douteuse», la donazione in favore del trovatore potrebbe essere effettivamente confermata dal documento del 1233, cf. <i>infra</i> : 17.	<i>Actes de Raimon Bérenger V</i> , n° 185 (Benoit 1925: 84, 73).
Mar. 1201	Concessione da parte di <i>Blacas d'Aups</i> ai Templari di Rué e Saint-Maurice del diritto di pascolo sulle terre di sua proprietà. L'atto riporta il sigillo familiare presentato in Fig. 3: «[à] l'avvers, Blacas, vêtu du hubert, coiffé d'un bonnet de fer à lambrequins, la lance à la main droite, l'écu au bras gauche, est de profil, à gauche, sur un cheval au trot. Au revers, l'étoile à seize rayons», stemma della famiglia Blacatz.	Si tratta del Blacatz trovatore e signore di Aups.	<i>Chartes de l'Ordre de Malte, C^{ie} M. 5</i> (Blancard 1860b: 59, II, 9).

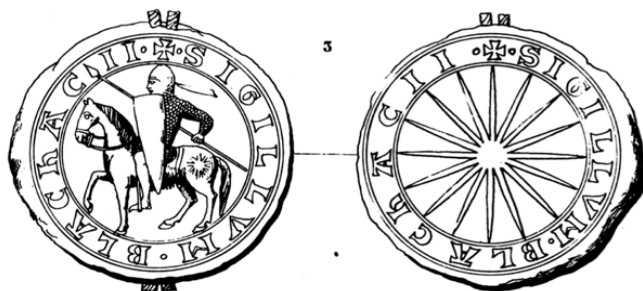


Fig. 3 – † *Sigillum Blachacii* – Blancard 1860a: pl. 29, 3.

Mag. 1204	Aix: tra gli ostaggi concessi dal conte di Provenza Alfonso II al conte di Forcalquier per sedare una lotta interna figura, come quarto, <i>Blacassio</i> .	Ancora il Blacatz trovatore.	<i>Archiv. d'Aix</i> (Papon 1778: 276, n. 2).
Feb. 1207	Raimondo II de Baux concede all'Ordine degli Ospitalieri un'esenzione sulla tassa di passaggio sulle sue terre. Tra i testimoni, come terzo, figura <i>Blacatius</i> : «[...] <i>Huic vero donationi presentes fuerent: dominus comes Sancius; Ugo de Baucio; Blacatius</i> [...]».	Sempre il Blacatz trovatore.	<i>Cartulaire général de l'Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem</i> , 1253 (Deville-Le Roux 1897: 66).
Lug. / ago. 1207	Il conte Alfonso II concede a Hugues de Baux la città di Arles e dà per ostaggi <i>Guillaume Porcellet</i> e <i>Blacas</i> .	Blacatz trovatore.	<i>Grand registre des preuves des Procellets</i> , Bibl. di Avignone, fondo dei Procellets, Coll. Mariéton, (Benoit 1925: 70, 56).
21 ago. 1210	Il reggente Sancho rinnova i privilegi concessi alla città di Nizza. Tuttavia, i due testi che riportano il documento presentano lezioni diverse. In Bouche, tra gli ultimi testimoni figura un <i>Blacacius de Trant</i> : «[...] <i>Et fuerunt testes [...] Blacacius de Trant, Ugo de Mario, B. Orset</i> . [...]». In Benoit, invece, gli ultimi testimoni sono: «[...] <i>Blacascius, Berengarius de Iras, Hugo de Mano, B. Orset</i> . [...]».	Ammettendo che il testo di Bouche sia corretto, vista la posizione particolarmente arretrata di <i>Blacacius de Trant</i> , potrebbe trattarsi non del potente trovatore ma di un suo parente. Se, invece, si rivelasse più corretto il testo di Benoit, sarebbe ammissibile considerarlo come il Blacatz trovatore, sebbene non si spiegherebbe la scar-	<i>Ex Archiv. Nicens.</i> (Bouche 1664b: 1062; Benoit 1925: 90, 5).

		sa importanza attribuitagli come testimone.	
1217	Raimondo Berengario e sua madre Garsenda, sua tutrice, accordano privilegi ai nobili di Forcalquier. <i>Blaccas</i> è nominato come terzo testimone dopo Isnard d'Entrevenes.	Si tratta certamente del Blacatz trovatore, data la sua vicinanza con Isnard d'Entrevenes, con cui intrattiene uno scambio di sirventesi (<i>BdT</i> 254,1 – <i>BdT</i> 97,1 – <i>BdT</i> 254,2).	Bouche 1664b: 188.
16 mag. 1218	Raimondo Berengario V autorizza i reggenti di Marsiglia a risolvere questioni monetarie. Il primo testimone nominato è <i>Blacascius</i> .	Anche qui, vista la prominenza data alla sua presenza, si tratterà sicuramente del signore di Aups e trovatore Blacatz.	Benoit 1925: 115, 30.
23 mag. 1218	Approvazione da parte di Garsenda e Raimondo Berengario V, dietro consiglio di <i>Blacas</i> e di <i>Isnard d'Entrevenes</i> , di donazioni fatte da alcune sacrestane. Primo testimone nominato è <i>Blacatus</i> , seguito immediatamente da <i>Isnardus de Antravinis</i> .	Si tratta certamente del Blacatz trovatore.	<i>Petit registre des Porcellets</i> , Bibl. di Avignone, fondo dei Procellets, Coll. Mariéton (Benoit 1925: 116, 31).
23 ott. 1219	Raimondo Berengario V conferma la ratifica della vendita all'arcivescovo di Aix di un quarto del castello di Jouques da parte di Gaufridet de Trets, figlio del fu Hugues Geoffroi e di Sibille. <i>Blacas</i> e <i>Aucipres</i> s'impegnano a nome di Gaufridet.	Anche in questo caso si tratta del Blacatz trovatore; la Sibille nominata non dovrebbe coincidere con quella su menzionata nel testamento del 1261.	Benoit 1925: 121, 38.
24 lug. 1227	Cessione del consolato di Grasse a Raimondo Berengario da parte degli abitanti della città. Il primo a testimoniare è <i>Blacassii</i> : «[...] <i>Actum Grasse in podio juxta ecclesiam ante canonicam, presentibus Blac-</i>	Anche qui si tratta di Blacatz, che testimonia insieme a Bonifaci de Castellana – non sappiamo se si tratti qui ancora di suo suocero (cf. <i>supra</i> atti 1176 e	<i>Archiv. de l'Hôtel de Ville de Grasse</i> (Papon 1778: LI, XLIV).

	<i>assii, Bonifacius de Castellane [...]».</i>	1189: 11-2) o di un suo omonimo familiare, come sembra più probabile dato lo scarto di anni.	
15 mag. 1228	L'imperatore Federico II ordina a <i>Blacas</i> e <i>Dragonet de Montdragon</i> di fare in modo che Marsiglia restituisca a Hugues de Baux e Barrale le terre di loro proprietà.	In questo caso potrebbe iniziare a trattarsi di Blacasset. ¹⁷	<i>Archiv. munic. de Mars.</i> (Barthélemy 1882: 62, 224).
1° giu. 1233	Transazione tra Raimondo Berengario V e <i>Blacas</i> su uno scambio di terre, che vede il conte ricevere il castello di Séranon e dare a <i>Blacas</i> i castelli di Fox, Amphoux e Tourtour: «[...] <i>Pateat univervis quod dominus Raimundus Berengarii, Dei gratia illustris comes et marchio Provincie et comes Forcalcharii, ex una parte, et Blacacius, ex altera, spontanei compromiserunt in Burgundionem, dominum de Tritis, et B. de Pugeto et Romeum, iudicem Provincie, tanquam in arbitratore et compositores super permutatione vel cambio facienda vel faciendo ex jure quod dicturs Blacacius [...]».</i>	Anche qui, visto il rapporto diretto tra il conte e il signore di Aups in questione e visto che la data permette di considerare Blacatz ancora in vita, si tratterà del più anziano e potente esponente della famiglia.	<i>Archiv. des Bouches-du-Rhône</i> , B 325 (Benoit 1925: 279, 185).
18 ago. 1233	Sentenza arbitrale che impone a <i>Blacas</i> , signore di Aups, sua moglie <i>Laura</i> e i loro figli di rinunciare ai diritti sui ca-	Inizia a configurarsi un'idea più chiara della conformazione della famiglia del Blacatz	<i>Archiv. des Bouches-du-Rhône</i> , fonds de

¹⁷ Ammettendo, infatti, come si è visto e si vedrà meglio più oltre, che la data di morte di Blacatz sia da posizionare attorno al 1237, è da credere che Blacasset, suo primogenito, abbia già iniziato a prendere parte attiva alla vita politico-sociale della Provenza del tempo. Tuttavia, l'utilizzo dell'antroponimo alla forma neutra, senza diminutivo, fa piuttosto credere che si tratti del vecchio patriarca: se, infatti, si fosse voluto univocamente indicare il giovane rampollo della famiglia, si sarebbe utilizzato il diminutivo per fugare ogni possibile dubbio o scambio di persona.

	stelli di Saint-Michel, Puimoisson e Comps, ora di proprietà degli Ospitalieri. <i>Blacas</i> indica come garanti, tra gli altri, il conte di Provenza.	trovatore: abbiamo qui la menzione non solo di sua moglie Laura, ma anche <i>dei suoi figli</i> , forma plurale che smentisce il documento del 1219 citato da Artefeuil 1776 e Alliez 1862 (cf. <i>supra</i> : 16).	Malte, H 826 (Benoit 1925: 293, 190).
28 ago. 1233	<i>Blacas d'Aups</i> e sua moglie <i>Laure</i> concedono all'Ordine degli Ospitalieri un terreno a mezzadria dipendente dal castello di Puimoisson. ¹⁸	Ancora una volta si trovano menzionati insieme <i>Blacas d'Aups</i> e sua moglie Laura, i cui sigilli appaiono insieme (Figg. 4-5).	<i>Cartulaire général de l'Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem</i> , 2064 (Delaville-Le Roulx 1897: 461); <i>Chartes de l'Ordre de Malte, Puim. Dom. V e C^{re} M. 5</i> (Blancard 1860b: 58-9, I. 8, II. 10).

¹⁸ Questo atto si inserisce in una serie di atti che copre gli anni 1231-1233 citati da Stroński 1907: 36, n. 4. Tra questi, un documento del 1233 in cui «*Blacas*, seigneur d'Omps, et sa femme [*Laure de Castellane*, fille de Boniface [...]] recherchèrent l'Ordre au sujet des donations ou, pour mieux dire, des ventes qu'ils avaient faites de ce qu'ils possédaient dans Puimoisson et de la co-seigneurie de Comps. Ils prétendirent qu'elles étaient nulles, sous prétexte, que ces biens appartenaient à *leurs enfants* [à retenir !]» (*ibid.*: 37).

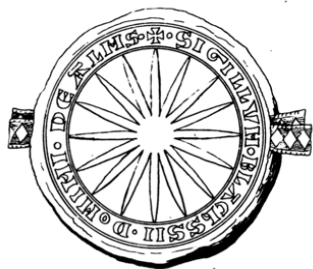


Fig. 4 – † *Sigillum Blacassii domini de Alms*
– Blancard 1860a: pl. 30, 1.



Fig. 5 – † *Sigillum domne Laure* – Blancard
1860: pl. 30, 2.

7-12 ott. 1235	Statuti della <i>baillie de Fréjus</i> , sottoscritti e giurati da Raimondo Berengario V e Bertrand de Lamanon da un lato, <i>Blacacius</i> e altri dall'altro: «Anno ejusdem [...] juravit dominus R. Berengarii, Dei gratia illustris comes et marchio Provincie et comes Forcalcharii, et B. de Alamannono, ex una parte, et barones et milites, scilicet Blacacius, A. de Vidalbano, B. de Pujeto [...]».	Potrebbe trattarsi ancora del Blacatz trovatore, ma l'identificazione del <i>Blacacius</i> in questione con Blacasset parrebbe rafforzata dalla presenza di un altro nobile provenzale, Bertran d'Alamanon, cui Blacasset invia una <i>cobla</i> di scherno (cf. <i>infra</i> , § 4.5.2., <i>BdT</i> 96,8: 192).	<i>Archiv. des Bouches-du-Rhône</i> , B 326 (Benoit 1925: 323, 246).
4 feb. 1238- 1239	Blacas, Bertrand e Boniface <i>filii condami domini Blacassii</i> concedono un privilegio alla tenuta di Puimoisson.	Il primo sarà, vista la data, il più giovane Blacasset. Il documento porta ancora una volta a riconsiderare l'atto citato <i>supra</i> risalente al 1219, secondo cui Blacatz e Laura avrebbero avuto un solo figlio; in secondo luogo, indica la già avvenuta scomparsa del più anziano Blacatz (<i>condami domini Blacassii</i>).	<i>Archiv. des Bouches-du-Rhône</i> , fonds de Malte, H 855 (Benoit 1925: 402, 315, n. 1).
24 mar. 1239- 1240	Aups: spartizione dei beni materni e paterni fino ad allora rimasti indivisi tra i fratelli <i>Blacas</i> , signore di Aups,	Il documento conferma l'effettiva morte dell'anziano signore di Aups.	<i>Archiv. des Bouches-du-Rhône</i> , fonds de

	<i>Bertrand e Boniface</i> , con testimone « <i>domina Laura, mater predictorum fratrum</i> ».		Malte, H 826 (Benoit 1925: 402, 315).
1288	Atto di esistenza dubbia: lo storico seicentesco Ruffi afferma di essere in possesso della lista completa dei nobili provenzali che si sono resi spontaneamente ostaggio per salvare Carlo II dalla prigionia a Barcellona. Tra questi figura «Blacasset, fils de Blacas d'Aups». ¹⁹	Vista la data e ammessa l'autenticità dell'atto riportato dallo storico seicentesco, dovrebbe trattarsi di Blacasset il trovatore. Tuttavia, la curiosa coincidenza con la biografia fornita da Nostredame e la totale mancanza di altri riscontri del rapporto Blacasset-Carlo II fanno dubitare della veridicità della testimonianza.	Ruffi 1696: 152.
17 mar. 1332	Menzione, in un atto di regolazione di affari monetari, di un <i>Blacas de Beaudinard</i> , «coseigneur du plan d'Aups», genero di Hugues de Baux, marito di Huguette de Baux, detta Bauceta.	Potrebbe, vista la data, trattarsi di un possibile figlio primogenito di Blacasset.	<i>Archiv. des Bouches-du-Rhône</i> , L. B. 490 (Barthélemy 1882: 316, 1099).

¹⁹ La veridicità del documento appare dubbia anche per il modo il cui lo storico presenta la lista, a suo dire inedita ed esclusiva: «[v]oici les noms de tous ces Gentilhommes qui eurent part à cette délivrance. Ils ont été inconnus à tous les Historiens François, Italiens, Espagnols, Anglois & Allemans qui ont parlé de ce point de l'Histoire. Je les ai trouvés dans les écritures publiques de Guillaume Feraud Notaire de Marseille, qui s'étant embarqué sur les Galeres observa fidèlement jour par jour tout ce qui se fit de plus mémorable dans cette occasion, & en prit acte dans son Registre [...]. Voilà la véritable liste des Gentils-hommes de Provence qui furent donnés en ôtage pour délivrer Charles d'Anjou. Celle qui parut l'an 1677. Dans un ouvrage qui a pour titre *Tables contenant les noms des Provençaux Illustres par leurs actions Héroïques, & faits militaires par leur élévation aux grandes dignités de l'Église*, est entièrement suposée. Elle a été tirée de l'Histoire manuscrite de Provence de Dom Denis Faucher Religieux dans le Monastere de Lerins, dont l'original fut empoisonné, il y a environ quarante ans presque à toutes les pages; de sorte que les curieux rejettent tout à fait cette copie» (Ruffi 1696: 151-3).

- | | | | |
|------|---|--|---|
| 1353 | Menzione, in un atto recante informazioni su pedaggi e dogane, degli eredi di <i>Blacas de Beaudinard</i> , genero del fu Hugues de Baux d'Aix. | Se l'identificazione del documento precedente è corretta, dovrà trattarsi dei nipoti di Blacasset. | <i>Archiv. des Bouches-du-Rhône</i> , Reg. 1597, f. 175 (Barthélemy 1882: 383, 1334). |
|------|---|--|---|

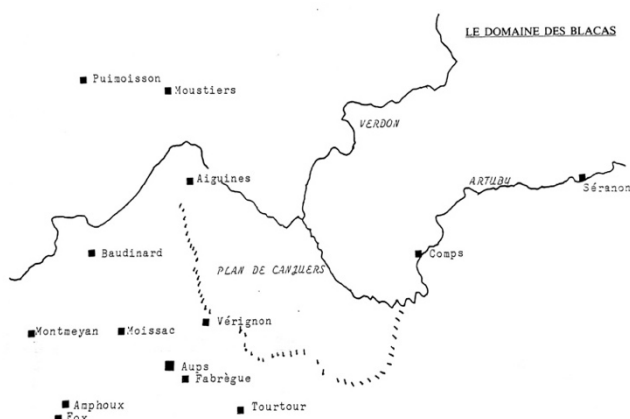


Fig. 6 – Terre dei Blacatz in una carta tracciata da Aurell 1989: 81.

Tra gli atti citati, tre si configurano come particolarmente rilevanti per tracciare le fila della vita di Blacasset: quello datato 18 agosto 1233, in cui per la prima volta viene fatta menzione, senza nominarli direttamente, dei *figli* – in forma plurale – della coppia di signori di Aups, Blacatz e Laura de Castellana; quello del 4 febbraio 1238-1239 in cui Blacatz, Bertrand e Boniface, figli del “fu signor Blacatz”, concedono un privilegio alla tenuta di Puimoisson e in cui è ravvisabile, con ogni probabilità, una prima menzione diretta del più giovane trovatore; quello del 24 marzo 1239-1240, definitiva conferma della morte del più anziano signore di Aups. I nomi degli eredi, d'altronde, sarebbero coerenti con le “norme” onomastiche del tempo, giacché il primogenito ed erede del feudo prende dal padre anche il nome di battesimo, il secondogenito assume, probabilmente, il nome di un altro antenato paterno, magari il fratello del padre Blacatz, e il terzogenito eredita il nome del nonno materno, Bonifaci de Castellana.

1.1.4. *Soltau 1898 vs. Stroński 1907*

Nella ricerca biografica sui due trovatori si inseriscono anche due studi specifici, quello di Soltau 1898 e la risposta di Stroński 1907. Il primo, nel tentativo di fornire un quadro biografico preciso e dettagliato della vita di Blacatz, prende in considerazione svariati documenti, tra cui molti di quelli considerati in questa edizione, e arriva a formulare il seguente albero genealogico della stirpe dei Blacatz:

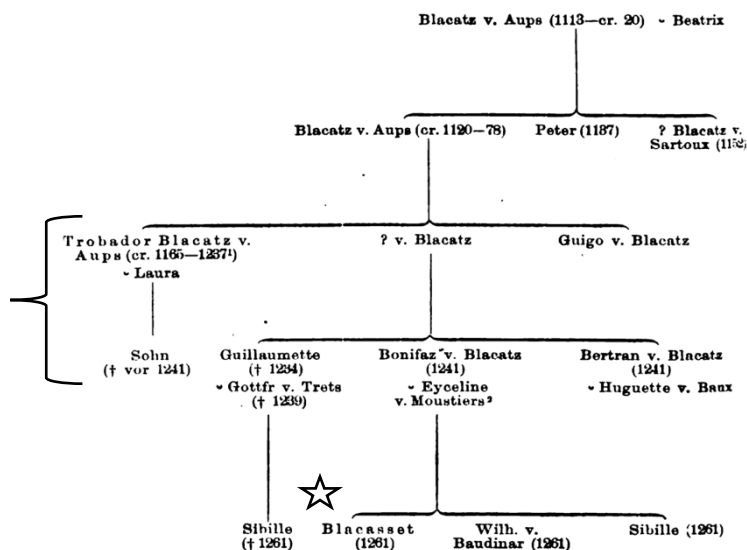


Fig. 7 – Genealogia dei Blacatz ricostruita da Soltau 1898: 34; parentesi graffa e stellina aggiunti.

Il documento su cui il filologo tedesco basa la sua ricostruzione è proprio quello del 1219 presso il monastero di Lérins, secondo cui Blacatz e Laura avrebbero avuto, all'epoca, un unico erede maschio.²⁰ Dalla testimonianza, Soltau trae in particolare la conclusione che:

²⁰ Soltau 1898: 28: «Von grösster Wichtigkeit aber ist das Dokument, zu dem wir, chronologische Reihenfolge beobachtend, nunmehr gelangen. O. Schultz hat es zwar (nach Artefeuil I 149) angezeigt, aber noch nicht ausgebeutet. Es findet sich in des Abbé Alliez Histoire du monastère de Lérins (Paris 1862) II 163 ausführlich analysiert. Blacas, Herr von Aups, und seine Gemahlin Laura haben vor Zeiten das Gelübde gethan, ihren Sohn einen Diener Gottes werden und ins Kloster von Lérins eintreten zu lassen. Von diesem Gelübde aber wünschen sie nun, d. h. im Jahre 1219, ent-

dieser Sohn muss noch in jungendlichem Alter gestanden haben, da sonst seine Aufnahme in das Kloster bereits vollzogen wäre; die Eltern müssen schon betagt gewesen sein, weil sie die Hoffnung auf Nachkommenschaft endgültig aufgegeben haben. Mir scheint die Annahme erlaubt, der Dichter [Blacatz] habe um diese Zeit 50 bis 60 Lebensjahre gezählt und sei mithin gegen 1165 geboren (Soltau 1898: 28).

Sebbene l'ipotesi ricostruttiva sia legittima, non va esclusa la possibilità che Blacatz non fosse poi così avanti negli anni e che la richiesta sia stata avanzata solo al fine di sciogliersi da un voto che la coppia non voleva più rispettare e che, magari, aveva fatto solo in cambio di privilegi o possedimenti territoriali.²¹ A spingere lo studioso a comporre l'albero genealogico *supra* presentato, in cui Blacasset risulta pronipote di Blacatz, che risulterebbe avere un unico figlio, morto prima del trovatore stesso, sono le seguenti considerazioni:

1) 1241 waren Besitzer von Aups zwei Brüder, Bertran und Bonifaz von Blacatz. 2) 1234 stirbt in Guillaumette von Trets und Toulon ein weibliches Mitglied des Hauses Blacatz mit Hinterlassung von Besitzungen in Aups,

bunden zu werden, weil jener Sohn ihr einziges Kind und alleiniger Erbe geblieben ist».

²¹ Su questa linea si pone anche la replica di Stroński 1907: 43: «M. Soltau, qui a cru pouvoir constater [...] pour l'an 1219, que Blacatz et sa femme étaient trop vieux pour avoir d'autres enfants encore que le fils unique (Blacatz) attesté pour cette année, ne se retient, un moment, à la pensée que Bonifaz et Bertran, connus des actes postérieurs [...], pourraient être fils de Blacatz troubadour, que par plaisanterie [...] et pour les leur enlever tous les trois cinq lignes plus bas [...] ces deux comme n'ayant jamais été enfants de Blacatz et le troisième comme mort avant son père [...], et il réussit même, par des moyens inadmissibles, en violant les textes [...] et en forçant le sens [...], à trouver deux allusions des troubadours à la mort du fils unique de Blacatz de son vivant, tandis que nous voyons tous les trois enfants de Blacatz, vivants après sa mort!». Soltau 1898: 30-1 fa, inoltre, riferimento a un documento dell'8 novembre 1241, con cui «[d]ie Brüder Bertran und Bonifaz von Blacatz, Herren der Stadt Aups, bestätigen [...] der Kirche von Valmoissine den Besitz aller Güter, die ihr aus der Hand ihres Vaters oder ihren anderen Vorfahren zugekommen seien». Lo studioso ricava l'informazione dall'edizione di Sordello di De Lollis e da Bouche 1664a: 257, in cui si legge: «Item, Monasterium de Alps [...] Il est vrai qu'on ne peut pas sçavoir certainement le temps de sa fondation. Toutefois il est bien constant qu'il estoit fondé deuant l'an 1241. Auquel Bertrand & Boniface Blaccas freres, confirment toutes les donations faites par leurs predecesseurs à ce Monastere de Valmoissine». Il documento menzionato, in ogni caso, non entra in contraddizione con quello sopra presentato relativo alla spartizione dei beni familiari da parte dei tre fratelli.

woraus resultiert, dass es demselben Zweige der Familie angehört hat wie der Trobador. 3) Diese Guillaumette war Tante der Brüder Blacasset und Wilhelm von Baudinar, daher Schwester Bonifaz' und Bertran's von Blacatz, der unter 1) genannten (*ibi*: 31).

Soltau finisce, dunque, per basare le sue conclusioni su due soli documenti: la donazione del 1241 da parte di Boniface e Bertrand Blacatz alla chiesa di Valmoissine di tutti i beni ereditati dal loro defunto padre; il testamento di Sibille del 1261, in cui vengono nominati Blacasset e Guillaume de Beaudinar, figli di Boniface de Blacatz. Su queste stesse basi, Soltau formula anche l'ipotesi secondo cui i tre fratelli – che diventano per lui Bonifaz, Bertran e Guillaumette – potevano essere figli del trovatore o suoi nipoti di zio. La prima ipotesi sarebbe, secondo lo studioso, da scartare, in quanto il documento del monastero di Lérins del 1219 non permetterebbe di ammettere che Blacatz e Laura abbiano avuto più di un unico figlio maschio,²² e termina con una parziale resa:

Es bleibt nichts anderes übrig, wir müssen, so leid es uns thut, Blacatz nicht nur die Geschwister rauben, wir müssen ihm sogar seinen Einzigen nehmen, dess dieser ist notwendigerweise schon vor 1241 aus dem Leben geschieden. [...] Denn wie wäre es alsdann zu erklären, dass er, der Universalerbe des Besitzers von Aups, 1241 nicht wenigstens als *condominus* an der Seite der beiden auftritt, die sich Herren von Aups nennen? Und warum bedenkt ihn 1261 Sibille nicht auch in ihrem Testament? Ja, wird man auf meine letzte Frage vielleicht erwidern, von dem Bruder des Bonifaz, von Bertran, den wir doch 1241 sehen, steht ja auch kein Wörtlein im Testament und ebensowenig von seinen Nachkommen (*ibi*: 32-3).

Una spiegazione al primo dubbio di Soltau può facilmente essere fornita dal documento sopra riportato risalente al 1239, in cui i figli di Blacatz vengono chiaramente nominati come tre, Blacatz (ovvero Blacasset), erede “principale”, che percepisce anche il titolo nobiliare di signore di Aups, Bertrand e Boniface, che, quindi, potrebbero benissimo aver deciso di donare le loro porzioni di eredità indipendentemente dalla volontà del fratello, ormai titolare ufficiale del feudo. Il secondo quesito, invece, è più complicato e pone effettivamente un'aporia nel ragiona-

²² Cf. *supra*: 23, n. 21. Le esatte parole di Soltau 1898: 32 sono le seguenti: «[w]ir haben oben (p. 28) gesehen, dass Blacatz im Jahre 1219 Vater eines einzigen Sohnes war und weitere Leibserben nicht mehr erhoffte – und ein paar Jahre darauf hat sich seine Familie um einen Sohn und eine Tochter vermehrt? Höchst sonderbar. Immerhin – gönnen wir ihm und seiner treuen Lebensgefährtin einmal dies grosse Glück!».

mento: se Sibille, infatti, era figlia di Guillaumette e aveva uno zio di nome Boniface de Blacatz, che doveva, dunque, necessariamente essere fratello di sua madre Guillaumette, allora tra la prole di Blacatz e Laura andrà annoverata anche una figlia femmina, Guillaumette, appunto. Tuttavia, come già visto in precedenza, il testamento di Sibille viene citato da due fonti storiografiche con risultati discordanti e una delle due ammette persino che il documento originale era andato perduto durante la Rivoluzione. In questa edizione si preferirà non tener conto di un documento sulla cui veridicità e affidabilità non si può che dubitare – documento in base al quale, tuttavia, Soltau aveva costruito il suo albero genealogico:

Es ist mir nach allem höchst wahrscheinlich, dass die genannten Geschwister als Kinder eines Bruders unseres Dichters zu gelten haben [...]. An neuer und, wie ich nicht zweifle, richtiger Stelle steht nun der Dichter Blacasset, nicht mehr Sohn oder Enkel des Blacatz, sondern nur noch sein Grossneffe, der Enkel seines Bruders (*ibi*: 33-4).

L'elaborazione dello studioso, per la natura stessa dei documenti che ne fungono da base, non è pienamente accettabile. D'altronde, non essendo Blacasset un trovatore della prim'ora e avendo operato anche a ridosso di quella che dovrebbe essere stata la data di stesura presunta di *vidas e razos* da parte di Uc de Saint Circ,²³ non si comprende il motivo per cui il redattore della sua biografia provenzale in prosa abbia dovuto inventare un dato biografico che all'epoca non solo doveva essere abbastanza noto alla maggior parte dei fruitori di lirica provenzale, ma poteva essere benissimo smentito anche dal poeta stesso, che era, presumibilmente, ancora in vita.

Conferma finale della consanguineità diretta dei due trovatori viene fornita da Stroński 1907, che procede a una puntuale revisione del lavoro di Soltau e aggiunge alla disamina, per la prima volta, un documento già menzionato datato 4 febbraio 1238-1239:

Blacatz ne vivait plus au mois de février de l'an 1238. A cette date, il est nommé explicitement "feu seigneur Blacatz" ("*condam domini Blacati?*") dans un acte par lequel ses trois fils Blacatz, B(ertrand) Blacatz et Boniface, assistés de leur mère Laure [...] accordent le droit de dépaissance dans leurs domaines à Guillaume de Verre, précepteur de l'hôpital à Puimoisson, dont les relations avec la famille de Blacatz ne nous sont pas non plus inconnues.

²³ Si vedano, sull'argomento, tra gli altri, gli studi di Meneghetti 1984 e 1991.

Il est bien évident que cet acte, comme tous les actes de ce genre, ne saurait être que peu postérieur à la mort de Blacatz et à peu près contemporain de l'avènement de ses héritiers (Stroński 1907: 39-41).²⁴

Lo studioso prosegue citando l'atto del 1239 riguardo la spartizione dei beni ereditari tra i tre fratelli, dimostrando, dunque, con relativa sicurezza la natura dei rapporti di parentela all'interno della famiglia dei due trovatori e invalidando sostanzialmente lo schema genealogico proposto da Soltau.²⁵

Con Stroński si diradano, dunque, i dubbi circa la paternità del più anziano trovatore nei confronti del verseggiatore oggetto della presente edizione. Unico dubbio resterà nei casi, non pochi, di componimenti attribuiti all'uno o all'altro dai vari testimoni: in queste situazioni soccorrerà lo stile di Blacasset, che risulta, come si vedrà, caratterizzato dal ritorno di giochi di suono e di parole che non lascia spazio a molti interrogativi.

²⁴ Lo studioso riporta in nota le informazioni bibliografiche riguardo il documento citato: «[j]’ai été amené à la recherche de cet acte par une mention de M. Maurrel [...], où le sujet de l’acte [...] est bien indiqué, mais les noms de donateurs ne sont rapportés qu’avec bien des erreurs (“Bertrand et Boniface de Blacas” [le troisième frère omis] fils de Guillaume [erreur due probablement au nom du précepteur] avec Laure, leur mère”). Il se trouve conservé [...] aux Archives des Bouches-du-Rhône, [...] et j’en dois la copie, comme pour les années 1195 et 1233, à M. Fournier, second archiviste» (Stroński 1907: 41, n. 1), e prosegue riportando il documento per intero, di cui si cita qui il passaggio di maggior interesse: «Notum sit omnibus hominibus tam presentibus quam futuris, quod Blacacius et B. Blacacius et Boniffacius, *fratres, filii condam domini Blacacii, et domina Laura, mater predictorum fratrum* [...] donaverunt et concesserunt, pro remissione peccatorum suorum, et redemption animarum suorum, et *domini Blacacii, dondam patris predictorum fratrum*, et aliorum predecessorum suorum [...]» (*ibid.*).

²⁵ Stroński nota, poi, in maniera piuttosto pungente, che «en général, le livre de M. Soltau a produit à la critique, et même la plus autorisée [...], beaucoup d’illusions sur la valeur de ses recherches biographiques [...]; et à défaut de cela, il donne ses opinions sur les enfants de Blacatz que nous venons de voir, une table généalogique qui est à refaire d’un bout à l’autre et son opinion sur la position politique de Blacatz» (*ibid.* 43-4).

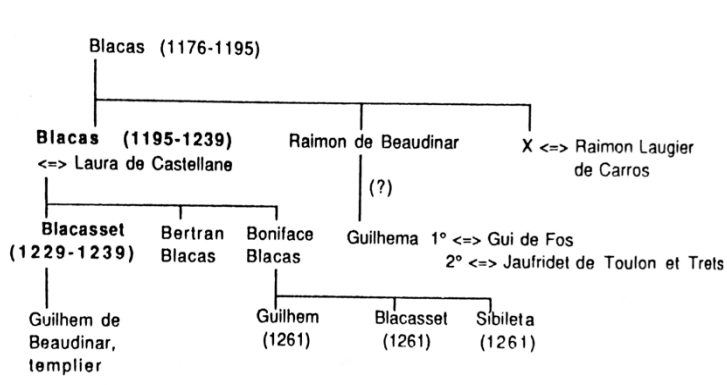


Fig. 8 – Albero genealogico dei Blacatz come proposto da Aurell 1989: 80.

Ultimo punto su cui i due studiosi non convergono è l'origine del nome della stirpe e del suo blasone. Soltau 1898 dedica un intero capitolo a “Der Name *Blacatz*”, in cui rifiuta l'ipotesi di De Lollis ed Éméric- David secondo cui *Blancas* sarebbe la «ursprüngliche Form», derivata dalla scrittura etimologica «**blancacius*», «eine Ableitung von *blanc* [...] Beiname irgend eines Vorfahren des Dichters» (Soltau 1898: 11), spiegando che

Was mich die Herleitung vom deutschen *blank* ein für alle Mal von der Hand weisen lässt, ist die Thatsache, dass ein organisches n vor einem Guttural niemals im Prov. getilgt wird, während gerade umgekehrt unverkennbar die Tendenz sich ausspricht, den Vokal vor einem Guttural zu nasalieren (cf. *ongan* neben *ogan*, *dengun* neben *degun*, *minga* neben *miga* etc.). Wie hätte die prov. Zunge also mit einem Male dem ihr so genehmen *Blancatz* ein *Blacatz* vorziehen mögen? Soviel steht für mich hiernach fest, *Blacatz* ist, etymologisch betrachtet, die ursprüngliche und die einzig gerechtfertigte Form (*ibi*: 11-2).

Soltau prosegue quindi indicando vari studi che dimostrano la radice celtica del termine, che anticamente doveva indicare l'albero della ‘quercia’, etimo che, secondo lui, sarebbe anche giustificato dal primo blasone della famiglia, «freilich nicht das unseres Dichters, denn dieses [...] zeigte einen sechzehn Zackigen Doppelstern» (*ibi*: 13),²⁶ che doveva raffigurare una quercia e un leone. Dato che “quercia” veniva a risultare come il soprannome di uno degli antenati della famiglia, le generazioni successive non avrebbero avuto l'obbligo di mantenere un sigillo che

²⁶ Cf. *supra*, fig. 3: 14.

ricordasse tale circostanza, giacché, nel frattempo, tale soprannome si era trasformato in vero e proprio antroponimo di stirpe.

Anche in questo caso, Stroński nota che «son raisonnement au sujet des armes de Blacatz se base sur une légende à prodige et ignore le rapport réel avec les armes de Baux» (Stroński 1907: 44).²⁷ A proposito della stella a sedici raggi riportata sul sigillo dei Blacatz, lo studioso nota come essa sia esattamente identica a quella dei Baux, ma a colori inversi: «blason d'argent à l'étoile à seize rais de gueules» quello dei Blacatz, «de gueules à l'étoile à seize rais d'argent» (*ibi*: 33-4, n. 4) per i Baux:

il en reste non moins le fait que les armes des deux maisons établissent un lien entre celles-ci et rendent infiniment probable, sinon sûre, l'hypothèse que la maison de Blacatz soit en réalité sortie de la maison de Baux, toutefois pas après le commencement du XII^e siècle où nous trouvons le premier Blacatz attesté. [...] La communauté des armes avec la maison des Baux est un fait. Elle frappe d'autant plus qu'il s'agit d'un blason rare qui ne se retrouve nulle part en dehors de ces deux familles. Il faut donc croire que la maison Blacatz est une branche de la maison Baux avec laquelle elle appartient à une seule tige, jusqu'à ce que le contraire, qui n'est pas impossible mais qui serait, en tout cas, quelque chose d'exceptionnel, soit prouvé (*ibi*: 34-5).

Questa ipotesi spiegherebbe, procede Stroński, anche la grande influenza di cui godeva in Provenza la famiglia dei Blacatz.

Mancano, purtroppo, prove documentarie tangibili della derivazione generazionale dei Blacatz dai Baux, o viceversa, ma la stretta trama di matrimoni e collaborazioni tra le due stirpi fa effettivamente pensare che tra gli esponenti delle due famiglie ci fosse più che semplice strategia da scacchiere politico.

²⁷ Come specifica lo stesso Stroński 1907: 34, la leggenda cui Soltau farebbe riferimento si trova raccontata da Robert de Briançon, il quale riporta l'origine del blasone non ai Baux, ma ai Blacatz stessi, a séguito di una visione divina di vittoria prima di una battaglia da parte del capostipite della stirpe, che avrebbe quindi eretto sul luogo dell'evento la chiesa di Valmoissine e modificato il suo stemma da quercia a stella a sedici raggi.

1.2. ATTIVITÀ POLITICA E POETICA DI BLACASSET

Come si è ormai avuto modo di mostrare, Blacasset si trovò a ereditare il feudo paterno in un momento in cui l'importanza geopolitica e l'influenza socioculturale della Provenza andavano lentamente spegnendosi. Una serie di fattori storici e culturali che hanno riguardato diversi ambiti della vita comune al passaggio tra Alto e Basso Medioevo, infatti, stavano contribuendo all'indebolimento di questa ricca regione: l'affermazione della società cittadina e signorile a discapito dei grandi feudi; la crociata antialbigese, che finì per consegnare nelle mani della corona francese un *Midi* ormai avviato alla privazione della sua funzione culturale di prestigio e politicamente indebolito per le lotte intestine e fratricide;²⁸ il conseguente cambiamento degli equilibri geopolitici del Sud della Francia e, sul piano letterario, il mutamento dei gusti estetici, ulteriormente accelerato dalla cosiddetta "diaspora" dei trovatori. Non è da escludere, in ogni caso, che lo svuotamento di valore della signoria di Aups durante il governo di Blacasset potrebbe essere stato causato non solo da fattori esterni, ma anche da una "mancanza di polso" al governo da parte dell'erede; di fatto, eguagliare tanto padre – citato, come si è visto, come primo testimone in quasi tutti gli atti notarili di un certo peso del tempo, mecenate di trovatori e trovatore apprezzato e stimato egli stesso,²⁹ la cui morte viene compianta da ben tre poeti (Sordello, Bertran d'Alamanon e Peire Bremon Ricas Novas),³⁰ celebrato come *exemplum* delle migliori doti cortesi e cavalleresche e consigliere

²⁸ Al proposito, si rinvia allo studio di Zambon 1999 per un inquadramento dell'atteggiamento dei trovatori nei confronti dell'eresia catara e della conseguente crociata.

²⁹ Testimonianza ne è la grande quantità di componimenti a carattere "dialogico" all'interno del *corpus* di Blacatz e, in confronto, i relativamente pochi scambi tenzonati di Blacasset, almeno per ciò che la produzione superstita ci permette di apprezzare.

³⁰ Si veda, tra gli altri, il commento di Guida-Larghi 2013: 129, *s. v. Blacatz*: «[n]on si possono passare sotto silenzio i tre *planhs* per la morte di B. composti in ordine di tempo da Sordel, Bertran de Lamanon e Peire Bremon Ricas Novas, nei quali viene simbolicamente imbandito il cuore (o il corpo) del signore defunto come pietanza medicinale in grado di trasferire le virtù del prode barone negli animi dei pavidi gentiluomini (per Sordel) o de "*las dompnas valens*" del tempo (per Bertran de Lamanon) o a una più larga utenza cavalleresca distribuita nei "quattro angoli" del mondo cristiano (per Peire Bremon Ricas Novas). In tutti e tre i testi la figura di B. è investita di una sorta di sacralità laica e viene elevata ad esempio delle qualità da perseguire nell'ecumene cortese».

d'eccellenza del reggente Sancho e di Garsenda de Sabran³¹ – non doveva essere impresa facile per Blacasset, tanto che, come si è visto, persino la *vida* provenzale a lui dedicata si propone più come esaltazione delle doti del padre che come descrizione della natura poetica e militare del figlio. Non stupiranno, perciò, gli scambi di attribuzione a favore del più anziano dei due in molti manoscritti, nonché la situazione, che non è esagerato definire “superstite”, della trasmissione dei suoi componimenti.³²

Eventuali richiami storici che possano fornire appigli reali per la datazione dell'attività poetica dell'autore sono scarsi e si rinvencono solo in pochi componimenti. In particolare, appaiono riferimenti alla “guerra tra i due conti” – Raimondo Berengario V di Provenza e Raimondo VII di Tolosa –, oggetto di esaltazione negli unici due sirventesi a tema politico del più giovane signore di Aups, per cui si rimanda alle introduzioni di *BdT* 96,3a e *BdT* 96,6 (cf. *infra*, §§ 4.6.1-4.6.2: 217, 232). Altro richiamo preciso è quello fornito da *BdT* 96,10a, in cui il poeta compiangere l'ingresso in convento di una certa Ugeta e della sua *domina* Tefania de Baux, componimento per cui si può ipotizzare una datazione anteriore alla scomparsa di Blacatz, nel 1238 circa, attestato come vivo, almeno nella versione più antica, quella trådita dal ms. M (cf. *infra*, § 4.3.1: 107, in particolare 114). Si trova poi un riferimento a un'altra dama, Gauseranda de Lunel, in *BdT* 96,1 (cf. *infra*, § 4.5.4: 206), cui «fa probabilmente da sfondo l'incontro a Lunel tra il Re d'Aragona-Catalogna Giacomo I e il conte Raimondo di Tolosa, diretti a trattative con Raimondo Berengario di Provenza» in data 1241-1242 (*BEdT*: s. v. *PC 096,001*).

³¹ *Ibì*: 128-9, s. v. *Blacatz*.

³² Cf. *infra*, § 3.1: 41 ss.

2. ANALISI DEL CORPUS E TRATTI LINGUISTICI

2.1. TEMI

Come indica già la prosa biografica del poeta (cf. *supra*, § 1.1.1: 1), Blacasset *fon grant amador* [...] e *fez mantas bonas cansos*. In effetti, i componimenti a tema amoroso occupano poco meno della metà della produzione del giovane signore di Aups – ben cinque componimenti sui dodici totali di attribuzione certa (*BdT 96,10a*, *BdT 96,7a*, *BdT 96,11*, *BdT 96,2*, *BdT 96,3*, cf. *infra*, §§ 4.3.1: 107, 4.3.2: 125, 4.3.3: 142, 4.3.4: 163, 4.3.5: 175), per non contare tutti gli altri testi, tra cui il *gap* e gli scambi dialogici, che hanno quasi sempre come base tematica di fondo proprio la *fin'amor*. Anche i due componimenti politico-guerreschi (cf. *infra*, §§ 4.6.1, 4.6.2: 217, 232) presentano chiuse incentrate sull'amor cortese, vero motore degli atti coraggiosi dei cavalieri. Dalla totalità del *corpus* del giovane signore di Aups, emerge chiaro il tentativo di calcare un solco ben stabilito all'interno delle tematiche della lirica trobadorica, quello più cortese e cavalleresco, non rinunciando, però, anche a parodiare, come in *BdT 96,9* (cf. *infra*, § 4.5.1: 186), in cui il poeta si fa beffe del collega Sordello sul *topos* del *cor emblat*, dimostrandogli di essere più valoroso di lui e di non pretendere dalla dama la restituzione del cuore che questa gli aveva sottratto. La parodia è resa ancor più pungente dall'utilizzo di termini tecnici del campo giuridico, il cui lessico e la cui sintassi dovevano essere noti al poeta, dato che li riutilizza anche, con ogni probabilità, in *BdT 96,3*, *cobla* cortese di richiesta alla dama di valutare l'amante e rendergli il cuore, che si chiude sul termine autodesignante di *abrocada*, qui interpretato come 'contrattazione', dai tratti economico-finanziari (cf. *infra*, § 4.3.5: 175); o anche nell'uso del congiuntivo dopo il verbo *autreyar* nella *canso* *BdT 96,11* (cf. *infra*, § 4.3.3: 142).

Altro tema interessante del *corpus* è quello del contrasto luce-ombra, su cui si incentra il sirventese *BdT 96,1* (cf. *infra*, § 4.5.4: 206), mutuato, però, dalla canzone di Guilhem de Montanhagol in lode di Gauseranda, tema sul quale Blacasset ricama una risposta a metà strada tra elogio cortese alla dama e sberleffo politico-religioso a un sostenitore dell'avversario del Conte di Provenza.

Un *fil rouge* che congiunge idealmente quasi tutti gli scritti del giovane signore di Aups è, poi, quello della *Merce*, intesa ora come vera e propria devozione nei confronti della dama cui si presta servizio d'amore, ora nel senso di compassione, ora in uso ipostatico, infine come vera e propria 'misericordia'. Proprio quest'ultima accezione lascia intravedere in molti dei componimenti indirizzati a un'anonima *gentils donna* un rinvio a una dama precisa, il cui ingresso in convento e la cui uscita dal gioco cortese sono compiuti nel *planh*, primo componimento della serie qui presentata, *BdT 96,10a* (cf. *infra*, § 4.3.1: 107). Si tratta di una dama di nome Ugeta, dedicataria che ritorna anche nella canzone d'amore *BdT 96,7a* (cf. *infra* § 4.3.2: 125) e che potrebbe celarsi dietro la parola-chiave *Merves* e la ripetizione di espressioni sintagmatiche nelle canzoni *BdT 96,2* e *96,11* (cf. *infra*, §§ 4.3.4, 4.3.3: 163, 142), o anche nel termine di ambito tessile *benda* in *BdT 96,10* (cf. *infra*, § 4.4.1: 180). Bergert 1913: 55 aveva già fatto notare la possibilità che Blacasset avesse cantato la stessa dama, Ugeta, in più occasioni celandola dietro *senhal* ricorrenti:

Ich glaube, dass er sie auch feiert in dem voraufgehenden Sirventes *De guerra sui dezjros* Str. V und Geleit, denn sowohl hier als auch in der ersten Strophe des anderen Gedichtes spricht er von dem *nou cors* seiner Dame, ein Ausdruck, der beim Dichter sonst nicht begegnet. – Ein weiterer auffälliger Anklang ist das *sobr'onor onrantz* im Geleit von *Mos volers* mit dem *Sobr'onratz honors* in der dritten Strophe von 96,2, wo es Verstackname für die geliebte Dame ist; es ist demnach wohl auch dieses letztere Lied an Hugeta gerichtet.

Di avviso diverso è, invece, l'*Histoire Littéraire de France* 1838, che vede nelle dame ignote cantate dal trovatore, in particolare nel sirventese *BdT 96,3a* (cf. *infra*, § 4.6.1: 217), l'ombra di Beatrice di Provenza, moglie di Raimondo Berengario IV, la cui alta posizione sociale e la cui distanza dal poeta – pur signore feudale egli stesso – giustificerebbe la prudenza sull'identità della dama cantata.³³ Proprio questa circostanza potrebbe

³³ *Histoire Littéraire de France* 1838: 532-4: «Trois de ces pièces sont des déclarations d'amour ou des protestations de fidélité adressées à une grande dame, qui le poète ne nomme point, mais qui est assez évidemment Béatrix, femme de Raymond Bérenger. C'est encore, comme nous l'avons vu souvent, le dévouement et le respect qui s'expriment sous les formes de l'amour. [...] Une si grande réserve qui accompagne tant d'amour, fait assez voire combien les rangs sont inégaux. [...] Mais la pièce où le poète exprime sa passion pour la guerre désigne Béatrix encore plus clairement,

essere stata, d'altra parte, alla base dell'errore di attribuzione in apertura del canzoniere P, il cui compilatore assegna a Blacasset le prime quattro liriche della raccolta – tutte spurie – dedicate proprio «a una *Biatrix* [...] di difficile individuazione» (Resconi 2009: 209), in alcuni casi identificabile con Beatrice di Provenza, in altri con Beatrice d'Este, per cui la sezione iniziale del canzoniere risulta erroneamente collegata al giovane signore di Aups. La suggestione del compilatore di P potrebbe, d'altro canto, essere dovuta anche a un altro fattore: avendo Blacasset cantato proprio nel *planh* una dama entrata in convento, – e avendone, presumibilmente, celebrato le lodi anche dopo la sua rinuncia alla vita mondana – il suo accostamento a Beatrice d'Este potrebbe essere dovuto, per i collettori delle fonti di P, alla vicenda biografica personale della dama italiana:

Fra le nobildonne italiane del Duecento Beatrice è stata certo la più celebrata dai poeti, come esempio di bellezza, di grazia e di virtù senza pari. Doveva esser nata verso la fine del secolo XII, e aveva avuto una giovinezza brillante e mondana, ma giunta al sommo della fama di gran damigella, che pareva destinata a nozze regali, si ritirò improvvisamente dal mondo nel 1220, entrando nel monastero di Salarola e poi in quello di Gemmola, che riformò da maschile in femminile con una nuova regola benedettina, e morì giovane, nel '26, in odore di santità [...]. (Folena 1990: 38).

Una vicenda, dunque, a tratti simile a quella che deve aver vissuto l'Ugeta cantata da Blacasset e che può, quindi, verosimilmente spiegare un simile errore di attribuzione. Quanto all'identità storica di Ugeta, per lungo tempo si è ritenuto appartenesse al lignaggio dei Baux a causa del fraintendimento del sostantivo *serors* che il poeta usa per indicare il rapporto tra lei e la seconda dama entrata in convento, *Na Tefania*, che appare insieme a Ugeta in *BdT 96,10a* (cf. *infra*, § 4.3.1: 107). Si è, infatti, inizialmente ritenuto che 'sorelle' indicasse una parentela di sangue, finendo per trovare una facile identificazione della dama cantata in Hugueta de Baux, che, già ai tempi di Nostredame, era indicata come:

quand il dit à sa dame qu'il va combattre pour son service, et qu'il sera heureux de mourir, s'il meurt pour elle. On peut remarquer d'abord que la guerre dont Blacasset veut parler, et à laquelle il prit part, est celle que Raymond Bérenger fit aux villes d'Avignon, de Marseille, de Nice, de Grasse, de Toulon, qui s'étaient constituées en républiques, laquelle commença en 1228. La chanson est par conséquent de cette époque. Béatrix, mariée en 1219, était encore alors *noveleta*, une jeune femme, comme le dit l'auteur.

«Huguette dels Baulx, surnommee Baussette, fille de Hugues des Baux, qui fut depuis mariee à Blacaz de Beaudinar, sieur d'Aulps en Provence» (Nostredame (Chabaneau-Anglade): 122). Poiché, tuttavia, sarebbe improbabile che Blacasset e suo padre Blacatz (*BdT 96,10a*, vv. M6, M16 e C8, C25, cf. *infra*, § 4.3.1: 114, 115-6) compiangessero la perdita di una dama da loro amata, identificabile proprio con una loro parente acquisita, l'appartenenza di Ugeta alla casata dei Baux appare insostenibile.³⁴ Lo studio più affidabile sulla discendenza delle due dame è offerto da Di Luca 2012 nella sua edizione di *BdT 96,10a*, che conclude con l'accettare l'identificazione di Ugeta già avanzata da alcuni studiosi precedenti, e cioè che si tratti in realtà di

Hugueta de Fuveau, citata in un atto del 21 maggio 1241 [...]. Questo documento certifica la donazione al monastero di Saint-Pons da parte dei fratelli Guillaume, Bertrand e Raimond de Fuveau di alcuni beni terrieri situati nella zona di Trets in qualità di dote monastica per la sorella Hugueta, religiosa in quel convento (Di Luca 2012: 4-5).³⁵

Di Luca, dunque, smentisce l'interpretazione letterale di *serors*, propendendo per una lettura esclusivamente religiosa – 'sorelle in Dio' – e fa notare come la sua compagna, Stefania, sia l'unica a essere dotata della particella onorifica *Na* in *BdT 96,10a* e che

³⁴ Questo, infatti, era già il parere di Bergert 1913: 55, che, seppur sulla scorta della ricostruzione biografica fallace di Soltau, vede Hugeta come zia di Blacasset e afferma: «[e]s ist bei dem nahen verwandtschaftlichen Verhältnis gar nicht einmal wahrscheinlich. Bertoni ging anscheinend von der Meinung aus, dass in 386,2 und 4, zwei Liedern, für denen eins, wie man glaubt, Blacasset als Verfasser anzusetzen ist, eine Hugeta von Baux gefeiert wird. Nun hat jedoch Soltau dargelegt, dass es sich in diesen beiden Gedichten um eine Hugeta handelt, von der wir nicht wissen, welchem Geschlechte sie angehört, die aber sicher nicht aus dem Hause Baux stamm», e aggiunge, in riferimento al sostantivo *serors* e a *Na Tefani'*, «[s]chwestern waren die Damen nicht [...]. Wenn in Str. 2 von den *serors* gesprochen wird, so ist dabei an die Nonnen zu denken».

³⁵ Allo stesso tempo, lo studioso ha dimostrato l'insostenibilità dell'identificazione con Hugueta de Baux affermando che: «[i] tre studiosi [Schultz-Gora, Bertoni e De Lollis], basandosi su un'informazione di sospetta autenticità fornita da Louis V. Artefeuil [...], ricollegano dubitativamente Ugeta [...] a una Hugueta del Baux, moglie di un Bertrand Blacatz, dal quale non avrebbe avuto figli. Questa Hugueta, appartenente al ramo dei Baux di Marignane e Trébillane, è invero attestata assieme a suo marito in un atto del 1322 [...] e pertanto non può essere identificata con la monaca in questione» (Di Luca 2012: 3, n. 5).

nella versione di M del componimento di Blacasset Tefania è definita *donna* di Ugeta (v. 12), dal che si desume che la prima era di rango superiore; del resto anche Pujol, come si è detto poc'anzi, chiama Tefania “dona del Baus”, mentre Ugeta è sempre menzionata solo col nome proprio, demarcando così una differenza di status sociale fra le due (*ibi*: 4).³⁶

Stabilita l'identità storica della dama, va detto che la circostanza di una donna uscita dal gioco cortese per entrare in convento non pare così estranea al mondo trobadorico e all'universo cortese con cui il poeta è entrato in contatto sin dai suoi primi passi compositivi: si veda, infatti, la vita di Cadenet come descritta da Nostredame (Chabaneau-Anglade): 96, secondo cui il trovatore, dopo essere stato ricevuto con onore da Blacatz ed essersi innamorato della sorella del suo protettore, Blachassonne, si sarebbe innamorato «d'une nonain d'Aix, nommee Angleze de Marseille, de noble maison de Provence, non encore professe».³⁷ Quale che sia la fiducia da attribuire ai dati riferiti da Nostredame, non può sfuggire il fatto che l'episodio venga narrato come totalmente normale e non “scandaloso” per l'epoca; a far disperare Cadenet, secondo la narrazione di Nostredame, non è, infatti, l'opera dei maldicenti, che avrebbero potuto denigrare una passione fuori luogo, bensì l'impossibilità da parte della donna di ricambiare il suo sentimento. Può darsi, dunque, che Blacasset abbia volontariamente sfruttato un *topos* letterario ricor-

³⁶ Proprio questo, inoltre, è uno degli elementi alla base della ricostruzione dei rapporti intertestuali con la tenzone di Carezza e Alaisina: «[i]n tutti e tre i testi [quello di Blacasset, quello di Pujol e la tenzone delle due *trobairitz*] le protagoniste sono due *serors* – e in nessun caso il significato da conferire a tale termine è esente, come si è visto, da ambiguità –, di cui una riveste un ruolo secondario: come nel dittico di Blacasset e Pujol Na Tefania appare sensibilmente in secondo piano rispetto a Ugeta, così nella tenzone Yselda non prende mai la parola; in entrambi i casi solo una delle due è insignita della particella onorifica *Na*» (*ibi*: 18). Ma si noti che nella versione di M anche Ugeta, nella sua prima menzione, è detta *N'Ugeta* (v. M12, cf. *infra*, § 4.3.1: 114).

³⁷ Lo storico procede (*ibid.*): «[l]e Monge des Isles d'Or dit que ce Cadenet se nommoit Elzias et qu'il ne mourut point à la guerre, ains qu'au retoru qu'il fist en Provence espousa la nonain, de laquelle eust un fils nommé Robert». Come si è visto per la vita del nostro trovatore (cf. *supra*, § 1.1.2: 5), anche in questo caso le opere storico-letterarie successive seguono, con un effetto domino, le notizie riportate da Nostredame: Millot 1802: 419, tra gli altri, riporta che «[l]a soeur de Blacas, également belle & vertueuse, devint l'objet de sa passion. Mais les médisans dirent tant de choses contre lui, & même contre sa maîtresse, qu'il fut contraint de s'en détacher. [...] Il aima ensuite une religieuse d'Aix, encore novice; & n'ayant pas réussi auprès d'elle, il se fit templier à Saint-Gilles».

rente all'epoca, ossia l'amore per una donna ormai passata a vita religiosa,³⁸ non senza conservare il tratto più marcato della sua penna, che emerge, ad esempio, con un tocco irriverente e quasi blasfemo nel *planh* *BdT 96,10a*, con l'affermazione di voler dar fuoco al convento in cui si trova Ugeta con tutte le suore dentro (cf. *infra*, § 4.3.1: 107).

Un ulteriore filone tematico ricorrente e pienamente inserito all'interno del *carriet* di tematiche classiche della lirica cortese è, poi, il binomio amore-morte, che ricorre in molti dei testi del trovatore, ma soprattutto nella *canço* *BdT 96,11* (cf. *infra*, § 4.3.3: 142) e nel sirventese politico-guerresco *BdT 96,6* (cf. *infra*, § 4.6.2: 232). È soprattutto dagli scambi di *coblas* e dalle tenzoni che emerge il vero carattere del giovane poeta signore di Aups: stimato per la sua generosità, ma altrettanto deciso a non restituire un prestito che gli era stato concesso da un amico (*BdT 96,4*, cf. *infra*, § 4.5.3: 198); parodico e sbeffeggiante nei confronti dell'amico Sordello nella già menzionata *cobla* *BdT 96,9* (cf. *infra*, § 4.5.1: 186), ma anche provocatorio e beffardo nei confronti di un signore rivale, Bertran d'Alamanon, in *BdT 96,8* (cf. *infra*, § 4.5.2: 192), di cui sfrutta la debolezza d'animo per prendersi gioco dei suoi insuccessi politici, paragonandolo a un orso pauroso; fiero e orgoglioso nel *gap* *BdT 96,10* (cf. *infra*, § 4.4.1: 180), tipo particolare di "vanto", in cui il poeta finge umiltà con l'unico scopo di far emergere più chiaramente le sue doti. In definitiva, la figura di Blacasset che emerge dai suoi scritti è quella di un signore feudale ben consapevole delle sue doti, coraggioso e spavaldo, a tratti arrogante, che non teme di mettere in mostra le sue capacità versificatorie, guerresche e amatorie.

Ultima tematica fondamentale del *corpus* è l'esaltazione della guerra, che assume tratti epici e solenni, con descrizioni dettagliate dei campi di battaglia, accentuate dall'uso abbondante di verbi di percezione e figure di suono, a imitazione dello stile epico del modello per eccellenza del genere, Bertran de Born.³⁹ Occasione di composizione per entrambi i

³⁸ Si pensi, per non citare che l'esempio più noto, all'amore segreto tra Abelardo ed Eloisa.

³⁹ Non è forse un caso che il codice f attribuisca proprio a Blacasset un componimento del tutto particolare, un sonetto guerresco sicuramente spurio e tardo, forse di area italiana, *BdT 96,7*, *Ieu crezi per verai e pense fermamen*, dai toni fortemente aggressivi, che, essendo totalmente estraneo alla produzione del trovatore, si è deciso di escludere dalla presente edizione. È in corso di preparazione da parte di chi scrive un contributo dedicato esclusivamente a questo particolare sonetto, contributo a cui si rimanda per ulteriori informazioni.

sirventesi politico-guerreschi, *BdT* 96,3a e 96,6 (cf. *infra*, §§ 4.6.1, 4.6.2: 217, 232), è la cosiddetta “guerra dei due Conti”, scoppiata intorno al 1230 tra Raimondo Berengario V, Conte di Provenza, per cui Blacasset dimostra di parteggiare, e Raimondo VII, Conte di Tolosa, sostenitore degli eretici catari per l’indipendenza del *Midi*. Blacasset sprona in entrambi i testi il Conte di Provenza affinché prenda parte attiva nel conflitto evitando *trega ni patz* (v. 2 di *BdT* 96,3a, cf. *infra*, § 4.6.1: 217, in particolare 213), costruendo le prime *coblas* su tematiche strettamente guerresche, per poi chiudere in entrambi i testi con una *cobla* e una *tornada* a tema amoroso.

2.2. STILE

Dal punto di vista stilistico sono numerosi i tratti caratteristici dell’autore. Quello certamente più rilevante è l’ampio ricorso a figure di suono quali paronomasia, figure etimologiche e derivative, omoteleuto, poliptoto, che ritornano in quasi tutti i componimenti del *corpus* e diventano un vero e proprio marchio d’autore. Altre figure ricorrenti sono iperbole, anafora, reiterazione, chiasmo – interno ai versi o strutturale –, *climax* – principalmente di tipo ascendente –, *enjambement* – spesso anche forte, tra soggetto e verbo –, e giustapposizione di lemmi antitetici. A livello di immagini metaforiche, si contraddistinguono l’accostamento di un signore feudale avversario, Bertran d’Alamanon, a un orso, con connotazione negativa (*BdT* 96,8, cf. *infra*, § 4.5.2: 192); la metafora luce-ombra e sole-luna con risvolti politico-religiosi in *BdT* 96,1 (cf. *infra*, § 4.5.4: 206); e il rinvio al gioco degli scacchi, in particolare alla torre, nel sirventese politico-guerresco *BdT* 96,6 (cf. *infra*, § 4.6.2: 232).

A livello di rimanti, va subito sottolineato l’ampio ricorso a rime ricche, che formano spesso richiami interstrofici eleganti, come, ad esempio, la struttura circolare di *BdT* 96,3a (cf. *infra*, § 4.6.1: 217); appaiono anche spesso *mot equivoc* (ad esempio in *BdT* 96,10 e 96,8, cf. *infra*, §§ 4.4.1, 4.5.2: 180, 192), rime identiche (come in *BdT* 96,4, cf. *infra*, § 4.5.3: 198), interne (ad esempio in *BdT* 96,4 e 96,6, cf. *infra*, §§ 4.5.3, 4.6.2: 198, 232) e inclusive (in *BdT* 96,6, cf. *infra*, § 4.6.2: 232), sebbene molti componimenti registrino anche casi di *mot tornat* o rime imperfette tra vocali chiuse e aperte (ad esempio, *BdT* 96,10a nella versione C, e 96,7a, cf. *infra*, §§ 4.3.1, 4.3.2: 107, 125), elemento che va con ogni probabilità fatto risalire direttamente all’autore, piuttosto che ad accidenti

della tradizione. Il fenomeno non è di per sé molto significativo, se non per indicare una certa mancanza di destrezza versificatoria da parte del poeta, almeno agli inizi della sua carriera – si tratta, infatti, dei primi due componimenti del *corpus* di liriche amoroze, probabilmente i più antichi. Nella stessa direzione punta anche la lettura alternativa come ‘con melodia imitata’ dell’espressione *ab son tout* del v. 44 di *BdT 96,7a* (cf. *infra*, § 4.3.2: 125, in particolare 133), probabile indizio del riutilizzo di una melodia già nota per comporre una nuova canzone, uso stigmatizzato dalle norme compositive dell’arte trobadorica, a meno di non voler ipotizzare una precisa scelta stilistica da parte del poeta. I tipi metrici, d’altra parte, che si contraddistinguono per la grande maggioranza di *coblas unissonans* (*BdT 96,10a, 96,11, 96,2, 96,4, 96,1, 96,3a*, cf. *infra*, §§ 4.3.1: 107, 4.3.3: 142, 4.3.4: 163, 4.5.3: 198, 4.5.4: 206, 4.6.1: 217), sono tutti derivati e non originali, a eccezione della canzone *BdT 96,11* (cf. *infra*, § 4.3.3: 142) e del sirventese *96,3a* (cf. *infra*, § 4.6.1: 217). I rimanti scelti dal poeta si dimostrano piuttosto comuni,⁴⁰ con due soli casi di rima rara, rispettivamente in *-oc* in *BdT 96,6* (cf. *infra*, § 4.6.2: 232) e in *-eu* in *BdT 96,7a* (cf. *infra*, § 4.3.2: 125).

Per quanto riguarda la cesura interna ai versi, si registrano nella quasi totalità dei testi cesure *a minore* su decasillabi o ottosillabi. Si segnala anche l’impiego di cesure epiche⁴¹ in almeno un componimento (il sirventese politico-guerresco *BdT 96,6*, vv. 15-17-22-27, cf. *infra*, § 4.6.2: 232, in particolare 235), per le quali Barbieri 2006: 543 afferma:

Le cesure epiche in questi versi sono attestate proprio dai testimoni che normalmente le rifiutano: i canzonieri occitanici e i principali testimoni de-

⁴⁰ Questo l’elenco sintetico delle rime del *corpus*: *-enz, -ors, -enza, -os* per *BdT 96,1*; *-es, -ors, -an, -enza, -ir* per *BdT 96,2*; *-or, -en, -ar, -aia* per *BdT 96,3*; *-os, -atz, -ia, -en, -al* per *BdT 96,3a*; *-eza, -es, -ia, -er* in *BdT 96,4*; *-ar, -es, -an, -atz, -on* in *BdT 96,6*; *-anz, -ella, -el, -ar, -or, -anza, -ir, -ai, -entz, -aia, -en* in *BdT 96,7a*; *-atz, -ia, -ors, -egna* in *BdT 96,8*; *-ar, -on, -ia, -an* in *BdT 96,9*; *-enda, -en* in *BdT 96,10*; *-ens, -ors, -ensa, -os* in *BdT 96,10a*; *-ar, -en, -ia, -ans* in *BdT 96,11*.

⁴¹ Che Riquer 1975: 37 definisce nei seguenti termini: «[h]ay que señalar la llamada *cesura épica*, en versos en que el primer hemistiquio tiene cinco sílabas gramaticales y el segundo seis, pero la quinta, a veces llamada muda, no entra en el cómputo»; e Beltrami 2011: 89-90: «[n]ella poesia epica (soprattutto in francese), un’altra possibilità per le parole piane in cesura consiste nel collocarle con la tonica in 4ª sillaba, considerando l’atona successiva soprannumeraria [...]. Questo tipo di cesura, detto “cesura epica”, comporta una forte senso della bipartizione del décasyllabe, ed è rarissimo nella poesia lirica».

rivanti dall'archetipo ϵ . Perché? Con tutta probabilità le cesure epiche di questi versi risalgono direttamente agli autori e non sono state introdotte da copisti non rispettosi della metrica occitanica; in tutti i casi si tratta infatti di testi non lirici, di sirventesi per i quali le regole metriche, e in particolare la cesura epica si adatta bene al tono tipico del genere.

Barbieri basa la sua disamina sullo studio condotto da Beltrami, che aveva individuato un unico caso per Blacasset, cioè quella al v. 27 di *BdT* 96,6, cui andranno aggiunti gli altri due qui individuati (cf. *infra* § 4.6.1: 235).⁴²

Strettamente connesso alla presenza di cesure epiche arcaizzanti si mostra anche il cospicuo ricorso a iato tra parole uscenti e terminanti per vocale. Il fenomeno ricorre in particolare in *BdT* 96,7a (ricostruito al v. 15 *d'autra* amor, cf. *infra*, § 4.3.2: 132), *BdT* 96,10 (da tradizione al v. 5 *sia ab*, verso con cesura italiana, cf. *infra*, § 4.4.1: 183), nei tre versi a cesura epica di *BdT* 96,6 (da tradizione al v. 15 *e esper*; v. 17 *gera e*; v. 22 *veia en*, cf. *infra*, § 4.6.2: 235) e al v. 21 dello stesso sirventese (da tradizione, *veira a*, cf. *infra*, § 4.6.2: 235). Si tratta di un espediente probabilmente mutuato da grandi modelli del passato, in un'epoca in cui il manierismo di toni e stile nella lirica trobadorica aveva ormai preso il sopravvento sulla vera originalità. Va detto che in alcuni casi esso appare sospetto di corruzione della tradizione (si veda, ad esempio, il ricorso a iato al v. 15 e a sinalefe al v. 12 nella stessa espressione, *autr(a)*'amor, ricorrente nella stessa *cobla* di *BdT* 96,7a, cf. *infra*, § 4.3.2: 132), ma la sua presenza in combinazione alle cesure epiche fa pensare ad un espediente cosciente da parte del poeta, che si dimostra una volta di più debitore nei confronti della tradizione precedente.

2.3. LINGUA

Come spesso accade nella lirica trobadorica, la tradizione manoscritta non permette di risalire facilmente ai tratti linguistici caratteristici della parlata dell'autore, originario, come si è visto (cf. *supra* § 1.1.1: 1 ss.), del dipartimento del Var, nell'odierna regione della Provenza-Alpi-Costa Azzurra. Rari sono i fenomeni fonetici direttamente rinviabili a quest'area, primo fra tutti la caduta della *e*-prostetica (cf. *LRL*, 2/2:

⁴² A proposito delle cesure epiche in ambito lirico, cf. anche Sangiovanni 2020 per il rapporto filologia testuale e filologia musicale nella tradizione di area trovierica.

427), riscontrabile con relativa certezza almeno al v. 8 di *BdT 96,1* (cf. *infra*, § 4.5.4: 206, in particolare 211), *q'en scur loc luz*, dove la presenza della nasale prima dell'aggettivo (*e*)*scur* impedisce di ipotizzare una sinalefe con relativa aferesi della vocale iniziale dell'aggettivo e dove, tra l'altro, un'eventuale "correzione" con l'aggiunta della vocale iniziale causerebbe ipermetria. Altri tratti interessanti rinviano a zone non troppo distanti dal Var:

- la variante bisillaba *lumar* per *lumenar* al v. 13 di *BdT 96,1* (cf. *infra*, § 4.5.4: 206, in particolare 211), attestata dal *FEW*, 5: 444ab, s. v. LUMINARE, nella forma *lumer* in anglo-normanno e antico lorenese, in forme simili a quella impiegata dal poeta in delfinate centrale e a Lastic, nel Cantal;
- il verbo in rima *adesir* per *adoussir* al v. 8 di *BdT 96,2* (cf. *infra*, § 4.3.4: 163, in particolare 166), forma vicina alle varianti registrate dal *FEW*, 3: 175b-176a, s. v. DÜLCIS per il savoiaro e la regione svizzera del Valais;
- la forma *tenir* per *tener* sempre in *BdT 96,2* (cf. *infra*, § 4.3.4: 163, in particolare 166-7), in rima per due volte, al v. 9 e al v. 48, forma con vocale chiusa presente sul *FEW*, 13/1: 209a, s. v. TĒNĒRE sia come tratto francese che antico lionese e antico valdese;
- la forma *istac* per *estau/estac* al v. 39 ancora in *BdT 96,2* (cf. *infra*, § 4.3.4: 163, in particolare 167), con vocale chiusa, attestata dal *FEW*, 12: 239a, s. v. STARE, in antico provenzale (per area delle Alpi dell'Alta Provenza) e in antico delfinate. ⁴³

Vale la pena menzionare anche altre forme particolari, come la ricostruzione proposta al v. 9 di *BdT 96,3* (cf. *infra*, § 4.3.5: 175, in particolare 177) per il termine *abrocada*, considerabile come *hapax* derivato da apr. *abrocador*, termine di origine germanica (*FEW*, 15/1: 291a, s. v. *brocke*); o ancora la forma verbale di 1^a persona plurale *vissen* per *vissem* al v. 27 di *BdT 96,3a* (cf. *infra*, § 4.6.1: 217, in particolare 221), comune in area limosina e pittavina, probabile tratto d'autore per rinviare allo stile epico-

⁴³ Si noti, però, che quest'ultima forma non appare in rima e non ha risvolti sulla metrica del verso, per cui non si può affermare con certezza che si tratti di una forma autoriale o di un tratto stratigrafico di tradizione.

guerresco del modello per eccellenza del genere, Bertran de Born, originario di quelle zone.⁴⁴

⁴⁴ Il ricorso a francesismi appare in *BdT* 96,5, scambio di *coblas* di attribuzione incerta, che presenta tratti francesizzanti in rima che hanno richiesto un parziale intervento emendativo, per cui si rinvia *infra*, § 4.7.1: 236.

3. TRADIZIONE MANOSCRITTA

3.1. SERIAZIONE E CONSIDERAZIONI GENERALI SULLA TRADIZIONE

La tabella che segue presenta un quadro generale della tradizione del trovatore. Sulla colonna di sinistra si riporta il numero *BdT* del componimento e, sulle colonne corrispondenti ai singoli codici, la posizione del testo nel manoscritto, indicata col numero corrispondente nelle tavole dei canzonieri della banca dati *BEdT* e, per il codice W, col numero dei componimenti indicizzati da Hatzikiriakos 2020: 146 ss., nella «Tavola delle addizioni successive».

<i>BdT</i>	a'	B	C	E	f	F	H	I	M	P	T	U	V	VeAg	W
<i>vida</i>	179	-	-	-	-	-	-	477	-	-	-	-	-	-	-
<i>96,1</i>	-	-	-	-	-	167	-	-							
<i>96,2</i>	180	-	-	-	-	-	-	479	-	-	-	-	-	-	24
<i>96,3</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	268	144a	-	135	-	-
<i>96,3a</i>	182	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>96,4</i>	-	-	-	438	-	-	-	-	452	-	-	-	-	-	-
<i>96,5</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	269	-	-	-	-	-
<i>96,6</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	420	-	-	-	-	-	-
<i>96,7a</i>	183	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>96,8</i>	-	-	-	-	-	-	242	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>96,9</i>	-	-	-	-	-	4	188	-	-	-	230 ^{si}	-	-	-	-
<i>96,10</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	267	144	-	134	-	-
<i>96,10a</i>	-	-	1068	-	-	-	-	-	421	-	-	-	-	-	-
<i>96,11</i>	-	204	1056	-	110	168	282	478	(212)	-	-	146	133	40	-

Tab. 1 – Seriazione della tradizione

Non è possibile riconoscere serie ricorrenti nella tradizione, tranne per *BdT* 96,10 e *BdT* 96,3, associate in questo stesso ordine nei tre unici

manoscritti che se ne fanno testimoni, P V e T. Salta agli occhi anche l'estrema varietà dei codici che trasmettono i testi di Blacasset, che si distribuiscono sui tre macro-raggruppamenti individuati da Avallè-Leonardi 1993 (B E H I T per ϵ , C M f a¹ W per y , P U per la «terza tradizione»),⁴⁵ con una prevalenza di materiale «autonomo» che emerge anche dall'analisi della tradizione (cf. anche Guadagnini 2002). I manoscritti che offrono maggior spazio ai testi dell'autore sono certamente a¹ F H M P V, codici appartenenti o al ramo y o a tradizioni «indipendenti», dato che conferma la sensazione generale di particolarità dei canali di diffusione e tradizione dei testi del giovane signore di Aups.

La tradizione manoscritta dei componimenti di Blacasset si contraddistingue, infatti, per l'alta quantità di *unica*,⁴⁶ di cui due traditi dal ms. a¹ (*BdT* 96,7a e *BdT* 96,3a), e gli altri dai mss. H (*BdT* 96,8), F (*BdT* 96,1), M (*BdT* 96,6) e P (*BdT* 96,5). Una situazione simile si verifica anche per i componimenti di Blacatz, traditi nella maggior parte dei casi da molti più testimoni rispetto agli scritti del giovane Blacasset, ma caratterizzati da quattro testi a testimone unico per *BdT* 97,2 e *BdT* 97,8 (H), *BdT* 97,12 in N e *BdT* 97,13 (a¹).⁴⁷

Emerge, dunque, una particolare attenzione dei compilatori di H e a¹ per entrambi i poeti di Aups, attenzione portata all'estremo dal compilatore di P, che arriva a dedicare l'intera sezione iniziale della raccolta proprio a Blacasset, attribuendogli erroneamente ben quattro poesie (cf. *supra*, § 2.1: 31 e *infra*, § 3.2: 89, 4.7.1: 244). Per quanto riguarda H, la particolare attenzione rivolta ai due trovatori non sfugge ad Asperti, che sottolinea la presenza di una micro-sezione dovuta a interpolazione «di materiali parzialmente eterogenei quanto a tradizione, sebbene probabilmente coerenti per origine geografica «provenzale»», inserita «all'interno di una sequenza invece omogenea (fonte ϵ), poi ritrascritta dal compilatore del codice che oggi conosciamo» (Asperti 1995a: 96), contraddistinta dalla presenza, in controluce, di Blacatz: ben tre componimenti (*BdT* 437,24, *BdT* 76,12, *BdT* 76,16) sui sette che compo-

⁴⁵ Si adotta qui la dicitura di «terza tradizione» per comodità di identificazione, sebbene gli studi recenti ne abbiano messo in dubbio l'effettiva esistenza, per cui si rinvia, tra gli altri, a Barbieri 2006.

⁴⁶ Sono, infatti, quasi la metà del totale: ben sei su tredici, contando anche *BdT* 96,5, classificata tra i componimenti ad attribuzione incerta.

⁴⁷ Un'analisi della tradizione del più anziano Blacatz esula dagli scopi del presente lavoro. È intenzione di chi scrive occuparsi in futuro anche dei componimenti del maggiore trovatore di Aups.

no la sezione in questione comprendono, infatti, riferimenti a Blacatz, i primi due sotto forma di compianto per la sua scomparsa (il primo di Sordello, il secondo di Bertran d'Alamanon) e il terzo, nuovamente di Bertan d'Alamanon, con un riferimento politico al signore di Aups (*ibi*: 89-90). Va notato, inoltre, che anche altri componimenti direttamente attribuiti a Blacatz e Blacasset contenuti nel manoscritto si collocano in una sezione precisa del testimone,

una sezione paragonabile, a livello di struttura complessiva del canzoniere, a quelle di tenzoni delle maggiori sillogi trobadoriche [...] costituita in larga misura non da tenzoni o *partimens* veri e propri, ma da scambi di *coblas* o da testi formalmente indipendenti, legati però tra loro da un rapporto di stretta dialogia; ed è comunque interessante rilevare la presenza in questa sezione finale del canzoniere H di una serie cospicua di componimenti brevi di origine dichiaratamente provenzale (*ibi*: 93-4),

componimenti tra i quali rientra

una serie cospicua di unica [...] di Blacatz, [...] di Blacasset [...]. Accanto ad essi riveste una speciale importanza a questo riguardo lo scambio di *coblas* fra Sordello e Blacasset 437,7 – 96,9 [...], tradito anche da F [...], costruito in realtà a posteriori, collegando a un testo “serio” di Sordello [...] una *cobla* con *tornada* parodica di Blacasset; è particolarmente notevole il fatto che la tradizione di questo testo risulti simile, per la posizione di H, a quella di taluni dei testi dell’“interpolazione” iniziale (*ibi*: 94).

Si delinea, dunque, un quadro particolare: sebbene H appartenga a quella che Avalor–Leonardi 1993: 75-89 ha indicato come tradizione orientale (ε), in relazione a Blacatz e Blacasset si intravedono fonti a monte più propriamente provenzali, affluite poi, per tramite di un copista italiano, probabilmente veneto (*ibi*: 81), nella famiglia del collettore ε .

Per quanto riguarda, invece, il codice a¹, va notato che, come sottolinea Viel 2016: 264 in relazione alla tradizione di Marcabru, il suo allestitore doveva essere «particolarmente capace d'intercettare lacerti di tradizioni antiche presto marginalizzate e riemerse poi qua e là sporadicamente in altri canzonieri». Tale proprietà traspare chiaramente, secondo lo studioso, dalla capacità del collettore di attingere a una fonte antica, chiamata *v*, «che sembra profilarsi come la “fonte pittavina” della tradizione trobadorica» (Viel 2017: 130) e di cui Viel traccia una parabola storica di raccolta del materiale partendo dall'ambiente pittavino per giungere in Italia solo dopo aver attraversato altre corti, tra cui quella di

Agout e Blacatz,⁴⁸ proprio da qui la fonte o le fonti di a¹ potrebbero aver attinto i componimenti di Blacasset a tradizione unica, in particolare *BdT 96,7a* e *BdT 96,3a* e, in tal senso, assume importanza anche il fatto che uno dei quattro *unica* di Blacatz (*BdT 97,12*) sia trådito dal solo ms. N, con il quale il ms. a si trova associato dal comune impiego della fonte *v*. Notevole è poi l'estrema vicinanza di a¹ a I nella tradizione di Blacasset, vicinanza già identificata da Guadagnini 2002 come indizio di «tradizione autonoma», corroborata anche dalla presenza di un comune errore di attribuzione a Blacasset di una canzone (*BdT 97,6*) che è in realtà di Blacatz, sebbene tale confusione, come visto in precedenza (cf. *supra* § 1.1.1: 2-3 e 3.2: 89), possa essere facilmente rubricata come poligenetica. Come già notato da Guadagnini, tuttavia, il fatto che il ms. I riporti, nel bel mezzo della sezione dedicata a Blacatz, comune al gemello K, una breve serie composta dalla *vida* di Blacasset, da due componimenti autentici e da uno (*BdT 97,6*), riscritto a pochissima distanza dalla prima copia – era infatti l'ultimo componimento della sezione immediatamente precedente dedicata a Blacatz – con attribuzione erronea (comune ad a¹), fa pensare a un possibile utilizzo di materiale autonomo da parte del compilatore di I, materiale a disposizione anche di a¹. A chiudere il cerchio si aggiunga la conformazione della tradizione delineata per *BdT 96,2* (per cui si rinvia *infra*, § 3.2: 84), trådita dai codici I e a¹, che fanno gruppo tra loro, e parzialmente (solo la prima *cobla* provvista di melodia) nelle aggiunte recenziori di W.⁴⁹ Sebbene, come si vedrà,

⁴⁸ *Ibr*: 128-9: «Il nucleo di testi veicolato da questa fonte *v* si caratterizza sia in senso cronologico sia in senso geografico; raccoglieva infatti alcuni testi molto antichi di area pittavina (Guglielmo IX), pittavino-aquitana (Marcabru) e limosina (Bernart de Ventadorn). [...] Sullo scorcio del secolo XII e l'inizio del XIII si assommano in *v* altri testi, sempre appartenenti all'area aquitana, o comunque gravitanti attorno alla corte di Savaric di Mounleon; contestualmente si arricchisce di testi di altre aree geografiche, spostandosi verso est e seguendo un itinerario che rispecchia i rapporti fra le corti provenzali del tempo: la prima è la corte di Delfino, legata a quella di Savaric. [...] Alla corte d'Agout e di Blacatz, sino alla Provenza marittima, in *v* entrano soprattutto tenzoni e componimenti che testimoniano lo spostamento verso est, forse verso il Monferrato che invero intesseva rapporti con la corte di Delfino. In questa fase si potrebbe postulare una prima sistemazione di questo materiale, responsabile di qualche tratto linguistico del dominio sud-orientale dell'occitano».

⁴⁹ Per ulteriori informazioni su W, codice che contiene sia liriche trovieriche che liriche trobadoriche, noto agli studiosi come “Chansonnier du Roi”, si rinvia ad Asperti 1995a, Dickinson Haines 1998, Peraino 2001, Hatzikiriakos–Rachetta 2019, Hatzikiriakos 2020, Saviotti–Chaillou–Amadiou 2020.

i due raggruppamenti (Ia¹ – W) non appaiano uniti da errori d'archetipo che ne testimonino la comunanza stemmatica, non va, tuttavia, trascurato il fatto che la canzone sia trādita solo da questi tre codici, indizio, forse, della presenza di materiale autonomo confluito in raccolte provenzali autoctone, raccolto dai responsabili delle aggiunte di W e, indipendentemente, da Bernart Amoros, che li avrebbe poi portati in Italia, dove finirono per entrare nell'orbita del centro di allestimento di I (ma non del gemello K).

Rivolgendo uno sguardo piū generale sulla tradizione manoscritta di entrambi i signori di Aups, si può subito partire da alcuni dati quantitativi: dei ventisei manoscritti che ne tramandano i componimenti, cinque (a¹ C E H I)⁵⁰ conservano componimenti di entrambi i trovatori, otto solo componimenti di Blacasset (B F M P T U V VeAg) e undici (A D D^a D^c G K L N O Q S) solo componimenti di Blacatz. Inoltre, quattro codici (C D^c O S) riportano solo una poesia di Blacatz,⁵¹ mentre altri tre testimoni (B E VeAg) contengono un unico scritto di Blacasset.⁵² Le *vidas* si ritrovano, invece, in I K per Blacatz e in a¹ I per Blacasset.

A livello macroscopico, la comparazione tra le due tradizioni manoscritte di Blacatz e Blacasset fa emergere alcune osservazioni interessanti:

- a¹ O riportano entrambi *BdT* 97,7 con rubrica identica (*La tenzo d'en Blacatz e d'en Peire Vidal*) e stesso errore di trascrizione nell'*incipit*, immediatamente seguita da *BdT* 84,1, nuovamente con rubrica identica (*La tenzo d'en Bertrant de Gordon e de Peire Raimon*). Questa breve serie di due componimenti è direttamente preceduta, in O, da *BdT* 238,2, che appare anche in a¹ prima della tenzone di Blacatz e Peire Vidal, separata, però, da quest'ultima per la presenza di un'altra tenzone, *BdT* 282,1b. La vicinanza tra questi i due codici, d'altronde, non stupisce: già A valle li aveva assegnati al gruppo di manoscritti contenenti lacerti di tradizioni indipendenti (A valle–Leonardi 1993: 103-6), per poi avvicinarli nell'analisi della tradizione delle *vidas* e delle *razos* (*ibi*: 108-9).

⁵⁰ Sei, se si include f che conserva tre componimenti, di cui uno, *BdT* 96,7, erroneamente attribuito a Blacasset, un altro, *BdT* 30,16, erroneamente attribuito a Blacatz, e l'ultimo, *BdT* 96,11, di Blacasset ma attribuito a Blacatz.

⁵¹ Rispettivamente *BdT* 97,7 in D^c (acefala) e O, *BdT* 97,6 in C e S.

⁵² *BdT* 96,11 in B e VeAg, *BdT* 96,4 in E.

- I mss. A D I K sono associati nella tradizione di *BdT* 97,7, preceduto immediatamente dallo stesso componimento in tutti e quattro i codici, *BdT* 16,16. La differenza è che, mentre in A D esso è isolato e seguito, in entrambi i testimoni, dalla stessa tenzone *BdT* 236,12, in I K esso si pone all’inizio di una miniserie di quattro tenzoni di Blacatz (*BdT* 97,7, *BdT* 97,10, *BdT* 97,11, *BdT* 97,9) seguita dallo stesso componimento in entrambi i codici, *BdT* 236,12, esattamente la stessa tenzone che seguiva quella di Blacatz e Peire Vidal in A D, quasi che, attingendo alla stessa fonte ϵ , questi ultimi testimoni abbiano scelto di trascrivere un’unica tenzone del più anziano signore di Aups, a differenza di I K che hanno preferito riportare integralmente la serie disponibile nella loro comune fonte.
- I mss. A D sono legati anche dalla serie che vede *BdT* 97,4 preceduto da *BdT* 323,4 e seguito da *BdT* 119,6. La stessa *BdT* 323,4 precede anche in E un componimento di Blacatz, in particolare non *BdT* 97,4 come in A D, ma la tenzone con Peire Vidal.
- D^a N sono gli unici testimoni a riportare integralmente lo scambio di sirventesi tra Blacatz e Isnart d’Antrevenas (*BdT* 254,1 – *BdT* 97,1 – *BdT* 254,2), sebbene solo D^a riporti anche la canzone “di partenza” di Blacatz (*BdT* 97,6), alla quale Isnart fa riferimento nel suo primo sirventese.
- I mss. F H appaiono congiunti nella tradizione di *BdT* 96,9, sebbene l’analisi ecdotica (cf. *infra*, §3.2: 91) non riveli alcun comune errore d’archetipo. È, tuttavia, notevole il fatto che il componimento parodico appaia solo in questi due canzonieri, preceduto, in entrambi i casi, dalla canzone di Sordello cui Blacasset fa riferimento, *BdT* 437,7. Potrebbe, quindi, trattarsi effettivamente di una fonte (provenzale?) comune a entrambi i codici.
- I mss. C f appaiono uniti dalla comune attribuzione erronea di *BdT* 96,11 a Blacatz anziché Blacasset, sebbene l’errore sia fortemente poligenetico.
- Altro errore di attribuzione che accomuna, questa volta, i codici P U V è quello di *BdT* 80,8a, di Bertran de Born, attribuita a Blacasset. Come già notato da Resconi 2009, il componimento

si pone in testa alla serie di componimenti apocrifi in apertura del canzoniere P.

- Ultima coincidenza è quella tra i mss. P T V, che riportano le *coblas* *BdT* 96,10 e *BdT* 96,3 nello stesso ordine. L'unica differenza è nell'attribuzione di T a Blacatz anziché a Blacasset.

La produzione dei due trovatori, sebbene trädita in larga parte da codici compilati in Italia, rimanda a fonti più propriamente provenzali acquisite e assorbite, in vario modo e in varia misura, dalla tradizione orientale.

3.2. TRADIZIONE TESTUALE DEI COMPONENTI

Si riportano, qui di séguito, le analisi relative alla tradizione testuale di ogni singolo testo, precedute dalla sigla *BdT* del componimento di volta in volta considerato e dal riferimento al numero di paragrafo della presente edizione. Si procederà secondo l'ordine scelto in questa edizione.

BdT 96,10a (§ 4.3.1)

Testimoni: M (attribuzione a Blacasset, ff. 242rb-242va); C (attribuzione a Pujol, f. 355rab).

Le lezioni dei due mss. latori del testo, C e M, appaiono troppo diverse per poter essere fatte risalire allo stesso antografo. In generale, C riporta un numero maggiore di lezioni erronee, mentre le varianti adiafore e significative che separano i due testimoni fanno pensare a due diverse versioni del testo. M presenta un componimento di sole tre *coblas*, senza alcuna *tornada*, mutilo, quindi, del finale, almeno stando al modello di Arnaut de Maroill (*BdT* 30,16), che contiene cinque *coblas* seguite da una *tornada* (e che Pujol, nella sua risposta a Blacasset, *BdT* 386,2, segue per il numero delle *coblas* ma non per la *tornada*).⁵³ C, invece, si fa testimone di un componimento più

⁵³ Si può anche pensare che il componimento trädito da M fosse completo così. Si noti, però, quanto affermato da Asperti 1995a: 75-6 a proposito dei testi di Sordello, Bertran d'Alamanon träditi da M: «[d]i questi autori si leggono in M assai pochi testi, una netta minoranza, pur se ben coerenti tra loro e con il complesso della sezione; per quanto la valutazione meramente quantitativa debba essere soggetta a cautela, per l'eventualità sempre possibile di perdite casuali negli immediati antecedenti del canzoniere (e nel caso specifico proprio nelle poesie di Sordello e di Bertran de Lamanon, oltre che in quelle di Falquet de Romans, vi sono lacune che individuano un modello

lungo, cinque *coblas* con *tornada*. In particolare, si presentano alla mente le seguenti tre ipotesi:

1. che il componimento tràdito da M e quello tràdito da C siano da far risalire a due tradizioni diverse dello stesso componimento originale, che sarebbe stato, nel corso della tradizione, particolarmente sfortunato, giungendo corrotto in quanto a lunghezza in M e in quanto a ordine dei versi in C;
2. che C tramandi una versione diversa del componimento iniziale formulata da parte dello stesso Blacasset in séguito alla morte del padre; si tratterebbe, in questo caso, di una seconda redazione d'autore;
3. che C si faccia portavoce di una versione, sì, posteriore, ma non formulata dallo stesso Blacasset, bensì da un giullare o da un copista, che voleva servirsi del lamento adattandolo ad altro pubblico e altri gusti.⁵⁴

Ciò che più fa propendere per le ipotesi 2 e 3 è proprio la menzione di Blacatz: in M la morte del trovatore è evocata come possibile conseguenza dell'entrata in convento delle due dame – quindi ancora come “possibilità” più o meno remota. In C, invece, la morte di Blacatz è evocata come certezza futura, facendo anche riferimento al *planh* di Sordello in sua memoria.⁵⁵ In C, per di più, lo

materialmente danneggiato), si tratta di una presenza sì significativa, ma di certo non determinante». Come specificato meglio in nota (*ibi*: 76, n. 98), le lacune vengono individuate in base a spazi bianchi e vuoti materiali nel corpo della trascrizione. Nulla vieta di considerare lacunosa anche la versione di M del *planh* di Blacasset, sebbene il copista non ha lasciato alcuno spazio bianco in coda alle tre *coblas* per una possibile aggiunta posteriore.

⁵⁴ Questa la linea finale preferita da Di Luca 2012: 28-30: «[l]’impressione che si ricava da questo stato di cose è che la redazione di C sia stata fortemente rimaneggiata perché scompone e ricombina intere porzioni testuali secondo un filo logico intermittente. [...] È da rilevare la totale discrepanza di alcuni dei riferimenti più significativi nelle due versioni. Innanzitutto in C le dame sono definite *serors* (vv. 16 e 20), circostanza che non si riscontra in M e che ha pesantemente condizionato l’identificazione delle due. C non tramanda, inoltre, il nome della seconda dama [...]. C tramanda erroneamente il nome di Pujolos (v. 8). [...] sembra che la versione di C costituisca un rifacimento a guisa di svago cortese per intrattenere con ogni probabilità un pubblico diverso rispetto a quello di origine».

⁵⁵ A tal proposito, si veda anche quanto affermato da Riquer 1975: 1293: «[l]a versión del manuscrito C, que la atribuye infundadamente a Pujol, ha sido sin duda muy reformada por el compilator, el cual, a mi entender, consciente de la fama del

stesso verso (v. M7) che in M evoca la morte di Blacatz come possibilità a cui il poeta è scampato grazie all'amore delle due dame è riferito non già a Blacatz, ma al Conte di Provenza (v. C23), nelle stesse circostanze.⁵⁶ La versione di C, quindi, amplia il riferimento alla morte di Blacatz dedicandovi una *cobla* intera (la IV). Tutto ciò fa sospettare che M si faccia testimone di una versione più antica, più vicina all'originale, composta prima della morte di Blacatz, mentre il fatto che si faccia esplicito riferimento in C (*cobla* IV) al *planh* di Sordello per la morte di Blacatz – vv. 25-28: *Si·n Blacatz mor, er dans verayamens | e seran hi perdutz pretz e valors; | morir poira, quar sas plazens dolors | cre l'auciran, don Sordelh n'er dolens* – fa presumere che il componimento sia stato rimaneggiato da Blacasset stesso più che da un giullare, proprio al fine di onorare il potente padre dopo la sua dipartita, servendosi dell'unico componimento in cui il figlio lo aveva nominato. In tal senso, l'uso di verbi al futuro (v. 25 *er dans verayamens*; v. 28 *don Sordelh n'er dolens*) e la proposizione ipotetica (v. 25 *Si·n Blacatz mor*) sarebbero usati per spostare nella posteriorità un avvenimento già avvenuto all'epoca del rimaneggiamento ma non ancora accaduto all'epoca dei fatti narrati – l'entrata in convento delle due dame. In generale, la versione di C contiene materiale testuale totalmente nuovo proprio a partire dalla *cobla* IV – quella dell'*amplificatio* sulla morte di Blacatz –, proseguendo con la *cobla* V, in cui si trova il riferimento al romanzo di *Floire et Blanchefleur*, e con la *tornada*, in cui il poeta (o chi per lui) si rivolge a un giullare e, con tutta probabilità, a un abate (cf. *infra*, § 4.3.1: 114).

planh de Sordel por la muerte de Blacatz [...], llega al extremo de “profetizarlo”, e ancora Di Luca 2012: 29-30: «[i]l resto del componimento tràdito dal solo C pone un'ulteriore serie di problemi. La quarta strofe, in particolare, appare, almeno nella prima parte, totalmente apocrifia. Vi si tratta dell'imminente morte di Blacatz e degli effetti nefasti che da essa deriveranno. [...] si allude, inoltre, in tono profetico al celeberrimo *planh* che Sordello effettivamente compose in suo ricordo, *Planber vuelh En Blacatz en aquest leugier so* (BdI 437-24). [...] È chiaro che questi versi, già di per sé del tutto incongruenti col tema del componimento e dunque probabilmente interpolati, sono opera di un rimaneggiamento, come ha ben evidenziato Riquer».

⁵⁶ Di Luca 2012: 29 nota come il riferimento alla possibile morte del conte Raimondo Berengario V sia in realtà un'ulteriore conferma di rimaneggiamento spurio della versione di C, «poiché, come commenta Jeanroy [...], “cette plaisanterie appliquée au comte serait assez inconvenante; il était naturel au contraire de railler doucement le vieux Blacas sur son éternelle jeunesse de coeur”».

Altro elemento in soccorso all'analisi della tradizione è rappresentato dai nomi delle due dame cantate. In M si nomina *N'Ugeta e sa donna* (v. 12) prima e *bell'Ugeta e Na Tefani(a)* (v. 24) poi, dove la seconda è, dunque, *domina* della prima. In C, invece, la seconda dama non viene mai nominata direttamente: gli unici riferimenti sono *bel'Hugueta, vostra seror e vos* (v. 16) e *Hugueta ni sa seror* (v. 20). Il fatto che in M le due dame siano nominate e si faccia esplicito riferimento alla "gerarchia" sociale tra le due, per cui *Na Tefani(a)* è la domina di *N'Ugeta*, e che in C, invece, si sia perduto il nome della seconda dama e si accenni a lei solo vagamente come *seror*, oltre che la totale assenza del termine *seror* in M, non solo conferma l'estraneità stemmatica dei due testimoni, ma porta anche a concludere che M tramanda un testo più antico, composto o copiato in un periodo in cui il fatto narrato era più recente e il riferimento all'identità delle due donne era di più facile accesso per il pubblico, e che invece C conserva un testo più recente, un rimaneggiamento recenziore che cerca di darsi una patina di antichità con l'uso del futuro nel riferimento alla morte – che doveva essere ormai già avvenuta – di Blacatz. Il trattamento particolare della seconda dama in C pare configurarsi come un indizio a favore dell'ipotesi 3 e della conclusione cui giunge anche Di Luca 2012, cioè che la versione tradita da C sia un rimaneggiamento posteriore per mano di giullare: perché, viene da chiedersi, Blacasset avrebbe dimenticato o taciuto il nome della seconda dama? Il dato, tuttavia, non esclude del tutto la possibile autorialità del rimaneggiamento di C, se si intende la seconda versione come un tentato elogio al padre scomparso e come una velata *chanson de change* (cf. *infra*, § 4.3.1: 114, 116).

Ultimo elemento macroscopico di differenza tra le due versioni è, come anticipato, l'assegnazione autoriale in rubrica. C, infatti, riporta il componimento a nome di Pujol, tanto nel corpo del canzoniere, quanto nella prima tavola (f. 15r), mentre M, che lo contrassegna anche a livello di genere, nominandolo *serventes*,⁵⁷ lo asse-

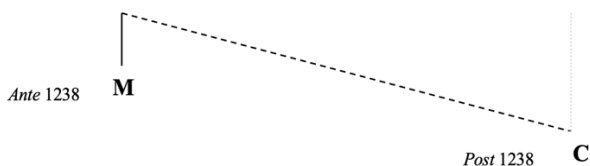
⁵⁷ Si noti che il testo si trova all'interno della sezione dei sirventesi, dotati tutti di rubrica in rosso recante una *S* apostrofata e il nome dell'autore. Il componimento immediatamente precedente è anch'esso di Blacasset (*BdT* 96,6) e il nome dell'autore è riportato in rubrica in entrambi i casi. Fenomeno curioso da notare è l'assenza del nome dell'autore dei due sirventesi di Blacasset riportati da M nell'indice del canzoniere (f. 8v). Il nome Blacasset è stato aggiunto, pare, a matita, da una mano posteriore. Potrebbe essersi trattato di una semplice svista o di una perdita del nome dell'autore

gna correttamente a Blacasset. L'attribuzione di C, da intendersi erronea, potrebbe derivare da un malinteso generato dal v. 8 dello stesso codice – *plor'En Blacas et yeu e'N Puiolos* – dove il copista deve aver interpretato il sintagma *En Puiolos* come apposizione di *yeu*, mentre, come già notato dagli studiosi precedenti, il passo, per quanto ambiguo, si presta anche a un altro scioglimento, ossia congiunzione + abbreviazione di *En*, mettendo, quindi, in serie Blacatz, Blacasset (*yeu*) e Pujol.⁵⁸ La diversa attribuzione in rubrica ha

nel materiale lasciato come guida per il compilatore dell'indice. In aggiunta, si evidenzia come Asperti 1995a: 59 ss., analizzando la sezione di sirventesi di M, citi *BdT 96,3a* per il suo atteggiamento avverso al conte di Provenza Raimondo Berengario V – anche se, come si vedrà, non si può parlare di vera e propria avversione, quanto più di uno sprone piuttosto acceso al conte perché intervenga contro l'invasore francese – mettendolo in rapporto con il sirventese guerresco dello stesso trådito dal solo M (*BdT 96,6*) e considerandolo in linea con il generale atteggiamento antifrancesco dell'intera sezione, accompagnato anche da un certo anticlericalismo (*ibi*: 65). Si propone, così, un'altra possibile interpretazione del *planb*, che, da semplice “gioco cortese” di lamento d'amore, assume un ruolo anche politico, che ben ne giustificherebbe l'assegnazione all'etichetta di sirventese e gli aspri strali lanciati da Blacasset contro il monastero di Saint Pons. Nulla, tuttavia, impedisce di interpretare questa lettura come condizionata dall'ordinamento offerto dall'esemplatore di M, che può aver viziato la valutazione di un testo “neutralmente” cortese per farlo rientrare nella linea anticlericale che intendeva dare alla sua raccolta.

⁵⁸ Di Luca 2012: 27: «Questo verso, che pure è trådito da M in maniera diversa [...], non costituisce di per sé una prova a favore della paternità di Pujol, poiché può essere letto, come evidenziato da de Lollis e ribadito da Fritz Bergert [...], *plor'En Blacas et yeu e'N Pujolos*. Il suo fraintendimento da parte del compilatore di C, che vi avrebbe ravvisato la firma dell'autore, sarebbe a ogni modo la causa, secondo Alfred Jeanroy [...], dell'erronea attribuzione del componimento nel manoscritto». E continua in nota al testo critico, *ibi*: 37: «[*f*]acilior la lezione di C, *Pujolos* [...]; essa sarà stata indotta con buona probabilità dalla contiguità del componimento responsivo di Pujol a quello di Blacasse». Di opinione differente si diceva Schultz-Gora 1885: 116: «dass das eine ihm (C) und nicht Blacasset (M) angehört, geht daraus hervor, dass es sich hier ebenso wie in dem anderen Gedichte um zwei Schwestern aus dem Hause Baux handelt, die sich im Kloster San Pos aufhalten»; presa di posizione a cui, come notato da Di Luca, rispose De Lollis nella sua edizione a Sordello, facendo notare anche come il componimento di Blacasset deve aver preceduto quello di Pujol (idea che decade a fronte della considerazione della recenziarietà della versione di C rispetto a quella di M) (*ibi*: 39): «[q]uesta poesia, è vero, è attribuita dal ms. C a Pujol, e di tale attribuzione si accontentò lo Schultz [...] per la ragione che vi si tratta lo stesso argomento che in un'altra [...] indubbiamente di Pujol. Or già questa circostanza deve invece, a fil di logica, predisporci ad attribuir la prima delle due, così come fa il codice M, a Blacasset: ma v'è anche che le rime sono identiche nei due componimenti, i quali dunque non possono non essere imitazione l'uno dell'altro: e che l'imitatore sia l'autore della poe-

spinto, tuttavia, Klein a relegare il componimento in coda a tutti gli altri da lui presentati, nella sezione degli «*unechte Gedichte*». Si noti, tuttavia, che C tramanda il testo come primo di una serie di due componimenti attribuiti a Pujol e che un errore nell'attribuzione di un componimento di Blacasset – questa volta in favore di Blacatz – avviene anche qualche carta prima, per *BdT* 96,11 (cf. *infra*, § 3.2: 53 e 4.3.3: 142). C, d'altra parte, tranne i due componimenti “nascosti” sotto falsa rubrica, non tramanda ufficialmente alcun testo del più giovane dei Blacatz; lo scambio di C, perciò, non stupisce e si configura come un errore seriativo regressivo, per usare la terminologia di Pulsoni 2001. M, invece, appartenente, come C, alla famiglia *y* (Avalle–Leonardi 1993: 75-90), riporta il *planb* in coda a un altro componimento di Blacasset, *BdT* 96,6, la cui assenza in C rafforza ulteriormente l'impossibilità di far risalire i due codici a una fonte comune.⁵⁹



sia da *M* attribuita a Blacasset risulta chiaro lampante dal verso: “*plor en Blacas et eu e ’n Pujolos*”. Bergert 1913: 56 aggiunge, poi, un altro tassello alla definizione della corretta attribuzione a Blacasset: «*Puiolos* bringt nur *C*, *M* hat den Vers in anderer Gestalt: *plora’n Blancatz, ieu e en Borgoinbos*, und ich muss dieser Lesung den Vorzug einräumen, einmal, weil man dann der Notwendigkeit enthoben wird, anzunehmen, der Dichter habe in diesem durchaus ernst gehaltenen Liede, um den Reim herauszubekommen, aus *Puiol* einfach *Puiolos* gemacht», e aggiunge (*ibi*: 56, n. 6): «[d]ie Annahme, dass hier der Verfasser mit seinem eignen Namen womöglich so umgeht, macht die Lesung noch verdächtiger».

⁵⁹ È utile, qui, ricordare che il ms. C, che, pur appartenendo alla tradizione occidentale, mostra spesso di aver attinto a fonti esogene a *y*, più vicine a ε - β , e a fonti peculiari sue proprie (per cui cf., tra gli altri, Viel 2014 e Barachini 2014), per cui potrebbe aver fatto ricorso a una fonte particolare – magari più recente – anche per il componimento in questione.

BdT 96,7a (§ 4.3.2)

Unicum di a¹ (f. 430).

La canzone è *unicum* di a¹, che la tramanda come ultima della breve sezione d'autore di Blacasset, costituita, in testa, dalla *vida* – trådita solo da a, a¹ e I –, dalla canzone *BdT 96,2* – presente solo in a¹, I e W –, dal componimento spurio *BdT 97,6* – in realtà di Blacatz, attribuzione erronea che a¹ condivide con I, per cui cf. *supra*, § 3.1: 44 e *infra*, § 3.2: 54-6 –, e dal sirventese *BdT 96,3a* – altro *unicum* di a¹. Si configura qui a chiare lettere quella “tradizione autonoma” delineata da Guadagnini 2002, che vede un asse stretto tra il materiale messo insieme da Bernart Amoros e il codice I, che mostra, come si è visto e si vedrà meglio per *BdT 96,11* (cf. *infra*, § 3.2: 53), di attingere, almeno per Blacasset, a fonti apparentemente estranee al suo gemello K, magari risalenti proprio a quella fonte v, o a una fonte circolante nella stessa direzione, individuata da Viel 2017 come collettore d'eccellenza di testi trobadorici, poi schiacciata dalla preponderante influenza del ramo e. La sezione di Blacasset è una delle poche (dieci) di a¹ a essere introdotta dalla prosa biografica e si trova tra la sezione di Rigaut de Berbezilh e quella di Guillem de Berguedan.

BdT 96,11 (§ 4.3.3)

Testimoni: B (attribuzione a Blacasset, ff. 107rb-va); F (attribuzione a Blacasset, f. 57); I (attribuzione a Blacasset, f. 109rab); U (attribuzione a Blacasset, ff. 136v-137r); V (attribuzione a Blacasset, f. 91r); VeAg (attribuzione a Blacasset, f. 35r-v); C (attribuzione a Blacatz ff. 350vb-351rab); f (attribuzione a Blacatz, f. 38v, 2 strofi + f. 64v, 3 strofi); H (frammento acefalo senza attribuzione, f. 60ra); era in M, f. 127 (rubrica *Enblacacet* nell'indice, f. 4v) e in Bernart Amoros; *cobla* II, vv. 9-16, citata da Pere Torrella nel poema *Tant mon voler s'es dat a' mors* (Rao 180,28), vv. 378-85 (in apparato: PerTor);⁶⁰ melodia in R col *contrafactum* *BdT 335,67*.

⁶⁰ Per cui si rinvia all'edizione Pere Torroella (Archer): 63-96. L'opera è datata dall'editore tra 1448-1449 e 1467. La citazione della strofa di Blacasset è funzionale al poeta che, dopo aver citato una strofa attribuita a Jordi de Sant Jordi in cui si gioisce della perdita dell'amica perché, perdendo lei, si riguadagna sé stessi, si pente della scelta della *cobla*, «per la qual sembra queixar-se de la dama, ja que aquesta llegirà el que ha escrit i s'ofendrà» (*ibi*: 80). A tal fine, Pere cerca di recuperare la fiducia della sua dama,

La canzone *Si·m fai Amors ab fiçel cor amar* è certamente il testo di maggior successo del giovane poeta di Aups. L'attribuzione in rubrica da parte della tradizione manoscritta – la più ampia del *corpus* del trovatore – non è, come prevedibile, del tutto concorde. In particolare, Cf attribuiscono la più fortunata canzone di Blacasset a suo padre Blacatz. In entrambi i codici sussistono indizi di critica esterna adducibili come base dell'errore di attribuzione.⁶¹ Il copista di C riporta il componimento come primo della sezione dedicata a Blacatz, attribuendolo a quest'ultimo tanto nell'indice (f. 15r) quanto nel corpo del canzoniere.⁶² Il manoscritto narbonese non presenta sezioni dedicate esclusivamente a componimenti di Blacasset. La seconda poesia riportata nella sezione (*BdT 97,6 – Lo bels dous temps mi platç*) è, infatti, correttamente assegnata al più anziano dei

citando indirettamente Blacasset: *Vós, ma senyora, perdonau, | que passió mon seny retrau | he·m toll l'entendre, | e no puc ma lengua rependre | d'açò que·l cor no vol entendre | jui ne desigh* (vv. 369-74), passaggio che ricorda da vicino l'espressione quasi proverbiale di *BdT 96,7a*, e *s'ai trop qist, no·il sia grieu, | car sen soven força sobretalanç* (vv. 38-9, cf. *infra*, § 4.3.2: 133), ma anche della stessa *BdT 96,11*, e *pus no·us quier, mas qe·us plassa qu'ieu sia | vostres, e s'ai trop quis, no·m sia dans; | si·m fors'en re mo sen sobretalans!* (vv. 6-8, cf. *infra*, § 4.3.3: 152), che, dunque, il poeta catalano dimostra di conoscere integralmente. La familiarità di Pere con l'intero testo di Blacasset traspare, d'altra parte, anche dalla *cobla* che segue quella del giovane signore di Aups, in cui il catalano lamenta i suoi dolori e aspira alla morte come conforto finale dei suoi dolori: *defall la vida, | en tantas morts ja repartida | que per la darrera partida | fóra conort* (vv. 388-91), passaggio che ricorda da vicino la *tornada* di *BdT 96,11*. Quanto alla fonte da cui Pere leggeva la canzone di Blacasset, il testo della *cobla* citata non permette di trovare grandi appigli al resto della tradizione. Vista la prossimità geografica del trovatore catalano alla testimonianza di VeAg, è probabile che Pere leggesse da un codice a esso affine, ma non dal suo stesso modello diretto (visto che la testimonianza indiretta presenta correttamente i vv. 13-4, lacunosi in VeAg). Motivi puramente linguistici e, di conseguenza, poligenetici – trattandosi in entrambi i casi di mani catalane – causano la desinenza in *-e* finale per *volgre* al v. 12 e l'ipometria dello stesso verso per caduta della *e*-prostetica in *star* anziché *estar*.

⁶¹ Sui motivi interni di attribuzione indubbia del testo al più giovane dei signori di Aups, si veda *infra*, § 4.3.3.2: 146.

⁶² Vale la pena qui sottolineare come per il ms. C la concordanza tra tavola e canzoniere non sia così scontata, in ragione, probabilmente, dei molteplici apporti di fonti che hanno contribuito al suo bacino di collezione: «[v]enendo alla situazione attributiva di C, va innanzitutto segnalato che ben trenta delle sessantacinque paternità proposte singolarmente dal codice sono contraddette dalle sue Tavole. [...] Segno evidente di più fonti di riferimento del codice e delle sue Tavole, anche se di queste ulteriori fonti non si hanno più tracce» (Pulsoni 2001: 38).

Blacatz. Si può, dunque, pensare a un «errore seriale di tipo regressivo» (Pulsoni 2000: 117), per cui il copista, trovando nella sua fonte un primo componimento attribuito correttamente a Blacasset e un secondo attribuito a Blacatz, ne ha erroneamente accomunato l'attribuzione in favore del secondo, il più famoso. Si veda a tal proposito anche la curiosa auto-correzione con espunzione da parte del copista per il v. 30 di *BdT 96,11* (f. 351r, riga 18), in cui si riporta: *cors quem destrenb nueg e dia*, confuso con il v. 48 del componimento seguente di Blacatz, *BdT 97,6* (f. 351v, riga 2): *em destrenb nueg e dia*. Potrebbe, dunque, essersi trattato di un *saut-du-même-au-même* corretto dal copista in corso d'opera,⁶³ circostanza che, allo stesso modo, porta a due possibili ipotesi: una conferma l'idea che l'errore di attribuzione fosse presente già nella fonte, che presentava anch'essa i componimenti contigui, uno di séguito all'altro; l'altra rende plausibile la supposizione che l'errore si sia verificato direttamente in C, per semplice svista da parte del compilatore.

L'associazione dei due componimenti non è, tra l'altro, del tutto aliena al resto della tradizione manoscritta: si veda, ad esempio, il curioso caso del ms. I. La sezione di Blacasset, infatti, appare nel solo I, e non nel suo gemello K, subito dopo la sezione dedicata a Blacatz. Quest'ultima comprendeva la *vida* del trovatore e un unico suo componimento (appunto *BdT 97,6*); la copia prosegue quindi con la *vida* di Blacasset e con tre componimenti a lui attribuiti, di cui due autentici e uno spurio (*BdT 96,11*, *96,2* e, in coda, una seconda copia di *97,6*). In K, invece, troviamo esclusivamente la *vida* di Blacatz seguita da *BdT 97,6*. In entrambi i manoscritti, le sezioni dedicate a Blacatz (IK) e Blacasset (solo I) sono fatte seguire dalla *vida* e dai componimenti di Guillem Figueira. Come già notato da Zufferey 1987: 68,

c'est par un saut du même au même que l'on serait tenté
d'expliquer l'omission de la section consacrée à Blacasset.
Celle-ci, en effet, se compose de la *vida* du troubadour et de

⁶³ Non doveva, d'altronde, essere così difficile accorgersi dell'errore, dato che il v. 30 di *BdT 96,11* è il terzultimo della *cobla* mentre *nueg e dia* del v. 48 di *BdT 97,6* cade nell'ultimo verso della strofa e che, quindi, il copista può essersi accorto dell'incongruenza nel momento in cui ha riportato l'occhioso sul modello e si è reso conto di dover iniziare una nuova *cobla* senza che quella che stava trascrivendo fosse terminata.

trois chansons (*BdT* 96,11; 96,2; 97,6), dont la dernière figurait déjà à la fin du corpus de Blacatz, qui précède immédiatement; le copiste de *K* aurait donc pu passer de l'une à l'autre sans s'en rendre compte. En réalité, cette pièce commune n'a pas la même extension dans la version attribuée à Blacatz (4 strophes) que dans celle de Blacasset (5 strophes et une *tornada*) [...].

Zufferey ne deduce, quindi, che un possibile errore in *K* per *saut-du-même-au-même* sia da escludere, dato che il testo nella versione di *K*, uguale a quella di *BdT* 97,6 riportata in *I* nella sezione di Blacatz e non di Blacasset, consta di sole quattro *coblas* e termina con l'espressione «noit e dia», ritrovandosi identico solo in *N* (f. 283).⁶⁴ A meno di pensare a un taglio volontario da parte del copista di *K*, non si può che concordare con Zufferey 1987: 68, quando conclude:

on se souvient [...] que le copiste de *B* a transcrit la première chanson de Blacasset (*BdT* 96,11), qui ne se retrouve pas dans *A*. Tout cela semble parler plutôt en faveur d'une source complémentaire, à laquelle auraient eu accès les copistes de *Bl*, mais non ceux de *AK*.

Lo studioso nota, poi, un'analogia con la sezione di *coblas* relative alla crociata aragonese del 1285 riportata alla fine della serie di canzoni di *I* (*ibid.*), aggiungendo: «[d]ans ce cas, le copiste de *I* semble avoir puisé à une source languedocienne, qui se rapproche du chansonnier *C*». Una tale possibilità aprirebbe, dunque, la strada all'ipotesi che la confusione di attribuzione di *BdT* 96,11 e *BdT* 97,6 presente in *C* in favore di Blacatz e in *I* in favore di Blacasset vada fatta risalire a una fonte autonoma linguadociana già erronea, che assegnava entrambi i componimenti solo all'uno dei due trovatori, con uno dei due copisti che trascrive correttamente dal modello erroneo e l'altro che innova.

Alla luce dello scambio di materiale qui indicato tra la tradizione occidentale (in questo caso *C*) e quella orientale (in questo caso *I*) della sezione di Blacasset, assume un nuovo valore l'ipotesi della

⁶⁴ La conclusione, ovviamente, non impedisce di ipotizzare pur sempre un *saut-du-même-au-même* a livello di testo anziché di verso, scenario che sarebbe sufficiente a spiegare l'assenza della sezione di Blacasset in *K*.

mancanza o dell'eliminazione volontaria da parte di K della sezione dedicata a Blacasset che si trovava, forse, già nella fonte comune *IK* (indicata come *k* da Gröber 1877: 462 ss. e fatta rientrare nell'orbita β da Avalle–Leonardi 1993: 65 ss.), con il codice narbonese C che pare aver accolto al suo interno anche materiale di tradizione orientale. Come, infatti, proposto da Viel 2014 per la sezione del codice relativa a Giraut de Borneilh, due sono le ipotesi che paiono spiegare l'impiego in C di materiale di matrice ε - β : una «prima ipotesi ricostruttiva», secondo cui «[i]l materiale ε - β di cui si notano le tracce in C era già costituito oltralpe, ed è recuperato sia dalla fonte *C* sia dalla fonte a monte della compilazione β , in modo indipendente», materiale coincidente sostanzialmente con «quello che Avalle denominava “codice antico”» (*ibi*: 286), e una «seconda ipotesi ricostruttiva», decisamente più economica, per cui, al contrario, «[n]ell'officina di C viene recuperato un prodotto ε di rientro dalla tradizione italiana, con buona presenza di materiale β , collocabile a livello stemmatico tra D^a e IK» (*ibi*: 287). Quale che sia l'epoca in cui questo intreccio di fonti si sia verificato e quale ne sia stata l'effettiva direzione, è un dato che anche per la sezione di Blacasset si rilevano tracce di comunicazione a livello di fonti tra questi due rami della tradizione manoscritta provenzale. È chiaro che il recupero può anche essere avvenuto a livello di I – indipendentemente da K – più che a livello di C, e che quindi sia I a recuperare materiale di provenienza linguadociana non confluito in *k* o β e, quindi, non accessibile a K. La possibilità, mostrata *supra*, della caduta della sezione di Blacasset in K per *saut-du-même-au-même* fa però propendere per un recupero C < I(K) più che I < C.

In tal senso è interessante esaminare anche la motivazione che può aver spinto il compilatore del ms. f ad attribuire erroneamente *BdT* 96,11 a Blacatz anziché a Blacasset. Un dato curioso che caratterizza la trascrizione della canzone in f è il fatto che essa si presenta divisa su due carte tra loro distanti (f. 38v e f. 64v) con un richiamo esplicito a margine della prima carta al proseguimento delle ultime tre strofe su f. 64v.⁶⁵ L'episodio non è isolato all'interno del codice

⁶⁵ La nota a margine del f. 38v cita: «regarde residuu(m) fol. 69», con un chiaro francesismo verbale; la scrittura pare decisamente più moderna, così come l'inchiostro (forse si deve alla stessa mano, del XVI secolo, probabilmente di Jean de Nostredame, possessore del codice, che riporta tre sonetti assegnati a Jacme Mote d'Arles, Blacasset

(si veda, per non citare che un unico esempio, f. 35v per *BdT* 364,40) e pare, a uno sguardo generale, essere dovuto all'apporto secondario di nuovo materiale durante la fase di copia. La prima strofa e i tre versi d'inizio della seconda di *BdT* 96,11 sono, infatti, trascritti secondo la *mise en page* consueta del manoscritto, con scrittura continua a tutta pagina, spazi interlineari ampi e *ductus* arioso. Il resto della seconda strofa presente sempre su f. 38v, invece, sembra scritta, seppur dalla stessa mano, con apparente preoccupazione per lo spazio, *ductus* e distanza interlineare più ristretti e un rigo che si sovrappone alla rubrica del componimento successivo (*Mo(n)agut*, per Guilhem de Montanhagol).

Al f. 64v, poi, la stessa mano copia le tre strofe rimanenti, facendo precedere l'integrazione da una rubrica esplicativa che rimanda alla sezione di f. 38v: «aq(ue)stas coblas fes enblacas en so(n) en -xl-q(ue) so daq(ue)llas §sim fai amor ab fiel cor amar». La presenza di un'altra integrazione sulla stessa carta («aq(ue)stas coblas fes p. vidal e son en -xxxvi- q(ue) ses daq(ue)llas §Can homs ho(n)rats», proseguio del sopra citato caso di f. 35v) e di uno spazio lasciato in bianco dopo le tre *coblas* di *BdT* 96,11 fanno ipotizzare che la carta fosse effettivamente rimasta bianca alla fine del processo di copia e sia stata quindi sfruttata per il completamento, per mezzo di una fonte secondaria, dei componimenti presenti solo in forma parziale nella raccolta.⁶⁶

e Bertran d'Alamanon ai ff. 19-20, come indicato da Meyer 1871: 10). Le ultime tre *coblas* sono in realtà riportate a f. 64v, secondo la numerazione più antica del codice; a tal proposito, infatti, Meyer 1871: 12 nota: «Le manuscrit donné à la Bibliothèque impériale par M. Giraud [...] a une double pagination: la première, qui peut remonter au XV^e siècle, ne s'étend pas à la moitié du ms. et, de plus, est tout à fait irrégulière: notons cependant qu'elle commence par le chiffre 4; la seconde est du XVI^e siècle, et s'étend de 4 à 79, constatant l'absence des feuillets 1-3, 43-45 et 70-71». La numerazione cui fa riferimento la nota a margine al f. 38v è dunque la più recente, per cui la nota si deve certamente a una mano del XVI secolo, forse di Jean de Nostredame stesso.

⁶⁶ Si veda a tal proposito quanto nota Gröber 1877: 359-60: «[o]bgleich die Numerierung bis zum Ende fortgesetzt ist, so wird der ganze Inhalt dieses Theiles durch das ursprünglich leere, erst nachträglich mit Strophen von Peire Vidal und Blacatz, die Nr. 33 und 40 am Schlusse ergänzen sollten, und als Ergänzungsstrophen bezeichnet werden [...], beschriebene und noch theilweis weisse fol. 69^v in zwei Abschnitte zerlegt. Dass das Blatt 69 einmal das Schlussblatt der Handschrift, also das Schlussblatt einer Liedersammlung war, ersieht man aus der Verweisung, die der Schreiber zu dem

Questo, però, non spiega l'errore di attribuzione di *BdT 96,11*. In tal senso viene in soccorso l'unica altra poesia attribuita a Blacatz da f, *BdT 30,16*, riportata a f. 70r. Anche in questo caso, infatti, si tratta di un componimento spurio: *La grans beutatx e'l fis ensinamens* di Arnaut de Maroill. Si dà il caso che proprio questo testo funga da modello metrico per ben due componimenti di Blacasset – *BdT 96,1*, *Amics Guillem, lauzan etz maldicens, unicum* di F, sirventese di risposta provocatoria alla lode elevata da Guilhem de Montanhagol per Gauseranda de Lunel (cf. *infra*, § 4.5.4: 206) – e *BdT 96,10a* (cf. *infra*, § 4.3.1: 107). È altamente probabile, dunque, che il collettore della fonte a monte di f (afferente al ramo *y* e risalente in particolare ad *a*, un affine di β secondo Avalle–Leonardi 1993: 89 ss.) conoscesse la melodia come esclusivamente legata ai *contrafacta* tardivi di Blacasset e che, per un effetto di “doppio errore”, i due testi, quello di Blacasset *BdT 96,11* e quello di Arnaut de Maroill *BdT 30,16*, siano finiti con l'essere attribuiti a Blacatz, il più noto tra i due trovatori di Aups. D'altronde l'unico componimento esplicitamente attribuito al più giovane in f è il sonetto chiaramente spurio di cui si è visto *supra*, § 2.1: 37, quindi non stupirà la difficile eventualità di un “doppio errore” in un codice ampiamente interessato da false attribuzioni per i due trovatori della famiglia Blacatz.

Non si esclude, ovviamente, anche la più semplice – ed economica – possibilità che l'errore di attribuzione in Cf discenda da una fonte comune a Cf di area occidentale, visto che, come si vedrà a breve, i due codici si trovano spesso accomunati anche nell'esame della *varia lectio*.

Passando, quindi, al dato testuale, si noterà come la *varia lectio* dei codici è alquanto omogenea: pochi sono i *loci* davvero discutibili e poco chiari i rapporti che tali *loci* sembrano suggerire tra i testimoni. Per tentare di dissipare al meglio i dubbi, si procederà con una descrizione della situazione della canzone nei singoli manoscritti – come in parte si è già fatto per C e f –, per poi entrare nel dettaglio di alcuni *loci* critici interessanti.

Il codice V viene descritto da Avalle–Leonardi 1993: 94 come

Liede des Peire Vidal Nr. 33 *Can homs bonratx*, wovon er nur den Anfang mitgetheilt hatte, hinzufügt: *Aici fai mudar en la deriera carta* [...], womit er auf jene nachgetragenen Schlusstrophen zum Peire Vidal fol. 69^v hinweist, aber zugleich das Blatt, auf dem sie sich befinden, als das letzte bezeichnet.

in gran parte catalano, datato 30 maggio 1268, V¹, con aggiunte, V², di mano italiana del secolo XIV ex. – XV in. [...] Circa l'instabilità di V va segnalato il probabile rapporto di V² con la "terza tradizione", in particolare con U.

Sulla genesi e sulla stratificazione del manoscritto ha indagato anche Zufferey 1987: 228 ss., che individua una fase in cui

notre manuscrit a été transporté en Italie, et sur les espaces laissés vides par les deux copistes catalans, une main italienne a rajouté, avec quelques *coblas* (fol. 26v et 91v), des pièces d'Arnaut Daniel (fol. 25v, 63v, 90v, 102v-103v), de Bertran de Born (fol. 27r, 48v-50r, 81rv), de Blacasset (fol. 77rv) et de Guillaume de Poitiers (fol. 148v), ainsi que la lettre adressée par Azalais d'Altier à Clara d'Anduza (fol. 149rv). Mais ce copiste italien a fait plus: il a apporté çà et là des corrections et des compléments au texte même du chansonnier (*ibi*: 231).

Il testo di Blacasset cui lo studioso fa riferimento è un testo spurio, *BdT* 80,8a, di attribuzione quanto mai discussa, assegnato a Blacasset dai codici PUV, ora con una certa sicurezza attribuito a Guilhem de Saint Gregori⁶⁷ (con rubrica corretta, quindi, nei soli ABD); è, dunque, pensabile che esistesse effettivamente una fonte, relativamente quantomeno alla rubrica, cui i tre codici devono aver attinto per l'erronea assegnazione al nostro trovatore. I testi che invece rientrano tra le aggiunte italiane assegnabili a Blacasset sono le *coblas* del f. 91v, *BdT* 96,10 e 96,3, per cui si rimanda *infra*, § 3.2: 90 e 87. Come si può chiaramente notare dalla differenza paleografica tra la mano che ha vergato i testi del primo nucleo catalano e quella responsabile delle aggiunte "italiane", che mostra un *ductus* meno posato e più corsivo, il testo della canzone *BdT* 96,11 fa parte del materiale afferente alla originaria fonte catalana, per cui il rapporto almeno geografico con VeAg sembra confermato.

Quella che diverrà poi una mini-sezione dedicata a Blacasset (originariamente costituita dal solo *BdT* 96,11 e arricchitasi poi delle *coblas* *BdT* 96,10 e 96,3) si trova inserita tra la sezione di Arnaut Daniel e quella di Peirol. Altro particolare degno di nota è la trascrizione della prima *cobla* a righe distanziate, dettaglio comune a tutti

⁶⁷ Si veda lo studio di Loporcaro 1988.

gli altri testi risalenti alla prima fase di confezione in area catalana (V^1), che lascia immaginare una possibile trascrizione neumatica della melodia, poi non eseguita, o da un modello che ne era provvisto o da un modello che non ne era provvisto con la speranza di aggiungerla in séguito, per omogeneità con la strutturazione generale del codice.

L'altro manoscritto catalano, VeAg, codice miscelaneo che contiene anche una sezione di lirica trobadorica,⁶⁸ riporta la canzone di Blacasset, unico testo del poeta, subito dopo la sezione dedicata a Pere March e subito prima di una collezione di indovinelli catalani copiati da una mano diversa, seguiti quindi da due testi di Folquet de Marselha. A proposito della versione della canzone presentata da questo testimone, Alberni 2003: 485 fa notare che:

L'antígraf de què es va servir el copista de *VeAg* per aquesta cançó és el mateix que hi ha a la base de la lliçó del cançoner provençal *V*, acabat de copiar a Catalunya l'any 1268 [...].

Il ms. B, afferente al ramo avalliano ε (Avalle–Leonardi 1993: 75 ss.), riporta la canzone tra *BdT* 355,5 di Peire Raimon de Toloza e la *vida* di Peire Rogier. Il primo verso della canzone di Blacasset appare anche nella tavola incipitaria al f. 3r sebbene con una lieve differenza: nella tavola l'aggettivo *fezel* appare in forma con vocale chiusa, *fixel*. Anche per *BdT* 96,11 manca, come nel resto del codice, l'iniziale miniata. Tratto particolare è lo spazio bianco lasciato tra *BdT* 355,5 e *BdT* 96,11 pari a circa una colonna e mezzo, con l'inizio del nostro testo che coincide con l'inizio della seconda colonna di f. 107v; è comunque da escludere che si tratti di un'aggiunta recenziore in uno spazio rimasto vuoto tra due sezioni d'autore più ampie, perché la sezione successiva di Peire Rogier non coincide né con l'inizio di un nuovo fascicolo, né con il *recto* né con la prima colonna (a) di un foglio. Spazi bianchi simili si trovano, comunque, in vari punti del codice, alla fine delle varie sezioni d'autore.⁶⁹ La canzone è l'unica di Blacasset riportata dal codice ed è anch'essa seguita da uno spazio bianco pari a circa cinque righe, probabilmente dovuto, più che all'intenzione di aggiungere altri te-

⁶⁸ Si veda lo studio complessivo effettuato da Alberni 2003.

⁶⁹ A tal proposito si rinvia a Careri 1994.

sti dell'autore alla raccolta, alla volontà di far coincidere l'inizio della sezione successiva dedicata a Peire Rogier con una nuova colonna. Da notare l'assenza della *vida* del trovatore, a differenza delle sezioni circostanti, che riportano la biografia anche per poeti di cui si trascrive un solo componimento.

Sorvolando sul codice f, di cui si è già parlato *supra*, si può passare al manoscritto U, afferente a quella che Avalle–Leonardi 1993: 98 ss. denomina come «terza tradizione» e principalmente affiancato al codice c, che riporta la canzone come prima di una mini-serie di due testi assegnati al giovane signore di Aups (il secondo è l'ormai noto *BdT* 80,8a, di cui U condivide l'erronea attribuzione con P e V), preceduta da un testo unico di Peire de Barjac (*BdT* 326,1) e seguita da un testo unico di Peire Rogier (*BdT* 356,7). La rubrica attributiva (*Em Blacazim*) è ripetuta su entrambi i testi, aperti, come di consueto nel codice, da un capolettera bicolore di modulo più grande rispetto ai capilettera di apertura delle singole *coblas*.

Per quanto riguarda il manoscritto H, elencato da Gröber 1877: 401 ss. tra le «zusammengesetzte Handschriften» e diviso dallo studioso in due sezioni, risalenti a quello che Avalle–Leonardi 1993: 76 definisce «archetipo», comune dunque a tutti i codici della famiglia ϵ , e a una fonte parallela e indipendente da quella da lui denominata d' , ossia β di Avalle–Leonardi 1993: 77, va subito detto che il codice non tramanda la canzone per intero, ma ne conserva solo due *coblas*, di cui la prima consta solo di tre versi e la *tornada*. La lacuna è con ogni probabilità dovuta alla caduta di un foglio – dato che le vestigia di *BdT* 96,11 coincidono con l'inizio di un nuovo foglio –, come segnala anche Careri 1990: 23:

Stengel ipotizza che siano cadute una carta tra la c.59 e la c.60 ed altre tre dopo la c.61. Gauchat-Kehrli suppongono che si siano perse alcune carte, in numero non precisato, «avanti alla 60» (p.345); De Lollis 1889 valuta in quattro carte la lacuna tra le cc.59 e 60 (p.158). Tra c. 59 e 60 si presenta una sicura lacuna materiale: il testo, interrotto a metà di un verso a c.59vb [...], ricomincia a c.60ra con un altro componimento mutilo dell'inizio; non si può stabilire la consistenza originale del fascicolo e neppure se si tratti effettivamente di fascicolo.

Va notato, inoltre, che la mano che trascrive il testo di Blacasset è diversa da quella del resto del codice, ma coincidente con quella che copia il testo di Gaucelm Faidit (primo testo della serie copiata da questa mano), e che ci troviamo sull'ultimo foglio del manoscritto – si sarà, quindi, con ogni probabilità trattato di aggiunte recenziatori su fogli rimasti bianchi. Careri 1990: 203 individua la canzone come afferente a una «fonte ignota» utilizzata dal «copista 2» e la inserisce all'interno della colonna denominata “altra fonte” nella tabella riassuntiva delle radici documentarie del codice (*ibi*: 218). Il manoscritto, oggi conservato alla Vaticana, non riporta altre canzoni di Blacasset, tranne la parodica risposta a Sordello, *BdT* 96,9 (f. 50r), come il florilegio F e il canzoniere T,⁷⁰ e la provocazione a Bertran d'Alamanon *BdT* 96,8 (f. 55r). Per l'ordine delle *coblas*, infine, H risulta vicino a U, unico altro codice che presenta l'ordine V-IV-VI per le tre strofe finali + *tornada*, sebbene non si possa affermare con certezza che la sequenza delle prime tre (I-III-II) fosse comune anche a H.⁷¹

Il manoscritto I, di cui si è già parlato *supra* a proposito dell'attribuzione, riporta la canzone come primo componimento della sezione di Blacasset, subito dopo la *vida* e la micro-sezione dedicata a Blacatz. Il componimento è corredato di capolettera miniata raffigurante il poeta a cavallo⁷² ed è seguito da altre due canzoni (*BdT* 96,2 e 97,6), di cui l'ultima di Blacatz. La serie precede la sezione d'autore dedicata a Guillem Figueira.

Anche di C, codice che Avallé-Leonardi 1993: 89 ss. fa rientrare nella tradizione occidentale *y* e risalire a un codice antico che denomina *a*, parallelo di *β*, e che Zufferey 1987: 103 inserisce, insieme a R, all'interno della tradizione linguadociana occidentale e di cui individua il luogo di produzione nel Narbonese (*ibi*: 134 ss.), si è già parlato *supra* a proposito dell'attribuzione discordante. Vale qui la pena ricordare che la sezione dedicata a Blacatz consta di due te-

⁷⁰ Per cui si veda *infra*, § 3.2: 93.

⁷¹ Sull'ordine delle *coblas*, si rinvia più nel dettaglio *infra*, § 4.3.3.3: 147.

⁷² Nella miniatura il cavaliere è armato di cotta, scudo a mezzaluna e lancia e ha il volto coperto da un elmo tipico del XIII secolo, un «elmo cilindrico chiuso, provvisto solo di fori per gli occhi e per l'aerazione», differente dall'elmo indossato nel *folium* precedente dal padre Blacatz, un elmo conico, «prolungato da un nasale allo scopo di evitare che i colpi discendenti della spada, deviati dall'elmo, taglino di netto il naso (se ne conoscono numerosi esempi nell'XI e XII secolo)» (Flori 2002: 63).

sti, uno spurio, *BdT 96,11*, e uno effettivamente del più anziano signore di Aups, *BdT 97,6*, e che la serie è dotata di capolettera miniato che marca l'inizio della sezione ed è preceduta dalla serie di Peire Espanhol e seguita da quella di Guilhem Augier Novella. Oltre al capolettera miniato, il testo di Blacasset è segnalato anche da una *manicula* di fattura più recente. Unica discordanza del testo dalla tavola incipitaria è data da un mero tratto di *scripta: fay* della tavola rispetto al *fai* del testo.

Il ms. F, florilegio che Gröber 1877: 634-6 collega alla tradizione orientale, riporta, in quanto tale, solo le prime due *coblas* precedute da un altro stralcio di Blacasset, una *cobla* con *tornada* del sirventese in risposta a Guilhem de Montanhagol, *BdT 96,1*. La mini-sequenza del giovane signore di Aups è preceduta, appunto, da due *coblas* con *tornada* del componimento *BdT 225,1* di Guilhem de Montanhagol, ultimo della sezione a lui dedicata, e seguita da uno stralcio di Peire de Valeira, unico del poeta. Il florilegio riporta un unico altro componimento di Blacasset, comune a H e T, *BdT 96,9*, risposta ironica a una canzone di Sordello, *BdT 437,7*. Come nel resto del florilegio, anche per l'estratto di *BdT 96,11* manca il capolettera principale. A proposito della sezione del florilegio che riporta le due *coblas* della canzone qui edita, Asperti 1995a: 147 afferma:

questa parte conclusiva del florilegio (nn. 126-179) è tutt'altro che omogenea e non risulta di immediata lettura. Essa pare a prima vista organizzata su base genericamente cronologica, dal momento che vi compaiono quasi solo autori della decadenza trobadorica, attivi nel pieno del XIII secolo; tra le pochissime eccezioni spicca quella dell'antico – o presunto tale – Peire de Valera, del quale peraltro si sa molto poco.

Dopo aver esaminato il trattamento della canzone nei singoli testimoni, si può passare a esaminarne la *varia lectio*. Va subito detto che un chiaro e univoco errore d'archetipo è assente. Il testo, come presentato da ogni manoscritto, risulta abbastanza corretto e presenta uno stato di fluida variazione che rende estremamente difficile rintracciare raggruppamenti chiari e costanti. Si registrano in particolare tre casi di diffrazione che vale la pena esaminare nel dettaglio:

1. v. 11 (*cobla* II)

C	<i>que·m <u>fossou tuc</u> vostre plazer plazen</i>
f	<i>qu'en <u>fossou tuit</u> vostres plazer plazen</i>
U	<i>qe·m <u>fossou tot</u> vostre plaiser plaisen</i>
VeAg	<i>que·m <u>fossen tot</u> vostre plaser plasen</i>
PerTor	<i>que ·m <u>foren tots</u> vostres plasers <u>pressent</u></i>
I	<i><u>que·m fes en tot</u> vostre plazer plazen</i>
B	<i><u>e so me tuich</u> vostre plazer plazen</i>
V (+1)	<i>que <u>fossou tuit</u> a vostre plazer plazen</i>

Si tratta di un possibile caso di diffrazione *in praesentia* in cui la lezione corretta è tramandata dal solo codice C. Deteriore si mostra già il codice f, probabilmente per scioglimento errato di un *titulus* per nasale (errore poligenetico), così come il codice V, che non presenta alcun pronome personale enclitico dopo la congiunzione e aggiunge una preposizione che rende il metro del verso sovranumerario. Le lezioni di U e VeAg si rivelano inaccoglibili per la presenza dell'aggettivo indefinito *tot* al numero singolare – laddove tanto il verbo *fossou/fossen* quanto il soggetto, *vostre plazer plazen*, richiedono una concordanza al plurale. La lezione di I (*facilior*) banalizza l'uso del congiuntivo *fossen (fossou)*⁷³ in senso consecutivo, giustificato dalla presenza del verbo *autrejar*, che lo regge. Si veda, infatti, Jensen 1994: 252-3, § 583:

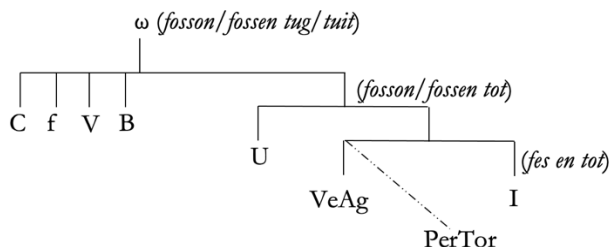
Les verbes exprimant des notions comme promettre, garantir, jurer, faire serment se construisent habituellement avec le futur ou avec le conditionnel I, s'ils désignent des actions situées dans l'avenir par rapport au verbe principal [...]. Dans le langage juridique des chartes, cependant, ces verbes, et tout spécialement *jurar*, se construisent avec un

⁷³ È facilmente ipotizzabile un'oscillazione nella tradizione tra la desinenza *-en* e la desinenza *-on* tipica della regione centrale del dominio occitano (cf. Zufferey 1987: 84, 35 e Brunel 1926: XLI); non si dimentichi, d'altronde, che la desinenza *-en* per la 3^a plurale è tipica dell'area limosino-alverniate (cf. *LRL*: 417b-418a), oltre che regolare in antico catalano (per cui non stupisce la sua presenza in VeAg). In origine, è più probabile pensare che Blacasset avesse utilizzato *fossou*.

subjonctif dénotant une obligation légale qui se situe dans l'avenir [...]. L'emploi du subjonctif après les verbes de ce groupe, et notamment après *jurar*, représente une syntaxe archaïque limitée aux chartes. La fonction principale du subjonctif est d'exprimer une action future.

Si tratterebbe, dunque, di un tratto linguistico vicino all'ambito giuridico; ambito, d'altronde, che Blacasset pratica con intento parodico anche nella *cobla BdT 96,9* (cf. *infra*, § 4.5.1: 186) e con il quale il trovatore sembra, quindi, piuttosto familiare.

Anche la lezione di B, sebbene sia totalmente erronea, va con buona probabilità interpretata come errore paleografico per un *fossen* del modello (*quem fossen > esome*), con caduta del pronome iniziale e del relativo *titulus* per nasale, di cui resta solo la congiunzione *e*, confusione tra grafemi <f> e <s> iniziali, trasformazione della grafia geminata <ss>, magari da un modello con aste non eccessivamente sviluppate in altezza, in <m>, conservazione del solo grafema <e> di *-en* senza *titulus*.



La testimonianza indiretta di Pere Torroella (Archer) mostra un'ulteriore banalizzazione dell'uso del congiuntivo, ridotto al condizionale *foren*, con ripristino del soggetto plurale, ma presenta, in rima, un non meglio identificato *pressent*, di cui non si riconosce la funzione (un altro verbo < acat. *pressentir*?).

2. v. 26 (*cobla* IV)

C *quo·us dezir fis ab car voler temen*

f	<i>co·us dezir <u>fins</u> ab cor voler tement</i>
H	<i>co·us dezir <u>vos</u> ab <u>car</u> voler temen</i>
U (+1)	<i><u>cum eu·s</u> dezir <u>fins</u> ab <u>car</u> voler tement</i>
I	<i><u>com vos</u> dezir ab <u>fin</u> voler temen</i>
B	<i><u>cum vos</u> dezir ab <u>car</u> voler temen</i>
V	<i>co·us am de cor ni·us <u>dezir finamen</u></i>
VeAg	<i>co·us am de cor ne·us <u>dezir finamen</u></i>

Questo secondo passo pone almeno due problemi: il primo è l'apparente adiaforia della lezione di VVeAg rispetto a quella degli altri codici; il secondo è la variazione interna inerente alla lezione dei codici BCfHIU. Partendo dal primo punto, la lettura dei catalani VVeAg è da rigettare non in quanto sintatticamente incoerente, cosa che non è, ma perché poco coesa – e, quindi, “banalizzante” – rispetto al contesto della *cobla* IV: il poeta esprime ritrosia nel dichiarare i suoi sentimenti alla dama e nel chiederle pietà (vv. 25-28, *S'aissi·us au·zes, dona, merce clamar, co·us am de cor ni·us dezir finamen* [...] | *yeu fora ricx, mas er languesc viven, | que sol no m'aus que·us o diga pessar*), in linea, tra l'altro, con il contenuto della *cobla* III (vv. 17-24: *Gentils dompna valens, no·us aus nomnar, | [...] | quar s'ieu, lau·zan vostre gent cors, di·zia | so qu'ieu per ver faissonar en poi·ria, | sabrion tug de cuy suy fis amans, | per qu'ieu en suy de vos lau·zar duptans*). La lezione dei codici catalani, sopprimendo il rimante-chiave *temen* tradito dagli altri testimoni, banalizza forse un modello corrotto, in cui tuttavia doveva conservarsi una forma simile al sintagma *dezir fi(n)s* presente anche nella lezione degli altri testimoni, finito nella fonte catalana a sostituire il rimante (*dezir finamen*). Dato che anche l'*incipit* del verso si conserva in VVeAg in maniera identica agli altri testimoni, si può ipotizzare che il modello comune ai due testimoni catalani – si tratta, infatti, ormai con una certa sicurezza di un chiaro errore congiuntivo e allo stesso tempo separativo – avesse una lacuna o una corruzione nella parte finale del verso, cosa che ha provocato la reazione del copista nell'uso di un riempitivo come *am de cor*, espressione convenzionale

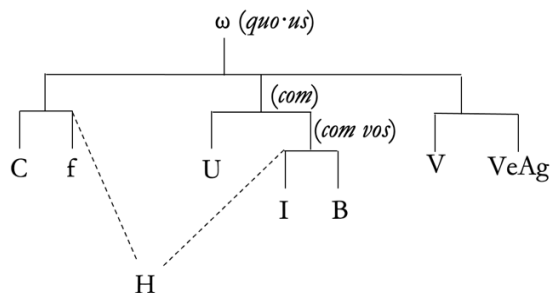
del lessico amoroso cortese, per dilatare un verso forse ipometro nella fonte.

Per quanto riguarda, invece, il secondo problema posto dal passo, due sono gli elementi chiave da prendere in considerazione: in primo luogo la versione enclitica (*·us* – Cf, ma anche H e U) o piena (*vos* – BI, ma anche H) del pronome personale di 2^a pers. plur., che comporta la diminuzione o l'aumento di una sillaba; in secondo luogo, l'uso di due aggettivi, *fins* e *car* associati al sostantivo *voler* e inframmezzati dalla preposizione *ab*, o di uno solo dei due, *fin* (I) o *car* (BH). I due fenomeni possono essere facilmente considerati come l'uno causa dell'altro: la modifica del pronome da enclitico a pieno, infatti, comporta l'aumento di una sillaba, evento che può aver spinto più copisti a eliminare in modo autonomo uno dei due aggettivi – magari avvertito come superfluo data l'inconsueta costruzione retorica del passo.⁷⁴ La presenza della nasale o l'aggiunta di un *titulus* alla fine della congiunzione di inizio verso (*quo/co* > *cum/com*) può essere stata l'innescò della perturbazione, non ammettendo più l'utilizzo della forma enclitica del pronome (*·us*) e costringendo all'uso della forma piena. In tal senso, emblematica è la lezione di U, per di più ipermetra, che utilizza la congiunzione con nasale (*cum*), seguita da una lezione incerta, in cui si introduce il pronome soggetto di 1^a pers. sing. seguito dall'enclitico (*eu·s*), ma si conserva intatto il sintagma *fins ab car voler*, senza eliminare uno dei due aggettivi monosillabi; o anche la lezione di H, che utilizza la corretta congiunzione+enclitico *co·us* ma ripete il pronome in forma piena dopo il verbo ed elimina uno dei due attributi (in questo caso *fins*). Alla luce della lezione erronea della fonte catalana, VVeAg, tuttavia, si può pensare che l'originale portasse tanto la costruzione incipitaria congiunzione senza nasale + enclitico (*quo·us/co·us*) quanto en-

⁷⁴ Costruzioni marcate da forti iperbati o inversioni non sono estranee allo stile poetico del trovatore (cf. *supra*, § 2.2: 37); si veda, per non citare che un solo esempio, l'*incipit* della *cobla* indirizzata a Sordello *BdT* 96,9, *Per cinc en podetz demandar*, dove la preposizione *per* è in iperbato rafforzato da *enjambement* con *vostre cors* del verso successivo.

trambi gli attributi di *voler* inframmezzati da preposizione (*dezir fi(n)s* > *desir finamen* VVeAg).

Partendo, quindi, da un archetipo con una lezione simile a quella di C (f riporta *cor* anziché *car*, errore non significativo perché paleografico), la tradizione ha comportato un errore nella congiunzione, che ha causato a sua volta l'aggiunta di una sillaba e la necessità di rimediare eliminando uno dei due aggettivi monosillabi. Come errore congiuntivo va, dunque, considerato il *cum/com vos* di BI, di cui la lezione di U rappresenta il reperto di una fase intermedia di corruzione. Non è invece utile ai fini stemmatici la variante *fin/car* nei due codici BI, in quanto puramente poligenetica e dipendente con ogni probabilità dalla volontà autonoma dei loro copisti o dei loro modelli di ripristinare il computo metrico del verso (diversamente da U). Lezione contaminata è invece da considerare quella di H, che riporta tanto la corretta lettura di congiunzione+enclitico quanto il pronome pieno e la scelta di un unico aggettivo.



Dato di estrema importanza è la comunanza in errore dei due manoscritti catalani VVeAg, la cui parentela e comune discendenza da un antografo di area catalana è così confermata non solo a livello “macroscopico” e materiale, ma anche a livello propriamente ecdotico.

3. vv. 39-40 (*cobla* V)

U *anz amand mor don vos soi merceanz*
 q'en la mort prez honor si tot m'es dans

VeAg	<i>ans <u>am morir don yeu sui</u> merceyans qu'en <u>la mort prenc</u> honor si tot <u>m'es</u> dans</i>
V	<i>et <u>s'aman muer uo·n serai</u> merceiantz qu'en mort <u>pendrai</u> honor si tot <u>m'er</u> dantz</i>
f	<i>ans <u>amans muer donna fui</u> merceans qu'en <u>la mort prent</u> honor si tot <u>m'es</u> dans</i>
C	<i>e <u>s'aman muer dona sui</u> merceyans qu'en <u>la mort prenc</u> honor si tot <u>m'es</u> dans</i>
B	<i><u>anz s'aman muor dompna sui</u> merceians q'en <u>la mort prenc</u> honor si tot <u>m'es</u> dans</i>
H	<i>e <u>si tot muor donna soi</u> merceians q'en <u>la mort prenc</u> honor si tot <u>m'es</u> dantz</i>
I	<i><u>anz s'ieu muor donn'eu·s ne sui</u> merceiantz qu'en <u>la mort pren</u> honor si tot <u>m'es</u> dantz</i>

Quest'ultimo passo, considerato come distico, pone non pochi problemi di classificazione, sintomi visibili di un probabile errore d'archetipo, che però non aiuta a costruire uno *stemma* univoco. A un primo sguardo, esattamente come avviene per l'ordine delle *coblas* (cf. *infra*, § 4.3.3.3: 146), ogni codice sembra tramandare una lezione diversa e a sé stante. Gli elementi su cui concentrare l'attenzione per cercare di rintracciare gli snodi della tradizione sono principalmente cinque:

- l'uso dell'avverbio *anz/ans* o della congiunzione *e(t)* di valore avversativo;
- la presenza di una subordinata condizionale o di un semplice gerundio (*s'aman muer* – *aman muer*);
- la presenza o l'assenza del verbo *amar* e il modo in cui esso viene utilizzato;
- l'uso dell'avverbio *don* o dell'apostrofe *donna*;
- il tempo dei verbi del distico, futuro o presente.

Il primo elemento (l'uso dell'avverbio *anz/ans* o della congiunzione *e(t)* di valore avversativo) è quello che si pone come meno omogeneo e a maggior grado di indifferenza, con una ripartizione poco equa nei vari testimoni: *ans/anz* in B, f,

I, VeAg; *e(t)* in C, H, V. Il secondo elemento (la presenza o assenza di una subordinata condizionale nel primo emistichio del v. 39) può essere utile a comprendere il peso delle varianti del punto a) (*ans/anꝛ* vs. *e[t]*); è, però, necessario volgere prima lo sguardo al quarto elemento: l'utilizzo dell'apostrofe alla donna in B, C, f, H, I, infatti, se da un lato è perfettamente coerente con il senso del distico, dall'altro è stilisticamente inaccettabile, dato che un'apostrofe simile si legge anche nel verso immediatamente precedente, della cui correttezza non si ha motivo di dubitare (v. 38, *bona dompna, s'ieu d'antra lo prendia*). Considerando, dunque, la ripetizione del vocativo al v. 39 come innovazione erronea,⁷⁵ non può che ammettersi come d'archetipo la lezione trādita da U e VeAg, che presentano entrambi l'avverbio *don*, base evidente della perturbazione degli altri codici. Come errore congiuntivo andrà considerato, quindi, il vocativo *donna* di BCfHI.

Stabilito questo fondo di partenza, si può tornare ai punti a) e b): nella costruzione con *don*, una subordinata condizionale *s'aman muer* non è ammissibile, tanto che U e VeAg non la presentano. Causa di quest'ulteriore innovazione sarà stata, con ogni probabilità, la presenza di una sibilante nell'avverbio monosillabico di apertura del verso. Ciò porterebbe ad accettare come d'archetipo la lezione *ans/anꝛ* presente in BfIUVeAg, lezione che, tra l'altro, si sposa bene con l'argomentazione logica della *cobla*. La variazione in *e(t s')* è, tuttavia, poligenetica, ammettendo due possibili processi di variazione: uno snodo della tradizione potrebbe aver conosciuto la forma *e(i)nꝛ* per *ans* (cf. FEW, 24: 637a, s. v. ANTE), forma con vocale chiusa, che ha scatenato la diffrazione *ans/anꝛ* vs. *e(t s')* con caduta di un *titulus*; oppure, la forma *ans/anꝛ* abbreviata con *titulus* può aver generato incomprensioni (*ās aman* > *a saman*), poligeneticamente risolte dai copisti con una semplice congiunzione *e(t)*.

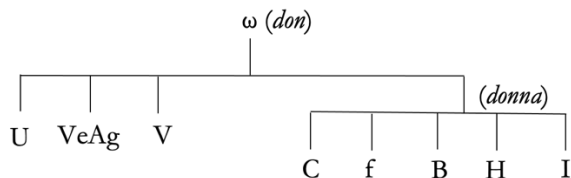
⁷⁵ Opposto sembra essere il punto di vista di Resconi 2014: 161, che, nell'avvicinare le lezioni di U e V afferma che «al v. 39 [...] U V evitano di ripetere il vocativo *donna* appena utilizzato al v. precedente» e che «la presenza di *vos/von* in entrambe le versioni potrebbe far sospettare un'origine comune dell'innovazione».

Difficile stabilire, poi, se la caduta del verbo *amar* in H e I sia mono- o poligenetica, dato che i due manoscritti riportano lezioni tra loro non del tutto coerenti (*e si tot* H, forse richiamo al *si tot* del verso successivo; *anz̄ s'ieu* I; *domna soi* H, *domn'eu·s ne sui* I) e che, ai fini della concatenazione logica degli ultimi quattro versi della *cobla*, il concetto di “amore” non è strettamente necessario all'argomentazione, come invece lo è quello di “morte”, coerentemente presente in entrambi i testimoni come nel resto della tradizione (‘e mai mi sia data da voi alcuna piacevole gioia, gentile donna, se da un'altra la prendessi; al contrario amando muoio, per cui vi sono riconoscente, giacché nella morte acquisto onore, sebbene mi arrechi danno’). Entrambi i codici perdono, così, un nesso logico di raccordo tra la *cobla* V e la *tornada*, incentrata proprio sull'idea della morte causata dalla *fin'amor* e, forse, non è un caso che entrambi i manoscritti non riportino la *cobla* V come l'ultima prima della *tornada*, ma rispettivamente in terza (I) e quarta (H) posizione, rompendo, quindi, il forte legame di contiguità logica con la chiusa della canzone.

Il verbo *amar* pone anche un'altra perturbazione: il catalano VeAg, infatti, lo tramanda al presente dell'indicativo (*am*) anziché al gerundio. La lezione non è apparentemente erranea e bisogna ammettere che non pone neanche significativi problemi di interpretazione logica nel suo contesto: ‘e mai mi sia data da voi alcuna piacevole gioia, gentile donna, se da un'altra la prendessi; al contrario desidero morire, per cui sono riconoscente, giacché nella morte acquisto onore, sebbene mi arrechi danno’. Va, però, notato come l'avverbio *don* finirebbe per riferirsi alla situazione ipotizzata dal poeta con l'espressione ottativa *am morir* e non più al verbo *morir*, come sarebbe invece più logico visto il séguito del v. 40 (*qu'en la mort prenc honor, si tot m'es dans*). Considerandola come innovazione, essa potrebbe d'altronde essere facilmente spiegabile come caduta di un *titulus* per *-an* su *am* nel modello e ripristino del senso e del metro con la trasformazione di *muer/muor/mor* alla 1^a pers. sing. del presente indicativo in infinito (*morir*).

Ancora di ripristino metrico si può parlare per l'elemento e), ossia l'uso della *consecutio* al futuro in V. Unico tra tutti i testimoni a proporre una soluzione del genere, il codice V sembra in realtà reagire a un'ipometria della fonte: l'abbreviazione *uo·n* pare, infatti, risultato di una fusione del *don uos* di cui si ha traccia in U,⁷⁶ fusione che provoca la perdita di una sillaba e, di conseguenza, la reazione correttiva di V (o del suo modello), che aggiunge una sillaba al verbo rendendolo futuro. Al fine di mantenere il senso logico del distico, poi, il copista ha portato al futuro anche i verbi del verso successivo, ma, mentre per *m'es* > *m'er* la modifica non comporta perturbazioni, per *prenc* > *pendrai* l'aggiunta di una sillaba richiede l'eliminazione di un monosillabo nel verso, causando in particolare la caduta dell'articolo *la* prima di *mort*. L'innovazione al futuro potrebbe essere stata richiamata dall'uso di questo tempo nell'ultimo verso della *tornada* (v. 44, *serai tos tems de ma mort dezirans*).

Tirando le fila dell'analisi del distico, non si può non notare come l'unico elemento sul quale si possa tentare di costruire uno *stemma* parziale simile a quelli proposti per i *loci* precedenti è l'innovazione *don* > *donna*.



⁷⁶ Un'interpretazione alternativa sarebbe quella di leggere *uon* di V come deteriorazione paleografica di un *non* della fonte, per cui la lezione di V suonerebbe (unica in questa direzione) *et s'aman muer non serai merceiantz*, e richiederebbe un'interpretazione diversa del rimante *merceyans*: non più 'riconoscente' ma 'invocante pietà'. Il verbo *merceyar*, infatti, può prestarsi a vari contesti, come mostra anche una rapida consultazione dei maggiori dizionari di antico occitano: Cf. Raynouard 1838-1844: *s. v. merceiar, merceyar*, '[r]emercier, rendre grâce' ma anche 'crier merci, implorer, supplier'; Levy 1909: *s. v. mercejar*, '*m. alcun, ad alcun* "jmdm. danken"' ma anche 'bitten, anflehen'; ma si veda anche Cropp 1975: 210-2. Per quanto riguarda la forma contratta *uo·n*, le COM2, ne registrano centonovantacinque occorrenze tanto nella lingua lirica quanto in quella genericamente letteraria.

Unica apparente certezza è la relativa altezza stemmatica di U e VeAg, che però non costituisce indice di familiarità dei due codici, in quanto legati da lezioni “corrette”; per di più, come si è visto, le lezioni dei due codici non sono tra loro completamente sovrapponibili (*amand mor* U vs. *am morir* VeAg; *don vos* U vs. *don yeu* VeAg).⁷⁷ Allo stesso modo si vede parzialmente disgregarsi, soprattutto per il primo emistichio del v. 39, il gruppo Cf impostosi negli altri due *loci* esaminati. Lo stesso dicasi per BHI, che concordano sulla presenza della condizionale ma non sull’uso del verbo *amar*, assenza, questa, che invece interessa, con fenomenologie diverse, i mss. H e I. Si riporta, qui di séguito, una tabella riassuntiva delle varianti adiafore della tradizione, sottolineando di volta in volta la variante promossa a testo e raggruppando le lezioni simili senza tener conto delle varianti puramente grafiche:

v. 2		v. 4	
BCFVVeAg	<i>iauzimen</i>	BIUF	<i>gentils (dona)</i>
I	<i>iauzimenz</i>	fVVeAg	<i>gentil (donna)</i>
U	<i>chausimenz</i>	C	<i>bona (dompna)</i>
f	<i>chauziment</i>	B	<i>ab cor ferm</i>
		IVeAgF	<i>ab ferm cor</i>
		U	<i>a ferm cors</i>
		CVf	<i>ab fin cor</i>
v. 6		v. 7	
BCVfVeAg	<i>no us quier</i>	BfVVeAgF	<i>s'ai trop quis</i>
I	<i>no m voil</i>	U	<i>s'ai qest trop</i>
UF	<i>non voil</i>	C	<i>si trop quier</i>
		I	<i>s'ai dig trop</i>
v. 10		v. 12	
IUVCVeAg	<i>cuy dezir</i>	B	<i>volria (+1)</i>
B	<i>cui eu am</i>	f/VeAgPerTor	<i>volgra/volgre</i>
f	<i>qu'ieu dezir</i>		

⁷⁷ Si noti, tuttavia, che proprio una forma non dittongata del verbo nel modello, come il *mor* di U, potrebbe aver agevolato l’innovazione *morir* di VeAg; e, sempre a livello grafematico, che la forma *prez* di U (dove la nasale sarà caduta per perdita di un *titulus*) è affiancabile alla grafia *prech* di VeAg, nell’ambito di quello che Resconi 2014: 206-7 definisce come tratto di *scripta* italiano settentrionale del codice U, ossia il «[p]assaggio dell’affricata palatale sorda [ʃ] all’affricata dentale [ts]», sebbene gli esempi citati dallo studioso coinvolgano tutti casi di affricata palatale in posizione esplosiva.

PerTor	<i>qu· eu desig</i>	ICVU	<i>volrai</i>
v. 13		v. 17	
BU	<i>me plac</i>	B	<i>Gentils dompna valens</i>
ICfV	<i>tenc car</i>	V	<i>Gentil dona valen</i>
PerTor	<i>car tinch</i>	VeAg	<i>Valens dona valens</i>
		IUCF	<i>Gentils domna plazenz</i>
		f	<i>Gentil donna plazent</i>
		in rima:	
		BV	<i>nomnar</i>
		ICfFU	<i>lanzar</i> (prob. banalizzazione)
		VeAg	<i>leusar</i>
v. 24		v. 32	
BFUC	<i>en suy de vos lanzar</i>	B	<i>seria de ioi</i>
I	<i>sui de vos lausar (-1)</i>	V	<i>si·n ab ioy</i> (erronea)
f	<i>estauc de vos lanzar</i>	UH	<i>eu fora ab ioi(s)</i>
V	<i>de vos lausar estau</i>	I	<i>en fora rig</i> (prob. influenza del v. 27)
VeAg	<i>de vos lausar stay</i>	CfVeAg	<i>for'yeu de ioy</i>
v. 38			
BIU	<i>gentils (dompna)</i>		
H	<i>gentil (domna)</i>		
CfVVeAg	<i>bona (dompna)</i>		

Tab. 2 – Varianti adiafore.

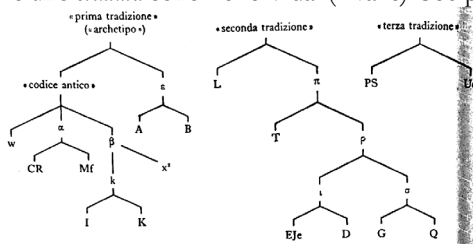
Allo scopo di chiarire la tradizione della canzone, si è volto lo sguardo anche alle edizioni dei componimenti circostanti nei vari canzonieri.⁷⁸ Va in primo luogo notato come non sia possibile tracciare una serie precisa di componimenti che si ripete uguale in più canzonieri, anzi la serie varia in ogni codice. In secondo luogo, la

⁷⁸ In particolare per f (*BdT* 406,12 e 225,10 per la prima parte, *BdT* 364,40 e 366,27a) si è consultato Raimon de Miraval (Topsfield): 301-9, Guilhem de Montanhagol (Coulet): 138-46, Peire Vidal (Avalle): 383-97 e Folquet de Marselha (Squillaciotti): 342-52; per B (*BdT* 355,5 e 356,1) Peire Raimon de Tolosa (Cavaliere): 19-28 e Peire Rogier (Appel): 37-40; per C (*BdT* 342,1 e 97,6) Stengel 1886 e Blacatz (Soltau): 239-42; per F (*BdT* 96,1 e 362,2), si tratta, nel primo caso, di un *unicum*, nel secondo caso, di un testo tràdito solo dai florilegi D^cF; per H (*BdT* 167,4) Hill-Bergin 1953; per I (*BdT* 97,6) il già citato Blacatz (Soltau): 239-42; per M (*BdT* 16,13 e 375,20) Bernart de Ventadorn (Appel): 291-301 e Pons de Capduoill (Napolski): 65-7; per U (*BdT* 326,1 e 80,8a) Pons de Capduoill (Napolski): 95-6 e Loporcaro 1988; per V (*BdT* 29,13) Arnaut Daniel (Eusebi): 55-65; per VeAg (*BdT* 155,16) Folquet de Marselha (Squillaciotti): 229-43.

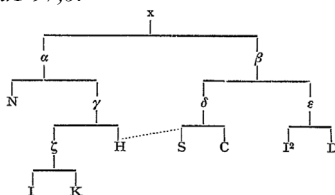
maggior parte degli editori scelgono di non fornire uno *stemma*, decisione determinata da una tradizione contorta e contaminata, con testi tra loro diversi anche (come è il caso qui) per quanto riguarda l'ordine delle strofe.⁷⁹

Klein, nella sua edizione (Blacasset [Klein]: 19-22), presenta rapporti di parentela differenti, separando totalmente I dal resto della tradizione e facendo derivare tutti i testimoni da una famiglia x , di cui B risulta il parallelo più alto.

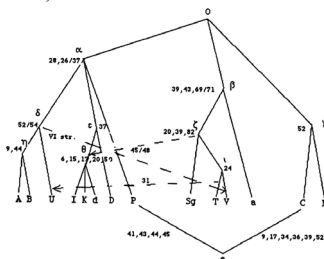
⁷⁹ Unici a fornire uno *stemma* sono Peire Vidal (Avalle): 386 per *BdT* 364,40:



Blacatz (Soltau): 240 per *BdT* 97,6:



Loporcaro 1988: 44 per *BdT* 80,8a:



La maggior parte degli altri editori cercano, come si è fatto in questa edizione, di raggruppare i manoscritti in base all'ordine delle *coblas* o in base a errori guida che portano, però, nella maggior parte dei casi, a sistemazioni diverse per ogni fenomeno osservato, cosa che li spinge, perciò, a rinunciare alla descrizione di uno schema genealogico chiaro della tradizione.

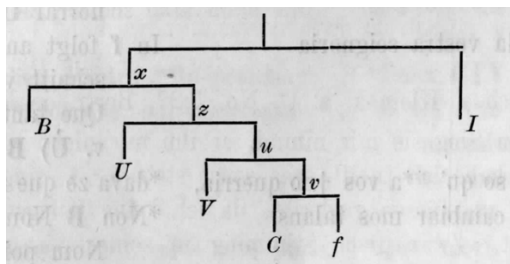


Fig. 9 – *Stemma codicum* fornito da Blacasset (Klein): 19.

Va, tuttavia, notato come non solo l'editore non segua l'ordine delle *coblas* di VVeAg che si dimostrerà corretto (cf. *infra*, § 4.3.3.3: 146), preferendogli la sequenza di B, ma anche come la sua ricostruzione stemmatica si basi principalmente su varianti puramente adiafore.⁸⁰

Tenendo conto di quanto detto, non si può non concludere che la tradizione manoscritta della canzone *BdT 96,11* presenta una situazione di estrema labilità, che si conferma, come si è visto, anche per confronto con la situazione testimoniale dei testi che la circondano. Credere che ciascun copista nel suo *scriptorium* disponesse per questi testi di una quantità tale di modelli da contaminare a tal punto la sua copia e creare, per ciascun manoscritto, un testo sostanzialmente indipendente, che concorda ora con l'uno ora con l'altro testimone, è, però, un'ipotesi alquanto anti-economica. Per descrivere la situazione testimoniale della canzone qui edita è necessario, piuttosto, rifarsi alla classificazione proposta da Varvaro come riportata da Vatteroni 2015: 49:

Varvaro parte dalla constatazione che la maggioranza delle varianti dei testi romanzeschi sono accettabili e si trovano più o meno sullo stesso piano. Il fatto si spiega con la circostanza che i copisti, padroni della lingua e dello stile delle opere che copiavano, le intendevano abbastanza bene e quindi non si rassegnavano di fronte ad eventuali guasti, che erano in grado di emendare senza difficoltà, rivelandosi in un

⁸⁰ La separatezza di I dal resto della tradizione, in particolare, è dimostrata tramite il v. 26, il punto 2 dell'analisi qui proposta, basando la disamina sulla presenza o meno dei due aggettivi *fins* e *car* e sulla scelta, che si è dimostrato, adiafora, dell'uno o dell'altro. L'unione in errore di CfUV è dimostrata in base all'uso di *de* in luogo di *per* di BI al v. 37, anche in questo caso in piena adiaforia; l'unione del sottogruppo CfV, invece, si basa, tra gli altri, sul v. 4, dove essi preferiscono *fin cor* al *ferm cor* di U, etc.

certo modo ‘collaboratori’ dell’autore. In tale situazione possono darsi, secondo Varvaro, tre eventualità. Secondo la prima (a) “può darsi che la tradizione sia così profondamente contaminata da escludere la possibilità di ricostruire l’archetipo, oppure che la tradizione comporti una tale incidenza di interventi attivi ... da rendere vani i concetti stessi di stemma e archetipo [...]”. La seconda eventualità, (b), si riferisce a situazioni in cui, pur potendosi fissare in linea di massima i rapporti tra i testimoni, gli indizi non sono tali da guidare con sicurezza nella ricostruzione dell’archetipo [...]. La terza eventualità prospettata, (c), [...] si presenta quando “lo stemma è stabilito con sicurezza e permette una ricostruzione dell’archetipo (o dell’autografo) senza lasciare adito a riserve serie”.

Il caso di questa canzone di Blacasset si pone, dunque, a metà strada tra lo scenario (a) e lo scenario (b): non pare, infatti, possibile ricostruire con esattezza i rapporti precisi tra i testimoni, che in alcuni casi, tuttavia, paiono assumere un loro posto nel quadro generale della *varia lectio*, per cui è accettabile ipotizzare, più che una tradizione «profondamente contaminata», una tradizione ricca di «interventi attivi» (*id.*), come prospettata dai due studiosi. Una tale circostanza, d’altronde, potrebbe essere la diretta conseguenza di un altro fattore, finora solo menzionato: la fama indiscussa che il testo acquisì al tempo e che, per citare sempre Vatteroni 2015: 67: «ha avuto un ruolo particolarmente usurante nel processo di copia». La canzone qui edita si pone, dunque, come ottimo esempio di quelle che lo stesso Vatteroni 2015: 9 chiama «oggettive difficoltà che la tradizione dei trovatori comporta (tradizione più attiva che quiescente, difficoltà di distinguere gli errori dalle varianti, incidenza della contaminazione)», che causano, nella gran parte dei casi, ma non in tutti, la parziale impossibilità di costruire stemmi sicuri, basandosi piuttosto, per la ricostruzione testuale, su costellazioni di testimoni. D’altronde, come notato da Leonardi 2018: 348 a proposito della tradizione del *Lai de l’Ombre*, si potrebbe

utiliser ce classement encore douteux dans une approche ecdotique qui, sans plus prétendre à la résurrection automatique du texte de l’auteur, ne renonce pourtant pas à aborder le problème de la diachronie des variantes. Si l’on adopte cette perspective “diachronique”, qui devrait être propre à la philologie du XXI^e siècle, même l’arbre sans

branches, qui pour Bédier était inutile, peut donner plusieurs réponses à nos questions.

Non sarà, quindi, inutile, pur nell'assenza di un vero e proprio *stemma codicum*, tentare di ricostruire la storia della trasmissione del testo alla luce dei seppur pochi dati a disposizione.

In primo luogo, trattandosi di un testo tardo e, come si evince, tra le altre cose, dal grande numero di *contrafacta* che se ne produssero (cf. *infra*, scheda tecnica introduttiva, § 4.3.3: 142-3), anche piuttosto famoso, sarà forse più facile ipotizzare una situazione di tradizione “breve”: un testo, cioè, entrato nel canone quando i manoscritti e le raccolte che li occupavano erano già stati in gran parte compilati o, quantomeno, in un momento in cui il materiale che li avrebbe sostanziate si era ormai in gran parte agglomerato.⁸¹ Si tratta, dunque, di un testo che deve aver circolato in maniera extravagante rispetto al resto dei componimenti “canonici” della lirica trobadorica e che deve aver trovato accoglienza solo in alcune antologie, in maniera sporadica e perciò disomogenea rispetto alle tradizionali famiglie di codici, magari proprio in virtù del forte successo contemporaneo di cui godeva.⁸²

C'è, tuttavia, anche un altro dato che emerge con chiarezza dall'analisi condotta: la forte componente catalana della tradizione della canzone. Il gruppo dei due catalani VVeAg, infatti, è l'unico a emergere davvero con chiarezza (errore congiuntivo e, al contempo, separativo del v. 26) e, sebbene non sempre i due codici ap-

⁸¹ Si ricorda, a tal proposito, che il periodo di attività poetica del giovane signore di Aups copre – stando alle datazioni proponibili per i suoi componimenti – i due decenni che vanno dal 1220 al 1240 e che quello che è considerato sinora come il primo canzoniere “ragionato” di lirica trobadorica – il cosiddetto canzoniere estense, siglato D-D^a – è, con ogni probabilità, da far risalire al 1254 o poco più, facendo dichiaratamente riferimento a un “libro” di lirica trobadorica utilizzato come modello per la sua seconda sezione provenzale, D^a, il famoso *Liber Alberici* (per la datazione del codice cf. Avallé-Casamassima 1979, Bertoni 1907, Lachin 2009, Mussafia 1867, Spetia 1997, Zinelli 2010, Zufferey 2007). Per ulteriori informazioni sulla storia e le circostanze di compilazione del canzoniere estense, si rinvia alla tesi di dottorato di chi scrive, discussa in data 30 maggio 2023 presso l'Università di Siena.

⁸² Si veda, ad esempio, in conferma a questa tesi, la presenza della lirica in I e B ma non nei loro “corrispettivi” K e A, o ancora, la sua posizione tra il materiale di apporto da una fonte sconosciuta in H. E, in tal senso, si veda anche Guadagnini 2002, dove per Blacatz e Blacasset (e per Guilhem Figueira) si ipotizzano «riflessi di tradizione autonoma» in IK.

paiano coerenti tra loro, non va dimenticato che essi sono anche gli unici a concordare unanimemente sull'ordine che si dimostra più corretto per le *coblas* della canzone (per cui cf. *infra*, § 4.3.3.3: 146), elemento, quest'ultimo, su cui però non ci si può basare per fini stemmatici.

Va, inoltre, ribadita l'estrema eterogeneità dei codici che tramandano questo testo di successo di Blacasset: oltre ai catalani VVeAg, troviamo Cf come esponenti del ramo *y*, abbastanza omogenei nelle lezioni, ma non rinviabili a una delle fonti già isolate dagli studiosi, come ω , *CE* o *a*; BI come esponenti del ramo ε , ma senza i rispettivi codici germani AK, e, quindi, con alta probabilità attingenti a fonti non ε ; U e H che si rifanno in questo caso a materiali estranei alle loro fonti principali,⁸³ il florilegio F, per la cui esiguità è difficile individuare una fonte. Non va poi dimenticato che il testo si trovava anche in M, codice afferente al ramo *y* (ma risalente a una fonte diversa rispetto a Cf, ossia la linguadociana fonte θ), e nel canzoniere di Bernart Amoros, che attinse, com'è noto, a fonti di provenienza diversa, principalmente afferenti a *y*.⁸⁴

Sulla tradizione della canzone si potranno, quindi, avanzare almeno due ipotesi:

1. si può presupporre una prima copia effettuata in area catalana, che spiegherebbe l'ordine corretto conservato dai soli VVeAg. Lo stesso antigrafo sarebbe quindi giunto in area linguadociano-provenzale da cui avrebbe dato origine in primo luogo alle copie di area *y*, in secondo luogo a quelle dei canzonieri italiani, che dimostrano, così, di recuperare materiale autoctono al di fuori della tradizione ε o β . Va escluso che tale recupero si sia avuto direttamente da parte di V nel momento in cui il codice fu traslato nella penisola italiana, dato che nessuno dei codici di area orientale coincide con V nelle lezioni più controverse.

⁸³ Cf. Careri 1990: 203 e Resconi 2014: 161; quest'ultimo, in relazione alla canzone qui edita, nota che: «[n]on è dunque improbabile che la contaminazione abbia agito fin dai piani più alti della tradizione di questo testo, che meriterebbe comunque una nuova disamina completa dal punto di vista ecdotico; notiamo che i luoghi maggiormente significativi, per quanto possibile, paiono legare il nostro canzoniere [*i. e.* U] soprattutto a C V, facendoci sospettare di essere qui di fronte a una discendenza dalla tradizione occidentale».

⁸⁴ Si veda, tra gli altri, il contributo di Viel 2017.

2. la canzone ha conosciuto una doppia tradizione iniziale: dopo che il testo fu prodotto nell'odierna regione del Var, alla corte di Aups, nella Provenza propriamente detta, la sua espansione avrebbe preso due strade, l'una verso la Catalogna (da cui VVeAg), regione di provenienza dell'allora conte Raimondo Berengario V, al quale Blacasset restò legato fino alla morte,⁸⁵ e l'altra più provenzale in senso lato, che si potrebbe definire "linguadociano-italiana" o "italo-linguadociana" a seconda di quale dei due rami (se *y*, con Cf, o il "parallelo di $\varepsilon+\beta$ ", con BI e HU) recupera materiale dall'altro.

La posizione di U, poi, si rivela quantomai singolare. Se l'ordine delle *coblas* sembra avvicinarlo a H, dalla *varia lectio* emerge una quasi costante associazione ai catalani VVeAg.⁸⁶ L'associazione, tuttavia, non ha un particolare valore stemmatico, in quanto, nei casi di coincidenza coi catalani, si tratta di lezioni abbastanza corrette, suscettibili, dunque, di risalire direttamente all'archetipo.⁸⁷ È importante però notare come U sembri, insieme a VVeAg, conservare una lezione più autentica e vicina a quella del perduto archetipo. Nulla vieta, dunque, di formulare una terza ipotesi, parallela in realtà rispetto alle due sopra proposte: la tradizione catalana e quella linguadociano/alto-italiana si affiancano cronologicamente, ma U, anziché recuperare dalle fonti "alto-italiane" a lui geograficamente più affini, recupera in maniera indipendente materiale autonomo giunto dalla Catalogna, forse in area toscana.⁸⁸

Ciò che tuttavia impedisce la formulazione di uno *stemma* univoco è la non sovrapposibilità dei risultati ottenuti dall'analisi della *varia lectio*, nei singoli schemi che si è cercato di costruire, e le possibili

⁸⁵ Si rimanda, per ulteriori informazioni, *infra*, alla sezione dei sirventesi politici, § 4.6: 210 ss.

⁸⁶ Come notato già da Resconi 2014: 161.

⁸⁷ Uso dell'indefinito al singolare (*toï*) al v. 11 (dove si accompagna a VeAg) come, con ogni probabilità, riportato dall'archetipo; uso dell'avverbio *cum* al v. 26, ma mantenimento del pronome enclitico d'archetipo (presente anche nella banalizzazione di VVeAg) con soluzione alternativa al resto della tradizione, ma erronea perché ipermetra (*en·s*); uso della congiunzione *don* al v. 39 (insieme a VeAg e, forse, a V), quasi certamente d'archetipo.

⁸⁸ Cf. Resconi 2014 per il luogo di confezione, l'origine del copista e le fonti del canzoniere U.

associazioni che emergono dall'ordine delle *coblas* nei vari testimoni. Unico dato su cui insistere, ancora una volta, è proprio l'importanza che la tradizione catalana assume nel quadro della trasmissione della canzone, il cui valore storico-letterario non è confermato solo dalla migliore conservazione del dettato d'archetipo, ma anche dalla presenza della lirica di Blacasset nella parte autocotona e originaria di V (V¹) e dal suo novero nella selezione di autori operata da VeAg; il compilatore di quest'ultimo, infatti, deve aver messo in atto una scelta mirata dei poeti da inserire nella sua silloge: tra autori canonici quali, tra gli altri, Folquet de Marseilla e Bernard de Ventadorn, inserisce anche trovatori catalani e poeti di generazioni più recenti, quali Peire Cardenal, Guilhem de Montanha-gol e, appunto, Blacasset.⁸⁹ La circostanza, d'altronde, non stupisce, se si pensa alle evoluzioni geopolitiche che la contea provenzale aveva subito in quegli ultimi vent'anni, ben analizzate da Aurell 1989 proprio tramite il filtro della poesia trobadorica, e ben sintetizzate in Viel 2020: 428 con l'attenzione, in particolare, alla *scripta* dei canzonieri trobadorici:

Questa importante frattura, questo passaggio da una *scripta* occitano-settentrionale a una *scripta* occitano-provenzale, è testimoniata dunque dalla nascita e dallo sviluppo della scuola dei trovatori catalano-provenzali, attorno alla corte del conte di Barcellona, della contea di Provenza, della corte dei Baux, di Beatrice di Savoia signora di Aix, dei Reformat de Trets signori di Marsiglia, *dei Blacatz signori di Aups*, e di tutto il territorio implicato. Ciò testimonia altresì un'importante cesura tra i trovatori delle prime generazioni e quelli della generazione del così detto manierismo trobadorico, che rappresenta una gran parte della produzione lirica del XIII secolo (Folchetto da Marsiglia, Elias de Bar-

⁸⁹ Si veda la «Taula seqüencial» di Alborni 2003. Si veda, inoltre, il valore paradigmatico della silloge come ben inquadrato da Asperti 1985: 74-5: «*VeAg* non si propone come modello, come punto di riferimento formale ed estetico, ma piuttosto si configura come la raccolta, strutturalmente aperta a sempre nuove integrazioni, delle opere lette e apprezzate, quali oggetti di raffinato consumo, dal pubblico colto nella Barcellona dei primi Trastàmara: in questo senso si può parlare di questo canzoniere come di un autentico spaccato degli interessi letterari dell'inizio del Quattrocento». Ed è indicativo, quindi, che in questo «spaccato» rientri la più celebre canzone di Blacasset (per di più con rubrica attributiva corretta), ma non appaia, ad esempio, alcun testo del ben più famoso padre.

jols, *Blacatz*, *Blacasset*, Falquet de Romans, ecc.) [corsivo aggiunto].

Una tradizione catalana che offre spazio anche a trovatori come Blacasset, troppo recenti o troppo poco paradigmatici per essere ammessi all'interno del canone stabilito dai canzonieri italiani; un materiale extra-vagante, di tradizione secondaria e aggiuntiva, forse di prima o seconda mano per i codici di tradizione occidentale come Cf (probabilmente M e il canzoniere di Bernart Amoros), accolto, poi, in maniera indipendente, da alcuni prodotti di tradizione orientale, che dimostrano in più casi di agire per recupero o per aggiunta.⁹⁰ Una tradizione catalana, infine, che assume, nel quadro di questo componimento, una maggiore importanza pur nella sua reenziorità.

BdT 96,2 (§ 4.3.4)

Testimoni: I (attribuzione a Blacasset, f. 109rb-va), a¹ (attribuzione a Blacasset, ff. 427-428); *cobla* I in W, con melodia (senza attribuzione, f. 78vb).

La canzone è frutto di una tradizione autonoma, circolata per fonti parallele alle canoniche orientali, in I ma non in K, e in a¹, ma anche in ambienti di lingua d'oïl, come dimostra la sua presenza in un codice francese, noto agli studi provenzali come W. Il testo è tramandato per intero dai mss. I e a¹, mentre W ne riporta solo la prima strofa, dotata di melodia.⁹¹ Il codice I riporta la canzone co-

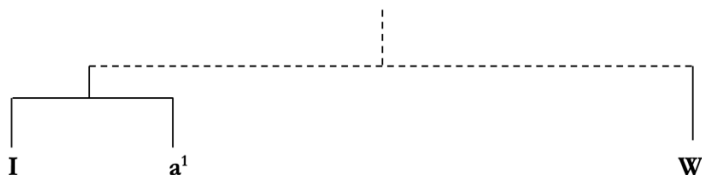
⁹⁰ Come, appunto, per la sezione di Blacasset presente in I ma non in K, o per le liriche di Marcoat recepite in IK. Per Marcoat si veda Viel 2016: 266 e Viel 2011: 105-32. Per il recupero di una tradizione autonoma in I, si veda anche Guadagnini 2002: 138: «si noti che il canzoniere I è l'unico, con EHa, a portare sia Blacasset che Blacatz, ed è il solo a giustapporre i due trovatori come autori di canzoni. Questa circostanza sembra confortare l'ipotesi di una confluenza di tradizioni autonome nel ms., in un contesto in cui l'attribuzione a Blacatz o a Blacasset sembra porsi essenzialmente come alternativa all'interno della tradizione».

⁹¹ Per la conservazione di testi provenzali in codici antico francesi, si veda quanto notato da Raupach–Raupach 1979: 55, che, nel loro studio sulla lingua dei testi provenzali a tradizione francese, notano come i testi dei trovatori più tardi presenti in W (M francese) ricorrono principalmente in forma pienamente provenzale, non adattata agli usi grafico-fonetici francesi. Ma si veda anche quanto affermato da Hatzikiria-kos–Rachetta 2019: 145-7 a proposito delle aggiunte successive al codice, di cui la *cobla*

me seconda della sezione dedicata a Blacasset, subito dopo *BdT* 96,11 e subito prima della seconda copia spuria di *BdT* 97,6 (per cui si veda anche *supra*, § 3.2: 54). Come ormai noto, il manoscritto I riporta subito prima la sezione dedicata a Blacatz e subito dopo quella di Guillem Figuera. Il ms. a¹, invece, riporta la canzone come prima della serie di Blacasset dopo la *vida* del trovatore, inserita tra la sezione di Rigaut de Berbezilh e quella di Guilhem de Berguedan. I rapporti tra i tre esemplari appaiono piuttosto chiari: I e a¹ risultano uniti da errori congiuntivi forti (caduta dell'aggettivo *gran* al v. 3; lacuna non colmabile del v. 31 e conseguente incongruenza logica del v. 32; sinalefe che causa ipometria al v. 37; ipometria e passaggio illogico al v. 44). Il ms. W, invece, a causa della natura frammentaria della sua testimonianza, non presenta fenomeni che permettano di legarlo chiaramente alla tradizione dei due codici Ia¹. Il poco spazio di confronto tra i due filoni non ha permesso di riscontrare errori separativi – né congiuntivi – tra W e I a¹, per cui lo

di Blacasset si trova a far parte: «[c]on ogni probabilità, [...] le aggiunte successive costituiscono un episodio di messa per iscritto di repertorio poetico-musicale radicalmente distinto dal progetto originale del codice. [...] Rientrano in queste serie, infatti, un gruppo di *descortz* e *dansas* provenzali, una serie di *rondeaux*, e *motets entés* francesi, alcune riscritte con notazioni mensurali di canzoni già presenti nel canzoniere, una serie di *conducti* latini e altre danze strumentali, tra le primissime attestazioni del genere». Nel paragrafo sull'analisi linguistica, poi, i due studiosi (*ibid.*: 152-3) fanno notare come le «aggiunte occitane allo *Chansonnier du Roi* [...] sono caratterizzate, come anticipato, da una *scripta* estranea a fenomeni di francesizzazione. [...] I testi sono copiati costantemente senza attribuzione autoriale. Le principali aggiunte provenzali non untestimoniali sono i *descortz* *BEdT* 10,045 e 205,005. [...] A questi episodi si deve aggiungere la prima *cobla* di *BEdT* 96,002, componimento tradito integralmente da Ia e trasmesso da una tradizione autonoma. In questo caso la testimonianza di W è però doppiamente isolata: dal carattere prevalentemente musicale della testimonianza, estraneo agli altri testimoni, e dalla peculiarità della notazione musicale, eccezionalmente non mensurale che la rende un *unicum* all'interno del corpus delle aggiunte». Nel paragrafo sulla musica, infine (*ibid.*: 157), fanno notare come «[a] nuove forme», ossia a forme estranee a quelle occitaniche più canoniche, come le *dansas*, «corrisponderebbero quindi anche nuove tecniche di scrittura, ipotesi che spiegherebbe anche perché al contrario la consueta canzone strofica di Blacasset sia stata copiata invece in notazione non esplicitamente mensurale, il che è di fatto un'eccezione nell'eccezione» (per la notazione musicale della *cobla* I, si rinvia anche *infra*, § 5: 243 ss.). Le conclusioni dei due studiosi non fanno che confermare l'ipotesi già espressa da Guadagnini 2002, ossia che le canzoni di Blacasset presenti in I(K)a afferiscono, di fatto, a tradizioni autonome, di cui, almeno una, quella di questa canzone, legata forse anche agli ambienti di diffusione angioini.

stemma codicum, nell'impossibilità di riconoscere un archetipo comune all'intera tradizione, si potrà costruire come segue:



Bisogna, infine, notare che il componimento appare in I ma non nel suo gemello K e che, dall'esame critico, I, di tradizione orientale, appare strettamente associato ad a¹, di tradizione occidentale, o piuttosto, risalente al ramo *v* individuato da Viel 2017.⁹² A tal proposito, già Guadagnini 2002 aveva notato l'estrema vicinanza tra I e a¹ proprio per Blacasset, Blacatz e Guillem Figueira, parlando chiaramente di tracce di «tradizione autonoma», conclusione a cui si è giunti anche per l'opera più celebre del trovatore, *BdT* 96,11 (cf. *supra*, § 3.2: 53).

Altro dato da tenere certamente in conto è il cattivo stato in cui il testo ci è giunto, controbilanciato dalla gravidanza linguistica di alcuni tratti interessanti, tanto in rima quanto interni al verso (*adesir* v. 8, *tenir* v. 9 e 48, *istac* v. 39, per cui cf. *supra*, § 2.3: 40, e *infra*, § 4.3.4: 165), che fanno intravedere in controluce tratti linguistici d'autore. Si può dunque ipotizzare, tenendo conto di entrambi i presupposti, ma anche della mancata francesizzazione del testo in W – che arriva a produrre l'ipercorrettismo *tener* in rima *-ir* al v. 9 (per cui cf. *infra*, § 4.3.4: 166-7) –, che la canzone abbia goduto di una circolazione piuttosto ridotta, anche se geograficamente interessante, e che essa sia stata tramandata da fonti piuttosto ancorate all'area provenzale propriamente detta: la fonte parallela di β che dev'essere confluita in I ma non in K, si viene, così, a configurare come autoctona e tarda, oltre che non molto curata, recuperata, forse, da Bernart Amoros nel corso dei suoi spostamenti (e finita, quindi, in a¹) e da I al suo arrivo tardivo in Italia. Come essa sia fi-

⁹² Questi gli errori singolari di I e a¹: ipermetria del v. 2 in a¹ dovuta all'aggiunta della desinenza femminile all'aggettivo *genzera*; doppia negazione al v. 27 in I che produce controsenso; errore in sede di rima al v. 40 in a¹.

nita nel bagaglio testuale della mano che ha vergato le aggiunte re-cenziori di W, resta oscuro. Hatzikiriakos–Rachetta 2019: 145, seguendo un'ipotesi già di Asperti 1995, fanno risalire le aggiunte posteriori del codice trovierico all'ambiente angioino napoletano, per cui è probabile che il testo di *BdT* 96,2 continuasse a circolare nella Penisola in fonti parallele ed extra-vaganti negli anni Ottanta del Duecento, per poi essere trascritto, musicato mensuralmente, in una carta bianca dello *Chansonnier du Roi*. Una circolazione, dunque, troppo tardiva per entrare di diritto nelle raccolte delle grandi sillogi trobadoriche canoniche (A, B, D, D^a, K, etc.), ma abbastanza viva da entrare per via parallela in I – fuori da β –, magari tramite il canzoniere di Bernart Amoros (a¹),⁹³ probabile responsabile della traslazione del testo in terra italiana, e per risuonare ancora alla corte angioina napoletana.

BdT 96,3 (§ 4.3.5)

Testimoni: P (attribuzione a Blacasset, f. 62rb-va); V (attribuzione a Blacasset, f. 91v); T (attribuzione a Blacatz, f. 209r).⁹⁴

La *cobla* è trädita da tre mss., P – appartenente alla cosiddetta «terza tradizione» di Avallè–Leonardi 1993: 98-101 –, T e V, che Barachini 2014: 308-9, su spunto di Zamuner, associa, assieme a E, per la tradizione di Peire d'Alvernhe a una fonte unica, di origine catalana. Il ms. P, in particolare, riporta la *cobla* all'interno di una sezione di *esparsas*, subito dopo un altro componimento di Blacasset, qui riportato nella sezione dei *gap*, *BdT* 96,10 (cf. *infra*, § 4.4.1: 180), e subito prima dello scambio dello stesso con Uc de Mataplana, di incerta attribuzione (*BdT* 96,5, cf. *infra*, § 4.7.1: 244), ricreando dunque una mini-sezione autoriale dedicata a Blacasset, oltre a quella interamente spuria in apertura del codice.⁹⁵ La stessa sequenza ricorre, per i primi due testi, *BdT* 96,10 e 96,3, anche in T e V. In V, in particolare, il testo si deve alla mano V², responsabile dell'aggiunta di materiale secondario nel progetto di confezione del codice, in particolare, in questo caso, sul foglio rimasto bianco dopo *BdT* 96,11. Anche

⁹³ O magari tramite recupero autonomo di materiale extravagante.

⁹⁴ *BEdT*: «così *BdT*, ma in realtà il testo è trascritto a séguito di *BEdT* 096,010 e quindi è sprovvisto di attribuzione propria».

⁹⁵ A tal proposito, si rinvia a Resconi 2009.

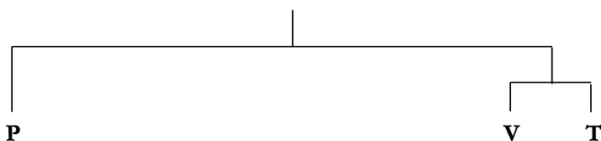
il codice T riporta la stessa sequenza *BdT 96,10-96,3*, unendo quest'ultima alla prima e attribuendo entrambe, erroneamente, al più anziano Blacatz; la mini-sequenza – o il componimento di tre *coblas* che ne risulta – è preceduto da un altro breve componimento, *unicum* di T, attribuito a un misterioso Albric, *BdT 16a,2*, che fa da ponte tra la sezione di Gui d'Uisel e la sequenza attribuita a Blacatz, ed è seguito dalla sezione di Peire Rogier. La fonte sembra dunque essere unica per tutti e tre i codici, di provenienza quasi certamente italiana, vista la provenienza delle aggiunte recenziori in V².

Passando al dato testuale, l'analisi conferma la presenza di un archetipo comune: si ha, infatti, come di rado accade per il *corpus* di Blacasset, un chiaro errore d'archetipo al v. 5, affetto da ipermetria non risolvibile in tutti e tre i testimoni. Altri errori che permettono di costruire uno stemma, separando P e unendo V e T, sono:

- v. 1: errore di P per la caduta dell'aggettivo possessivo *si(e)u* che rende il verso ipometro; la comune iniziale *s-* dell'aggettivo caduto e del sostantivo *servidor* può aver favorito la caduta, che resta, perciò, sospetta di poligenesi. Altra variante erronea è l'ipermetria di T, dovuta all'utilizzo di una forma di pronomi dimostrativo bisillabico, *seli*, anziché il monosillabico *celh/sil*.
- v. 2: la lezione di V, *vuoilh qe m'aia por desirven*, contro il *te(n)gna per* di P e T, si configura come *facilior*, erronea non solo per l'abbassamento di stile che comporta (*aver per* vs. *tener per*, espressione più consona nel contesto), ma anche per la rottura del ricorso retorico al parallelismo antitetico col verso precedente, che usava già il verbo *tener per* ma col sostantivo contrario a *desirven*.
- v. 3: lacuna di *tot* monogenetica in TV, errore congiuntivo.
- v. 6: errore separativo di P, che anticipa la costruzione semantica dei versi seguenti e crea ipometria.
- v. 7: lacuna monogenetica di un verso in TV, errore di natura congiuntiva e, al contempo, separativa.
- v. 8: errore congiuntivo in TV, per lezione *facilior* in entrambi i codici che si configura come glossa del verso un po' oscuro presente in P. Anche P, tuttavia, presenta errore nel pronomi *la*, che, riferito al *cor* (maschile), necessita correzione. Dunque il passo deve aver suscitato perplessità in

tutti i copisti, forse proprio per lo stile oscuro della metafora scelta, del cuore di lui custodito o prigioniero dentro il cuore di lei.

- v. 9: errore congiuntivo in TV, ipermetri, espressione che richiama i versi precedenti (*s'a l(ie)i platz*), *facilior* inserita per ripristinare il senso del distico. Anche P, in ogni caso, presenta ipermetria, dovuta all'aggiunta di un suffisso diminutivo dopo il misterioso lemma (*a)brocada* (*a)brocadola* P).



Alla stessa conclusione giungeva anche Klein (Blacasset (Klein): 8), «[d]ass P den beiden anderen Hss. gegenüber steht, ergibt sich schon mit Sicherheit daraus, dass es die Cobla als eine 9zeilige überliefert, während die beiden anderen eine 8zeilige mitteilen», citando, poi, anche gli altri errori identificati in questa edizione.

Per quanto riguarda, infine, l'erronea attribuzione a Blacatz da parte di T, già Klein notava:

Eine Verwechslung beider Namen war für den späteren Schreiber sehr leicht, und schon rein äußerlich dürfen wir annehmen, dass bisweilen der Name Blacatz da auftritt, wo Blacassetz stehen müsste. Blacatz, weit bedeutender als Blacassetz, von einer ausserordentlich großen Zahl von Troubadours gefeiert wegen seines Dichter-Talentes und vor allem wegen seiner ritterlichen Tugenden, die ihn förmlich zum Ideal eines Ritters machten (höher steht bei den Troubadours höchstens Richard Löwenherz), Blacatz* – sage ich – war den Schreibern viel bekannter als unser Dichter. Kein Wunder also, dass eine Verwechslung der ähnlich klingenden Namen leicht eintrat und dass der bekanntere Blacatz den Vorzug erhielt; der umgekehrte Fall trat seltener ein (Blacasset [Klein]: 16-7).

Anche Soltau, nella sua edizione delle opere di Blacatz, tratta del problema di attribuzione della *cobla* (BdT 96,3) e del *gap* (BdT 96,10, cf. *infra*, § 4.4.1: 180) con le seguenti parole:

96,3 und 96,10 stehen in PTV, und zwar in PV als Blacasset's, in T als Blacatz' Eigentum. Weil nun die Lesarten P der Gruppe TV gegenüberstellen, so hat sich Klein zu Gunsten Blacasset's entschieden. Aber dieses Argument ist doch nicht ganz unanfechtbar, da Hs. P mit seinen Attributionen gerade in Hinsicht auf Blacasset wenig Vertrauen verdient, indem es diesem Trobador eine Reihe ihm offenbar nicht gehöriger Gedichte [...] zuerkennt. Dennoch zweifle ich nicht, dass man in diesem Falle seinem Zeugnis Glauben schenken darf, [...]. Kann das genügen, um Blacasset als Verfasser von 96,3 anzunehmen, so haben wir, mein' ich, kaum noch Ursache, bez. 96,10, bei dem die Verhältnisse äusserlich genau so liegen, Schwierigkeiten zu machen (Blacatz [Soltau]: 226-7).

A confermare l'attribuzione a Blacasset, per quanto Soltau, come visto, consideri l'argomento di Klein «nicht ganz unanfechtbar», è proprio la comune attribuzione al più giovane da parte di due rami diversi dello stemma, P e V, il primo dei quali, sebbene si sia dimostrato inaffidabile nella sua sezione di apertura (cf. Resconi 2009), sembra non mentire in questa sezione più avanzata.⁹⁶

BdT 96,10 (§ 4.4.1)

Testimoni: P (attribuzione a Blacasset, f. 62rb); V (attribuzione a Blacasset, f. 91v); T (attribuzione a Blacatz, ff. 208v-209r).

Il *gap* *BdT 96,10* appare, esattamente come *BdT 96,3* (cf. *supra*, § 3.2: 86), in tre mss., P T V, e in tutti e tre i testimoni precede la *cobla* *BdT 96,3*. In particolare, nel ms. P il *gap* è riportato in testa alla mini-sezione autoriale di Blacasset (*BdT 96,10-96,3*), seguita dallo scambio forse spurio con Uc de Matalplana *BdT 96,5* (cf. *infra*, § 4.7.1: 244) e preceduta da uno scambio anonimo di *coblas* tra Bertran d'Alamanon e Raimondo Berengario, *BdT 76,17*. A livello di *mise en page*, il copista di P non marca lo stacco tra il corpo della *cobla*

⁹⁶ Si noti, tuttavia, che, alla coppia *BdT 96,10* – *96,3*, P fa seguire un componimento che si è scelto di riportare in questa edizione nella sezione di attribuzione incerta (*BdT 96,5*, cf. *infra*, § 4.7.1: 244). Considerare l'attribuzione a Blacasset dei due componimenti *BdT 96,10* e *BdT 96,3* come autentica porterebbe a concludere che anche *BdT 96,5* sia da ascrivere con una certa sicurezza all'autore, sebbene tale componimento sia trasmesso dal solo P e possa essere stato oggetto di quello che Pulsoni 2001: 18 chiama «errore seriativo progressivo».

e la *tornada*. Per quanto riguarda V, invece, il *gap*, come già anche *BdT 96,3* (cf. *supra*, § 3.2: 86), è riportato su un foglio rimasto bianco subito dopo *BdT 96,11* dalla mano forse italiana di V². Il passaggio alla *tornada* è qui ben marcato tramite biffatura sulla prima lettera. Stacco marcato si registra anche in T, che, tuttavia, riporta, come già notato, la *cobla* amorosa *BdT 96,3* in coda al *gap*, senza soluzione di continuità, attribuendo, per di più, entrambe al più anziano Blacatz.

Per ciò che concerne la trasmissione testuale, anche in questo caso i rapporti tra i tre testimoni appaiono abbastanza definiti. Un chiaro errore d'archetipo, forse due, unisce, infatti, i tre codici:

- v. 12: l'utilizzo della forma femminile erronea del pronome (*la* per *lo* riferito a *sobra(n)*, s.m. 'abbondanza, eccesso') per due volte nello stesso verso in tutti e tre i codici fa pensare a un errore già presente nel comune archetipo, non corretto da nessuno dei copisti per mancata comprensione del testo;
- v. 2: il rimante di PV, *conven*, manca di una sillaba e fa risultare il verso ipometro. La lezione, accolta a testo, di T, *convinen*, ha il merito di essere un perfetto sinonimo del rimante di PV, con una sillaba in più. Data la facilità di correzione da parte di T, si può pensare anche in questo caso, più che a un errore congiuntivo di PV – comunque improbabile data la facilità di perdita di un *titulus* e la comune abbreviazione del termine in entrambi i codici⁹⁷ che potrebbe aver favorito l'errore –, a un potenziale errore d'archetipo, con il comune modello dei tre testimoni che riportava *conven*, magari a causa della caduta a monte di un *titulus*, P e V che copiano meccanicamente e T che corregge con un sinonimo trisillabico. L'estrema facilità di caduta e ripristino dei *tituli*, tuttavia, impedisce di considerare con certezza anche quest'errore come effettivamente rimontante all'archetipo.

Anche qui, dunque, si arriva, a formulare uno *stemma* bifido con P da un lato e TV dall'altro, simile a quello tracciato per *BdT 96,3*

⁹⁷ P abbrevia *con*, mentre V utilizza *titulus* per la nasale centrale (*cōuen*). T, invece, riporta il termine *convinen* nella sua forma sciolta, non abbreviata.

(cf. *supra*, § 3.2: 88), giustificato dagli errori guida qui di séguito elencati:

- v. 1, errore separativo di P: la lezione dell'*incipit* di P, per quanto apparentemente adiafora, risulta in realtà ipometra e, di conseguenza, inaccettabile;
- v. 3, errore separativo di P: l'aggiunta di un *cha* all'inizio del verso produce ipermetria;
- v. 4, errore congiuntivo e separativo di TV vs. P: la lezione dei due codici è insensata semanticamente, oltre che ipometra;
- v. 9, potenziale errore congiuntivo di TV: l'utilizzo della forma piena del pronome personale soggetto femminile *ilb/ill* nei due codici produce ipermetria, corretta nel testo con l'eliminazione della nasale della congiunzione *com* e la sinalefe tra le due vocali (cf. *infra*, § 4.4.1: 180);
- v. 10, errore separativo di P: la caduta della vocale iniziale dell'aggettivo sostantivato *adregz* (*drech* P) provoca ipometria; si è scelto, ciononostante, di promuovere a testo il secondo emistichio di P, che risulta più coerente con la forma singolare del verbo in rima;
- v. 11, errore separativo di P: il rimante *aten* risulta insensato nel contesto; l'errore potrebbe, tuttavia, anche essere dovuto a una semplice caduta di *titulus* per nasale su una forma con grafia "francesizzante" **anten* per *enten*.⁹⁸

BdT 96,9 (§ 4.5.1)

Testimoni: F (f. 9v); H (f. 50rb-v); T (f. 280r, *scriptio inferior*).⁹⁹

Il codice F riporta il testo su quello che è oggi il primo foglio del florilegio di *coblas triadas*, che, tuttavia, non doveva corrispondere effettivamente al primo foglio del fascicolo, in quanto,

⁹⁸ Nella versione di P di questo componimento non mancano altre forme grafiche più vicine alla varietà d'oil, come *armes* v. 4 e *s'outrei* v. 7.

⁹⁹ Per la testimonianza palinsesta di T, si fa riferimento all'articolo di Borrelli 2024.

[i]l canzoniere è mutilo, come denunciano tanto la situazione testuale (testi acefali o incompleti) quanto elementi codicologici [...]. Mancano oggi:

- il bifolio esterno del primo fascicolo (ff. 9-14), la cui perdita ci priva di quasi tutto il testo iniziale (ne restano solo quattro versi a f. 9r) [...]

(Lombardi 1998: 116).

Il codice F è descritto da Lombardi come «codice membranaceo composito» (*ibi*: 115), che presenta «un florilegio di *coblas* (ff. 9-62r) quasi tutte *triadas* [...], derivanti per lo più da canzoni, ma anche da sirventesi e, più raramente, da tenzoni» (*ibi*: 117). *BdT* 96,9 è posizionata subito dopo una *cobla* della canzone di Sordello, la seconda, in cui il trovatore mantovano nomina il tema del *cor emblat* (cf. *infra*, § 4.5.1: 186-7). Si può, dunque, già notare la scelta oculata da parte dell'estensore del florilegio, che non ha riportato una *cobla* qualsiasi della canzone di Sordello, ma ha scelto specificamente quella cui Blacasset risponde ironicamente, quasi che la scelta fosse guidata dalla volontà di apparigliare la canzone di Sordello alla composizione scherzosa del nostro trovatore, piuttosto che da un criterio di scelta rappresentativa del mantovano. La rubrica del testo di Blacasset non si limita, tra l'altro, a riportare il nome dell'autore, come d'abitudine nel caso di testi di cui si riporta la prima *cobla*,¹⁰⁰ ma aggiunge *E repren En Sordel*, a sottolineare il legame ancillare che la scelta della *cobla* di Sordello ha nei confronti del testo intero di Blacasset.

L'associazione con la stessa *cobla* di Sordello si ha anche nel codice vaticano H, dove i due testi (la *cobla* II di Sordello e la *tornada* di *BdT* 437,7, seguite dalla *cobla* + *tornada* *BdT* 96,9) appaiono insieme nella sezione indicata da Careri 1990: 87 come H³, contenente «*coblas* in tenzone, *coblas esparsas*, florilegio di *coblas triadas*» e risalente ad «altra fonte» (*ibi*: 213) rispetto alle solite del canzoniere. Particolarità di stacco rispetto a F è il fatto che l'estensore di H³ non ripor-

¹⁰⁰ Si veda ancora Lombardi 1998: 117-8: «[c]iascun componimento è introdotto da rubrica attributiva in inchiostro rosso. L'eventuale incipit a prolungamento di tale rubrica, anch'esso in inchiostro rosso [...] individua il componimento nel caso in cui la strofa trascritta subito sotto non corrisponde alla prima strofa del componimento [...]. In caso contrario, vale a dire quando del componimento il florilegio registra la prima strofa, essa è preceduta dalla sola rubrica attributiva, senza incipit a prolungamento».

ti la sola *cobla* II della canzone di Sordello, ma la accompagna con la *tornada*, quasi a voler pareggiare la portata testuale del più lungo testo del mantovano rispetto alla risposta ironica di Blacasset. Viene quindi già da chiedersi se effettivamente i due copisti di F e H avessero a disposizione lo stesso materiale di base: ammettendo, infatti, che F sia copia di un florilegio già composto, come sembra esserlo data la vicinanza a D^c e C^m, si è propensi a credere che la scelta della *cobla* di Sordello da associare e far precedere al testo di Blacasset fosse già stata selezionata a monte del modello e che il copista di F non avesse, di fatto, accesso al testo intero della canzone. La scelta, invece, da parte di H di pareggiare la portata testuale dei due stralci fa ipotizzare piuttosto la disponibilità a monte di H di un testo intero o, comunque, selezionato diversamente rispetto alla fonte di F. La scelta della *cobla* II di Sordello può essere considerata, d'altronde, di natura poligenetica, dato che la risposta di Blacasset fa diretto riferimento al tema preciso della strofa, senza alcuna ambiguità. Un altro particolare, poi, fa credere all'utilizzo di fonti differenti: in H lo scambio tra Sordello e Blacasset si inserisce, è vero, in una sezione di *coblas* scelte, ma non presenta né la stessa seriazione né la stessa selezione di F.¹⁰¹

Allo stesso modo, i dati raccolti da Borrelli 2024 sulla trascrizione del testo in T, erasa dalla stessa mano che trascrive i testi di questa sezione per far spazio a *BdT* 225,1 di Guilhem de Montanhagol, mostrano che il testo di Blacasset, di cui la lampada di Wood ha lasciato emergere solo ciò che resta dei primi cinque versi, seguiva la sola *cobla* II della canzone di Sordello, come in F. La studiosa ne conclude l'esistenza di un subarchetipo comune per F e H, cui anche T doveva avere accesso, con una maggiore vicinanza di quest'ultimo a F. Come fa notare Borrelli, il testo di Guilhem de Montanhagol, che va in T a sostituire su rasura quello di Blacasset in risposta a Sordello, è anch'esso oggetto di risposta da parte del giovane signore di Aups (*BdT* 96,1, cf. *infra*, § 4.5.4: 206), anche se, come si vedrà, l'intento non è qui parodico-ironico, come in *BdT* 96,9, quanto piuttosto politico-religioso. Data la presenza, conti-

¹⁰¹ Quello che viene a prendere le forme quasi di un botta e risposta tra il mantovano e il giovane signore di Aups è, infatti, preceduto da un altro testo sordelliano, *BdT* 437,6, non presente nella sezione a lui dedicata in F, seguito da un testo di Guilhem Raimon, *BdT* 229,2, *unicum* del codice vaticano.

gua, del testo di Guilhem e di quello responsivo di Blacasset anche in F – all'interno della sezione autoriale del primo –, la studiosa propone che i quattro testi coinvolti (*BdT* 437,7 + 96,9 e *BdT* 225,1 + 96,1) dovessero essere presenti nella fonte comune di F e T, intesa a creare una sezione “provenzale” all'interno delle raccolte: la rasura del testo di Blacasset e l'assenza di *BdT* 96,1 in T rappresenterebbero, conclude Borrelli, una scelta precisa da parte dell'estensore del codice, per questioni di stile legate alla necessità di evitare la ripetizione metrica che le *responsivas* di Blacasset avrebbero causato nella sequenza conclusiva della raccolta. A ciò si può aggiungere, probabilmente, la volontà di eliminare testi “controversi” e “fuori dal canone”, delle “non-canzone” in una sequenza di *cansos*, l'una parodica e ironica (*BdT* 96,9) e l'altra di polemica a sfondo politico-religioso (*BdT* 96,1).

A livello puramente testuale, non si riscontra alcun segnale di parentela. Le lezioni discordanti sono per lo più adiafore (v. 4 *ten a razzo* F vs. *en fai raizon* H; v. 5 *feunia* F(T) vs. *banzija* H; v. 11 *anz* F vs. *e* H) o sospette di equipollenza (v. 7 *per q'en... cobrar* F vs. *q'en... recobrar* H; v. 11 *non hai cor* F vs. *no l'ai ges* H). Non potendo, dunque, affermare in alcun modo che i tre codici rimontino alla stessa fonte dal punto di vista testuale, le due versioni (H-F) restano tra loro non collegate, se non per ragioni di critica esterna. D'altronde, mentre H si inserisce a pieno titolo all'interno della tradizione orientale (Avalle–Leonardi 1993: 76-7), F è, in quanto florilegio, di natura differente e potrebbe aver attinto a fonti diverse, sebbene Asperti, nella sua disamina sulle influenze angioine nell'opera trobadorica, abbia individuato una fonte propria *FH* (Asperti 1995a: 138-9). Tuttavia, Asperti stesso specifica più avanti che il manoscritto sembra essere il frutto di due ambienti diversi:

quello estense (o più genericamente veneto), al quale va comunque ricondotta in ultima analisi l'origine della collezione di lirica contenuta nel codice Chigiano, e quello provenzale, nel quale Sordello aveva progressivamente raggiunto la posizione eminente che in F gli è accordata (Asperti 1995a: 156).

Non a caso il componimento ironico di Blacasset si inserisce proprio, come si è visto, all'interno della sezione di Sordello, per cui è possibile ipotizzare una fonte provenzale per F differente da quella

più orientale di H – che si dimostra lontano da F(T) anche a livello linguistico. La discendenza del testo qui in esame non è, perciò, riconducibile con certezza a un archetipo comune. Inoltre, la natura composita di F e l’inserimento del componimento all’interno di quella che Asperti stesso ha definito come sezione provenzale del codice (*ibi*: 137) portano all’impossibilità di escludere una fonte propria a F per il nostro componimento – probabilmente comune a T, vista la variante adiafora *fennia* al posto di *banzia* (H) al v. 5, ma diversa da quella disponibile a H.



BdT 96,8 (§ 4.5.2)

Unicum di H (f. 55ra).

La *cobla* di invettiva personale *BdT* 96,8, *unicum* del codice vaticano H, è inserita, esattamente come già *BdT* 96,9 (cf. *supra*, § 3.2: 91), nella sezione H³, contenente principalmente *coblas* in tenzone (Carreri 1990: 87), preceduta dalla tenzone tra Bertran d’Alamanon e Gigo de Cabanas (*BdT* 76,1 ~ 197,1, trådita dai soli HR) e seguita dalla *cobla* di Raimbaut d’Eira *BdT* 391,1, altro testo politico a testimonianza unica in H. Si tratta, probabilmente, di un testo a tradizione autonoma – tarda o extra-canonica – recepito dal solo H, codice, d’altra parte, particolarmente permeabile ad apporti esterni al dominante collettore “estense”, $\varepsilon+\beta$.

BdT 96,4 (§ 4.5.3)

Testimoni: E (senza attribuzione, f. 226a); M (senza attribuzione, ff. 260vb-261ra).

I due testimoni della tenzone *BdT* 96,4, i codici E e M, appaiono uniti da un unico errore congiuntivo, quasi certamente d’archetipo, al v. 5, in cui entrambi i mss. riportano in sede di rima il termine *†suria†* che crea incoerenza nel testo (cf. *infra*, § 4.5.3: 198). Il ms. E, da parte sua, presenta una maggiore quantità di varianti erronee,

non solo per singoli termini ed espressioni, ma anche per metrica e rima; si vedano, a tal proposito:

- v. 4: variante erronea *dones* E per *aves donat* M e conseguente ipometria del verso;
- v. 5: variante erronea *tot autressi* E per *enaiissi* M e conseguente ipermetria del verso;
- v. 9: aggiunta di *auer* in E, espunto poi da mano più tarda;
- vv. 13-14: disposizione scorretta della suddivisione dei versi in E, che rende erronei computo metrico e rime;
- v. 21: variante ipermetra *tota via* E per *tot dia* M.

A livello più generale, il testo della tenzone si trova adespoto in entrambi i codici e in entrambi è parimenti riportato nella sezione delle tenzoni. Non vi sono, tuttavia, indizi seriativi che facciano pensare a una fonte precisa già ordinata rispettata dai due compilatori, dato che la serie di componimenti in cui la tenzone è inserita è diversa nei due testimoni. Per E, in particolare, Menichetti 2015: 74 nota come le scelte dell'ordine dei testi delle tenzoni possano essere state spinte da quella che la studiosa chiama «sensibilità onomastica», dato che si ha

la costituzione di due “dittici” (1) E_435 = BEdT 344,3a Peire Guillem / Sordel, *En Sordel, que vos es semblan* – E_436 = BEdT 236,12 Guillem de la Tor / Sordel, *Us amics et un'amia* e (2) E_438 = BEdT 19,1 Alexandre / Blacasset, *En Blacasset, bo pretz e gran largueza* – E_439 = BEdT 97,4 Blacatz / Raimbaut, *En Raembaut, ses saben* – nell'ambito delle quali il primo componimento è di fonte *EM*, il secondo di fonte *CEGQ* – [che] è riportabile al fatto che i primi due testi hanno come interlocutore Sordello, gli altri due Blacatz e Blacasset (*ibid.*).

La studiosa, dunque, individua una fonte propria *EM* comune anche ad altre tenzoni.¹⁰² D'altronde, anche in M il testo si trova

¹⁰² Si veda in particolare Menichetti 2015: 166: «E trasmette un numero consistente di componimenti che non figurano in C o in G, concentrati nella seconda metà della raccolta (da E_427 a E_435 + E_438); per i testi che non sono in testimonianza unica, il nostro canzoniere si rivela stemmaticamente prossimo a M e R», e ancora *ibi*: 167: «[p]er BEdT 344,3a, BEdT 392,15 e BEdT 19,1, invece, E si rivela stretto affine di M. Il fatto che questi tre testi siano antologizzati in una sequenza compatta (E_435-

nella sezione delle tenzoni a pochi fogli dalla fine del codice, sebbene la serie in cui è inserito differisce, come detto, da quella di E (precede *BdT* 75,2, segue *BdT* 167,44).

Data la presenza di un probabile errore d'archetipo, la parentela dei due codici risulta confermata anche a livello stemmatico. Quindi, sebbene i due mss. appartengano – secondo quanto affermato da Avallé-Leonardi 1993: 75-90 – a due tradizioni diverse (ε per E e y per M), essi appaiono qui accomunati, come d'altronde appariva già dall'analisi dello stesso studioso, che associava i mss. EJe a una fonte affine di C (di tradizione occidentale) e i mss. MQRTc a una fonte parallela di ε (ϑ) (*ibi*: 76 e 90).



BdT 96,1 (§ 4.5.4)

Unicum di F (ff. 56v-57r).

Le due *coblas* con *tornada* di Blacasset seguono immediatamente il testo cui rispondono, della stessa lunghezza, di Guilhem de Montanhagol, che, a sua volta, è tradito anche dal ms. T, in una sola *cobla* e senza il séguito del giovane signore di Aups (per cui cf. *supra*, § 3.2: 91 ss.). La circostanza è interessante soprattutto perché, come visto in precedenza per *BdT* 96,9, il ms. F è un florilegio; il dubbio, dunque, rimane circa la quantità effettiva di testo scelto dal collettore e sul fatto che effettivamente i testi contassero solo due *coblas* con invio o fossero entrambi più lunghi.¹⁰³ Altro dato interessante è il fatto che il testo di Blacasset segue immediatamente quello di Guilhem, ultimo di una sezione a lui dedicata, e inaugura una mi-

E_437-E_438), e che il primo e il terzo siano assenti in CG depone a favore dell'individuazione di *EM* come una fonte autonoma rispetto alla fonte principale».

¹⁰³ Hutchinson 1983: § 11, in riferimento alla canzone di Guilhem de Montanhagol, sembra non aver tenuto conto della possibilità che il testo fosse più lungo dato che è tradito in forma estesa solo da un florilegio: «[u]n Troubadour de l'époque trouverait probablement notre pièce trop courte pour être admise dans les genre noble de la canso, de la grande chanson».

crosezione del signore di Aups, che conta anche due *coblas* della sua canzone più famosa, *BdT 96,11* (cf. *supra*, § 3.2: 53). Lo scambio tra i due trovatori deve essere sembrato interessante anche ai più recenti possessori del manoscritto, dato che entrambi i testi, quello di Guilhem e quello di Blacasset, sono accompagnati da *maniculae* tracciate ai margini delle carte che li contengono.

BdT 96,3a (§ 4.6.1)

Unicum di a¹ (f. 429).

Gli unici due componimenti completamente guerreschi e politici del rampollo dei Blacatz – *BdT 96,3a* e *BdT 96,6* – sono traditi da un solo manoscritto, diverso in entrambi i casi – rispettivamente a¹, ascrivibile a quello che Viel 2017 ha battezzato come ramo *v* della tradizione trobadorica, e M, manoscritto di ascendenza *y* (Avallè-Leonardi 1993: 89-90), particolare, questo, che lascia intuire che tale filone della produzione di Blacasset non abbia trovato particolare successo tra i suoi contemporanei. Che tale sfortuna sia dovuta al suo essersi schierato al fianco di Raimondo Berengario, considerato dai suoi contemporanei piuttosto fiacco e fin troppo pacifico,¹⁰⁴ o piuttosto allo stile pomposo e probabilmente percepito come poco spontaneo del giovane signore di Aups, che ricalca le espressioni del ben più noto e apprezzato autore di componimenti politici, Bertran de Born, non ci è dato saperlo.

In particolare, il sirventese *BdT 96,3a* si presenta nel ms. a¹, nel cuore della sezione dedicata al nostro trovatore, che comprende *vida*, canzone *BdT 96,2* (cf. *supra*, § 3.2: 83), canzone, in realtà di Blacatz, *BdT 97,6*, sirventese qui presentato *BdT 96,3a*, e canzone *96,7a* (cf. *supra*, § 3.2: 53): tre componimenti amorosi e uno bellico, preceduto, forse per distinguerne la natura particolare, da una rubrica indicativa di genere (*sirventes*) e destinatario (*Conte de Proenzza*). La sezione è preceduta da quella di Rigaut de Berbezilh e seguita da quella di Guilhem de Berguedan.

BdT 96,6 (§ 4.6.2)

Unicum di M (ff. 241vb-242rab).

¹⁰⁴ Si confronti Aurell 1989: 138.

Il codice M, afferente alla famiglia *y* di Avallé–Leonardi 1993: 89–90, tramanda due soli testi del poeta, entrambi designati in rubrica come *serventes*, ossia *BdT 96,6* e il *planb 96,10a* (cf. *supra*, § 3.2: 47). Doveva averne anche un terzo, la canzone d’amore più famosa del trovatore, *BdT 96,11* (cf. *supra*, § 3.2: 53), al f. 127, oggi caduto. I tre testi appaiono altamente rappresentativi dell’opera del poeta: vi si doveva trovare, infatti, una canzone d’amore, la migliore secondo i gusti dell’epoca, un sirventese politico¹⁰⁵ e un componimento *sui generis*, sulla tematica dell’ingresso in convento della dama amata.

Il testo politico-guerresco *BdT 96,6* viene a trovarsi nella sezione del codice dedicata ai sirventesi, la penultima prima delle tenzoni. Subito prima della coppia di testi di Blacasset, si trova la minisequenza di due testi del Trobair de Villa–Arnaut (*BdT 446,1* e 2), e, subito dopo, un unico testo attribuito a un certo *Guillem Auger de Grassa*, in realtà assegnato dalla critica a Bertran de Born (*BdT 80,8a*), trovatore cui i due sirventesi politici di Blacasset sono ampiamente debitori. La *mise en page* del sirventese di Blacasset si mostra coerente con il resto della sezione, con iniziale miniata a colori per il primo componimento della serie autoriale, con l’aggiunta di una figura zoomorfa nel margine inferiore, raffigurante un leopardo o un giaguaro (f. 241vb). Si notano anche delle aggiunte nel margine destro di f. 241vb, effettuate dalla stessa mano, con richiamo ad aste oblique parallele al punto di inserimento nel testo. Una correzione è ravvisabile anche su f. 242ra, nella *cobla* IV, v. 26, con la sottolineatura tratteggiata del termine *tor*, forse dovuto a interferenza con il *tor(na)* del verso successivo. Questi interventi fanno pensare alla disponibilità, nell’*atelier* del copista, di un codice di controllo o a un processo di copia che prevedesse una fase di rilettura attenta finale o in corso di copia. Tale fase non ha, tuttavia, impedito lo sfasamento nel numero di versi delle *coblas*, che risulta irregolare e non rispondente al modello metrico di Aimeric de Peguilhan (cf. *infra*, § 4.6.2: 232), per cui è probabile che l’errore metrico fosse già pre-

¹⁰⁵ Sulla scelta di inserire il sirventese politico, *unicum*, nel manoscritto M può aver influito anche la menzione ad *Amieu*, qui identificato con Amelio d’Agoult, seguace di Carlo d’Angiò nella spedizione in Italia (cf. *infra*, § 4.6.2: 240, nota al v. 16): non si dimentichi, infatti, che Asperti associa il codice, anche in linea con le osservazioni di Anne Claude Lamur, proprio a centri di confezione di area angioina napoletana (Asperti 1995a: 43 ss.).

sente nel modello da cui M copiava più che essersi prodotto nel processo di copia.

BdT 96,5 (§ 4.7.1)

Unicum di P (f. 62va).

Il testo della tenzone di attribuzione incerta tra Uc de Mataplana e Blacasset, *unicum* di P, non risulta particolarmente corrotto e non presenta eccessivi problemi di comprensione. Va tuttavia notato come il ms. P, da Avalor–Leonardi 1993: 98-101 assegnato alla «terza tradizione», presenti, proprio all’inizio, una sezione di quattro testi di cui nessuno pare «sia effettivamente ascrivibile al poeta indicato dalle rubriche» (Resconi 2009: 205). Resconi parla di «un vero e proprio organismo macrotestuale apocrifo» (*ibi*: 211), che si regge su precisi richiami intertestuali e rimici. La ragione di tale fenomeno sarebbe da far risalire a ciò che già Gröber 1877: 443 aveva notato, e cioè che

si tratterebbe [...] di un caso piuttosto particolare di estensione delle rubriche attributive finalizzato a evitare la presenza di numerosi componimenti adespoti nell’ambito di una tradizione manoscritta notoriamente refrattaria nei confronti dell’anonimato (Resconi 2009: 217).

La particolarità di P nei confronti di Blacasset, tuttavia, non si esaurisce alla prima sezione apocrifa; nell’ultima sezione del manoscritto, quella contenente «una silloge di *coblas* per la maggior parte *tríadas*» (*ibi*: 205) e adespote, appaiono, infatti, uno di séguito all’altro, tre componimenti nuovamente assegnati a Blacasset, di cui i primi due (*BdT* 96,10, *BdT* 96,3, per cui cf. *supra*, § 3.2: 89 e 86) certamente attribuibili mentre il terzo (*BdT* 96,5) è incerto, gli unici testi della sezione finale a riportare in rubrica il nome dell’autore.¹⁰⁶ A proposito di *BdT* 96,5, inoltre, Resconi riconduce la paternità della *cobla* “responsiva” a Blacatz, non a Blacasset, spiegando che:

¹⁰⁶ Fenomeno notato anche da Resconi 2009: 223, che cita a tal proposito Asperti 1995a: 172: «i testi di Blacasset richiamano a distanza quelli attribuiti allo stesso trovatore nella sezione di apertura del canzoniere P».

In questa particolare situazione di fluidità attributiva, la stessa omonimia tra Blacatz e Blacasset può aver facilitato la confusione tra i due e dunque tra i materiali ad essi più o meno correttamente ascritti; un caso come questo riguarda proprio il già citato scambio di *coblas* tra il nostro autore e Uc de Mataplana presente nella sezione di *coblas* del laurenziano ma più probabilmente da ascrivere a Blacatz. È comunque sufficiente consultare il *Repertorio delle attribuzioni discordanti* di Carlo Pulsoni per verificare come, escludendo i casi dei componimenti della sezione d'apertura di P, in quattro dei cinque episodi di ascrizioni non unanimi riguardanti Blacasset l'autore concorrente sia proprio Blacatz; tale binomio è costante nella circolazione dei materiali relativi a questi due autori in Italia settentrionale [...] (Resconi 2009: 225-6).

Come si vedrà, tale scambio non deve, infatti, stupire, dato che *Blacasset* non è altro che il diminutivo di Blacatz e che, presumibilmente, da un certo punto della sua vita in poi, anche *Blacasset* deve aver assunto la forma non ipocoristica del suo nome – così come suo padre veniva chiamato *Blacasset* prima di assumere la forma Blacatz. Tuttavia, proprio per il componimento qui analizzato, il fatto che la forma al diminutivo sia inserita all'interno del testo fa piuttosto propendere per l'identificazione del “provocato” con il minore dei due, anche perché non sussistono prove certe, al contrario, di ascrivibilità della prima *cobla* proprio a Uc de Mataplana, se non la rubrica di P – manoscritto che dimostra di essere piuttosto inaffidabile a livello di attribuzioni.

Vi è anche la possibilità che si tratti di uno scambio di *coblas* tra Uc de Mataplana e un giovane Blacatz – tanto giovane da essere chiamato ancora *Blacasset*. Anche Soltau, nella sua edizione delle poesie di Blacatz, tratta il problema attributivo, propendendo per l'errore di attribuzione della prima *cobla* a Uc de Mataplana, più che della seconda a Blacasset:

Uc ist nämlich bereits 1213 gestorben [...], kann also nicht wohl mit Blacasset in Beziehung gestanden haben. Daher vermutet Milá auch (p. 322), Blacasset meine hier Blacatz. Das ist wohl möglich, aber wahrscheinlicher noch ist mir, dass die Hs. P, die sonst kein einziges Gedicht von Blacatz enthält, mit ihrer Attribution an Uc de la Mataplana im Unrecht ist (Blacatz [Soltau]: 215-6).

D'altra parte, Riquer controbatteva affermando:

Hay que confesar que no veo razón alguna para considerar falsa la atribución de la primera parte de este debate a un Uc de Mataplana, ya que difícilmente el copista de *P* pudo acordarse de que existía un personaje de este nombre que esporádicamente había cultivado la poesía provenzal (Uc de Mataplana [Riquer]: 461).

E aggiunge:

Hemos visto que consta documentalmente que el trovador Blacatz era denominado Blacasset [...] y que Huguet de Mataplana era llamado también Hug. Ello hace perfectamente verosímil que la rúbrica del cancionero *P*, o sea: *N'Uc de Mataplana a En Blanchacet*, se refera a los trovadores Huguet de Mataplana y Blacatz, que convivieron por lo menos entre 1194 y 1213, y que incluso pudieron conocerse de muy niños, pues en 1176 hemos encontrado al padre del segundo, Blacatz, junto al tío del primero, Ponç de Mataplana (*ibi*: 464).

Alla fine del suo commento, Riquer corrobora l'identificazione dell'interlocutore di Uc de Mataplana con Blacatz adducendo come esempi le espressioni del v. 14 (*per aiso vengut vos es*), che ricorderebbe *BdT* 97,8 (*pois vengutz es vas nos*),¹⁰⁷ e del v. 6 (*ne ai paor d'esprit venal*), che Riquer associa a *BdT* 97,7 (*per cal razon avetz sen tant venal*) (Uc de Mataplana [Riquer]: 465). Si noti, tuttavia, che i richiami lessicali adottati dallo studioso non sono più forti di quelli riscontrabili con i componimenti di Blacasset stesso (cf. *infra*, § 4.7.1: note 250-1).

Tornando alla trasmissione nel codice P, lo scambio si posiziona in coda a una mini-sezione all'interno della zona del manoscritto destinata alle *coblas esparsas* dedicata a Blacasset e contenente, nell'ordine, *BdT* 96,10 (cf. *supra*, § 3.2: 89), *BdT* 96,3 (cf. *supra*, § 3.2: 86) e, appunto, la tenzone con Uc de Mataplana, in cui la prima *cobla*, quella di "Uc", è preceduta da una rubrica generale con il nome dei due interlocutori,¹⁰⁸ la seconda, quella di "Blacasset", da una ru-

¹⁰⁷ Anche se l'espressione è, in realtà, indipendente da richiami intertestuali esterni, dato che si fonda sulla ripresa chastica dell'espressione utilizzata ai vv. 1-2 dall'inziatore dello scambio.

¹⁰⁸ Che cita: *Nuc de mata plana a en blanchacet*.

brica più breve recante semplicemente la dicitura *Responsiva*. Il testo è poi seguito da una *cobla* anonima, *BdT 461,80*, priva di rubrica.

4. TESTI

4.1. TAVOLA SINOTTICA DEI COMPONENTI

<i>BdT</i>	Contenuto
<i>BdT</i> 96,1 (§ 4.5.4)	<i>Amics Guillem, lauzan etz maldicenz</i> <i>Sirventes</i> in risposta a <i>BdT</i> 225,1. Lode con risvolti politici di Gauseranda de Lunel. Gioco retorico sulla metafora della luce della luna e del sole. <i>Unicum</i> di F. Frank 1953-1957: 577,94: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10.
<i>BdT</i> 96,2 (§ 4.3.4)	<i>Ben volgra que'm venques Merves</i> <i>Canso</i> . Offerta del proprio servizio d'amore a una dama non identificata. Testimoni: a ¹ I W. Frank 1953-1957: 715,5: a8 b8 b8 c8 c8 d7' d7' e10 e10.
<i>BdT</i> 96,3 (§ 4.3.5)	<i>Celb qe'm ten per sin servidor</i> <i>Cobla</i> a tema amoroso. Richiesta alla dama (non identificata) di prestare il suo cuore al poeta. Testimoni: P T V. Frank 1953-1957: 554,3: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8 d10' d10'.
<i>BdT</i> 96,3a (§ 4.6.1)	<i>De guerra sui deziros</i> <i>Sirventes</i> . Esaltazione della guerra con descrizione degli scenari delle battaglie. Sprone a Raimondo Berengario V a intervenire contro il Conte di Tolosa. <i>Unicum</i> di a ¹ . Frank 1953-1957: 646,1: a7 b7 b7 a7 c7' d7 d7 e7 e7 c7'.
<i>BdT</i> 96,4 (§ 4.5.3)	<i>En Blacasset, bon pretz e gran largueza</i> <i>Tenso</i> breve con Alexandre. Alexandre richiede la restituzione di un prestito concesso all'amico, Blacasset minaccia di chiedergli il rimborso di un dono precedentemente elargito. Testimoni: E M. Frank 1953-1957: 382,55: a10' b10 a10' b10 c8' c8' d10 d10.
<i>BdT</i> 96,5 (?) (§ 4.7.1)	<i>En Blanchacet, eu sui de noit</i> Scambio di <i>coblas</i> di minaccia personale. Attribuzione incerta. Il primo interlocutore (forse Uc de Mataplana, chiamato nella seconda <i>cobla</i> «En Diable») sfida Blacasset (o un suo antenato), minacciandolo di accettare la provocazione, pena l'oblio della

	<p>sua dama. Blacasset (o un suo antenato) accetta la sfida, corroborato proprio dal pensiero della sua dama. <i>Unicum</i> di P. Frank 1953-1957: 731,1: a8 b8 b8 c8' c8' d8 e8 e8 d8 f8' f8'.</p>
<i>BdT</i> 96,6 (§ 4.6.2)	<p><i>Gerra mi play, qan la vei comensar</i> <i>Sirventes.</i> Esaltazione della guerra con particolare riferimento a una lotta tra signori locali (il signore d'Agoult e il signore di Curbans) all'interno della guerra tra i due conti. Struttura identica a <i>BdT</i> 96,3a. <i>Unicum</i> di M. Frank 1953-1957: 5,11: a10 a10 a10 a10 a10 a10 a10 a10.</p>
<i>BdT</i> 96,7a (§ 4.3.2)	<p><i>Mos volers es qez eu m'eslanz</i> <i>Canso.</i> Componimento probabilmente giovanile, canzone con struttura melodica non originale. Dedicata in lode di Ugeta. <i>Unicum</i> di a¹. Frank 1953-1957: 591,1: a8 b7' b7' a8 c8 c8 d2 d2 e6 d2 d2 e6.</p>
<i>BdT</i> 96,8 (§ 4.5.2)	<p><i>Ojmais non er Bertrams per me celatz</i> <i>Cobla</i> satirica contro Bertran d'Alamanon. L'avversario viene schernito per la sua mancanza di coraggio e comparato a un orso. <i>Unicum</i> di H. Frank 1953-1957: 517,1: a10 b10' b10' a10 a10 c10 d10' d10' c10 c10.</p>
<i>BdT</i> 96,9 (§ 4.5.1)	<p><i>Per cinc en podetz demandar</i> <i>Cobla</i> con <i>tornada</i> diretta a Sordello. Motteggio di <i>BdT</i> 437,7, in cui Sordello ricorre al tema del cuore rubato. Blacasset si fa beffe dell'amico, invitandolo a presentare istanza al conte. Testimoni: F H. Frank 1953-1957: 421,23: a8 b8 a8 b8 c10' d10 d10 c10'.</p>
<i>BdT</i> 96,10 (§ 4.4.1)	<p><i>Per merce lh prec q'en sa merces mi prenda</i> <i>Gap.</i> Il poeta esalta le sue doti, invitando la donna a concedersi a un altro pretendente qualora trovi qualcuno che lo superi per valori fisici e morali. Testimoni: P T V. Frank 1953-1957: 226,3: a10' b10 a10' b10 a10' b10 a10' b10 a10'.</p>
<i>BdT</i> 96,10a (§ 4.3.1)	<p><i>Se l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens</i> <i>Planh</i> per l'ingresso in convento di due dame. Il poeta compiangere l'ingresso in convento di Ugeta e della sua <i>domina</i>. I testi traditi dai due mss. sono tanto diversi da far pensare a due versioni risalenti a periodi differenti. Testimoni: C M.</p>

	Frank 1953-1957: 577,95: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10.
BdT 96,11 (§ 4.3.3)	<i>Si·m fai Amors ab fizel cor amar</i> <i>Canso.</i> Dichiarazione di amore eterno a una dama non identificata. Binomio amore-morte. Canzone di maggior successo. Testimoni: B, C, F, f, H, I, U, V, VeAg, era in M, era nel canz. di Bernart Amoros. Frank 1953-1957: 577,96: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10.

4.2. CRITERI DI EDIZIONE

Nell'edizione dei testi del giovane signore di Aups che qui si presenta, i singoli testi sono introdotti da una scheda iniziale, che riporta informazioni relative a testimoni, genere lirico, numero di strofe, struttura metrico-rimica, manoscritti latori del testo, bibliografia specifica. Segue quindi un'introduzione relativa alla collocazione storica del componimento, sulla possibile identificazione dei personaggi e degli eventi menzionati, su dettagli compositivi degni di nota e cui criteri di resa testuale. Si presenta, quindi, il testo ricostruito, seguito da un apparato di tipo negativo, da cui si sono escluse, per motivi di spazio, varianti puramente grafiche, come, ad esempio, l'uscita *-z̄* anziché *-t̄z̄*. La ricostruzione testuale è accompagnata anche da un corpo di note di commento al testo e alle scelte editoriali. Per la resa grafica del testo, si è deciso di non scegliere un unico “*manuscrit de surface*”, in primo luogo a causa della mancanza di un codice che contenga un numero di testi del trovatore abbastanza nutrito da giustificare una normalizzazione grafica su tale base, in secondo luogo per rispettare la natura varia della *scripta* dei canzonieri trobadorici ed evitare di imporre regole normalizzanti esterne al diastema (o, meglio, *polisistema*) della tradizione della lirica in lingua d'oc.¹⁰⁹ Il risultato finale può risultare poco omogeneo, ma si è cercato di mantenerlo il più fedele possibile alle condizioni della tradizione manoscritta. Nei casi di testi a tradizione plurima, si è scelto come base per la resa grafica di volta in volta il codice che si rivelava più corretto a livello testuale o quello la cui *facies* linguistica si avvicina maggiormente all'area di origine di Blacasset. Uniche normalizzazioni grafiche che si è provvedu-

¹⁰⁹ A tal proposito, ci si permette di rinviare alla tesi di dottorato *Sistemi linguistici a contatto nel canzoniere estense. Indagini stratigrafiche e filologiche delle componenti occitaniche e oitaniche* discussa da chi scrive in data 30 maggio 2023 presso l'Università di Siena.

to ad attuare solo le consuete modifiche di *u* in *v* e di *i* in *j*,¹¹⁰ laddove necessario.

Nella *restitutio textus* si sono utilizzati pochi espedienti tipografici per indicare particolarità metriche o interventi editoriali significativi; in particolare,

- spazi interni al verso: rime interne;
- <...>: correzioni di passi controversi, solitamente *ope ingenii*;
- *cruces desperationis*: passi erronei per cui è stato impossibile proporre una ricostruzione;
- dieresi: iato per computo metrico;
- simbolo ^: casi di sinalefe per cui si è scelto di non elidere.

Per quanto riguarda le traduzioni presentate, si è seguito il metodo di traduzione “documentaria” proposta da Nord 2009, in particolare il sottotipo di traduzione “filologica”, quella più adatta a tradurre testi antichi preservandone l’aspetto morfo-sintattico e rendendo il più possibile accessibile il dato semantico. Il glossario essenziale che segue i testi fornisce, infine, i lemmi più significativi del *corpus* di Blacasset (cf. *infra*: 256).

Del *corpus* di Blacasset, solo due testi (*BdT* 96,11 e *BdT* 96,2) sono dotati di trascrizione musicale, diretta o indiretta. In Appendice (cf. *infra*, §§ 5.1 e 5.2: 252, 254), si presenta un’analisi delle melodie come appaiono *online* nel progetto *Troubadour Melodies*.

L’ultimo chiarimento preliminare riguarda i criteri di ordinamento dei testi. La sistemazione proposta è per generi: liriche a tema amoroso, prevalentemente *cansos*, in testa,¹¹¹ seguite dall’unico *gap*, quindi testi dialogici e, infine, sirventesi politici. All’interno di ogni sezione si è poi cercato di offrire una classificazione di tipo cronologico, anche se la mancanza di prove certe a sostegno dei quadri storico-politici proposti lascia margine di riformulazione.

¹¹⁰ Si sono, invece, lasciate intatte le grafie in *y* per vocale anteriore chiusa o affricata postalveolare sonora, ad es. *merceyans*.

¹¹¹ Il primo componimento della serie, *BdT* 96,10a, non è una *canso* propriamente detta, in quanto riprende la melodia da Arnaut de Maroill (cf. *infra*, § 4.3.1: 107), ma si è deciso in ogni caso di inserirlo in questa sezione di testi propriamente “cortesi”, ponendolo in testa, come si vedrà, non solo per la sua particolarità e per la particolarità della sua tradizione, ma anche e soprattutto per possibili motivi cronologici.

4.3. LIRICHE A TEMA AMOROSO

4.3.1. *BdT 96,10a – Se·l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens*

Testimoni: M (attribuzione a Blacasset, ff. 242rb-242va); C (attribuzione a Pujol, f. 355rab).

Genere testuale: *canso* con struttura di *planb* per l'ingresso in convento di due dame; M designa il testo in rubrica come *sirventes*.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 577,95: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10; cinque *coblas unissonans* di otto versi ciascuna + *tornada* di quattro versi (a10 c10' c10' d10 d10); tipo metrico derivato da *BdT 30,16* (*La grans beutatꝫ e.l fis enseignamens* di Arnaut de Maroill);¹¹² rime: a –ens (e chiusa), b –ors (o chiusa), c –ensa (e chiusa), d –os (o chiusa).

Legami intertestuali: con *BdT 386,2*, (*Deus es amors e verais salvamen* di Pujol, *unicum* di C), e *BdT 12,1 ~ 108,1* (*Na Carenza al bel cors avenenç* di Alaisina e Carenza).¹¹³

Edizioni: Blacasset (Klein): 22; Di Luca 2012.

Altra bibliografia: Appel 1895: 123; Audiau-Lavaud 1928: 235; Riquer 1975: 1293; Bec 2004: 224.

Il componimento *BdT 96,10a* si pone in maniera del tutto particolare all'interno della produzione di Blacasset, motivo per cui, oltre che per una possibile preminenza cronologica legata all'identificazione della dama cantata, si è scelto di porlo in testa alla raccolta. Unica nel suo genere, infatti, *Se·l mals d'amor* lamenta l'entrata in convento di due giovani dame, evento che segna, per il poeta, la privazione di due dei più bei *flors* di Provenza dal gioco cortese della *fin'amor*.

Per facilità di riferimento e completezza di informazione si riporta di séguito il testo di Pujol inteso, da Di Luca 2012, come una sorta di risposta al *planb* del giovane signore di Aups, e trascritto in coda al testo

¹¹² Modello utilizzato da Blacasset anche per *BdT 96,1*, come notato anche da Riquer 1975: 1294.

¹¹³ *BEdT*: «Si confronta anche con *BdT 76,13* (stretta affinità d'argomento e d'intonazione) *Nuls hom no deu esser mervillatꝫ* di Bertran d'Alamano (lamenta l'entrata in una comunità di beghine di una dama cui il trovatore era legato e ha caratteristiche, anche formali, di compianto)». Per la tenzone tra le due *trobairitz*, si confronti Di Luca 2012.

di Blacasset nel codice C (che, d'altra parte, attribuisce a Pujol anche *Se·l mals d'amor*):¹¹⁴

- I *Diens es amors e verais salvamens
e·l fals segles deslials dezamors,
on quascus a quec jorn sospirs e plors,
[...]
e quascus a el segle s'entendensa; 5
e pus Diens det a quascun conoissensa ,
ben parra doncx de sen paubr[es] [...]
[...] Dieu qu'es s[...]*
- II *Ugueta sa[...] sens
que r[...] errors 10
per [...] verai secor[s]
[...] li plac eys[amens]
[...] Baus, flor d[e Proensa]
a totz es b[...]
l'un requis [...] 15
[...] luy sera el [palaitz glorios.]*
- III *Qui·l segle ser, a Dieu es dessirvens,
quar hom non pot ben servir dos senhors.
Mais a Sant Pos siervon gent las serors
selh qui per nos fon fpauczatz en la crotz f 20
e clavellatz ses tota defendensa,
e receup mort a tan gran viltenensa,
E fon batutz si que·l sanc cazeç jos,
e pel costat lo nafret us felloz.*
- IV *Sellas qui son el segle benvolens 25
podon saber res non es mas follors:
no·l tenon pro vilas, ciutatx ni tors,
que per un gaug n'an ben cent marrimens;
e qui per pretz si treballa ni·s tensa
ben deu suffrir pus aspra penedensa, 30
quan Diens dira, jutjan sus en la cros:
«Ves mi tenetz, los dreyturiers e·ls bos»!*
- V *Hugueta es regina veramens,
e la dona del Baus a grans honors;
e montaran ab los angels aussors, 35
e portaran coronas respblandens,*

¹¹⁴ Cf. *supra*, § 3.2: 47.

e chantaran un verset de plazensa:
 «Dieus e vers hom e ma ferma crezensa!
 En vos servir suy yeu mot coratjos».
Adoncx fara parer los [...]

40

(Di Luca 2012: 44-5)

Ci si è a lungo interrogati sull'identità delle due dame protagoniste dell'episodio narrato da Blacasset; lo studio attualmente più completo è quello fornito proprio dal recente contributo per *Lecturae Tropatorum* di Di Luca 2012. Il poeta stesso indica per le dame i nomi *Ugeta* e *Tefania*, riportati entrambi dalla sola versione di M, che indica, in prima istanza, *Ugeta e sa donna*, specificando, poi, nell'invocazione finale della *cobla* III, il nome della *donna*, *Na Tefani[a]*; C nomina solo la prima, *Hugueta*, accompagnata da *sa seror*, non meglio identificata. Il componimento "anti-tetico" di Pujol fornisce dettagli più precisi solo sulla seconda, *Tefania*, definita *dona del Baus* al v. 34 del suo componimento,¹¹⁵ per la quale Bergert esclude tuttavia l'appartenenza alla prestigiosa famiglia provenzale in ragione dell'assenza di dati documentari che ne confermino l'esistenza.¹¹⁶ Di Luca, al contrario, basandosi sulla frequenza del nome "Stefania" nella casata, ne indica la discendenza fornita da Pujol come verosimile, sebbene non sia possibile scavare più a fondo sugli estremi della sua effettiva identità.¹¹⁷ Per l'identificazione di *Ugeta*, invece, si rinvia *supra*, § 2.1: 33-8.

A problemi di identificazione è, però, anche la misteriosa – o il misterioso – *Amilbeta*, allocutivo utilizzato nella *tornada* trådita dal solo manoscritto C, che Schultz-Gora e De Lollis identificano con la stessa *seror* di *Ugeta*.¹¹⁸ Escludendo, come già per *Na Tefania* (cf. *supra*, § 2.1: 33-4), che si tratti della "sorella" di sangue di *Ugeta*, o anche solo di una

¹¹⁵ Si noti però che Pujol non nomina mai direttamente la dama in questione, riportando esclusivamente il nome di *Ugeta*.

¹¹⁶ Bergert 1913: 56: «Eine Stefanie ist im Hause Baux urkundlich nicht nachzuweisen».

¹¹⁷ Di Luca 2012: 3, n. 4: «Il nome [S]tefania era molto diffuso nella famiglia dei Baux. [...] Ogni tentativo di identificare i personaggi attestati con questo nome con la monaca in questione è destinato pertanto ad essere infruttuoso».

¹¹⁸ Schultz-Gora 1885: 116: «Die eine dieser Schwester wird in beiden Liedern Ugueta genannt, die andere hiess vermutlich Milhetta»; Sordello (De Lollis): 38: «Bertrand Blacas sposò una Ughetta del Baus [...]; e tale circostanza non può non essere in diretta connessione col dolore mortale che Blacasset [...] attesta aver provato Blacas per la monacazione di Ughetta de Baus (già sposa o fidanzata di suo figlio Bertrando?) e sua sorella Amilheta».

sua consorella in Dio, solo due opzioni restano aperte: potrebbe trattarsi del nome della nuova dama cui Blacasset (o il responsabile della riscrittura di C) ha deciso di prestare il suo *servitium amoris* – il che farebbe della versione di C un *planh* ormai snaturato¹¹⁹ che si chiude su note da *chanson de change*¹²⁰ – o del nome del giullare cui Blacasset (o il responsabile della riscrittura di C) invia il componimento affinché se ne faccia portavoce presso la dama. Il *senhal*, tuttavia, non ricorre altrove nel *corpus* del trovatore,¹²¹ per cui l'autenticità della *tornada* e la dipendenza del suo contenuto dalla diretta volontà dell'autore sembra uscirne quantomeno mitigata.

La stessa *tornada* tradita dal solo C offre anche un altro personaggio la cui identità è avvolta da incertezza: Guillems de Castras, che, secondo l'autore dell'invio, sarebbe l'unico a rallegrarsi dell'ingresso in convento delle due dame. L'impressione è che debba trattarsi dell'abate del convento di Saint-Pons de Gémenos, dove Ugeta e Stefania avevano preso i voti. Questa in parte la conclusione di Schultz-Gora 1885: 118, che afferma:

Ein Guillem Abt von Castras ist zu den Jahren 1215 und 1226 zu rekognoscieren; vielleicht ist er hier gemeint, und der Sinn der Stelle wäre dann, dass Guillem sich als Angehöriger der Kirche darüber freut, dass Huguette von Baux für die Kirche gewonnen ist.

Facendo astrazione dall'erronea identificazione di Ugeta con un'erede della famiglia dei Baux, l'ipotesi di Schultz-Gora che si tratti effettivamente di un abate può apparire verosimile, ma non basta a spiegare l'implicazione di Guillems de Castras nella monacazione delle due gentildonne. A esprimere una posizione dubitativa è già De Lollis, che nota incongruenze a livello cronologico nella ricostruzione proposta da

¹¹⁹ Di Luca 2012: 9: «Quello che è certo è che le due strofi e la *tornada* trasmesse dal solo C tradiscono l'impianto retorico del testo, già ampiamente sconvolto nelle *coblas* che il codice ha in comune con M: il sentimento di cordoglio così brillantemente declinato nella versione di quest'ultimo testimone trascolora in quella di C nella maniera di una personale pena amorosa per Ugeta, che qui assume a personaggio di primo piano e principale destinataria dell'effusione lirica».

¹²⁰ Si veda anche l'invocazione della *bella nesa plazens* al v. 33.

¹²¹ Se non, forse, nella canzone *BdT* 96,2, in una congettura proposta in nota per il v. 44, per cui si rimanda alla relativa discussione (cf. *infra* § 4.3.4: 173).

Schultz-Gora.¹²² L'identificazione di questo misterioso personaggio è destinata, dunque, a restare ancora aperta, dato che, come fa notare anche Di Luca 2012: 42: «va [...] ricordato che l'abbazia che accolse le due dame è quella cistercense e femminile di Saint-Pons de Gémenos, retta dalla data della sua fondazione esclusivamente da badesse».

D'altra parte, per la *tornada* trädita dal solo codice C e il resto delle *coblas* a esso proprie (in particolare dalla IV in poi), si è postulata una situazione di rimaneggiamento da parte di mani successive sul testo – se non da parte dell'autore stesso, che ne avrebbe lasciata una versione recenziore, in onore del defunto padre (cf. *supra*, § 3.2: 47). Va notato, a tal proposito, che il componimento “di risposta” di Pujol è privo di *tornada*, dettaglio che, se non conferma del tutto, per la natura estremamente instabile degli invii, la provenienza spuria della *tornada* di *BdT* 96,10a in C, può, però, far pensare che lo stesso testo iniziatore di Blacasset ne fosse originariamente privo. L'invio riportato da C potrebbe, in ogni caso, configurarsi come decisamente tardivo, provvisto, perciò, di riferimenti a fatti e personaggi non direttamente ricollegabili alla monacazione delle due dame.

Altri personaggi e luoghi cui le due versioni fanno riferimento sono: il *Coms de Proenza*, qui da intendersi come Raimondo Berengario V; il padre Blacatz, la cui morte viene solo presagita (in M) o di fatto sancita (in C); un certo *Borgoinbos* in M, identificabile con Burgundione I di Treys, sostituito da *Pujolos* in C;¹²³ il monastero di *San Ponçz*, ossia, come visto, Saint-Pons de Gémenos, fondato nel 1205; Sordello, cui la sola

¹²² Sordello (De Lollis): 38-9: «Nella tornata della graziosa poesia Blacasset nomina un “Guillem de Castres,” che par gioisca della monacazione delle due sorelle: ed io, al pari dello Schultz, [...] pensai ad un Guglielmo, che veramente vi fu, abate del convento di Castres: [...] ma quel Guglielmo [...] figura nel 1215 e nel 1226, e doveva esser già morto nel 1230, quand'era abate di Castres Ademar [...]; e un altro Guglielmo resse il monastero in anni posteriori, cioè dal 1247 al 1267».

¹²³ A parziale conferma della possibile autorialità della seconda versione fornita da C, si veda la sostituzione di *Borgoinbos* con *Pujolos* al v. 16 di M e 8 di C: la risposta di Pujol, successiva al testo di Blacasset e trädita dal solo C e non da M, era ancora sconosciuta al momento dell'elaborazione prima del testo, come confluito poi in M, mentre la sua conoscenza da parte dell'autore stesso al momento della rielaborazione del testo, nella versione poi confluita in C, porta Blacasset a integrarne il nome nel testo, con l'aggiunta del diminutivo per pareggiare le sillabe di *Borgoinbos*, forse proprio al fine di inserire un chiaro riferimento allo scambio testuale col coevo Pujol, come fa, d'altra parte, anche per la morte di Blacatz e per il *planh* di Sordello composto in tale occasione.

versione di C fa riferimento in relazione al *planb* che il trovatore italiano scrive(rà) in onore di Blacatz; le dame indicate coi *senbal* toponimici *Lunelbs* e *Mondragos* nella sola versione di C, di cui, forse, la prima identificabile con Gauseranda de Lunel.¹²⁴ Si trova, infine, sempre nella sola versione di C, un riferimento al romanzo *Floire et Blanchefleur* nella strofa V: il collegamento s'imbastisce sulla possibile perdita di senno da parte del poeta, al quale sembra di vedere Florio e Biancofiore lanciargli segni di buon auspicio, 'l'uno con fermagli e l'altra con collane', sebbene tutta la speranza si spenga a causa della defezione di Ugeta dalla vita cortese. Il riferimento al romanzo potrebbe essere richiamato sia da motivi di antitesi (storia travagliata, clandestina, poi felice, tra Florio e Biancofiore, vs. storia inizialmente felice, interrotta dalla presa dei voti della dama, tra Blacasset e Ugeta) sia da ragioni contenutistiche: anche la madre di Biancofiore, infatti, prima di essere rapita dal re Felix, in apertura del romanzo, aveva preso i voti a séguito della morte recente di suo marito; ma soprattutto, anche in *Floire et Blanchefleur* si ha un amore ostacolato, in cui la distanza tra i due innamorati non è solo fisica ma anche, e soprattutto, religiosa.¹²⁵ Si tratta, in ogni caso, di un indizio importante di irradiazione del romanzo antico francese in terra meridionale tra XIII e XIV secolo: sia che la riscrittura trādita da C sia di mano di Blacasset, sia che sia dovuta a un altro giullare, il riferimento al *Floire et Blanchefleur* è un segno importante di appartenenza del romanzo antico francese al bagaglio di conoscenza e reminiscenza letteraria dei trovatori.¹²⁶

Dal punto di vista stilistico, le tre *coblas* di decasillabi *a minore* trādite dal manoscritto M, versione più antica cui si darà preminenza nelle note, si fondano sulla disperazione dell'amante per l'evento narrato, con rime ricche che legano tra loro le strofe, interiezioni ripetute in posizione anaforica (*Las!*) e figure iperboliche. La versione rimaneggiata di C,

¹²⁴ Sarebbe, questo, un altro indizio di autorialità della versione rimaneggiata di C, dato che la stessa dama viene cantata da Blacasset in *BdI* 96,1 (cf. *infra*, § 4.5.4: 206).

¹²⁵ Si fa qui riferimento all'edizione *Floire et Blanchefleur* (Leclanche).

¹²⁶ Si tratta di un arricchimento importante dell'ampio spoglio operato da Pirot 1972, che non cita il romanzo di *Floire et Blanchefleur*, nonostante esso si celi anche, con ogni probabilità, dietro il *Floris* in rima al v. 170 del *sirventes-ensenbamen* di Guiraut de Cabrera (per cui si veda lo stesso Pirot 1972: 553). L'opera era però nota ai trovatori, per cui si rinvia a Scarpati 2008: 126, 134, 212. Si noti, qui, anche che il romanzo non ha conosciuto, almeno stando alle conoscenze attuali, alcun rimaneggiamento in lingua d'oc (cf. *Floire et Blanchefleur* [Leclanche]: XXIV-XXVI).

invece, si rivela meno precisa, con *mot tornat*, ripetizioni di sintagmi, due versi totalmente identici (vv. 13-42) e uno poco chiaro, forse erroneo (v. 22). Per ciò che concerne la diversa disposizione dei versi e delle *colbas*, essa può considerarsi conseguente al rimaneggiamento della materia di partenza effettuato dall'antigrafo di C.

Non potendo affermare con certezza che anche la versione trådita da C non sia stata curata dallo stesso Blacasset dopo la morte di Blacatz (cf. *supra*, § 3.2: 47), si preferisce presentare l'edizione critica di entrambi i componimenti, servendosi dei passi comuni solo per emendare i loci palesemente erronei.

Versione di M

- I Se·l mals d'amors m'auzi ni m'es noisens,
 ja mais non sai on me·n qiera socors,
 pos rendudas si son las doas flors
 bonas a Dieu e al segle plazens
 don cantavam ieu e·l Coms de Proensa. 5
 Las!, qe fara En Blacatz mais sufrensa?
 Qi fora mortz ben ha un an o dos,
 se·l gais conortz de las doas non fos.
- II Las!, qe faran bell hueilh ni blancas dens,
 ni per cui er bons pretz levatz ni sors, 10
 ni per cui er mantenguda valors,
 pueis N'Ugeta, e sa donna, n'er mens?
 E se ellas son en obeziensa,
 ieu sui sai fors qi·n trac grieu penedensa;
 ellas chanton e leisson lurs leços; 15
 plora·N Blancatz, ieu e En Borgoinhos.
- III La nueig e·l jorn mi ven en pensamens
 q'ieu cavalches, ab totz mos valedors,
 drech a San Poncz, sia·m sens o follors,
 e q'ieu cremes las nonas lai dedens; 20
 a pauc Sans Poncz no·m fai dir mescrezensa,
 qi nos ha tolt dos de·ls gaugz de Proensa.
 Las!, con nos han de totz bes laissatz blos,
 bell'Ugeta, Na Tefani'e vos!

3 *doas flors*] *doas flors. bonas flors* M | 17 *pensamens*] *pensamen* M, *pessamens* C |
 18 *totz mos*] *totz* M. M

Traduzione versione di M

I. Se il mal d'amore mi uccide e mi è nocivo, non so dove me ne possa cercare soccorso, dato che i due fiori, buoni a Dio e belli per il mondo, di cui cantavamo io e il Conte di Provenza, sono entrati in convento. Ahimè!, che farà messer Blacatz se non soffrire? Sarebbe morto già uno o due anni fa, senza il gioioso conforto delle due dame.

II. Ahimè!, che faranno i begli occhi e i bianchi denti, e per chi sarà elevato ed esaltato il buon merito, e per chi sarà mantenuto il valore, dato che madama Ugeta, e la sua signora, verranno a mancare (al secolo)? E se loro sono in convento, io sono qui fuori a soffrire una grave pena; loro cantano e recitano i loro testi religiosi; piange messer Blacatz, io e messer Borgoinhos.

III. Di notte e di giorno mi viene in mente di cavalcare, con tutti i miei compagni, verso San Pons, sia la mia ragione o follia, e di bruciare le suore lì dentro; per poco San Pons, che ci ha tolto due dei piaceri di Provenza, non mi fa pronunciare un'eresia. Ahimè!, come ci han lasciati privi di tutte le ricchezze, la bella Ugeta, madama Stefania e voi!

Versione di C

- I Si·l mal d'amor m'auci ni m'es nozens,
 no sai huey mais on m'an querre secors,
 pus rendudas s'en son las doas flors,
 bonas a Dieu et al secgle plazens.
 A pauc Sanh Pos no·m fai dir descrezensa, 5
 quar nos a toutz dos de·ls gaugz de Proensa;
 s'ilas chanton e dizon lurs lessos,
 plor'En Blacas et yeu e·N Pujolos.
- II La nueg e·l jorn mi ven en pessamens
 qu'ieu cavalgue, ab totz mos valedors, 10
 dreyt a Sant Pos, sia sens o folhors,
 e que creme las morgas de laiens;
 pus Hugueta es en obediensa,
 q'ieu trac per lieys sai fort greu penedensa.
 Et avetz mi laissat de tot joy blos, 15
 bel'Hugueta, vostra seror e vos!
- III E que faran vair huelh ni blancas dens,
 ni per cuy er mantenguda valors,
 ni per cuy er levatz dompneys e sors,
 pus Hugueta, ni sa seror, n'es mens? 20

- Don chantarem yeu ni·l Coms de Proensa?
 Non er per elh embrassada valensa,
 qu'elh fora mortz ben a un an o dos,
 si·l belhs cofortz d'elhas doas no fos.
- IV Si·N Blacatz mor, er dans verayamens 25
 e seran hi perduz pretz e valors;
 morir poira, quar sas plazens dolors,
 cre l'auciran, don Sordelh n'er dolens,
 et yeu, lasset!, non aurai mais guirensa
 s'amors m'auci; pero, non ai temensa 30
 que nulh'otra·m puesca far enveyos,
 si·m preyava Lunelhs ni Mondragos.
- V S'Ugueta·n falh, belha nessa plazens,
 no sai huey mais on diga mas clamors, 35
 quar trop m'es luenh Floris e Blancaflors,
 que quascuns d'elhs m'en fora ben guirens,
 mas, – a per pauc no·m perdi m'entendensa! –,
 si·m sonavon ab lur belha parvensa,
 l'un ab fermalhs e l'autra ab cordos;
 mas tot remas, bel'Hugueta, per vos. 40
- VI Amilheta, on querrai mais guirensa
 pus Hugueta es en obediensa?
 Que mais valgra enquers qu'el segle fos,
 que si·n Guillems de Castras n'es joyos!

7 *s'ilas*] *si las* C | 13 *obediensa*] *obediens* C, *obeziensa* M | 17 *vair*
buelh] *uairs buelhs* C

Traduzione versione di C

I. Se il mal d'amore mi uccide e mi è nocivo, non so oramai dove me ne possa andare a cercare soccorso, dato che i due fiori, buoni a Dio e belli per il mondo, sono entrati in convento. Per poco San Pons non mi fa pronunciare un'empietà, poiché ci ha tolto due dei piaceri di Provenza; se loro cantano e recitano i loro testi religiosi, piange messer Blacatz e io e messer Pujol.

II. Di notte e di giorno mi viene in mente di cavalcare, con tutti i miei compagni, diretto a San Pons, sia ragione o follia, e di bruciare le religiose là dentro; dato che Ugeta è in convento, per questo io soffro qui per lei una pena molto grave. E mi avete lasciato privo di ogni gioia, bella Ugeta, vostra sorella e voi!

III. E che faranno i brillanti occhi e i bianchi denti, e per chi sarà mantenuto il valore, e per chi sarà elevato ed esaltato il servizio d'amore, dato che Ugeta, e sua sorella, ne viene a mancare? Di cosa canteremo io e il Conte di Provenza? Da lui non si vedrà più cogliere valore, giacché sarebbe morto davvero uno o due anni fa, se non fosse per il bel conforto delle due dame.

IV. Se messer Blacatz muore, sarà un vero peccato e vi andranno perduti meriti e valori; potrà morire, perché i suoi piacevoli dolori credo che lo uccideranno, e Sordello ne sarà dolente, e io, ahimè!, non avrò mai salvezza se l'amore mi uccide; tuttavia, non nutro il timore che qualcun'altra possa accendere il mio desiderio, neanche se mi pregassero Lunel o Mondragon.

V. Se Ugeta ne vien meno, bella nipote graziosa, non so oramai dove possa esprimere i miei lamenti, dato che Florio e Biancofiore mi sono troppo lontani, e che ciascuno di loro sarebbe per me un vero salvatore, ma, – per poco non persi il senno! – così mi richiamavano con la loro bella sembianza, l'uno con fermagli e l'altra con collane; ma tutto cessò, bella Ugeta, per voi.

VI. *Amilbeta*, dove cercherò ancora salvezza ora che Ugeta è in convento? Varrebbe di più se restasse nel mondo laico, e non che messer Guillems de Castras ne sia gioioso!

Note

v. 1 *mals d'amors*: Klein corregge eliminando la -s ma conservandola in *amors*. Riquer e Appel preferivano, come qui, lasciare la -s segnacaso anche ad *amors*, mentre Di Luca corregge. Va detto che, oltre all'analogia per l'uscita non sigmatica del nominativo etimologico, ad aver influenzato la lezione del codice M, *amors*, può aver contribuito la progressiva perdita di valore della de-

clinazione bicasuale all'epoca tanto della composizione quanto della copia del testo (cf. Paden 2003), per cui si è preferito non intervenire sulla desinenza. – *m'auzi ni m'es noisens*: Di Luca traduce *m'es noisens* come 'mi tormenta', seguendo il suggerimento di Bec 2004: 32. Sempre Di Luca 2012: 32, n. 1, fa notare la «figura di *hysteron proteron* con *aucire*».

v. M2 *ja mais...me'n qiera*: Di Luca stampa *jamais* e *m'enqiera* facendo notare, per il verbo, che: «[c]osì come pubblicata dagli editori precedenti, la versione di M non ha senso: bisogna piuttosto leggere *m'enqiera*, dove il pronome *m(e)*, espletivo, funge da dativo d'interesse, mentre *enqiera*, è congiuntivo di *enquerre*» (*ibi*: 32, n. 2). Lo stesso ragionamento condotto da Di Luca, però, si applica bene anche alla lezione promossa a testo in questa edizione, con *qiera* come congiuntivo di *querre*, *me* come dativo d'interesse e *(e)n* come particella espletiva che si ricollega alla situazione espressa al verso precedente.

v. C2 *m'an querre*: il verbo *anar* + infinito, può assumere senso di futuro prossimo, come per il francese moderno, cf. Di Luca 2012: 32-3, n. 2. Bec neutralizza il sintagma scegliendo una traduzione all'infinito: 'où chercher du secours'.

v. 3 *rendudas*: Levy, s. v. *redre*, *rendre*, riporta il significato di 'entrer dans un couvent'. Il participio si trova in inversione rispetto a *si son*, creando cesura lirica. – *doas flors*: lo stesso M riporta anche *bonas flors*, lezione espunta per sottolineatura. La doppia lezione, corretta, è dovuta con ogni probabilità a una semplice interferenza ottica con l'apertura del verso successivo, posizionato sulla stessa riga nel ms. M. Il richiamo ai fiori è metafora classica per la bellezza delle dame.

v. 4 *bonas*: l'aggettivo riprende la serie di omoteleuti del verso precedente *rendudas* – *las* – *doas* – *bonas*. – *Dieu...segle*: i due termini sono giustapposti in rapporto antitetico, componendo chiasmo con gli attributi a essi associati (*bonas...plazens* – *Dieu...segle*). – *plazens*: rima ricca con il v. 1 (*noisens*).

v. M5 (= C21) *Coms de Proensa*: Riquer lo identifica con Raimondo Berengario IV di Provenza, morto il 19 agosto del 1245. Di Luca invece parla di Raimondo Berengario V, «ultimo esponente della casata di Barcellona a regnare sul contado dal 1216 al 1245. La sua corte fu un illuminato cenacolo letterario dove trovarono ospitalità i più importanti trovatori del tempo, fra cui Sordello, Bertran de Lamanon, Peire Bremon Ricas Novas, Guillem de Montanhagol e lo stesso Blacasset; il conte stesso si dedicò sporadicamente all'arte del *trobar*. Oltre a essere un fine uomo di lettere e un generoso mecenate, egli fu anche un politico di grande carisma».

v. C21 (= M5): *chantarem*: sebbene il passo coincida in tutto il resto con il v. 5 di M, il rinnovato contesto in cui la frase si trova a sussistere invita a considerare l'espressione come una proposizione interrogativa, laddove in M era una semplice dichiarativa finalizzata a descrivere le lodi che le dame ricevevano da poeti e potenti del loro tempo.

v. M6 *sufrensa*: prima interrogazione retorica con cui il poeta contribuisce alla teatralizzazione del dolore provato.

v. M7 (= C23) Comincia in M con questo verso la prima immagine iperbolica con cui il poeta ipotizza la morte di Blacatz, in prosecuzione della teatralità dell'interrogazione retorica del verso precedente. In C23, invece, la morte a cui si fa riferimento è quella del Conte di Provenza.

v. M8 (= C24) *conortz*: rima interna con *mortz* del verso precedente. – *de las doas*: Di Luca rende *d'elas doas* e spiega in nota, *ibi*: 34, n. 8: «più corretto sarebbe pubblicare *d'elas doas*, in accordo con la lezione di C, *d'elhas doas*»; anche in questo caso si è preferito conservare la lezione del ms., che non pone particolari problemi sintattici. Si noti, poi, il poliptoto *dos-doas* con il verso precedente.

v. M9 (= C17) *Las!*: interiezione che ritorna in posizione anaforica ai vv. 6-9-23. Di Luca 2012: 34, n. 9-11, fa notare che «[l]a breve serie anaforica costituita da questi versi, ai quali si possono aggiungere i vv. 6-8 della strofe precedente, testimonia del debito contratto dal componimento nei confronti della strutturazione retorica tipica dei *planhs*». – *bell hueilh ni blancas dens*: le due sinneddoci «sono due tratti salienti della *laudatio muliebris* trobadorica», come notato da Di Luca 2012: 34-5.

v. M10 (= C19) *ni per cui er*: emistichio che si ritrova identico al verso successivo, figura che rafforza la ripetizione già avviata con le anafore dei versi precedenti. – *er...levatz ni sors*: iperbato. Si riporta, inoltre, quanto affermato da Di Luca 2012: 35, n. 10: «*levatz* e *sors* formano una dittologia sinonimica che non ricorre altrove nel corpus trobadorico; non è tuttavia infrequente ritrovare il secondo verbo (da *sorzer*, che nella sua accezione figurata sta per 'elevare, esaltare' [...]) accoppiato con altri dal significato simile in contesti corrispondenti al nostro».

v. C19 (= M10) *dompneys*: il termine si interpone tra i due participi in dittologia sinonimica, creando, così, iperbato.

v. M11 (= C18) *valors*: rima ricca con il v. 3 (*flors*).

v. M12 (= C20) *N'Ugeta*: l'antroponimo, trisillabo parossitono, comporta cesura lirica tra i due emistichi. – *n'er mens*: la concordanza del verbo è *ad sensum*, per zeugma, solo con Ugeta, e non con entrambe le donne nominate nel verso. L'uso del futuro in M12 e del presente in C20 costituisce un'ulteriore conferma della tesi esposta nell'introduzione. Si noti, inoltre, che qui appare la seconda interrogazione retorica del componimento, che contribuisce, come già la prima, ad aumentare la drammaticità della descrizione del dolore dell'autore.

C20 (= M12) *pus Hugueta*: l'espressione ritorna identica come già al v. 13.

v. M13 (= C13) *ellas*: il termine, bisillabo parossitono, comporta cesura lirica, similmente al verso precedente. Comincia, con questo verso, una serie di alternanze con cui si giustappongono in parallelo immagini delle due donne (*e*

se ellas son en obeziensa v. 13 – *ellas chanton e leisson lurs leços* v. 15) e dei loro infelici ammiratori (*ieu sui sai fors qi'n trac grieu penedensa* v. 14 – *plora·N Blancatz, ieu e En Borgoinhos* v. 16). – *obeziensa*: il termine, con accezione “amorosa” piuttosto che religiosa, ricorre in rima anche in *BdT* 96,2 v. 16 (*tan ferm en obediensa*).

v. M14 (= C14) *ieu...grieu*: omoteleuto. – *sui sai*: paronomasia. – *fors*: antitesi con l'immagine richiamata al verso precedente, mezzo con cui il poeta sottolinea l'enorme distacco tra un “dentro” – rappresentato dalla *obeziensa* del convento, dalla vita religiosa e monastica – e un “fuori” – la vita mondana e cortese cui le due dame si stanno sottraendo, il mondo in cui i poeti affranti sono condannati a restare soli. Tale contrasto appariva già al v. 4, dove si opponeva *Dieu* (corrispondente al “dentro”, alla *obeziensa*) al *segle* (cioè il “fuori”, il *fors*). – *penedensa*: Di Luca 2012: 35, n. 14 fa notare come «*traire greu penedensa* è una metafora religiosa frequentemente utilizzata dai trovatori».

v. M15 (= C7) *ellas chanton*: il verbo, bisillabo parossitono, comporta cesura lirica tra i due emistichi. Si noti la costruzione chiasmica con il v. 5, dove ricorre lo stesso verbo *c(h)antar*, ma riferito alle lodi amorose composte dagli ammiratori, in particolare da Blacasset e Raimondo Berengario V (*cantavam – chanton / ieu e·l Coms de Proensa – ellas*). – *chanton e leisson*: omoteleuto e dittologia sinonimica. – *leços*: Di Luca 2012: 36, n. 15, specifica: «Raynouard registra questa occorrenza col significato di ‘terme de liturgie’ [...]; la ‘lezione’ è infatti un brano della Sacra Scrittura da leggersi in chiesa durante la messa» o anche un testo, di qualsiasi tipo, anche la vita di un santo, interpolato nella liturgia. Il termine, poi, compone figura etimologica con il verbo da cui è retto, *leisson*. Si noti, inoltre, la paronomasia che interessa l'intera espressione, *leisson lurs leços*.

v. C7: *s'ilas chanton...*: anche se, nel testo di C, le due dame non sono state ancora presentate direttamente, Blacasset descrive già le loro nuove attività da monache, dettaglio che potrebbe essere considerato come erroneo alla luce della versione presente in M. Tuttavia, questo verso può essere riferito senza problemi anche alle *doas flors* del v. 3 di C.

v. M16 (= C8) *plora·N*: zeugma simile a quello del v. 12. – *Borgoinhos*: si trattava di «Burgundione I di Trets (1210-1246), figlio del visconte di Marsiglia Raimon Jaufre II, podestà di Arles e fratello del trovatore Jaufre Reforciat de Trets. [...] Sul perché questo personaggio dovesse rammaricarsi della monacazione di Ugeta e *sa donna* si può solo speculare: sia Bergert, [...] sia Benoit, [...] sostengono che il nobiluomo fosse sicuramente in rapporti giacché imparentato [...] con la famiglia delle due, se è vero che entrambe appartenevano alla casata dei Baux» (Di Luca 2012: 36-7, n. 16).

v. M17 (= C9) *La nueig e·l jorn*: i due termini antitetici sono giustapposti per rafforzare il senso di sofferenza costante provata dal poeta, che si trasforma quasi in un'ossessione. – *mi ven en pensamens*: il codice legge *pensamen* in rima, corretto con l'aggiunta della *-s* segnacaso. Esso si trova in rima inclusiva con il v. 12 (*mens*). Si noti, inoltre, l'omoteleuto degli ultimi tre termini del ver-

so *ven en pensamens*, che può aver causato la caduta della desinenza sigmatica nel codice.

v. M18 (= C10) *cavalches*: il verbo di M, congiuntivo imperfetto, si configura come trisillabo ossitono, mentre la lezione di C, *cavalgue*, congiuntivo presente, in quanto trisillabo parossitono, comporta cesura lirica tra un emistichio e l'altro. – *mos*: M riporta M., abbreviazione consueta per *mil*. La lezione può essere, quindi, ripristinata col supporto di C, che reca invece *mos*.

v. M19 (= C11) *San Ponç*: Riquer: 1293: «Sant Pons es una abadía de monjas del Cister, a unos quince kilómetros de Marsella, fundada hacia 1205, y que fue objeto de muchas donaciones por parte de la familia de los Baus». – *sia·m sens*: paronomasia. – *sens o follors*: il poeta accosta nuovamente due termini tra loro antitetici.

v. M20 (= C12) *cremes*: il verbo, congiuntivo imperfetto, bisillabo ossitono, si confronta, come già in M18/C10, al congiuntivo presente *creme* di C, bisillabo parossitono, che costituisce cesura lirica tra un emistichio e l'altro. L'intera affermazione è un'ulteriore espressione iperbolica, che chiude quelle precedentemente utilizzate. L'episodio del rogo del convento richiama l'analogo evento narrato nella *chanson de geste Raoul de Cambrai*, in cui, però, l'atto è del tutto ingiustificato e contribuisce ad aumentare l'astio tra il signore e il suo vassallo Bernier (cf. *Raoul de Cambrai* [Meyer-Longnon]: 49-50, lassa LXXI). – *las nonas*: Di Luca 2012: 38, n. 21, specifica: «è, a mia conoscenza, un *hapax* in occitano. [...] Deriva dal latino ecclesiastico NONNA ('nutrice', 'suora' [...]) e ha avuto esiti nelle principali lingue romanze, ma solo in francese è attestato col significato di 'religiosa'». – *dedens*: il rimante si trova in rima inclusiva con il v. 9 *dens*, come già l'altro rimante in *–ens* di questa *cobla* III (*pensamens*) era in rima inclusiva con il v. 12.

v. M21 (= C5) *pauc...Ponç*: allitterazione delle occlusive bilabiali sorde. San Pons, «martire cristiano morto nel 257 a Cimiez», era un santo molto amato in Provenza (cf. Di Luca: 38, n. 21).

v. C5 (= M21) *Sanh Pos*: la variante del nome del santo senza nasale crea rima interna con i rimanti degli ultimi due versi delle *coblas*, in *–os*. – *descrezensa*: poiché la versione di C potrebbe, come detto, essere frutto di un rimaneggiamento (d'autore o di tradizione), non si ritiene qui erronea la diversa disposizione dei versi. Infatti, sebbene l'autore a questa altezza del testo di C non abbia ancora espresso la *descrezensa* cui fa riferimento, il verso potrebbe essere letto come allusione cataforica a ciò che segue, perciò l'ordine logico di C è sostanzialmente indifferente rispetto a quello di M.

v. M22 (= C6) *nos...dos*: omoteleuto. – *dos de·ls gangç de*: allitterazione delle occlusive dentali sonore. – *Proensa: mot tornat* con il v. 5 (*Coms de Proensa*).

v. M23 (= C15) *nos...blas*: prosegue anche qui l'omoteleuto in *–os* già del verso precedente. – *nos han*: volendo seguire la lezione di C15, il verbo dovrebbe avere come soggetto il sintagma *na Tefani'e vos* del verso successivo; tut-

tavia, *han*, alla III persona plurale, non concorda col suo soggetto ideale, a meno di proporre un emendamento che riporti il verbo alla II plurale, *nos avetz*, eliminando l'avverbio iniziale *con*. Il mero confronto con C15, però, non basta a giustificare una modifica di tale portata e, d'altro canto, la totale mancanza di appigli ecdotici più sicuri che possano avallare la proposta ha spinto a preferire la resa fedele della lezione trådita dal ms. M, intendendola come un'esclamazione addolorata e impersonale che riprende il senso di corralità del cordoglio espresso nelle strofi precedenti.

v. C15 (= M23) *blos*: il rimante compone rima ricca con *Pujolos* del v. 8.

v. M24 (= C16) *bell'Ugeta*: il nome, parossitono, crea cesura lirica, come già al v. 12. – *Na Tefani'e vos*: si intendono tutti e tre gli elementi del verso, *Ugeta*, *Tefania* e *vos*, riferito, quest'ultimo pronome, alla stessa *Ugeta*, sebbene il soggetto, *Na Tefani'e vos*, non concordi con la III persona plurale *han* del verso precedente.

Note relative alle *coblas* finali della versione C

v. C22 *Non er per elb...*: il verso non offre un riferimento univoco ai soggetti della *cobla*: era, infatti, il Conte, a “cogliere il valore” delle dame, o erano le dame che, con la loro bellezza, aggiungevano valore al già valoroso Conte? Cosa sia davvero da intendere resta poco chiaro, per cui potrebbe trattarsi di un errore, o comunque di uno dei tanti segnali di disconnessione logica della versione trådita dal codice narbonese.

v. C25 *mor*: rima interna con *amor* del v. 1, con cui il verso condivide anche l'*incipit* in dubitativa. Inizia qui la *cobla* interamente dedicata alla scomparsa di Blacatz, in tono profetico. – *verayamens*: rima ricca con i vv. 9 (*pe^ssamens*) e 20 (*mens*).

v. C26 *perdut^z pret^z*: paronomasia. – *pret^z e valors*: dittologia sinonimica. Si noti, inoltre, che il rimante compone *mot tornat* con il v. 18.

v. C27 *plazens dolors*: ossimoro. Il rimante si trova, inoltre, in rima ricca con il verso immediatamente precedente (*valors*) e con il v. 3 (*flors*).

v. C28 *l'auciram*: rima interna con il v. 17 (*faran*). – *n'er*: Bec rende *n'es*, neutralizzando così il senso di “profezia” della *cobla*. – *dolens*: il rimante richiama, per figura etimologica a distanza, il rimante del verso precedente, *dolors*.

v. C30 *s'amors m'auci*: l'espressione riprende direttamente il v. 1.

v. C31 *nulb'au^{tr}a m*: l'espressione crea cesura lirica tra i due emistichi

v. C32 *preyava*: il verbo, trisillabo parossitono, costituisce cesura lirica tra i due emistichi. – *Lunelhs ni Mondragos*: Bec 2004: 226, n. 54 specifica: «*Lunel*: siège d'un puissant comté près de Montpellier; *Mondragon*: bourgade du Vaucluse à 15 km, au nord-est d'Orange. Il est probable que ce dernier nom a été amené par la rime». Di Luca 2012: 40, invece: «L'accento a Lunel e Mondragon (v. C32) [...] risponde alla ben codificata pratica trobadorica di lasciar tra-

sparire l'identità della dama attraverso il solo accenno al suo luogo di provenienza. Jules Coulet [...] ipotizza che dietro il primo toponimo si nasconda Gauselanda di Lunel, dama decantata da Guilhem de Montanhagò», e direttamente da Blacasset in *BdT* 96,1. Su una possibile dama di *Mondragon*, come già specificato, non si sono trovate informazioni più precise.

v. C33 *belha nessa plazens*: la 'bella nipote graziosa' cui l'autore fa riferimento non offre alcun appiglio di identificazione. Si tratta, forse, del *senhal* della sua prossima dama (per cui cf. *infra*, nota al v. C41)? Una tale interpretazione avvalorerebbe l'ipotesi della *chanson de change* da leggere nel rimaneggiamento di C. Si noti, inoltre, che *plazens* è in *mot tornat* con il v. 4.

v. C34 *no sai huey mais on...*: la stessa espressione ricorre, in contesto simile, al v. C2 (*no sai huey mais on m'an querre secors*).

v. C35 *Floris e Blancaflors*: Di Luca 2012: 41: «Il richiamo antonomastico ai protagonisti del celebre romanzo idillico è [...] ben codificato nella lirica trobadorica: formulato spesso in figura di comparazione, funge sempre da esempio di amore felice e corrisposto». Come si è avuto modo di vedere già nell'introduzione al testo, cf. *supra* §4.3.1: 112, il rapporto tra la storia di Florio-Biancofiore e Blacasset-Ugeta è, da un lato antinomico per il finale, felice in un caso, infelice nell'altro, dall'altro similare, per i motivi di fondo della separazione tra i due protagonisti, legati sempre a ragioni religiose. Il riferimento al romanzo non è isolato nella lirica trobadorica e ricorre anche nello studio di Scarpati 2008: 212, che ne indica altre undici attestazioni (senza, però, quella di Blacasset): in un *saluts d'amor* di Arnaut de Maroill (*BdT* 30,IV), trovatore che Blacasset dimostra di conoscere bene, dato che riprende anche la forma metrica di una sua canzone per questo componimento; una canzone di Beatriz de Dia (*BdT* 46,4); in due canzoni, un *sirventes-canso* e un *saluts d'amor* di Falquet de Romans (*BdT* 156,3, 156,8, 156,14, 156,I); una canzone di Gaucelm Faidit (*BdT* 167,29); in una canzone di Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392,23); un' *alba* di Uc de la Bacalaria (*BdT* 449,3); in una romanza di Cerveri de Girona (*BdT* 434,6b); in un *saluts d'amor* anonimo (*BdT* 461,VII). Il rimante *Blancaflors* si trova, infine, in rima inclusiva con il v. C3 (*flors*) e in rima ricca con i vv. C18 (*valors*) e C27 (*dolors*).

v. C36 *guirens*: il rimante costituisce figura etimologica a distanza con i rimanti identici dei vv. 29 e 41 (*guirensa*).

v. C37 *per pauc no m perdi*: paronomasia. – *entendensa*: rima ricca con il v. 14 (*penedensa*).

v. C38 *sonavon*: il verbo, trisillabo parossitono, costituisce cesura lirica tra i due emistichi.

v. C39 *cordos*: rima inclusiva con il v. 23 (*dos*).

v. C40 *mas...remas*: omoteleuto. Il verbo, inoltre, costituisce rima interna con il v. 8 (*Blacas*). – *bel'Hugueta*: apostrofe identica a quella utilizzata al v. 16. Si noti, inoltre, che il rimante *vos* costituisce *mot tornat* proprio con il v. 16.

v. C41 *Amilbeta*: possibile *senbal* per la nuova dama, o forse nome del giullare cui Blacasset affida il suo componimento. Anche Bec 2004: 226, n. 56 afferma: *Amilbeta* «[...] doit être le nom de la nièce (*nèssa*) dont il est question au v. 33». Di Luca 2012: 41: «de Lollis e Bergert [...] hanno creduto [...] che *Amilbeta* fosse il nome della seconda dama menzionata nel componimento come compagna di Ugeta, in netto contrasto, dunque, con quanto trasmesso da M». Tuttavia, come si è detto, potrebbe trattarsi anche del nome di un giullare. L'apostrofe costituisce, inoltre, rima interna proprio con il nome della dama compianta, *Hugueta*, al verso successivo. – *guirenza*: rima identica con il v. C29.

v. C42 Verso identico al v. C13, con il rimante in forma corretta.

v. C43 *valgra*: il verbo, bisillabo parossitono, costituisce cesura lirica tra i due emistichi. – *fos*: rima identica al v. C24.

v. C44 *Guillems de Castras*: la discrepanza cronologica notata da De Lollis tra l'identificazione proposta da Schultz-Gora e la datazione del componimento potrebbe essere giustificata dal tentativo dell'autore del rimaneggiamento di dare una patina "antica" al componimento, riadattarlo alla luce dei nuovi eventi (la morte di Blacatz) senza rendere visibile la rielaborazione del materiale.

4.3.2. *BdT 96,7a – Mos volers es qez eu m'eslanz*

Unicum di a¹ (f. 430).

Genere testuale: *canço*.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 591,1: a8 b7' b7' a8 c8 c8 d2 d2 e6 d2 d2 e6; sei *coblas doblas capcaudadas* di otto versi (lo schema non è perfetto e si incrina in più punti: il collegamento interstrofico salta tra le *coblas* III-IV e V-VI, sempre che non si voglia considerare legante l'assonanza tra i rimanti in *-ai*, interni al distico finale in III-IV, e in *-aia*, esterni in V-VI,¹²⁷ si noti anche che nelle strofe III-IV le rime di tipo c, coincidono con le rime di tipo e, entrambe in *-ir*) + *tornada* di due versi (d2 d2 e6 d2 d2 e6); tipo metrico identico a *BdT 330,12* (*Pos lo bels temps renovella* di Peire Bremon Ricas Novas);¹²⁸ rime *coblas* I-II: a *-anz*, b *-ella* (e aperta), c *-el* (e aperta), d *-ar*, e *-or* (o chiusa); *coblas* III-IV: a *-or* (o chiusa), b *-anz*a, c *-ir*, d *-ai*, e *-ir*; *coblas* V-VI + *tornada*: a *-ent*z, b *-aia*, c *-eu* (e aperta), d *-en* (e chiusa), e *-anz*.

¹²⁷ Un'imperfezione simile si riscontra anche in *BdT 330,12*, come notato in Peire Bremon Ricas Novas (Di Luca): 169: «[i]l collegamento interstrofico segue i dettami delle *coblas capfinidas*, anche se manca il collegamento fra le *coblas* II e III: è possibile che una strofa sia caduta, oppure si può ipotizzare che il collegamento non sia sistematico».

¹²⁸ *BEdT*: «Le due canzoni sono costruite su schemi pressoché identici, con la sola inversione nella fronte degli eptasillabi femminili e degli ottosillabi maschili; considerati congiuntamente, si presentano come una variazione sul tema di base dello schema 08 08 08 08 08 08 10 10. Testo registrato, come il suo corrispondente, con versi corti». Favero 2006: 57: «La canzone provenzale presenta, di solito, melodia e schema metrico originali. Alcuni elementi comuni a *Blacst (96,7a)* ed a *PBrem XIII (330,12)* mi inducono, tuttavia, a ipotizzare che le due canzoni siano l'una il *contrafactum* dell'altra: presentano analogo schema metrico (irreperibile altrove), le rime esterne delle *coblas unissonans* di (330,12) coincidono con alcune delle rime delle *coblas doblas* di (96,7a) (*-ella*, *-ir*) o presentano con esse delle assonanze ricche (*-en* : *-etz/-enz*, *-az* : *-anz/-antz*), entrambi i testi sono caratterizzati dalla rima interna in seconda ed in quarta posizione in ciascuno dei due decasillabi finali di strofa, alcuni rimanti sono comuni (*renoveilha*, *capdella*, *murir* e *conzir*), entrambe le *coblas* incipitarie delle due liriche si fondano sulla ripetizione dell'aggettivo *nou* e dei suoi derivati». A tal proposito, si ricordi anche quanto affermato dalle *Lays d'amors* e riassunto da Riquer 1975: 53: «[e]s fundamental que la cansó tenga melodía propia, y muchos son los trovadores que presumen de haber compuesto la tonada». Si noti che, tra i componimenti a tema amoroso, questo sarebbe il secondo, dopo *BdT 96,10a*, a non presentare una melodia originale.

Edizioni critiche: Favero 2006.

Altra bibliografia: Bertoni 1901: 450; De Lollis 1903: 164.

Il testo di *BdT 96,7a* è classificabile come “canzone”, sebbene, come visto (cf. *supra*: 125, n. 128), non si possa affermare con certezza che lo schema metrico impiegato sia originale. Stabilire quale dei due componimenti, se quello di Peire Bremon o quello di Blacasset, sia stato composto prima e quale sia, dunque, il *contrafactum* dell’altro è impresa piuttosto ardua, anche perché Blacasset stesso fornisce, in apertura, un’autodefinizione del genere lirico cui il componimento afferisce: vv. 1-2 *eu m’eslanç | a noua chançon novella*. Che le due poesie siano tra esse interrelate è fuor di dubbio, data la ripresa, a volte anche puntuale, dei rimanti di Peire Bremon, in posizione di reciproca derivazione etimologica, come messo ben in luce già da Favero 2006. Per comodità di confronto, si riporta qui di séguito il testo integrale di *BdT 330,12* nell’edizione Di Luca, sottolineando i rimanti che si troveranno in séguito anche in *BdT 96,7a*:

- I *Pois lo bels temps renovella
e fai de novel renverdir
tot qant es, voilh de novel dir
c’uns novels volers m’apella,
e·m di qe chant novellamen
d’un gen cors novel avinen,
a cui me sui de novel ferm fermaz;
qar sui per lui de nou renovellaz;* 5
- II *Gen renovellet la bella
mon gen cor al gent acuilir
qe·m fes gen, per q’ades consir
con gen fins preç la capdella,
e com ab gen acuilimen
m’a del cors mon fin cor trag gen.
Sens brui refui, gens qe, si·m plac, no·m plaç,
desdui d’autrui, si·m lia ab gen laç.* 10
15
- III *Tant l’am qe·l cors me travelba
Amors e·m fai lo cor languir;
e si·m vol far aman morir
Amors, q’enaisi·m martella,
far o pot, tant am fermamen
lei, qe aman me et mon sen
destrui, q’abdui l’aman ples traenç traç;* 20

q'ab glui m'estui tan l'am ab gran senç gratç.

- IV *Grat li·n sai qar es isnella* 25
e saç grat dels pros retenir
e·s fai gradan son preç grasir;
e grat, qar aissi·m cenbella,
qar s'ab lei trob merce grasen,
grat n'aura e merves eissamen: 30
sen trui s'endui leis ab grat on jois jatç,
per cui relui ab grat rics preç presatz;
- V *Pretç fins fai Audiart valent*
del Bauç, il et el'eissamen:
don cui sens trui certç preç s'es encertatz 35
en lui, per cui viu Preç d'onor onraz.

(Peire Bremon Ricas Novas [Di Luca]: 170-2).

Come notato dallo studioso (*ibi*: 169), nel componimento di Peire Bremon ogni «*cobla* è costruita mediante i principi delle *coblas refrançhas*, che prevedono la ripetizione di una o più parole della stessa radice sia a ogni verso di ogni *cobla*, sia sporadicamente», cosa che avviene, come si vedrà, anche nella canzone di Blacasset.¹²⁹ Tanto Favero quanto Di Luca propendono per assegnare la paternità metrica dello schema a Peire Bremon Ricas Novas, il cui stile si caratterizza per una particolare ricercatezza e che raggiungerebbe, in *BdT* 330,12, «i suoi esiti più involuti, tramite la presenza di rime care in *-ui*, di versi bisillabici, di allitterazioni e ripetizioni di parole con la stessa radice» (*ibi*: 170). Favero, dal canto suo, nota come Blacasset stesso lasci un indizio di “imitazione” all’interno della sua canzone: l’espressione *ab son tout* del v. 44, indiche-

¹²⁹ Peire Bremon Ricas Novas (Di Luca): 169: «Il componimento di Blacasset presenta, fra l’altro, gli stessi accorgimenti retorici di quello di Ricas Novas: collegamento interstrofico secondo la norma delle *coblas capfinidas*, e ripetizione di parole con la stessa radice nelle singole *coblas*». Si noti, però, che più che di *coblas capfinidas* (Riquer 1975: 43: «En las *coblas capfinidas* una palabra del último verso de una estrofa reaparece en el primero de la siguiente, igual o ligeramente cambiada, al final, al principio o en el interior»), per la canzone di Blacasset sarebbe più corretto parlare di *coblas capcaudadas* (Riquer 2010: 43: «la primera estrofa acaba con un verso que rima en *-ura*, y la misma consonancia aparece en el primer verso de la segunda, cuyo último verso rima en *-iz̃a*, que se repite en el primero de la tercera, y así sucesivamente. Es el procedimiento llamado de *coblas capcaudadas*») e che è possibile rintracciare esempi di “*capfinidura*” in *BdT* 96,7a solo tra le *coblas* I e II (v. 8 *Merces* – v. 9 *merceiantç*) e IV e V (v. 32 *plai* – v. 33 *plaz̃ers tan plaz̃entç*).

rebbe, infatti, secondo la studiosa, la palese dichiarazione di un canto eseguito ‘con melodia imitata’, circostanza che confermerebbe, dunque, la recenziarietà del componimento di Blacasset rispetto a quello del coe-vo trovatore provenzale.¹³⁰

A onor del vero, va sottolineato come l’uso frequente di figure etimologiche, paronomasie, allitterazioni e giochi sonori sia caratteristico, come si è già avuto modo di constatare (cf. *supra*, § 2.2: 37), anche dello stile del nostro poeta. Per di più, Peire Bremon Ricas Novas non sarebbe nuovo a pratiche di “imitazione”, come ammesso dalla stessa Favero 2006: 57: «Peire Bremon compose, a imitazione di Sordello e di Bertran d’Alamano, un *planb* in memoria di Blacatz, padre di Blacasset secondo la *vida* di quest’ultimo». La prova ultima di contraffazione da parte di Blacasset nei confronti dello schema di Peire Bremon viene, però, fornita dalla studiosa (*ibi*: 72-3, n. 44) con un esempio tratto dall’*incipit* di una poesia di Marcabru (*BdT* 293,5), *Al son desviat, chantaire*, che Dejeanne traduce come ‘Sur un air d’emprunt, en chantan [sic]’ e Gaunt–Harvey–Paterson come ‘To the tune of some wayward singer [...]’. Favero, fa, infatti, notare come:

nella *BEdT* si rileva che lo stesso schema metrico ricorre anche in Marcabr XXXVII (293,37), benché su un altro schema rimico. [...] Non si tratterebbe, in ogni caso, di imitazione da altro trovatore e si noti anche che Marcabr V (293,5) e XXXVII (293,37) sono entrambi sirventesi (*ibid.*).

Per il testo di Blacasset, la studiosa ammette, quindi, una traduzione dell’espressione *ab son tout* come ‘con una melodia imitata’, suggerendo, però, in nota anche una possibile alternativa: «[r]icordo, infine, che *son* significa anche “sonno”, per cui *ab son tout* potrebbe voler dire anche “con sonno tolto”, “senza posa”» (*ibid.*).

A conferma della linea tracciata da Favero, va aggiunto che nel testo si rinviene un’ulteriore prova a favore della contraffazione dello schema da parte di Blacasset: l’imperfezione dello schema rimico, che

¹³⁰ Favero 2006: 57: «Si noti anche che in (96,7a) 43-44 Blacasset afferma che la propria dama gli ha chiesto di ritrarne il pregio *ab son tout*, espressione che può forse significare “con melodia contraffatta”», e più oltre, *ibi*: 72, n. 44: «Il sintagma è un *hapax* nel *corpus* dei componimenti trobadorici. [...] Ribadisco che, se *ab son tout* vale, come si ipotizza nella presente edizione, ‘con suono tolto’, cioè ‘per mezzo di una melodia imitata’, allora delle due canzoni in questione (96,7a) potrebbe essere il *contrafactum* e (330,12) il modello».

vede saltare la struttura *capcaudada* tra le *coblas* IV e V e la ripetizione dell'uscita in *-ir* dei rimanti di tipo c ed e nelle strofe III-IV, con conseguente *mot tornat* ai vv. 29 e 31. Tali indizi, coinvolgenti proprio le rime del testo, uno dei punti tradizionalmente considerati più resistenti alla corruzione della tradizione manoscritta,¹³¹ ben si inseriscono nel quadro di una produzione esordiale del trovatore che non solo avrebbe scelto una melodia non originale per una *canço*, ma avrebbe anche costruito erroneamente le sue rime, forse come conseguenza di una pura esigenza di *variatio* rispetto al modello. Di Luca nota come «Blacasset riprende le stesse figure derivate presenti in quella di Ricas Novas, volte a esprimere il medesimo tema di rigenerazione condotto sulla triangolazione canto-donna-amore» (Peire Bremon Ricas Novas [Di Luca]: 173, n. 1-8). Si noterà anche che molte espressioni e figure utilizzate in questo componimento ritornano, quasi letteralmente, in *BdT* 96,2 (cf. *infra*, § 4.3.4: 163) e negli altri componimenti amorosi – soprattutto, nella canzone di maggior successo del poeta, *BdT* 96,11 (cf. *infra*, § 4.3.3: 142) –, dettaglio che fa supporre che il materiale poetico messo qui in campo sia stato riutilizzato in séguito dall'autore stesso con lo scopo di nobilitarlo in forme poetiche più evolute.

Per ciò che concerne la datazione precisa del componimento, un appiglio “storico” è fornito dall'invio alla dama di nome Ugeta, figura che, come si è visto (cf. *supra*, § 2.1: 33-6), si rivela fondamentale per l'attività poetica del nostro trovatore. Ugeta, infatti, aveva deciso di prendere i voti a San Pons in una data non precisata, ma sicuramente antecedente la morte di Blacatz, per cui Favero propone una datazione di *BdT* 96,7a *ante* 1238 e, soprattutto, *ante* *BdT* 96,10a.¹³² Pur alla luce

¹³¹ Questa l'opinione, radicata fin da Contini 2014, secondo cui la lingua degli autori apparirebbe più genuinamente dai tratti in rima, sebbene si possa notare con Greub 2018: 7 che «des rimes sont parfois modifiées en cours de copie, tout comme certains éléments, syntaxiques ou lexicaux, qui influent sur le compte des syllabes».

¹³² Favero 2006: 61: «Mi pare logico ipotizzare che (96,7a) sia anteriore alla monacazione di Ugeta e quindi preceda (96,10a): ritengo, infatti, poco credibile che Blacasset abbia inviato una propria composizione cortese a una giovane monaca. Di (96,10a) ci sono giunte due redazioni: una, più recente, trådita da M, l'altra, da ritenersi cronologicamente successiva, contenuta in C. La redazione M deve essere anteriore al 1237, poiché menziona due volte Blacatz (ai vv. 6 e 16) come persona vivente. Anteriore al 1237 sarà quindi anche 96,7a». Completa, poi, alla n. 18: «[l]a datazione di (96,7a) permette di delimitare maggiormente il periodo, 1228-1257, in cui BOUTIÈRE [...] colloca la composizione di PBrem XIII (330,12) [...], probabile modello metrico di *Mos volers*».

della logica conclusione della studiosa circa l'implausibilità della composizione da parte di Blacasset di una canzone in lode di una donna ormai uscita dal gioco cortese, vanno presi in considerazione dettagli interni al testo che paiono legittimare anche una datazione successiva all'ingresso in convento delle due dame, in linea anche con i segnali lessicali e tematici presenti nei componimenti più tardi, quasi *senbal* sotto cui si celebrerebbe la misteriosa Ugeta. Tra gli indizi principali per uno spostamento indietro della datazione di *BdT 96,7a* vi sono:

- il v. 3, col riferimento all'assenza di giovani pretendenti al cuore della dama – *pos nou cor non <renoveilba* –, che fa credere che quest'ultima fosse effettivamente uscita dalla vita mondana di corte in cui i pretendenti al suo cuore si susseguivano senza sosta;
- l'uso del perfetto anziché del presente per narrare il sentimento provato (v. 10 *fui*, v. 13 *no fui*, v. 27 *e fui*, v. 34 *no·m fo*, v. 45 *no·l fui*), che conferisce al testo un andamento di narrazione, dai toni un po' nostalgici, di un corteggiamento ormai richiamato solo nella memoria di un passato concluso,¹³³
- l'utilizzo dell'attributo *nec*¹³⁴ (v. 6) per descrivere il corpo della dama (a patto di non considerarlo come *lapsus calami* o lezione erronea), che fa pensare a un rammarico del poeta, nel rimpianto che un corpo ancora *novel* sia stato volutamente 'nascosto', sottratto al gioco cortese;
- il sintagma formulare *si Merces no·i secor* del v. 8, che rimanda a un'idea di *merces*, 'mercede', ma anche 'misericordia', che apre a un vocabolario non solo cortese, ma anche religioso, e traspare

¹³³ Da escludere, infatti, la lettura *sui* proposta dalle edizioni precedenti: sul manoscritto è, infatti, chiaramente visibile la differenza di tratto tra le sequenze grafiche <su> e <fu>, mancando, nel primo, il baffo orizzontale della <f>, da non ricondurre all'occhietto laterale sinistro della <u>, di norma non eseguito da Jacques Teissier de Tarascon. Si confrontino, ad esempio, due grafie di *BdT 96,7a* su f. 430: *fui* a riga 6 e *suffrenz* a riga 22. Il problema ricorre anche per l'altro *unicum* di a¹, *BdT 96,3a* (cf. *infra* § 4.6.1: 217), dove proprio nell'*incipit* si ha una scrittura incerta tra *fui* e *sui*, sebbene, come si vedrà, il tratto appare più confuso (con la <u> tracciata con due tratti distinti) rispetto ai *fui* della canzone qui edita.

¹³⁴ Il *DOM*: s. v. *nec*, lo traduce come 'dénié, refusé' ma anche come 'caché, secret', reso qui come 'nascosto', nel senso di 'rifiutato'.

come *fil rouge* nell'intera produzione di Blacasset, tanto da sembrare quasi un *senhal* per Ugeta;¹³⁵

- l'espressione *ab sen s'enpren* (v. 49), 'si allea al senno', che potrebbe celare il venir meno della dama all'amore umano e terreno per dedicarsi a quello spirituale e celeste, coltivato in quel convento in cui lei e Stefania *leisson lurs leços* (v. M15 di *BdT* 96,10a, cf. *supra*, § 4.3.1: 114).

A queste motivazioni intrinseche va aggiunta almeno una ragione estrinseca: l'idea che Blacasset possa aver volutamente fatto ricorso per questo, come per altri componimenti a tema amoroso, a un *topos* letterario, quello dell'amore impossibile per una dama esclusa dal mondo cortese perché entrata in convento (per cui cf. *supra*, § 2.1: 33-6). Non si tratta, d'altra parte, che di piccoli segnali, che, considerati nel complesso, paiono giustificare una datazione successiva alla monacazione della dama, motivo per cui si è preferito presentare il componimento come secondo in ordine cronologico nella sezione delle liriche a tema amoroso.

Dal punto di vista testuale, trattandosi di un *unicum*, si è cercato di rispettare il più possibile la lezione del manoscritto che tramanda il componimento; le sole variazioni da segnalare sono una proposta di correzione per il v. 3; l'espunzione della congiunzione coordinante *et* per il v. 9 (in nota tironiana sul manoscritto); lo scioglimento della sinalefe *dautramor* del v. 15 e di *q'a leis* del v. 34 per ripristinare computo sillabico e rima (inammissibile la lezione *plaxia* del manoscritto); l'accoglimento della correzione di Favero 2006 per *pessamen* del v. 22, sciolto in *pensan en*. Si è, inoltre, deciso di privilegiare la lezione *nec* del v. 6 rispetto alla congettura *net* di De Lollis 1903 – e Favero 2006 – e il perfetto *fui* del manoscritto, anziché accogliere la lettura *sui* di Bertoni 1901, non ponendo, la prima, eccessivi problemi di interpretazione del testo, salvo accettare una datazione posteriore del componimento.

¹³⁵ L'indizio andrà certamente mitigato alla luce del fatto che la *merces* è uno dei tratti salienti della *fin'amor* e che il lemma appartiene al lessico chiave della lirica trobadorica. Si veda, infatti, la scheda dedicata a *merce* da Cropp 1975: 174-7, che descrive come «[c]hez les troubadours, le terme *merce* s'emploie surtout au sens de grâce ou de pitié que l'amoureux espère trouver auprès de la dame» e come il termine sia passato da indicare un premio o una grazia ricevuta a sostituire il termine MISERICORDIA presso «des auteurs chrétiens [...] dès le Vie siècle». La frequenza del termine nel *corpus* di Blacasset pare, tuttavia, significativa, anche e soprattutto alla luce di *BdT* 96,10a.

- I Mos volers es qez eu m'eslanz
 a nova chanzon novella,
 pos nou cor non «renoveilha
 cil de cui eu sui fiz amanz,
 si qe douzamen renewel, 5
 qan puesc son nou cors nec novel
 lauzar; mas qar es ab tant de valor,
 non par ni^ampar si Mercés no i secor.
- II Ferms, fizels, humilz, mercejantz 10
 fui ab leis qez enchapdelha
 vera valor, qi·m capdella,
 et anc d'autr'amor dezirantz
 no fui; anz m'a tals en capdel
 q'eu no voil qez outra·m capdel,
 qe·ill clar esgar m'an faig d'autra· amor 15
 loingnar e dar a leis per servidor.
- III E muer, deziran per amor,
 jauzentz ab gran benanza,
 qan mir sa bella semblanza,
 tan m'a ferm fizel servidor, 20
 e vas on q'eu estei ni·m vir,
 leis, penssan, en mon ferm cor mir
 et ai esmai, consiros, don sospir,
 qar sai qe·m fai viu, deziran murir.
- IV E tenc per don e per signor 25
 leis, qi no·m vol ni m'inanza;
 e fui en tal esperanza,
 q'eu esper per amar douzor;
 e pueis per amar puesc sentir
 douz' douzor, per amar azir, 30
 qar sai no·m vai l'afanz qe·m fai sentir:
 penrai, si·l plai, per jauzimen conzir.
- V Et anc nuls plazers tan plazentz
 no·m fo·ra, sol q'a leis «plai»,

- cui auta valors veraia 35
 fai valer sobre las valenz;
 per q'ìl prec qe·m tenga per sieu;
 e s'ai trop qist, no·il sia grieu,
 car sen soven forza sobretalanz;
 temen li·m ren humils leials amanz. 40
- VI E prec li qe sia suffrenz,
 qar m'a, qes eu aitan n'aia
 q'eu, lauzan, son pretz retraia
 ab son tout; e qar anc volvenz
 no·l fui, prec qe m'embri'em brieu, 45
 e qar ha mais en mi qez eu,
 turmen plazen m'en son, en gaug l'afanz
 q'ieu sen, sufren, e·l penzamens jois granz.
- VII Ab sen s'enpren N'Ugeta; pretz prezanz 50
 la pren, don gen es sobr'onor onrantz.

1 *m'eslanz*] *meslauz* a¹ | 3 *non <reno>veilba*] *non ueilba* a¹ | 6 *nec nove*] ~~*renove*~~
necnouel a¹ | 8 *ni'ampar*] *mampar* a¹, *m* espunto con correzione interlineare
ni | 9 *fizels humilz*] *fizels (et) humilz* a¹ | 14 aggiunto in interlinea dalla stes-
 sa mano | 15 *d'autra<a> amor*] *dautramor* a¹ | 20 *ferm* aggiunto in interlinea
 dalla stessa mano | 22 *penssan, en*] *penssamen* a¹ | 34 *fo<ra>*] *fo* a¹; *plaia*] *pla-*
zia a¹ | 37 *q'ìl*] *qeil* a¹ | 50 *onrantz*] ~~*onratz*~~ *onrantz* a¹

Traduzione

I. È mio desiderio affrettarmi a comporre una fresca canzone nuova, poiché colei di cui sono perfetto amante non rinnova alcun giovane cuore, tanto che dolcemente rinasco, quando posso tessere la lode del suo giovane corpo nascosto; ma poiché è (dama) di tanto valore, non si mostra e non accoglie se Pietà non la soccorre.

II. Costante, fedele, umile, implorante mercé fui con lei che governa il vero valore, che mi guida, e mai desiderai altro amore; al contrario, mi ha così tanto in dominio che non voglio che un'altra mi guidi, poiché i suoi occhi chiari mi hanno fatto allontanare da un altro amore e concedere a lei come servitore.

III. E muoio, desiderando per amore, felice di grande ricchezza, contemplando la sua bella immagine, tanto le sono costante e fedele servitore, e ovunque io stia o mi giri, contemplo lei nel mio cuore fedele e, inquieto, provo un turbamento per cui sospiro, poiché so che mi rende vivo, desiderando morire.

IV. E ho per padrone e per signore lei, che non mi vuole e non mi eleva; e fui tanto speranzoso da sperare dolcezza attraverso l'amore; e poiché, grazie all'amore, riesco a provare una dolce dolcezza, per amore soffro, perché so che non mi aggrada la pena che mi fa provare: supporterò, se lei vuole, la preoccupazione per la gioia.

V. E nessun piacere mi sarebbe mai così piacevole, se solo lei volesse, il cui alto valore sincero fa valere più delle nobili; per cui la prego che mi consideri suo; e se ho chiesto troppo, non le dispiaccia, poiché spesso il desiderio eccessivo forza la ragione; temendo, mi rendo a lei umile leale amante.

VI. E la prego di portare pazienza, giacché mi possiede, (e) che io ne abbia almeno di poterne, lodandola, raccontare il valore con melodia imitata; e poiché non le fui mai infedele, la prego che mi soccorra presto, e giacché possiede di me più di me stesso, i tormenti, per me, diventano piacevoli, la pena che provo, soffrendo, si trasforma in gioia, e il pensiero in grande gioia.

VII. Madama Ugeta si allea al senno; valore degno d'elogio la conquista, per cui lei dà nobilmente ancor più onore dell'onore.

Note

v. 2 *nova*: si noti l'assonanza delle vocali anteriori aperte e delle posteriori semichiusate e semiaperte, oltre che l'allitterazione delle nasali alveolari, che proseguono anche al verso successivo. Tale espediente fonetico non fa altro che mettere ulteriormente in rilievo il gioco di richiami paralleli per figura etimologica tra i due versi (*noua – nou; novella – renoveilha*).

v. 3 *nou cor*: l'espressione viene usata dal poeta per indicare la mancanza di altri pretendenti al cuore della dama, per cui il "cuore" va qui inteso come sinneddoche per un potenziale rivale in amore. – *non <renoveilha*: si corregge la le-

zione del ms., erronea per *saut-du-même-au-même* (non *renoveilha*). Favero 2006 rende *pos* [*mon*] *nou cor renoveilha*, seguendo una congettura suggerita da De Lollis 1903. La studiosa risolve, dunque, l'ipometria proponendo l'aggiunta di un aggettivo possessivo. La perdita del prefisso *re-* per *saut-du-même-au-même* qui proposta, invece, ha il merito di non intervenire troppo sul testo e di essere più economica. È, infatti, vero ciò che fa notare De Lollis, cioè che Peire Bremon Ricas Novas usa il verbo *renovella* nel primo verso e che, considerata l'inversione metrica di *octosyllabes* e *heptasyllabes* tra i due componimenti di Peire Bremon e di Blacasset, è anche probabile che Blacasset utilizzasse lo stesso verbo. Inoltre, se si confronta la prima *cobla* con la seconda, si nota il rapporto incrociato con *enchapdellar*, anch'esso associato all'interno della *cobla* al suo speculare privo di particella iniziale, *capdel*. Si noti, infine, che *renoveilha* costituisce rima ricca con il corradicale *novella* del verso precedente.

v. 4 *fix*: l'espressione *fix amanz* ricorre anche in *BdT* 96,11 al v. 23 (*sabribon tug de cuy suy fis amans*).

v. 5 *renovel*: rimante che riprende il *renoveilha* ricostruito per congettura al v. 3, al quale è anche legato per poliptoto.

v. 6 *nec*: Favero 2006 propone in nota anche la lettura di *nec* come congiunzione copulativa *ne*, da cui 'il suo corpo giovane e novello'. De Lollis 1903, invece, proponeva la correzione *net*, nel senso di *DOM*: *s. v. nede, net*, 'net, propre, pur'. Si noti, inoltre, la ripetitività anche fonetica dei tre aggettivi scelti (*nou – nec – novel*), che costituiscono paronomasia e danno tutti e tre l'idea di un corpo 'giovane', 'nuovo', 'nascosto', fors'anche a indicare la verginità, se non fisica, almeno spirituale della dama. – *novel*: rima ricca con il corradicale del verso precedente (*renovel*), esattamente come, in ordine inverso, era già avvenuto ai vv. 2-3.

v. 7 *lauzar*: il verbo completa, per iperbato, il modale del verso precedente, *puesc*, con il quale è legato per *enjambement*.

v. 8 *ni'ampar*: per rientrare nel computo metrico del decasillabo, l'espressione va conteggiata con sinalefe (segnalata nel testo col simbolo "^^"). Favero 2006 preferisce la versione non espunta del ms. *m'ampar* anziché la versione corretta dal compilatore stesso in interlinea. Traduce, perciò, l'espressione *non par m'ampar* come 'non sembra che mi accorderà la sua protezione', ma si può accettare anche la correzione fornita dal compilatore: *non par ni ampar* potrebbe, infatti, essere tradotto come 'non si mostra e non accoglie'. Favero 2006: 67, inoltre, specifica in nota: «*amparar* [...] è verbo del linguaggio tecnico feudale e indica l'azione di protezione e tutela politica e militare svolta dal signore». Anche questo passaggio potrebbe essere letto come indizio a favore dello spostamento in avanti della datazione, poiché la dama 'non si mostra e non accoglie', tranne che, come si è visto, per pietà, per 'misericordia', *Merves*. Si noti, inoltre, che il primo verso breve presenta paronomasia, oltre che rima ricca (*par – ampar*). – *Merves*: personificazione della Pietà, come altro-

ve nei componimenti di Blacasset: si confronti, infatti, *BdT 96,10 v. 1* (*Per merce·lh prec q'en sa merce mi prenda*), *BdT 96,2 vv. 1* (*Ben volgra que·m venques Merces*) e *43* (*domna, tot merce vos venza*), *BdT 96,11 vv. 25* (*S'aissi·us auzes, dona, merce clamar*) e *29* (*mas, si Merces que orguelh humilià*), *BdT 96,9 v. 9* (*Amics Sordel, ben gran merce faria*).

v. 9 *Ferms, fizels, humilz, mercejantz*: espunzione della congiunzione per motivi metrici. Si noti l'allitterazione delle fricative labiodentali sorde e delle nasali bilabiali che associa a due a due gli attributi, posti in *climax* ascendente. Gli stessi aggettivi ritornano, separati, anche in *BdT 96,2 vv. 16* (*tan ferm en obediencia*), *21* (*que humilz, senz orgoill, temors*) e *39* (*anz, istac tan ferm e·l drez cors*), *BdT 96,3a v. 41* (*Humilz fizels amors*), *BdT 96,11 vv. 1* (*Si·m fai Amors ab fizel cor amar*), *34* (*ab humil cor tot vostre mandamen*) e *39* (*anz aman muer, don vos sui merceyans*).

v. 10 *fui*: la scelta del perfetto è significativa, vista la proposta di datazione alternativa avanzata nell'introduzione. Il verbo è legato per *enjambement* e inversione agli attributi del verso precedente, cui è legato anche per anafora iniziale del suono /f/.

v. 11 *vera valor*: paronomasia. L'espressione è complemento oggetto del verbo *enchapdella* del verso successivo, al quale è legata per *enjambement*. – *capdella*: il verbo riprende, in figura etimologica, esattamente come accadeva nella *cobla I*, il rimante corradicale del verso precedente, con cui compone rima ricca.

v. 12 *d'autr'amor*: paronomasia, accentuata anche dall'assonanza con l'avverbio precedente (*anc*). – *dezirantz*: il participio è retto dal verbo *fui* del verso successivo, cui è legato per inversione e *enjambement*.

v. 13 *no fui*: litote con cui il poeta dichiara la sua assoluta fedeltà alla dama. – *en capdel*: l'espressione riprende il verso successivo per figura etimologica, esattamente come era accaduto ai vv. 10-11 e nella *cobla I*. Si noti, inoltre, che i rimanti identici dei vv. 17-18 sono tra loro in rapporto di *mot equivoc*, dato che il primo è sostantivo, mentre il secondo ha funzione di verbo.

v. 15 *clar esgar*: il riferimento allo sguardo, agli occhi chiari della dama (Ugeta), *topos* di bellezza, richiama l'espressione *vair huelh* (v. C17, in M9 si legge *bell hueilh*) di *BdT 96,10a*. – *d'autra amor*: il verso, come riportato dal manoscritto (*dautra|mor*), risulta ipometro. Considerando il verso per intero come decasillabo e non come bisillabo+bisillabo+esametro, il problema sarebbe facilmente risolvibile per dialefe dell'espressione iniziale (*qe ill*, anziché *q'ill*). Qui, tuttavia, si preferisce sciogliere il troncamento *autr'amor* per rispettare la struttura consueta dell'ultimo distico di ogni *cobla*. Il sintagma *d'autra amor*, inoltre, produce una paronomasia identica a quella riscontrata al v. 12, sottolineata dall'assonanza delle vocali anteriori aperte. Nelle due occorrenze della strofe, il sintagma ricorre prima in condizioni di sinalefe, poi in condizioni di iato ricostruito per ripristinare il computo metrico. Il ricorso allo iato non è raro nei

componenti del poeta, che, sebbene operi ormai al tramonto della grande lirica trobadorica, non è nuovo alla ripresa di temi, toni e costrutti arcaici: si pensi oltre che ai casi di iato, anche alle cesure epiche e ai temi guerreschi dei due sirventesi (cf. *supra*, §2.2: 37 e *infra*, §4.6: 217 ss.). Si noti infine che qui si è in presenza di un indizio potenzialmente importante: il riferimento da parte dell'autore ad un 'altro amore' dal quale i begli occhi di Ugeta l'avrebbero distratto farebbe pensare ad una sorta di *chanson de change*, ma sposterebbe la cronologia ad *ante BdT 96,10a*. Lo stile molto ripetitivo e debitore nei confronti dei poeti precedenti da parte di Blacasset – si pensi, ad esempio, alla ripresa di espressioni di Aimeric de Peguilhan, per non citare che un solo caso – e la possibilità che la canzone qui esaminata non sia che un testo esordiale di un poeta giovane fanno propendere per la semplice ripresa di un'espressione stereotipata, ormai cristallizzata nel lessico cortese di un poeta tardo.

v. 16 *loingnar*: il verbo è retto dal *faig* del verbo precedente, cui è legato per iperbato e *enjambement*. – *servidor*: lo stesso termine ricorre anche nell'*incipit* di *BdT 96,3* (*Celb qe·m ten per sinu servidor*).

v. 17 *muer*, *deziran*: antitesi ricorrente nelle poesie di Blacasset, soprattutto in *BdT 96,11*, incentrata sul forte legame amore-morte. L'espressione è, per di più, sottolineata dall'omoteleuto *muer* – *per* – *amor*: questa terza *cobla*, che varia i rimanti dopo le prime due, riprende non solo le rime in *-or* dei decasillabi delle strofe precedenti, ma anche i rimanti stessi, con due casi (*amor* e al v. 20 *servidor*) di *mot tornat*.

v. 20 *ferm fizel*: ripresa della paronomasia del v. 9.

v. 21 *ni·m vir*: un'espressione simile ricorre anche in *BdT 96,2* ai vv. 17 (*que, per maltrag, gentils donna, ni·m vir*) e 38 (*mi ten, si qe no·m vir aillors*).

v. 22 *leis*: enfasi sul pronome personale accentuato dall'iperbato che separa il pronome dal verbo. – *pessan, en...*: si accetta la correzione proposta da Favero. L'espressione *ferm cor* ricorre anche in *BdT 96,3a* al v. 48 (*format de ferm cor coral*) e in *BdT 96,2* al v. 14 (*plus, mas, ab ferm cor aturan*). – *mir*: torna, qui, lo stesso predicato già utilizzato al v. 19.

v. 23 *esmar*: personificazione del 'tormento', definito per ipallage dall'attributo *consiros*. Lo stesso termine ricorre anche nella risposta di Blacasset in *BdT 96,5* al v. 19 (*sil per cui eu vif sen esmar*).

v. 24 *viu...murir*: antitesi come al v. 17, rafforzata dalla posizione enfatica dell'attributo *viu*. – *deziran murir*: il desiderio di morte per amore espresso in questa *cobla* potrebbe essere causato dalla "non disponibilità" della dama, ormai votata al servizio di Dio. Favero traduce: '[...] perché so che mi fa, vivo, morire di desiderio'. L'interpretazione qui proposta (dovuta al diverso trattamento dell'interpunzione) è leggermente diversa. Nella versione fornita da Favero si intende che il pensiero della dama fa morire di desiderio il poeta, pur facendolo restare vivo. Nella traduzione qui proposta, invece, s'intende che il pensiero della dama rende vivo il poeta, pur nel suo desiderio di morire per

amore. Alla luce dell'ipotesi che la canzone sia stata composta per Ugeta quando la dama era già in convento, il ricordo del suo amore (*leis, pessan* [...]) suscita in lui l'antico desiderio che, se da un lato lo fa rinascere (v. 5 *si qe douzamen renovel*), lo rende vivo, dall'altro lo fa morire, perché sa perfettamente di non poter appagare il suo desiderio (come espresso anche nella *cobla* subito successiva) – non diversamente dal paradosso amoroso di Jaufre Rudel e simili. Anche prendendo in considerazione l'*incipit* della *cobla* (*E muer, deziran per amor*), con cui il verso qui oggetto di analisi è in rapporto chiastico, entrambe le traduzioni, quella di Favero e quella qui offerta, hanno la loro logica interna: quella di Favero farebbe ripetere al poeta lo stesso concetto del primo verso ('E muoio desiderando per amore' = 'mi fa, vivo, morire di desiderio'); quella fornita nella presente edizione fa intendere che il desiderio, anziché annullare la vita del poeta, lo rende vivo. Si confrontino, infatti, l'ultima parte dell'ultima *cobla* e la *tornada* di *BdT* 96,11, per comodità riportate qui in nota:

anz aman muer, don vos sui merceyans,
q'en la mort prenc honor, si tot m'es dans. 40

Si us platz, dompna, que fin'amors m'aucia
vos deziran, ja no us cugetz qe m sia
enuegz en re; ans, si us es plazers grans,
serai tos tems de ma mort dezirans.

L'autore sembra affermare di desiderare la sua morte, se tale evento è di gradimento per la dama amata. Più o meno lo stesso concetto è quello che Blacasset esprime qui al v. 24.

v. 26 *leis*: enfasi sul pronome, come già al v. 22; il pronome è legato al verbo del verso precedente *tenc* per iperbato e *enjambement*.

v. 28 *esper*: figura etimologica a distanza con il rimante del verso precedente *esperanza*. Si notino, inoltre, gli omoteleuti *esper* – *per* e *amor* – *douzor*. – *amar*: qui e al verso successivo si potrebbe correggere *amar* con *amor* per sottolineare la differenza tra i due tipi di amore richiamati da Blacasset: (*fin*)*amor*, cioè l'amore cortese che eleva, e *amar*, cioè l'amore carnale, che suscita sofferenza (*azir*), per di più in questo caso dove, probabilmente, il sentimento carnale è rivolto a una donna impossibilitata a ricambiarlo. Tale differenza era stata già notata per Marcabru da Formisano 1994: 71.

v. 29 *pueis per...puesc*: paronomasia.

v. 30 *douz'* *douzor*: figura etimologica che riprende il *douzor* del v. 28. Si stampa *douz'* per indicare la caduta della desinenza femminile (*douz[a]*) dovuta a ragioni metriche. – *per amar azir*: Favero specifica in nota: «[n]ella strofa sono descritti sentimenti di dolcezza, di affanno e dispiacere – accettato come fosse una gioia – per cui non ho ritenuto opportuno tradurre *azir* né con "odio", né,

data l'assenza del pronome riflessivo, con “mi irritò”, “mi crucciò”. Ho optato, invece, per la traduzione “soffro” sulla scorta di quanto è stato già diffusamente osservato a proposito delle accezioni da attribuire al provenzale *ira*, di cui *aʒirar* < *ADIRARE è un corradicale». Si confronti, infatti, il *DOM: s. v. adirar*, «*a.* occupe une place importante dans le vocabulaire affectif des troubadours. Les acceptions de *a.* employé pronominalement reflètent l'ambiguïté déjà inhérente à *a.* occ. → *ira* ‘colère; chagrin’ [...]. La distinction entre les émotions colère et tristesse s'avérant parfois délicate, il se peut donc que quelques-unes des attestations rangées ici sous ‘s'irriter’ aient leur place sous ‘s'affliger’». La giustapposizione di *amar* e *aʒir*, inoltre rafforza l'antitesi tra i due sentimenti, come accadeva già nel rapporto amore-morte della *cobla* III.

v. 31 *gar sai*: bisillabo totalmente identico al primo bisillabo del v. 24. – *sentir*: *mot tornat* con il v. 29.

v. 32 *penrai*: paronomasia con il bisillabo successivo *penrai* [...] *plai*. – *jauzimen conzìr*: antitesi simile a quella del v. 30 (*amar aʒir*). Si noti, inoltre, che *conzìr* costituisce rima ricca proprio con il rimante del v. 30. L'esametro è poi in costruzione chiastica rispetto ai due binari che costituiscono, insieme all'esametro, il decasillabo (*penrai – conzìr* | *si·l plai – jauzimen*).

v. 33 *plazers tan plazentz*: figura etimologica. La proposizione si completa, inoltre, al verso successivo per *enjambement*.

v. 34 *fo·ra...·plai·a*: si accolgono a testo le correzioni già operate da Favero. Il verbo *plai·a*, inoltre, riprende la figura etimologica del verso precedente (*plazers...·plazentz*).

v. 35 *valors veraia*: paronomasia e personificazione dell'intero sintagma che funge da soggetto animato del verbo del verso successivo, cui è legato per *enjambement*.

v. 36 *valer...·valenz*: figura etimologica che, similmente a quella del v. 33 ripresa dal rimante verbale del verso successivo, viene ripresa dal sostantivo *valors* del verso precedente.

v. 38 *s'ai trop qist*: un'espressione simile ricorre anche in *BdT 96,11* v. 7 (*e s'ai trop quis, no·m sia dans*).

v. 39 *sen*: personificazione della ragione, come anche in *BdT 96,11*. – *soven*: l'avverbio si trova in paronomasia col sostantivo *sen* del bisillabo precedente. – *forza sobretalanz*: questo passaggio è un altro indizio a favore della datazione fornita nell'introduzione: il poeta, infatti, sembra sentire il bisogno di giustificare la sua insistenza, affermando che un desiderio molto forte spinge a compiere azioni insensate (quale, ad esempio, potrebbe essere il tessere le lodi di una giovane monaca). *Sobretalanz* è, inoltre, in rapporto di antitesi con il *sen* del primo bisillabo del verso e con l'intera *tornada*. Si noti che la stessa espressione, quasi proverbiale, viene utilizzata anche in *BdT 96,11* al v. 8 (*si·m fors'en re mo sen sobretalans!*).

v. 40 *temen...*: il concetto di “timore” associato al sentimento erotico ricorre anche in *BdT 96,10a* v. C30 (*s’amor m’auci; pero, non ai temensa*), *BdT 96,2* v. 7 (*ço qu’eu dezir ab temenza*), *BdT 96,11* v. 26 (*quo·us dezir fis ab car voler temen*).

v. 41 *E prec li...*: il verso è in rapporto di parallelismo con il v. 37.

v. 42 *gar m’a, ques eu*: Favero corregge inserendo il pronome relativo, *q’* davanti al pronome personale *eu*, intendendo il verso come ‘dal momento che mi ha chiesto di averne tanta’, con *ques* participio passato di *querre*. Data la rarità della forma participiale con vocale semichiusa nel *corpus* di Blacasset (a fronte di due occorrenze di *q(u)is(t)* in questa canzone, al v. 38, e in *BdT 96,11* al v. 7, cf. *infra*, §4.3.3: 152), si è qui intesa la prima parte del verso, *gar m’a*, come staccata dalla seconda, legata al verso precedente, con il verbo avere con significato pieno (‘La prego di portare pazienza, giacché mi possiede’), e *ques* come congiunzione (*que* + sibilante davanti a vocale), che introduce un’invocazione con congiuntivo (‘che io ne abbia almeno...’), rimanendo, così, fedeli al manoscritto. – *n’aia*: pronome *n(e)* prolettico riferito al verso successivo per *enjambement*.

v. 43 *q’eu...retraia*: iperbato. Il verbo costituisce, inoltre, rima ricca con il rimante del v. 35 (*veraia*) e completa il suo senso con il sintagma preposizionale del verso successivo per *enjambement*.

v. 44 *ab son tout*: per l’interpretazione, si rimanda all’introduzione al componimento. Va però ricordato, in questa edizione, che non sempre le canzoni avevano melodie del tutto originali come prescritto dalle *Leys d’Amors*, e che l’espressione potrebbe essere effettivamente segnale palese dell’uso di melodie già inventate. Non va, inoltre, dimenticato che Blacasset appartiene a una generazione di trovatori tardi, per cui non stupirebbe un’infrazione alla regola, per di più “autodichiarata” se si vuol credere all’interpretazione ‘con melodia imitata’ (per un ulteriore esempio si veda, tra gli altri, Folena 1990: 99, in cui si fa riferimento a una canzone di Bertolome Zorzi composta sullo stesso metro della tenzone tra Uc de Saint Circ e Peire Guilhem de Luserna su Cunizza da Romano).

v. 45 *no·l·fui*: il verbo è completato dal participio *volvenz* del verso precedente, al quale è legato per *enjambement*. – *m’embri’em brier*: l’espressione compone paronomasia; il rimante *brier* si trova in rima imperfetta con i rimanti a esso corrispondenti, che presentano /ε/ (*sieu* v. 53, *grieu* v. 54, *eu* v. 66).

v. 47 *turmen*: inizia qui una serie di omoteleuti in *-en* (*turmen* – *plazzen* – *m’en* – *en* – *sen* – *sufren* – *penzamen*). Il verbo che compone il bisillabo si trova in rima interna ricca con il v. 40 (*temen*). – *plazzen*: l’attributo è antitetico rispetto al sostantivo *turmen*, come le espressioni già viste in precedenza e quella seguente (*gaug* – *afanz*). – *en gaug*: ellissi del verbo, con senso identico a quello del costrutto precedente (*turmen plazzen m’en son*), come avviene anche al v. 48.

v. 48 *sen*: *mot equivoc* interno con i primi bisillabi dei vv. 39 (*sen* – sostantivo) e 49 (*sen* – sostantivo). – *sufren*: ripresa, in poliplotto, del rimante del v. 41

(*suffrenz*). Il verbo costituisce, inoltre, rima interna ricca con il secondo bisillabo del v. 40 (*ren*) e del v. 49 (*pren*), oltre che con il primo bisillabo del v. 50 (*pren*).

v. 49 *sen*: rapporto di paronomasia con il bisillabo successivo (*s'empren*); il termine costituisce anche rima interna identica con il primo bisillabo del v. 39. – *N'Ugeta*: il soggetto è in posizione cataforica rispetto alla proposizione in cui è contenuto. – *pretz prezanzz*: figura etimologica, corroborata dalla paronomasia con il verbo del verso successivo (*pren*).

v. 50 *la pren*: il rimante *pren* costituisce rima ricca con il secondo bisillabo del verso precedente, *s'empren*. – *sobr'onor onrantz*: cioè: 'è capace di conferire ancora più onore rispetto all'onore stesso'. È questa l'espressione riconosciuta da Bergert 1913: 55 come possibile *senhal* per Ugeta, *senhal* che ricorre in forma simile anche, come indicato già dallo studioso, in *BdT* 96,2 v. 20 (*sobr'onratz honors*). Si noti che l'espressione costituisce figura etimologica ed è in rapporto di rima ricca con il v. 48 (*granz*). Si riprende letteralmente la traduzione di Favero per la resa dell'ultimo verso.

4.3.3. *BdT 96,11 – Si·m fai Amors ab fizeïl cor amar*¹³⁶

Testimoni: B (attribuzione a Blacasset, ff. 107rb-va); F (attribuzione a Blacasset, f. 57); I (attribuzione a Blacasset, f. 109rab); U (attribuzione a Blacasset, ff. 136v-137r); V (attribuzione a Blacasset, f. 91r); VeAg (attribuzione a Blacasset, f. 35r-v); C (attribuzione a Blacatz ff. 350vb-351rab); f (attribuzione a Blacatz, f. 38v, 2 strofi + f. 64v, 3 strofi); H (frammento acefalo senza attribuzione, f. 60ra); era in M, f. 127 (rubrica *Enblacacet* nell'indice, f. 4v) e in Bernart Amoros; *cobla* II, vv. 9-16, citata da Pere Torrella nel poema *Tant mon voler s'es dat a' mors* (Rao 180,28), vv. 378-85 (in apparato: PerTor);¹³⁷ melodia in R col *contrafactum* *BdT 335,67*.

¹³⁶ Si è avuto modo di presentare il contenuto del presente capitolo e le problematiche legate all'edizione della canzone in un seminario dal titolo «Questioni di contaminazione trobadorica: il caso di *Si·m fai Amors ab fizeïl cor amar* di Blacasset (*BdT 96,11*)» tenutosi in forma virtuale nel quadro del ciclo di seminari della *Fondazione Ezio Franceschini* il giorno 30 marzo 2021. Alcune delle soluzioni adottate e delle riflessioni proposte sono frutto della discussione che è seguita al seminario: colgo perciò l'occasione per ringraziare sentitamente quanti hanno partecipato proponendo idee, spunti e consigli utili alla soluzione di alcuni dei problemi presentati.

¹³⁷ Per cui si rinvia all'edizione Pere Torroella (Archer): 63-96. L'opera è datata dall'editore tra 1448-9 e 1467. La citazione della strofa di Blacasset è funzionale al poeta che, dopo aver citato una strofa attribuita a Jordi de Sant Jordi in cui si gioisce della perdita dell'amica perché, perdendo lei, si riguadagna sé stessi, si pente della scelta della *cobla*, «per la qual sembra queixar-se de la dama, ja que aquesta llegirà el que ha escrit i s'ofendrà» (*ibid.*: 80). A tal fine, Pere cerca di recuperare la fiducia della sua dama, citando indirettamente Blacasset: *Vós, ma senyora, perdonau, | que passió mon seny retrau | he·m toll l'entendre, | e no puc ma lengua rependre | d'açó que·l cor no vol entendre | jui ne desigh* (vv. 369-74), passaggio che ricorda da vicino l'espressione quasi proverbiale di *BdT 96,7a*, e *s'ai trop qist, no·il sia grien, | car sen soven força sobretalanç* (vv. 38-9, cf. *infra*, §4.3.2: 133), ma anche della stessa *BdT 96,11*, e *pus no·us quier, mas qe·us plassa qu'ieu sia | vostres, e s'ai trop quis, no·m sia dans; | si·m fors'en re mo sen sobretalans!* (vv. 6-8, cf. *infra*, §4.3.3: 152), che, dunque, il poeta catalano dimostra di conoscere integralmente. La familiarità di Pere con l'intero testo di Blacasset traspare, d'altra parte, anche dalla *cobla* che segue quella del giovane signore di Aups, in cui il catalano lamenta i suoi dolori e aspira alla morte come conforto finale dei suoi dolori: *defall la vida, | en tantas morts ja repartida | que per la darrera partida | fóra conort* (vv. 388-91), passaggio che ricorda da vicino la *tornada* di *BdT 96,11*. Quanto alla fonte da cui Pere leggeva la canzone di Blacasset, il testo della *cobla* citata non permette di trovare grandi appigli al resto della tradizione. Vista la prossimità geografica del trovatore catalano alla testimonianza di VeAg, è probabile che Pere leggesse da un codice a esso affine, ma non dal suo stesso modello diretto (visto che la testimonianza indiretta presenta correttamente i vv. 13-4, lacunosi in VeAg). Motivi puramente linguistici e, di conseguenza, poligenetici – trat-

Genere testuale: *canço*.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 577,96: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10; cinque *coblas unissonans* di otto versi ciascuna + *tornada* di quattro versi (c10' c10' d10 d10); tipo metrico originale; imitazioni metriche: *BdT* 50,2 (*Si vols amics al segle gazaignar* di Berenguier Trobel), *BdT* 82,12 (*Vil sirventes de vil ome voill far* di Bertran Carbonel); *BdT* 82,19 (*Ab son amic si deu hom conseillar* di Bertran Carbonel); *BdT* 82,67 (*Nuls hom no deu trop en la mort pensar* di Bertran Carbonel); *BdT* 82,88 (*Tota domna que aja cor d'amar* di Bertran Carbonel); *BdT* 107,1 (*Ar es sazós qu'om si deu alegrar* di Calega Panzan); *BdT* 248,16 (*Auzít ai dir, Bofill, que saps trobar* di Guiraut Riquier); *BdT* 335,67 (*Un sirventes novel voill comensar* di Peire Cardenal); *BdT* 401,9 (*Un sirventes si pogues volgra far* di Raimon Gaucelm de Beziers);¹³⁸ rime: a –ar, b –en (e chiusa), c –ia, d –ans.

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 19; Marshall 1976: 400-5.

Altra bibliografia: Alberni 2003: 484-5.

4.3.3.1. Identificazione della dama

La canzone qui presentata è di certo il componimento più apprezzato dell'intera opera di Blacasset da parte dei suoi contemporanei. L'argomento si inserisce pienamente all'interno del solco delle tematiche più care all'amor cortese (servizio d'amore, fedeltà alla donna amata, elogio e occultamento dell'identità della dama, *fin'amor* che eleva il poeta anche nella sofferenza, binomio amore-morte) con una forma metrica originale di decasillabi *a minore* in *coblas unissonans*. Non è, tuttavia, rintracciabile alcun indizio chiaro all'interno del componimento che possa aiutare nell'identificazione della dama cantata. A voler cercare all'interno del *corpus* del poeta, tre sole sono le dame cui si fa diretto riferimento:

tandosi in entrambi i casi di mani catalane – causano la desinenza in *-e* finale per *volgre* al v. 12 e l'ipometria dello stesso verso per caduta della *-e* prostetica in *star* anziché *estar*.

¹³⁸ Informazioni tratte da *BEdT*, che sottolinea: «[è] da rilevare come indubbiamente significativa la diffusione con centro geografico provenzale del modello (Berenguier Trobel, Bertran Carbonel), coi due prolungamenti l'uno genovese (Calega Panzan) e l'altro linguadociano (Guiraut Riquier, Raimon Gaucelm de Beziers). La fortuna del modello si prolunga: *contrafacta* trobadorici e provenzali dei secc. XIV-XV».

1. Gauseranda de Lunel, cantata in *BdT 96,1* in risposta alla lode giudicata “poco appropriata” di Guilhem de Montanhagol (cf. *infra*, § 4.5.4: 192) e nominata in *BdT 96,10a*, v. C32 come una delle dame che potrebbero distogliere l'autore dal dispiacere per l'ingresso in convento della sua amata Ugeta, senza successo (cf. *supra*, § 4.3.1: 116);
2. una dama non identificata, probabilmente proveniente da Montdragon, nominata anch'essa in *BdT 96,10a* in associazione a *Lunelhs* (Gauseranda) sempre al v. C32 (cf. *supra*, § 4.3.1: 116);
3. Ugeta, oggetto di compianto per il suo ingresso in convento proprio in *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 107) e cantata anche in *BdT 96,7a* (cf. *supra*, § 4.3.2: 125), celata, probabilmente, come già detto, anche in altri componimenti sotto il termine chiave di *merce*.

L'identificazione proposta dall'*Histoire Littéraire de France* 1838, che vede nella dama cantata, in questo e in altri componimenti di Blacasset, Béatrix, moglie di Raimondo Berengario di Provenza, non presenta argomenti positivi tali da renderla pienamente accettabile. Blacasset, infatti, non fa mai riferimento implicito o esplicito alla Contessa di Provenza né per mezzo di *senhal* né con altri metodi, neanche nel sirventese *BdT 96,3a* in cui si fa diretto richiamo al Conte (cf. *infra*, § 4.6.1: 217). È, tuttavia, da segnalare ancora una volta che la serie di quattro poesie erroneamente attribuite dal copista di P a Blacasset studiata da Resconi 2009, lascia pensare che un binomio Blacasset-Béatrix fosse effettivamente radicato all'epoca della confezione del codice e potrebbe essere il riflesso di una situazione reale, sebbene, come si è detto, potrebbe anche essere conseguenza di semplici suggestioni; si noti, inoltre, che anche un altro dei tre manoscritti latori di falsa rubrica per il primo dei componimenti erroneamente attribuiti a Blacasset da P, *Be·m platz lo gais temps de pascor*, il ms. U, fa seguire il componimento con attribuzione erronea proprio da *BdT 96,11*, creando, anche qui, un legame della dama di *BdT 96,11* con Béatrix – ma è certamente possibile ipotizzare una fonte comune a U e P, responsabile dell'associazione dei due testi.

Come per gli altri componimenti amorosi, anche in questo caso si affaccia la possibilità che la dama cantata possa identificarsi con Ugeta e, se così fosse, l'estrema segretezza sulla sua identità farebbe presagire un rapporto sconveniente tra i due, con lei già in convento e lui che continua a cantarne la bellezza terrena e il valore mondano; in caso di

veridicità dell'ipotesi proposta, si avrebbe un'idea più chiara dell'altezza cronologica della composizione della canzone, che si posizionerebbe, dunque, *post BdT 96,10a*. Il termine personificato *Merve* andrebbe, quindi, ad aggiungersi alla lista di possibili *senhal* indicati da Bergert 1913: 55 per Ugeta.¹³⁹

4.3.3.2. *Attribuzione*

Ciò che, in ogni caso, resta assodato è l'enorme successo – o l'estrema fortuna – che la canzone riscosse al tempo. Tale successo è testimoniato non solo dal grande, rispetto alle altre poesie del trovatore, numero di manoscritti che ne tramandano il testo, spesso come unico componimento di Blacasset dell'intera raccolta, ma anche dall'elevata quantità di *contrafacta* che ne imitano la melodia¹⁴⁰ – uno dei quali ce ne tramanda anche la trascrizione neumatica (cf. *infra*, § 5.1: 252). Proprio tale fortuna potrebbe aver indotto alcuni copisti, in particolare quelli di C e f, ad ascrivere la canzone al più famoso Blacatz anziché Blacasset; Soltau, ad esempio, nel capitolo «5. Blacatz fälschlich attribuierte Gedichte» della sua edizione delle opere del più anziano, afferma, facendo riferimento all'edizione Klein: «[m]it Bezug auf 96,11 wird man ihm unbedenklich beipflichten, wenn man sieht, dass die Hss. BFI MUV dem Blacasset und nur Cf dem Blacatz ihre Stimme geben» e, in nota relativamente ai mss. Cf aggiunge: «[Cf] die sich obendrein eben erst mit Bezug auf Gr.

¹³⁹ Che erano *nou cors* per *BdT 96,7a* e *96,3a* (cf. *supra* e *infra*, §§ 4.3.2: 125 e 4.6.1: 217) e *sobr'onor onrantz* e *sobr'onratz honors* per *BdT 96,7a* e *96,2* (cf. *supra* e *infra*, §§ 4.3.2: 125 e 4.3.4: 163). Eseguendo una rapida ricognizione sui rimpieghi del termine chiave *merve* nelle opere superstiti del poeta, esso si ritrova, in forma personificata, oltre che al v. 29 del componimento qui edito, anche al v. 8 di *BdT 96,7a* (*non par ni' ampar si Merces no i secor*) e nell'*incipit* di *BdT 96,2* (*Ben volgra que·m venques Merces*); in forma semplice al v. 43 di *BdT 96,2* (*domna, tot merces vos vengzà*), nell'*incipit* di *BdT 96,10* (*Per merve·lh prec q'en sa merces mi prenda*) e al v. 9 di *BdT 96,9* (*Amics Sordel, ben gran merve faria*); sotto forma, infine, di participio presente in funzione attributiva, al v. 9 di *BdT 96,7a* (*Ferms, fizels humilz, merceiantz*) oltre che al v. 39 della canzone qui presentata.

¹⁴⁰ La direzione dell'imitazione deve essere proceduta da Blacasset agli altri testi e non viceversa, dato che si tratta in quasi tutti i casi di sirventesi o *coblas esparsas* di argomento morale e dottrinale, per di più di poeti a volte anche più recenti rispetto al nostro. L'unico testo che potrebbe aver funto da modello per Blacasset, piuttosto che esserne imitatore, è *BdT 335,67* di Peire Cardenal, canzone religiosa per cui Marshall 1978: 30-1, tuttavia, esclude l'originalità e afferma con certezza la derivazione dal fortunato modello del giovane signore di Aups.

36,16 als unzuverlässig erwiesen haben» (Soltau 1899: 226). Tuttavia, come d'altronde lo stesso Klein (Blacasset [Klein]: 16-7) nota in relazione a *BdT 96,10*, data la maggiore fama di Blacatz rispetto a Blacasset è più probabile che un copista attribuisca erroneamente un componimento del secondo al primo piuttosto che il contrario. Non va, infine, dimenticata la possibilità che Blaca-*sset* abbia, a un certo punto della sua vita, cessato di essere identificato con il diminutivo, per assumere la forma neutra del suo nome, e che le fonti di C e f potrebbero aver recepito testi recanti il nome “aggiornato” del più giovane trovatore.

L'attribuzione non può, ovviamente, fondarsi solo su tali motivazioni. A stabilirla soccorrono elementi interni, in particolare rapporti lessicali e semantici profondi con gli altri componimenti di attribuzione certa al più giovane dei Blacatz. Le relazioni intertestuali più chiare sono da rintracciare in *BdT 96,7a* (cf. *supra*, § 4.3.2: 125): si veda, tra le altre, la frase dal tono proverbiale *car sen soven forza sobretalanç* del v. 39, che ritorna quasi puntuale in *BdT 96,11* al v. 8 (*si'm fors'en re mo sen sobretalans!*).¹⁴¹ Il rapporto con *BdT 96,7a*, tuttavia, non si ferma al livello lessicale, ma giunge al livello tematico, in maniera talmente profonda da far pensare che l'una delle due canzoni sia una riscrittura più matura dell'altra.¹⁴² Raffronti intertestuali a livello tematico-lessicale, oltre che il gusto particolare per la paronomasia e la figura etimologica, espedienti retorici cari allo stile del poeta, sono riscontrabili, d'altronde, anche in altri suoi componimenti, per cui la paternità della canzone risulta solida.¹⁴³

4.3.3.3. *Ordine delle coblas*

Come si è notato in sede di analisi della tradizione del componimento (cf. *supra*, § 3.2: 53 ss.), per *BdT 96,11* non emergono chiari raggruppamenti tra i testimoni; i passaggi guida sono scarsi e, in quasi tutti i casi, rinviabili a errori poligenetici e lezioni adiafore. A chiarire i rapporti tra i manoscritti non contribuisce neanche il diverso ordine di *coblas*, che

¹⁴¹ Richiami lessicali simili sono presenti in altre liriche del trovatore; per un quadro più preciso si rinvia alle note in coda al testo.

¹⁴² La circostanza fornirebbe una possibile, anche se ancora insufficiente, conferma dell'identificazione della dama cantata in Ugeta.

¹⁴³ Lo stile del più anziano Blacatz, d'altronde, appare visibilmente differente, anche a una semplice lettura della sua produzione nell'edizione Soltau.

cambia per gruppi di testimoni; tranne VVeAg, Bf e UH, tutti gli altri tramandano, tuttavia, una disposizione differente a loro propria. Si riportano qui di séguito due tabelle con le diverse impostazioni, numerando le *coblas* in base all'ordine di VVeAg scelto per l'edizione, con richiami lessicali e strutturali sottolineati per motivi che si vedranno più avanti.

VVeAg	I – <i>Si·m fai Amors ab fizel cor amar</i> II – <i>Ab tal voler fetz Amor autreyar</i> III – <i>Gentils dompna valens, no·us aus nomnar</i> IV – <i>S'aissi·us auzes, dona, merce clamar</i> V – <i>Tos temps vuell may doussamen merceyar</i> <i>torn. – Si·us platz, dompna, que fin'amors m'aucia</i>
B	I – <i>Si·m fai Amors ab fizel cor amar</i> III – <i>Gentils dompna valens, no·us aus nomnar</i> II – <i>Ab tal voler fetz Amor autreyar</i> IV – <i>S'aissi·us auzes, dona, merce clamar</i> V – <i>Tos temps vuell may doussamen merceyar</i> <i>torn. – Si·us platz, dompna, que fin'amors m'aucia</i>
f	I – <i>Si·m fai Amors ab fizel cor amar</i> III – <i>Gentils dompna valens, no·us aus nomnar</i> II (primi 4 versi) – <i>Ab tal voler fetz Amor autreyar</i> + V (ultimi 4 versi) IV (primi 4 versi) – <i>S'aissi·us auzes, dona, merce clamar</i> + II (ultimi 4 versi) V (primi 4 versi) – <i>Tos temps vuell may doussamen merceyar</i> + IV (ultimi 4 versi)
I	I – <i>Si·m fai Amors ab fizel cor amar</i> III – <i>Gentils dompna valens, no·us aus nomnar</i> V – <i>Tos temps vuell may doussamen merceyar</i> II – <i>Ab tal voler fetz Amor autreyar</i> IV – <i>S'aissi·us auzes, dona, merce clamar</i> <i>torn. – Si·us platz, dompna, que fin'amors m'aucia</i>
U	I – <i>Si·m fai Amors ab fizel cor amar</i> III – <i>Gentils dompna valens, no·us aus nomnar</i> II – <i>Ab tal voler fetz Amor autreyar</i> V – <i>Tos temps vuell may doussamen merceyar</i> IV – <i>S'aissi·us auzes, dona, merce clamar</i> <i>torn. – Si·us platz, dompna, que fin'amors m'aucia</i>
H	V – <i>Tos temps vuell may doussamen merceyar</i> IV – <i>S'aissi·us auzes, dona, merce clamar</i> <i>torn. – Si·us platz, dompna, que fin'amors m'aucia</i>
C	I – <i>Si·m fai Amors ab fizel cor amar</i> III – <i>Gentils dompna valens, no·us aus nomnar</i> IV – <i>S'aissi·us auzes, dona, merce clamar</i>

	II – <i>Ab tal voler fetz Amor autreyar</i> V – <i>Tos temps vuelh may doussamen merceyar</i> <i>torn. – Si·us platz, dompna, que fin'amors m'aucia</i>
F	I – <i>Si·m fai Amors ab fizel cor amar</i> III – <i>Gentils dompna valens, no·us aus nomnar</i> Tab. 3 – Ordine <i>coblas</i> con <i>incipit</i> .

VVeAg	I	II	III	IV	V	<i>torn.</i>
B	I	III	II	IV	V	<i>torn.</i>
f	I	III	II+V	IV+II	V+IV	<i>torn.</i>
I	I	III	V	II	IV	<i>torn.</i>
U	I	III	II	V	IV	<i>torn.</i>
H	-	-	-	V	IV	<i>torn.</i>
C	I	III	IV	II	V	<i>torn.</i>
F	I	III	-	-	-	-

Tab. 4 – Ordine *coblas* sintetico.

Come si può vedere, tutti i codici, tranne VVeAg, coincidono nel presentare le *coblas* I-III come le prime due del componimento; una prima cesura potrebbe, dunque, essere intercettata tra VVeAg e tutti gli altri testimoni.¹⁴⁴ Va, tuttavia, preliminarmente notato come il diverso ordine delle *coblas* – soprattutto in testi di successo come pare essere stato il caso di *BdT* 96,11 – non può essere considerato come dirimente ai fini della costruzione dello *stemma codicum*, perché, come notato da Riquer 1975: 41, § 30:

Estas ordenaciones podían tener el inconveniente de no fijar irrevocablemente el lugar que cada una de las estrofas ocupaba en la composición, y, por lo tanto, no proporcionaban al juglar, que recitaba de memoria, ninguna guía para recordar la sucesión a que debía atenerse. La prueba de ello está en que es muy común que una poesía en coblas unissonans o coblas singuals transmitida por varios cancioneros ofrezca diversas ordenaciones de estrofas, aunque la primera siempre está en su lugar.

Se, quindi, tali variazioni nell'ordine delle strofe erano così frequenti, bisognerà concluderne che la particolare disposizione delle *coblas* non può considerarsi congiuntiva o separativa ai fini dello studio dei rappor-

¹⁴⁴ È questo un elemento interessante da sottolineare, soprattutto in una canzone la cui tradizione manoscritta non rileva rapporti stemmatici certi (cf. *supra*, § 3.2: 53).

A livello di contenuto, inoltre, la sequenza logica proposta dai due codici catalani è ben coerente e lineare: I) dichiarazione del sentimento assoluto e “assolutizzante” che porta quasi a far perdere il senno; II) espressione di un amore totalizzante e fermo, anche di fronte ad altre possibili profferte amorose; III) ineffabilità dell’identità della dama; IV) timore di esprimere i propri sentimenti; V) dichiarazione del *servitium amoris* e concetto di morte come gradita se dovuta ad amore; *tornada*) desiderio di morte se coincidente con la volontà della dama. Si passa, quindi, in maniera graduale, nella sequenza corretta di VVeAg, da una generica descrizione del sentimento e delle modalità in cui Amore ha soggiogato il poeta, al punto di maggior *pathos* espressivo del timore, tanto nell’esplicitare l’identità della dama quanto nel dichiararle i moti del proprio cuore, fino a giungere, in un drammatico *climax*, a un anelito di morte pur di compiere i suoi *mandamens*. Le costruzioni offerte, ad esempio, da codici come B(f) e C, che impongono ulteriori intrecci tanto alla struttura chiastica degli *incipit* quanto alla struttura logico-semanticamente del contenuto, comportano una perdita a livello di impatto stilistico, diluendo drasticamente i richiami interstrofici all’interno del componimento e inficiando, così, la costruzione logica dell’intero *chan*.

La correttezza – diretta o ricostruita – di VVeAg nella sequenza strofica fa emergere, dunque, l’erroneità comune degli altri codici, per i quali, tuttavia, è difficile tracciare gruppi più precisi. Se, infatti, come si è mostrato nelle tabelle 1 e 2, Bf e HU sembrano coincidere, fatta salva l’inversione delle ultime due *coblas*, a uno sguardo più attento la comunanza si sgretola inevitabilmente. Partendo dalla prima coppia, Bf, f presenta una singolare situazione di scambio della “sirma” delle ultime tre *coblas*, quelle copiate su f. 64v: l’ordine della “fronte” è quello di B, II-IV-V, mentre la seconda parte delle strofe, ossia gli ultimi quattro versi, è in ordine V-II-IV, comune a I. La differenza non è di poco conto se si pensa che proprio negli ultimi tre versi della *cobla* V è contenuto il richiamo al *topos* amore-morte che, come detto, lega concettualmente l’ultima strofa alla *tornada*. Per quanto riguarda, poi, la coppia HU, va notato come H non riporti il testo per intero ma conservi solo due *coblas*, di cui la prima di soli tre versi, e la *tornada*, per cui non è possibile ricostruire l’ordine delle *coblas* precedenti, che però sarà stato con ogni probabilità simile a U.¹⁴⁷

¹⁴⁷ L’elemento dirimente sul piano dell’ordine delle *coblas* è la posizione della strofa II, il cui vario slittamento all’interno della canzone pare aver scardinato l’intera

A complicare ulteriormente il quadro tracciato sinora contribuisce ancora un altro elemento: la parziale simmetria che alcuni di questi ordinamenti dimostrano tra loro. Si noti, infatti, come C e I risultino tra loro speculari, mantenendo – erroneamente – la *cobla* II in quarta posizione e disponendo le *coblas* IV e V ora in terza e quinta posizione (C), ora in quinta e terza (I). O anche come le sequenze di B(f) e HU siano tra loro identiche fino alla terza *cobla* (I-III-II), per poi distanziarsi in HU con l'inversione IV-V. E ancora come di fatto B(f) riportino solo un unico errore di seriazione: l'inversione di II e III.

Per la *restitutio textus*, si è scelto di seguire la grafia di C, manoscritto narbonese che pare essere il più geograficamente vicino alla zona d'origine del signore di Aups rispetto agli altri testimoni. Per l'ordine delle *coblas* si è scelto, invece, di promuovere a testo la sistemazione offerta dai catalani VVeAg.

costruzione logica della sequenza. Riprendendo la sistemazione degli altri manoscritti come presentata nelle tabelle, alcune sequenze appaiono tra loro più vicine: oltre ai catalani VVeAg, in tutto identici, si possono rintracciare somiglianze in B(f), (f)I e UH, con C unico nel suo ordine (non si considera F perché tramanda solo le prime due strofe, anche se la sequenza I-III consente di considerare anche il florilegio tra i codici non conformi all'ordine di VVeAg); si noti, tra l'altro, che B(f) e C conservano correttamente intatta la serie logico-contenutistica V *cobla-tornada*. B(f) riporta, come anticipato, le strofe interessate dai richiami chiastici in posizione ulteriormente intrecciata (I – III – II – IV), mentre C mantiene intatto il legame chiastico III-IV facendolo contenere, in una sorta di costruzione a scatole cinesi, dalla cornice di I-II. I codici (f)I e UH, invece, sono accomunati dal distanziamento tra *cobla* V e *tornada*. Per i primi, (f)I, l'ordinamento proposto pare in sé reggere, creando quasi due “*miegz-chans*” in sé congrui ed equivalenti: I-III-V (espressione del sentimento – timore legato all'identità della dama – legame amore-morte); II-IV-*tornada* (nuova dichiarazione d'amore – timore legato all'espressione del sentimento – desiderio di morte per amore). Se l'impianto logico, sebbene poco consequenziale, pare reggere, l'impianto di intrecci stilistici tra le *coblas* ne risulta quasi del tutto disfatto a causa del totale stemperamento dei rimandi che, se nell'ordine VVeAg appaiono piuttosto evidenti, nell'ordine registrato da (f)I patiscono la distanza tra i vari *incipit*. In HU, infine, è pressoché impossibile trovare un motivo logico o stilistico che ne giustifichi la sequenza.

- I Si·m fai Amors ab fizel cor amar
 que mil tans vuelh, ses autre jauzimen,
 esperar vos ab deziros turmen,
 gentils dona cuy ab fin cor tenc car,
 que d'autr'aver so que de vos volria; 5
 e pus no·us quier, mas qe·us plassa qu'ieu sia
 vostres, e s'ai trop quis, no·m sia dans;
 si·m fors'en re mo sen sobretalans!
- II Ab tal voler fetz Amor autreyar
 mon cor a vos, cuy dezir caramen, 10
 que·m fosson tug vostre plazer plazen;
 per q'eu volrai tos temps aitals estar,
 quar tan tenc car la vostra senhoria
 que, s'autra·m des so qu'a vos non querria,
 no·s pogr'en re cambiãr mos talans, 15
 tant es mos cors d'onrat joy dezirans.
- III Gentils dompna valens, no·us aus nomnar,
 ni faissonar vostra beutat plazen,
 ni l'honrat, car, gentil captenemen,
 ni·l pretz qe·us te d'auta valor ses par, 20
 quar s'ieu, lauzan vostre gent cors, dizia
 so qu'ieu per ver faissonar en poiria,
 sabrion tug de cuy suy fis amans,
 per qu'ieu en suy de vos lauzar duptans.
- IV S'aissi·us auzes, dona, merce clamar, 25
 quo·us dezir fis ab car voler temen,
 yeu fora ricx, mas er languesc viven,
 que sol no m'aus que·us o diga pessar;
 mas, si Merces que orguelh humilia,
 vostre gent cors que·m destrenh destrenhia, 30
 sivals d'aitan que·us plagues mos enans,
 for'yeu de joy als pus jauzens sobrans!

- V Tos temps vuelh may doussamen merceyar
 ab humil cor tot vostre mandamen,
 que d'autr'aver ab ioy mil jauzimen 35
 que nuill hom aus voler ni deziran;
 e ja de vos joys plazens datz no·m sia,
 bona dompna, s'ieu d'autra lo prendia;
 anz aman muer, don vos sui merceyans,
 qu'en la mort prenc honor, si tot m'es dans. 40
- VI Si·us platz, dompna, que fin'amors m'aucia
 vos deziran, ja no·us cugetz que·m sia
 enuegz en re; ans, si·us es plazers grans,
 serai tos tems de ma mort dezirans.

I. 2. *jauzimen*] *chausziment* f, *chausim(en)z* U | 3 *esperar*] *Epresar* VeAg | 4 *gentils*] *bona* C, *gentil* fVVeAg; *cuy*] *acuy* VeAg; *ab fin cor*] *ab cor ferm* B, *ab ferm cor* FIVEAg, *quia ferm cors* U | 5 *que de vos*] *q(nu)eu de uos* C, *quauer* VeAg (-1) | 6 *no·us quier*] *no(n) uoill* F, *nom uoill* I, *nonuoil* U; *qu'ieu sia*] *q(ue) sia* VeAg | 7 *s'ai trop quiz*] *si trop quier* C, *sai dig trop* I, *sai qest trop* U; *no·m sia*] *no(n) ~~mo·stras~~ sia* f | 8 *fors'en re*] *esfor; en re* VeAg; *mo sen sobretalans*] *mon sobre talan* U (-1), *mos sobre talantz* V (-1 con rasura tra *mos* e *sobre*), *nom sen sobre talans* VeAg

II. 9 *Ab tal*] *Aital* I; *fetz*] *mifetz* V (+1), PerTor *féu* | 10 *a vos*] *uas uos* f; *cuy*] *quieu* f, *acui* I (+1, ma *a* espunta con punti sopra e sotto), PerTor *qu·eu; dezir*] *am* B; *caramen*] *coralment* f | 11 *que·m fosson tug*] *esome tuich* B, *quen fosson tuit* f, *Q(ue)mfes entot* I, *Qem fosson tot* U, *q(uem) fosson tuit auostre* V (+1), VeAg *Quem fossen tot*, PerTor *que·m foren tois* | 12 *per q'eu*] *eus* B, *P(er) queus* I; *volra*] *uolria* B, *uolgra* f, *volgre* VeAgPerTor; *tos temps aitals estar*] *aytal tostemp star* VeAg (-1), PerTor *tostemp aytall star* (-1) | 13 *tenc car*] *me plac* B, *mi plai* U, *manca* VeAg, PerTor *car tinch* | 14 *des so qu'a vos*] *daua zo que nous* V | 15 *no·s pogr'en re*] *no(n) pogra en ren* B, *nom poiria* V, *Nom pogron re* VeAg (-1), PerTor *no pot sens vos complir los meus talants*

III. 17 *Gentils*] *Valens* VeAg; *valens*] *plazens* C, *plazent* f, *plazenz* FI, *plaisens* U; *nomnar*] *lauzar* CFFI, *laudar* U, *lausar* VeAg | 18 *bentat plazen*] *cors cararent* f | 19 *gentil*] *plazent* f | 20 *ni·l pretz que·us te*] *queus ten don(n)a* f; *d'auta*] *dautra* BCfU | 21 *quar s'ieu*] *Qe sieu* F, *Q(ue) sieu* I, *Qe sen* U; *vostre gent cors*] *del nostre cors* V | 22 *qu'ieu*] *qe* BFU, *que* fVeAg; *en*] *i* Bf, *sem* U, *yeu* VeAg | 23 *de cuy*] *de qual* I, *de gal* U | 24 *en suy de vos lauzar*] *q(ue)u sui de uos lausar* I (-1), *estauc de uos lauzar* f, *deuos lausar estau* V, *de vos lausar stay* VeAg (-1)

IV. 25 *S'aissi·us auzes*] *sai sieus auzes* f, *[.]Aiseus auses* H, *S'Aisi uos auses* U | 26 *quo·us*] *cum uos* B, *Co(m) uos* I, *Cum eius* U; *dezir*] *am* VVeAg; *fis*

ab car] *ab car* B, *fins ab cor* f, *uos abcar* H, *abfin* I, *decor* VVeAg; *voler temen*] *nus desir finamen* VVeAg | 27 *yeu fora*] *ben fora* f, *fora eu* V, *ffora* VeAg (-1); *ricx*] *abioi* H; *mas er*] *quar* IU (-1), *mays yeu* VeAg | 28 *que sol no m'aus*] *car sol enaus* B, *quar sol nom aus* C, *Qar non aus sol* H, *Car sol nomaus* I, *Qar sol non maus* U, *Que sol non aus* VeAg; *que·us*] *qieu* B, *quous* C, *quieus* f, *qe* H, *q(ue)u* I, *queç yeu* VeAg; *o diga*] *mo deia* B, *odia* f, *deihc* H (-1), *lodiga* IU, *degua* VeAg | 29 *mas*] *e* f, *Car* VeAg; *si*] *sa* U; *que orquelh*] *dorgoilh qe* U | 30 *que·m*] *quen* f; *destrenhia*] ~~*mug e dia*~~ *destenhia* C | 31 *sinals*] *savals* C, *Si vol* VeAg; *d'aitan*] *aitant* I | 32 *for'yeu*] *seria* B, *En fora* I, *Eu fora* HU, *sin* V; *de ioy*] *abioi* H, *rig* I, *ab iois* U, *abioy* V; *als pus*] *lo plus* f, *plus* U; *iauzens*] *sausenz* H

V. 34 *tot vostre*] *lo uostre* B, *v(ost)re* VeAg; *mandamen*] *comandamen* VeAg | 35 *mi*] *null* BV, *lunh* C, *null* f, *nullb* VeAg; *jauçimen*] *joyamsimen* VeAg | 36 *null hom*] *hom* C, *mil* VeAg (-1); *aus voler*] *puesca auer* C, *aus pensar* VeAg | 37 *e ia*] *Que ia* I; *de vos*] *p(er) vos* BI; *joys plazens*] *plaisens* U (-1) | 38 *bona*] *Gentils* BIU, *gentil* H; *s'ieu d'aultra lo*] *sieu daultral* f (-1), *seu ia daltral* V, *seu re daltre* VeAg | 39 *anz aman muer*] *Anç saman muor* B, *e sama(n) muer* C, *ans amans muer* f, *E sitot muor* H, *Anç sieu muor* I, *Anç amand mor* U, *(et) saman muer* V, *Ans am morir* VeAg; *don vos sui*] *dompna sui* B, *dona suy* C, *dona(n) fui* f, *domna soi* H, *domneus nesui* I, *don uos soi* U, *uon serai* V, *don yeu suy* VeAg | 40 *en mort pendraç*] *qen la mort* BCfHIU VeAg; *m'er*] *mes* BCfHIU VeAg

VI. 41 *Si·us platç dompna*] *Dona sius platç* C, *Esa uos platç dona* V, *Si a vos play dompna* VeAg; *fin'amors*] *uostra amors* H, *quamor* VVeAg | 42 *vos deziran ia no...*] *bons deziran* H, *N(on) cuides ies q(ue)m si enueig enren* I | 43 *enuegç en re...*] *Anç si uos es q(ue)u moira* I; *ans si·us es*] *si comes* H, *reaisi uus es* U (+1) | 44 *ma mort*] *la mort* C VeAg

Traduzione

I. Amore mi fa amare con cuore così fedele che mille volte voglio, senza altra gioia, aspettare voi con desideroso tormento, gentile donna che amo con cuore sincero, piuttosto che avere da un'altra ciò che vorrei da voi; e non vi chiedo di più, se non che vogliate che io sia vostro, e se ho chiesto troppo, non mi arrechi danno; così il desiderio eccessivo forza invano il mio senno!

II. Amore fece concedere con tale volontà il mio cuore a voi, che desidero caramente, da rendermi gradito ogni vostro piacere; perciò vorrò restare sempre così, dato che il vostro dominio mi piace talmente tanto che, se un'altra mi desse ciò che a voi non chiederei, il mio sentimento

non potrebbe affatto modificarsi, tanto il mio cuore è desideroso di nobile gioia.

III. Gentile e nobile donna, non oso chiamarvi per nome, né rappresentare (con le parole) la vostra graziosa bellezza, né il nobile, caro, prezioso contegno, né il merito che vi rende di alto valore senza pari, perché se, lodando il vostro nobile corpo, descrivessi ciò che potrei rappresentarne con certezza, tutti conoscerebbero l'identità della donna di cui sono perfetto amante, per cui sono timoroso di lodarvi.

IV. Se così, come vi desidero, osassi, donna, chiedervi pietà, temendo, con nobile e devoto desiderio, sarei ricco, ma ora soffro vivendo, dato che non oso neanche pensare di dirvelo; ma, se Pietà, che umilia l'orgoglio, tormentasse il vostro nobile corpo che mi tormenta, in tal modo che vi sia gradito almeno il mio innalzamento, sarei, per gioia, superiore al più gioioso!

V. Preferisco sempre rendere dolcemente onore con umile cuore a ogni vostro comando, che da un'altra avere con piacere mille gioie che nessun uomo osa volere o desiderare; e mai mi sia data da voi alcuna piacevole gioia, gentile donna, se da un'altra la prendessi; al contrario, muoio amando, per cui vi sono riconoscente, giacché nella morte acquisto onore, sebbene mi arrechi danno.

VI. Se vi aggrada, donna, che l'amore perfetto mi uccida desiderandovi, certo non crediate che tale circostanza mi arrechi fastidio in qualche modo; al contrario, se vi reca grande piacere, sarò sempre desideroso della mia morte.

Note

v. 1 *Amors*: il termine, qui come al v. 9, va inteso come soggetto personificato. – *Amors...amar*: figura etimologica che impreziosisce il verso unendo logicamente e fonicamente i termini finali dei due emistichi che lo compongono. – *ab fīzel cor*: sintagmi preposizionali di struttura simile – preposizione + aggettivo + sostantivo – e con significati a volte anche identici sono disseminati lungo l'intero componimento (cf. v. 3 *ab dezīros turmen*, v. 4 *ab fīn cor* – con richiamo anche fonico della costruzione al v. 1, v. 11 *Ab tal voler*, v. 26 *ab car voler*, v. 34 *ab humil cor*).

v. 3 *vos...dezïros*: omoteleuto. — *dezïros turmen*: l'espressione ossimorica anticipa l'epilogo della poesia: l'unione di amore e morte e il tormento che il desiderio cantato dal poeta, inascoltato dalla dama, genera in chi lo prova. Stesso tema ricorre anche in *BdT 96,7a* (cf. *supra*, § 4.3.2: 125), che mostra, come si è visto, numerosi parallelismi con il presente componimento. Lo stesso termine *turmen* ricorreva proprio al v. 66 di *BdT 96,7a*.

v. 4 *ab fin cor tenc car*: allitterazione dell'occlusiva velare sorda che contribuisce a rafforzare la paronomasia *cor-car*.

v. 5 *que d'autr'aver...*: il verso appare speculare al v. 35, con il primo emistichio completamente identico e i secondi emistichi che quasi si completano a vicenda; ciò che Blacasset vorrebbe dalla dama è proprio poter godere *ab ioi* di *mil jauzimen* (v. 35). È questo un primo indizio di struttura circolare della canzone, con la prima e l'ultima *cobla* che si richiamano a distanza con rimandi lessicali e sintattici.

v. 6 e *pus no·us quier*: litote con cui il poeta mitiga la richiesta rivolta alla dama. L'espressione, inoltre, è richiamata dalla speculare espressione *e s'ai trop quis* del verso successivo e la stretta connessione tra i due passaggi si trova ulteriormente rimarcata dall'*enjambement* forte tra copula e parte nominale (*qu'ieu sia | vostres*).

v. 7 *s'ai trop quis*: si privilegia qui la lezione di BFFVVeAg, per mantenere il parallelismo col verso precedente (*pus no·us quier*); la stessa espressione ricorre anche nella *cobla V* di *BdT 96,7a* (cf. *supra*, § 4.3.2: 132-3), che si riporta qui per intero per facilitare il confronto:

<p>V <i>Et anc nuls plazers tan plazentz</i> <i>no·m forra, sol q'a leis plaiu,</i> <i>cui <u>auta valors</u> veraia</i> <i>fai valer <u>sobre las valenz</u>;</i> <i>per q'il prec qe·m tenga per siu;</i> <i>e s'ai trop qist, no·il sia grien,</i> <i>car sen soven <u>forza sobretalanz</u>;</i> <i><u>temen</u> li·m ren humils leials <u>amanz</u>;</i></p>	<p>35</p> <p>40</p>
--	---------------------

— *no·m sia dans*: ulteriore prova a favore della costruzione circolare del componimento: lo stesso rimante ritorna, sotto forma di *mot tornat*, nella *cobla V*, al v. 40. Mentre al v. 7 si tratta di una supplica, con cui il poeta si augura che la sua richiesta “azzardata” alla dama non lo danneggi, al v. 40, afferma con certezza che l'amore per la dama cantata, provocandogli tormento e portandolo alla morte, sarà, sì, un danno per lui, ma gli donerà maggiore onore, piuttosto che accettare da altre dame il *plus* che questa gli nega.

v. 8 *si·m fors'en...sobretalans!*: il verso è caratterizzato dall'anastrofe enfatica del soggetto, *sobretalans*, posto in sede di rima, in rima ricca con il v. 15 (*talans*), ulteriore prova a favore dell'ordine delle *coblas* di VVeAg. Tale costruzione

marcata servirebbe al poeta per spostare l'attenzione proprio sul 'desiderio eccessivo', per sgravare da sé la colpa dell'essere stato così ardito nei versi immediatamente precedenti: il motivo risulta, infatti, da ascrivere al divino *Amors*, che, provocando in lui un *sobretalans*, ha fatto sì che il suo *sens* venisse forzato tanto da fargli compiere gesti poco avveduti. Il verso è collegato a quanto segue per asindeto ed è, inoltre, impreziosito dall'omoteleuto *en ren*, ricorrente anche ai vv. 15 (*cobla* II, ulteriore prova della veridicità dell'ordine di VVeAg) e 43 (*tornada*). *Sobretalans* è, inoltre, soggetto a personificazione, come *Amors* al v. 1, espediente che intensifica l'ineluttabilità dell'amore del poeta e la sua incapacità di resistervi, collegando strettamente il desiderio al divino Amore che lo ha provocato in lui. Si noti, inoltre, che la stessa espressione, leggermente parafrasata, viene utilizzata dal poeta anche in *BdT* 96,7a, al v. 39 (cf. *supra*, § 4.3.2: 133).

v. 9 *Ab tal...autreyar*: l'intero verso presenta struttura chiastica rispetto al v. 1. Si noti anche l'uso in entrambi i versi del verbo *faire*, al presente al v. 1, al perfetto al v. 9, quasi che, dopo aver descritto la fenomenologia dell'amore e del desiderio eccessivo che rende il poeta sfacciato nei confronti della dama cantata, il sentimento sia ormai assodato e il dono del servizio d'amore (*vostra seinhoria* v. 13) sia ormai scontato. Il verso si caratterizza nuovamente per la personificazione di *Amors*, come al v. 1. Il verbo *autreyar* è utilizzato, inoltre, dall'autore anche in *BdT* 96,10, v. 7 (*a lui s'autrei et de mi se defenda*; cf. *infra*, § 4.4.1: 183), e in *BdT* 96,6, v. 29 (*Valenz donna, a vos m'autrei e m don*; cf. *infra*, § 4.6.2: 235).

v. 10 *mon cor a vos*: complemento oggetto e dativo di interesse retti dal verso precedente, troncato in *enjambement*.

v. 11 *que m fesson tug*: per l'uso del congiuntivo in una costruzione retta dal verbo *autreyar*, cf. *supra*, § 3.2: 65-6. – *plazer plazen*: figura etimologica. Espressioni simili ricorrono anche in *BdT* 96,3a, v. 46 (*plazer sobreplazen*; cf. *infra*, § 4.6.1: 222), e in *BdT* 96,7a, v. 33 (*plazers tan plazentz*; cf. *supra*, § 4.3.2: 132).

v. 12 *tos tem*: l'espressione viene reiterata ai vv. 33 (*incipit* della *cobla* V) e 44 (ultimo verso del componimento).

v. 13 Errore separativo: lacuna non causata da *saut-du-même-au-même* in VeAg che modifica i vv. 13-14. – *senhoria*: il termine, in sede di rima, è semanticamente legato a un altro rimante, *mandamen* al v. 34, *cobla* V. Si delinea, così, uno stretto rapporto tra le prime due *coblas* (nell'ordine presentato da VVeAg) e la quinta, tanto che si potrebbe ipotizzare che tale strofa seguisse subito le prime due, se non fosse che essa è anche strettamente legata alla *tornada*, quasi introducendone il tema, ed è conseguenza diretta della sofferenza espressa nelle *coblas* terza e quarta (nell'ordine di VVeAg). Come già espresso in precedenza, tali richiami retorici tra le prime due strofe e la quinta possono rappresentare una consapevole costruzione circolare della canzone e sono un indizio a

favore della veridicità dell'ordine delle *coblas* tradito dai manoscritti catalani, che, seppur latori in alcuni passi di lezioni *deteriores*, sembrano aver rispettato – o ristabilito – l'ordine logico interno della canzone.

v. 14 *que, s'autra·m...*: il verso appare simile al v. 5, sia per la presenza del pronome *autra* nel primo emistichio, sia per la costruzione del secondo emistichio (*so que de vos volria – so qu'a vos non querria*). In entrambi i casi si è di fronte a forme di eufemismo e perifrasi utilizzate per indicare il *plus*, il *guierdon* che il poeta aspira a ottenere dalla dama. Tali eufemismi, infatti, indicano ciò che, al v. 35, viene chiamato *mil jauszimen* e, al v. 37, *joys plazens*.

v. 15 *cambiar*: Klein specifica in nota: «[d]er Hiatt lässt sich nicht beseitigen, da cambiar zweisilbig sein muss» (Blacasset [Klein]: 21). Si tratta di un cultismo di Blacasset, dato che il verbo *cambiar* è utilizzato quasi sempre come trisillabo, come si nota dal confronto con le concordanze di *TrobVers*: BdT 63,2, v. 58 (*e fan la lei cambiar*); BdT 104,2, v. 32 (*de cambiar per nul aman*); BdT 248,13, v. 16 (*donc mon ben vuelh cambiar per mellor*); e altri. – *talans*: rima ricca con il v. 8 (*sobretalans*). L'interconnessione con il v. 8 svela il rapporto intrinseco di questi due versi: entrambi terminano il primo emistichio con *en re(n)* preceduto da un verbo troncato; entrambi sono specchio dell'effetto di *Amors* sul poeta, dell'arditezza che l'amante assume per opera del *sobretalans* e della fedeltà e fermezza del suo sentimento nei confronti di quell'unica dama, tale da rinunciare anche alle profferte amorose di altre donne.

v. 16 *dezirans*: l'aggettivo appare in rima anche al v. 12 di BdT 96,7a (cf. *supra*, § 4.3.2: 132), in una *cobla* che richiama il tema del rifiuto di altre dame espresso ripetutamente anche nel corso del presente componimento – utilizzando, per di più, molte parole chiave che ricorrono anche qui: *Ferms, fizels, humilz, mercejantz | fui ab leis qez enchapdelha | vera valor, qi·m capdella, | et anc d'au·amor dezirantz | no fui; [...]*.

v. 17 *Gentils dompna valens*: apostrofe in anafora con le invocazioni alla dama dei vv. 4 e 38. Questo primo verso apre, con i tre che seguono, un periodo caratterizzato dalla preterizione, con cui il poeta afferma di non voler descrivere la donna ma, nell'atto stesso di esprimere tale intenzione, ne tesse di fatto le lodi. – *nomnar*: si è scelto di promuovere a testo il rimante di BV, anziché *lauzar* degli altri testimoni, perché il verbo si collega bene alla costruzione chiasmica degli *incipit* delle *coblas*, come si è visto nell'introduzione al testo (cf. *supra*, § 4.3.3.3: 146 ss.); il verbo *lauzar*, d'altronde, oltre a essere sospetto di *lectio facillior*, è anche illogico: il poeta non ha paura di lodare la sua donna, bensì di nominarla, svelandone l'identità.

v. 18 Errore separativo: *cors cararent* f; la lezione non può essere accolta, non solo per insensatezza (forse ricostruibile come *carament* – si noti che l'avverbio è copiato andando a capo da un rigo all'altro), ma anche per la mancata concordanza di genere tra attributo, *vostra* (f.), e sostantivo, *cors* (m.). – *ni*: congiunzione in anafora anche nei due versi successivi. – *faissonar*: il verbo ri-

corre, nella stessa forma infinita, anche all'interno della stessa *cobla*, al v. 22, in posizione speculare rispetto al v. 18: in quest'ultimo, infatti, il verbo costituisce l'ultima parola del primo emistichio, mentre, al v. 22, è la prima parola del secondo emistichio. – *plazzen*: rimante ripetuto anche al v. 11, con la stessa funzione attributiva, per cui si crea *mot tornat*.

v. 20 Errore separativo: *qu'ieu·s ten donna f, lectio facilior* che interrompe l'anafora dei versi precedenti; pare che la prima parte del verso fosse caduta nel modello di f e che il copista (o il suo antigrafo) abbia risolto l'incongruenza con una invocazione bisillabica alla dama (*donna*).

v. 21 *vostre gen cors*: la stessa espressione si trova utilizzata da Blacasset anche in *BdT* 96,6, al v. 32 (*vostre gen cors fazonat per rason*; cf. *infra*, § 4.6.2: 235), dove appare anche il verbo *fazonar*. – *dizia*: il complemento oggetto retto dal verbo va individuato nel verso successivo, *so*, per *enjambement*, e non, come anche la cesura lascerebbe pensare, nel sintagma nominale *vostre gen cors*, retto, invece, dal participio *lauzan*.

v. 23 *de cuy sui fis amans*: l'espressione, tipica del mondo cortese, ricorre in sede di rima e richiama la *fin'amors* del v. 41. Un costrutto praticamente identico è utilizzato anche in *BdT* 96,7a, v. 4 (*cil de cui eu sui fiz amanz*; cf. *supra*, § 4.3.2: 132).

v. 24 *duptans*: il rimante rappresenta un viatico diretto per il contenuto della *cobla* successiva. In effetti, il timore espresso da quest'ultimo verso rende perfettamente l'idea del non poter osare neanche descrivere la donna amata (vv. 17-20) e del chiederle pietà (*cobla* IV). L'aggettivo, infatti, richiama direttamente il *temen* del v. 26 ed è giustificato dal v. 23, in cui il poeta spiega il motivo che si cela dietro tanto timore: se egli dicesse chiaramente il nome della dama, tutti ne conoscerebbero l'identità.

v. 25 *S'aissi·us auzes*: paronomasia caratterizzata dall'allitterazione della fricativa alveolare nelle varianti sorda e sonora. – *dompna*: apostrofe priva dell'aggettivo attributivo, a differenza delle apostrofi anaforiche dei vv. 4-17-38. – *auzes...clamar*: l'intero verso è costruito con struttura chiasmica rispetto al v. 17: *Gentils dompna, | valens no·us aus nomnar – S'aissi·us auzes, | dompna, merce clamar*. Si noti anche la somiglianza semantica dei verbi in rima, *nomnar* e *clamar*. Tale costruzione chiasmica dei primi versi delle strofe caratterizza anche le prime due *coblas* e, reiterata per la terza e la quarta, non fa che confermare l'autenticità dell'ordine delle *coblas* presentato da VVeAg. – *merce*: il termine appare qui per la prima volta nel componimento, per poi essere richiamato nuovamente in poliptoto ai vv. 29 (*merces*), 33 (*merveyar*) e 39 (*merveyans*).

v. 26 *temen*: scegliendo l'ordine delle *coblas* come presentato da VVeAg, il rimante proposto proprio da questi due manoscritti, *finamen*, non può essere accettato, perdendosi, così, il nesso logico con la *cobla* precedente, in cui il poeta affermava *per qu'ieu de vos lausar estau duptans*. Il rimante, inoltre, appare anche

nella *cobla* V di *BdT* 96,7a, al v. 40 (cf. *supra*, § 4.3.2: 133), proprio nella strofa che dimostra i maggiori collegamenti lessicali con questa canzone.

v. 27 *ricx...languesc*: i due termini sembrano legati da un omoteleuto imperfetto. Vanno, inoltre, notate l'anafora della congiunzione avversativa *mas* con il v. 29 e l'antitesi semantica tra i due emistichi, sottolineata proprio da tale congiunzione: *yeu fora ricx*, che indica la possibilità di "ricchezza" morale e spirituale del poeta nel caso in cui la sua invocazione di pietà venisse accettata dalla dama; *er languesc viven*, che indica l'attuale condizione di dolore e tormento in cui giace l'amante inascoltato. L'espressione *yeu fora ricx*, inoltre, ricorre anche in *BdT* 96,2, al v. 5 (*qu'eu fora ricx ab aitan*; cf. *infra*, § 4.3.4: 166).

v. 28 *no m'aus*: qui, come già al v. 25 e successivamente al v. 36, il verbo *auzar* appare alla fine del primo emistichio, a differenza del v. 17, dove appariva a metà del secondo. – *passar*: il verbo è retto da *no m'aus* del primo emistichio, con il quale costituisce iperbato. La figura retorica non è del tutto estranea al poeta, per cui si vedano i primi due versi di *BdT* 96,9, *Per cinc en podetz demandar | vostre cors, pois emblatz vos fon* (cf. *infra*, § 4.5.1: 189), dove la preposizione *per* è collegata in *enjambement* con *vostre cors* del verso successivo.

v. 29 *Merces*: personificazione della pietà, come anche in *BdT* 96,2 (cf. *infra*, § 4.3.4: 163), che si pone, dunque, in stretta connessione con l'*Amors* delle prime due *coblas*. – *orguelh humilia*: costruito ossimorico utilizzato per enfatizzare il ruolo della *Merces*. Il sostantivo *orguelh* appare anche in *BdT* 96,2, nella prima *cobla* (cf. *infra*, § 4.3.4: 166), che richiama, anch'essa, come la *cobla* V di *BdT* 96,7a (cf. *supra*, § 4.3.2: 132-3), vari temi trattati anche in questa canzone; si riporta la *cobla* I di *BdT* 96,2 per comodità di confronto:

I *Ben volgra que·m venques Mercés,*
domna·il genzer' de las genzors,
vos, si com vostra gran valors
totas cellas que valor an
venz, qu'eu fora ricx ab aitan,
car puois non feira faillenza,
ço qu'eu dezir ab temenza:
s'aisi pogues vostr'orgoill adedir,
co vos i fai per la meillor tenir!

5

v. 30 *vostre gent cors*: l'espressione ricorre identica anche al v. 21.

v. 33 Questo verso, a differenza degli altri versi incipitari delle *coblas precedenti*, non è caratterizzato da richiami chiasmici a altri passi, essendo la canzone composta da un numero dispari di strofe. Tuttavia, la *cobla*, come già notato in precedenza, risulta legata da richiami lessico-sintattici alle prime due e logico-semantici alle seconde due. – *merceyar*: il verbo è posto in sede di rima e costituisce diafora in poliptoto con il rimante del v. 39, *merveyans*; *merveyar*, infatti,

non può essere inteso nel senso di ‘chiedere pietà’, *merce clamar* (v. 25), bensì come verbo transitivo con il significato di ‘servire’ (si veda DOM: *s. v. mercejar*, Levy 1909: *s. v. mercejar*: 231b), che regge il complemento oggetto *tot vostre mandamen* del verso successivo.

v. 34 *mandamen*: lo stesso sostantivo appare utilizzato anche in *BdT* 96,3 (cf. *infra*, § 4.3.5: 175), *cobla* di argomento amoroso che molto ha in comune con questo passaggio della canzone:

I *Celb qe·m ten per siu servidor*
vuoilh qe·m tegna per desirven
s'ieu non faz tot son mandamen.
Mas om ses cor no a valor,
per q'ieu vuoilh humilmen preiar
qe, s'a lieis platz, lo·m deingz prestar,
q'eu li rendrai a mais d'onor
e, s'a lei platz qe de·l seu cor ko traia,
eu sui prest q'a ist'abrocada l'aia.

5

v. 35 *jauzimen*: *mot tornat* con il v. 2.

v. 36 *voler ni dezirar*: dittologia sinonimica.

v. 37 *sia*: *mot tornat* con il v. 6. Non va, invece, considerato come tale con il v. 42, il secondo della *tornada*: «[p]ero es preciso advertir que en las *tornadas* [...] es perfectamente lícito, y muy corriente, repetir en rima palabras que han aparecido en las estrofas anteriores» (Riquer 1975: 39).

v. 38 *bona dompna*: apostrofe in anafora con i vv. 4 (*cobla* I) e 17 (*cobla* III).

v. 39 *aman muer*: espressione antitetica che esprime in modo palese l'epilogo della canzone, già celato dietro espressioni quali *dezirous turmen* (v. 3), *en suy de vos lançar duptans* (v. 24), *ab car voler temen* (v. 26), *ar languesc viven* (v. 27). – *merceyans*: per il significato di ‘riconoscente’, cf. Raynouard 1838-1844: *s. v. merceiar, merceyar*, ‘crier merci, implorer, supplier’ ma anche ‘[r]emercier, rendre grâce’; Levy 1909: *s. v. mercejar*, ‘bitten, anflehen’ ma anche ‘m. alcun, ad alcun jmdm. danken’.

v. 40 *dans*: *mot tornat* con il rimante del v. 7, ulteriore aggancio della *cobla* V alla prima.

v. 41 *dompna*: apostrofe simile a quella ricorrente al v. 25, che, rispetto alla precedente, è posta alla fine del primo emistichio, anziché all’inizio del secondo. Da notare, inoltre, la somiglianza dei due versi, che iniziano entrambi con una congiunzione condizionale. – *fin'amors*: l'espressione richiama il *fis amans* del v. 23 e, esattamente come *Amors* (vv. 1-9), *sobretalans* (v. 8), *plazer plazen* (v. 11), *Merce* (v. 29), rappresenta un ulteriore caso di personificazione. Unita al verbo che regge, *m'aucia*, essa rimanda anche alla precedente antitesi in chiusura della *cobla* V, v. 39, *s'aman muer*, rendendo qui l'amore soggetto attivo, capace di uccidere il poeta. – *m'aucia*: il verbo è completato dal sintagma del verso

successivo, *vos deziran*, cui è legata per *enjambement*. Il verbo si trova utilizzato anche per due volte in *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 115-6), ai vv. C1 (*Si·l mals d'amor m'auçi ni m'es nozēns*) e C30 (*s'amor m'auçi [...]*), verso, quest'ultimo, insieme al successivo, che riprende un tema trattato anche qui, ossia l'impossibilità di trovare altra donna all'infuori di quella amata (in quel caso esplicitamente Ugeta): [...] *pero, non ai temensa | que nulh'autra·m puesca far envejos*.

v. 42 Errore separativo: *non cuides jes que·m si'enueig en ren I*, errore in sede di rima e verso ipometro dovuto a lacuna non poligenetica della parte iniziale del verso, errore che si riflette anche nel verso successivo. – *que·m sia*: la parte nominale è riportata per *enjambement* al verso successivo, mettendo, così, uno di séguito all'altro due versi “troncati” e spezzando il flusso logico di versovità di pensiero.

v. 43 Errore separativo: *anz si vos es qu'eu moira plazers granz I*, ricostruzione errata del verso in conseguenza della lacuna del verso precedente. – *en re*: ulteriore ripetizione del costrutto già utilizzato ai vv. 8 e 15.

v. 44 *tos tems*: reiterazione dell'espressione già utilizzata ai vv. 12 e 33. – *dezirans*: rimante già utilizzato alla fine della seconda *cobla*, v. 16, che si collega in poliptoto al v. 42 della *tornada*.

4.3.4. *BdT 96,2 – Ben volgra que·m venques Merces*

Testimoni: I (attribuzione a Blacasset, f. 109rb-va), a¹ (attribuzione a Blacasset, ff. 427-428); *cobla* I in W, con melodia (senza attribuzione, f. 78vb).

Genere testuale: *canso*.

Schema rimico-metrico: Frank 1953-1957: 715,5: a8 b8 b8 c8 c8 d7' d7' e10 e10; cinque *coblas unissonans* di nove versi + *tornada* di quattro versi (d7' d7' e10 e10); tipo metrico originale;¹⁴⁸ rime: a –es (e chiusa), b –ors (o chiusa), c –an, d –enza (e chiusa), e –ir.

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 3.

In *BdT 96,2*, Blacasset implora la dama amata, non meglio identificata, di accettare il servizio d'amore e ricambiare con il *plus* le sue sofferenze. Sull'identità della dama cantata, nulla è dato sapere: non vi è, infatti, alcun indizio concreto che possa far pensare a una dama in particolare. Gli unici segnali che potrebbero dare un volto alla destinataria del canto sono di natura puramente lessicale: il richiamo di espressioni chiave già utilizzate in altri componimenti – in particolare *obediensa*, *penedensa*, *m'auzi* in *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 107), *Merces*, *no·m vir*, *sobr'onratz honors* in *BdT 96,7a* (cf. *supra*, § 4.3.2: 125),¹⁴⁹ *amorozament*, *ferm cor* in *BdT 96,3a* (cf. *infra*, § 4.6.1: 217) – farebbe pensare a Ugeta, dama entrata in convento presumibilmente prima del 1238. Se così fosse, la canzone qui di séguito presentata potrebbe essere tanto precedente quanto successiva all'entrata in convento di Ugeta e Stefania, dame di cui si compiangere la monacazione in *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 107), vista la discrezione sul nome della dama e l'assenza di *senhal* precisi dietro cui possa celarsi la sua identità. La mancanza di indicazioni più specifiche non permette, però, di fondare tale proposta su basi più sicure.

Per quanto riguarda la datazione, mancano appigli cronologici interni che supportino un qualche tipo di ipotesi. L'unico dato, extratestuale, cui far riferimento è la circolazione ridotta ma molto significativa del testo nella tradizione trobadorica (cf. *supra*, § 3.2: 83). La sua assenza dalle sillogi canoniche e la sua ripresa negli anni Ottanta del Due-

¹⁴⁸ *BEdT*: «forma probabilmente ispirata da *BEdT 070,001* (*Ab joi mou lo vers e.l comens* di Bernart de Ventadorn)».

¹⁴⁹ Si veda, in particolare, per il presunto *senhal sobr'onratz honors*, il già citato contributo di Bergert 1913.

cento in uno degli spazi bianchi di W alla corte angioina napoletana fanno pensare a una datazione *post* 1240, data intorno alla quale Meneghetti 1991 pone la compilazione del *Liber Alberici* – e Zufferey 2007 quella della fonte β . Ma, certamente, la presenza o assenza nei codici “canonici” non è un dato cui far affidamento per la datazione di un testo: nulla esclude, infatti, che la canzone fosse già presente nelle fonti, ma sia stata scartata dalle prime raccolte organiche – e, d'altra parte, la sua presenza in I da fonte parallela (non posteriore) a β lascia aperta l'ipotesi che essa sia stato composta *ante* 1240.

Lo stile della canzone si contraddistingue, come di consueto, per la ricchezza di figure di suono come paronomasie, figure etimologiche e poliptoti e presenta numerose espressioni e temi già utilizzati in altri componimenti, in particolare *BdT* 96,7a e *BdT* 96,11 (cf. *supra* § 4.3.2: 125 e § 4.3.3: 142).

Nella resa testuale, si è seguita la versione di Ia¹ (cf. *supra*, § 3.2: 83), che in almeno un caso, vv. 8, presentano un rimante – *adesir* – che sembra rispecchiare più da vicino la lingua dell'autore.¹⁵⁰ Si è preferita la lezione di W solo per il v. 9, di cui si è corretto il rimante, per maggiore coerenza contenutistica. Per la grafia si è, infine, scelto di seguire, ove possibile, il ms. I. Non è stato possibile colmare in alcun modo la lacuna del v. 31 e la conseguente incongruenza logica del v. 32, passi segna-

¹⁵⁰ A esso si aggiungono i vv. 9 e 48, col rimante *tenir*, forma in *-ir* anziché *-er* presente anche in antico lionese e antico valdese (cf. *FEW*, 13/1: 209a, s. v. TĒNĒRE); il v. 8, invece, presenta *adesir* < DŪLCIS con vocale anteriore anziché posteriore o dittongo *ou*, prossima alle forme moderne savoiarde *adenfi* e valaisine *adaçemě* e *adaçyáye* (cf. *FEW*, 3: 175b-176a, s. v. DŪLCIS). Per ulteriori dettagli circa la lingua dell'autore, cf. *supra*, § 2.3: 39. Si noti, tuttavia, che almeno per la forma *tenir* è lecito sospettare anche l'influenza del francese, dato che la testimonianza musicata di W dimostra una circolazione della canzone anche nel Nord della Francia. A tal proposito, è curioso che proprio W, codice principalmente trovierico, contravvenga alla rima del v. 9 in *-ir* leggendo *tener* anziché *tenir*: la testimonianza di W, d'altra parte, non presenta – sospettabilmente – alcun francesismo, per cui si tratterà di un ipercorrettismo per una forma, *tenir*, avvertita come estranea alla lingua d'oc. Tale metaplasmo non era, d'altra parte, estraneo all'ambiente occitanico, usato spesso come “doppio” di *tener* per motivi principalmente di rima – un po' come *ioi* e *gaug*. Per ulteriori approfondimenti sulla diffusione di *tenir* nei testi occitani, si rinvia alla tesi di dottorato di chi scrive, discussa il 30 maggio 2023 presso l'Università di Siena. Per i tratti linguistici particolari, si veda anche il v. 39, con il verbo *istac*, attestato in antico provenzale per la zona delle Alpi dell'Alta Provenza e in antico delfinatense dal *FEW*, 12: 239a, aree abbastanza vicine alla regione del Var (ma cf. anche *supra*, § 2.3: 39).

lati da *cruces*. Al v. 37, invece, si è intervenuti sul computo metrico ripristinando la vocale finale dell'aggettivo *douç«a»* caduta nei manoscritti per sinalefe con *Amors*. Resta irrisolvibile anche l'espressione *amil tan* del v. 44, che risulta ipometro, per cui si propone in nota la congettura *Amillbeta*, nome di giullare utilizzato dal poeta nella *tornada* della versione C di *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 116), la cui invocazione, tuttavia, si troverebbe a troppo breve distanza dall'apostrofe alla donna (v. 43), ragion per cui si è preferito non promuoverla a testo e ricorrere nuovamente alle *cruces*.

- I Ben volgra que·m venques Merces,
 domna·il genzer de las genzors,
 vos, si com vostra gran valors
 totes cellas que valor an
 venz, qu'eu fora rics ab aitan, 5
 car puois non feira faillenza
 ço qu'eu dezir ab temenza;
 s'aisi pogues vostr'orgoill adesir,
 co·us fai valors per la meillor tenir!
- II Domna, qan tost vos vi, si·m pres 10
 tant amorozament Amors
 en mi, que l'affanz m'es douzors;
 e non ai voler que·us deman
 plus, mas, ab ferm cor aturan,
 mi ten corals benvolenza 15
 tan ferm en obediencia,
 que, per maltrag, gentils domna, no·m vir,
 que de l'esper no·s camja mon dezir.
- III Gentils domna, plazens tan m'es 20
 car vos am, sobr'onratz honors,
 que humils, senz orgoill, temors
 mi ten, ab voler acordan
 d'obedir tot vostre coman,
 si que·m sol, tal ai credenza
 que zo que·m plai vos agenza; 25
 non voill nul temps, plazenz dompna, venir
 en far ne dir mil plag, car penz que·us tir.
- IV Anz, car sai que plazenz vos es
 car no·us vei, domna, m'es legors
 l'afanz angoissos e·l greus plors 30
 que·n sosten †
 †car no·us vei omas tan sola†
 que l'eschiva penedenza

m'es, sol qu'a vos platz, plazenza,
e'n voil tos tems l'afan grieu e'l consir 35
gentils domna, sol qu'a vos platz, sofrir.

- V La douz'Amors, que m'au conques,
mi ten, si qe no·m vir aillors;
anz, istac tan ferm e'l drez cors,
que·l greus comjatz, domna prezan, 40
que m'auzi dormen e veillan,
no·m tol ni·m loing' entendenza,
domna, tot merces vos venza,
qu'eu non voill famill tanf morir,
qu'estiers ab joi ma dolor revenir. 45

- VI Si com vos fa auta valenza
per la meillor de Proenza,
gentils domna, al conoissens tenir,
prec Deu que·m don de vos zo que·n dezir.

1 *que·m*] *q(ue)* I, *qen* a¹ | 2 *domna·il genzer*] *domnail genzer(a)* (+1) a¹, *Donna ien-*
sers W | 3 *vostra gran valors*] *nostra ualors* Ia¹ | 7 *ço qu'en*] *ço qeu* a¹ | 8
vostr'orgoill] *lergual dous* W; *adesir*] *adousir* W | 9 *co·us fai valors*] *co uos ifai* I, *con uos*
ifai a¹; *tenir*] *tener* W | 10 *qan*] *gam* a¹ | 17 *maltrag*] *maltrags* I; *no·m vir*] *numuir*
a¹, *nimuir* I | 26 *plazenz*] *plazen* a¹ | 27 *mil plag*] *nuill plag* I | 29 *domna*] *domnas*
a¹ | 31 *que·n sosten*] *qen sofr* a¹ | 32 *omas*] *omas* I, *mas* a¹ | 36 *gentils domna*] *gen-*
til dona a¹ | 37 *que m'au conques*] *qem conqes* a¹, *q(ue)m conq(ue)s* I | 40 *prezan*] *p(re)zans*
a¹ | 41 *veillan*] *uelian* a¹ | 42 *entendenz*] *enrende(n)za* I | 48 *gentils dom-*
na] *gentil do(n)na* a¹

Traduzione

I. Vorrei davvero che Pietà vi conquistasse per me, donna più gentile delle più gentili, così come il vostro gran valore supera tutte quelle che hanno valore, perché in tal modo sarei ricco, dato che poi non mancherà ciò che desidero con timore; se solo potessi addolcire il vostro orgoglio, così come il valore vi rende la migliore!

II. Donna, non appena vi vidi, Amore mi conquistò tanto dolcemente nel mio intimo, che la mia pena è per me dolcezza; e non desidero chiedervi di più, ma, perseverando con cuore sicuro, il mio amore sincero

mi mantiene così fedele nell'obbedienza che, nonostante le sofferenze, nobile donna, non mi rivolgo altrove, tanto che il mio desiderio non cambia per l'attesa.

III. Gentil donna, onore senza pari, per me è un tale piacere amarvi, che l'umile timore mi trattiene, privo di orgoglio, con volontà concorde a obbedire a ogni vostro comando, come sono solito fare, a tal punto confido che ciò che mi piace vi piaccia; non vorrei mai giungere, piacevole donna, al punto di fare o pronunciare mille lamentele, poiché credo che vi arrechi fastidio.

IV. Anzi, poiché, signora, so che vi piace il fatto che non vi veda, è per me gioia la pena angosciata e il duro lamento che ne sopporto †dato che non vi vedo più così sola† che la dolorosa penitenza è per me piacevole, solo che vi piaccia, e ne voglio, gentil donna, sempre soffrire, solo che vi piaccia, la dolorosa pena e la sofferenza.

V. Il dolce amore, che mi ha conquistato, mi trattiene, tanto da non rivolgermi altrove; anzi, resto tanto fermo sulla retta via, che il duro congedo, donna degna d'elogi, che mi uccide nel sonno e nella veglia, non impedisce né allontana da me il desiderio, donna, a patto che pietà vi conquisti, perché io non voglio † morire, quanto piuttosto ravvivare con gioia il mio dolore.

VI. Così come l'alto valore vi fa, gentil donna, considerare dagli intenditori come la migliore di Provenza, prego Dio affinché mi doni da voi ciò che desidero.

Note

v. 1 *Merve*: personificazione della Pietà, che diventa quasi una divinità invocata dal poeta per vincere il cuore della dama amata. La proposizione che ha inizio in questo verso è legata per iperbato al v. 3, in cui viene espresso in maniera enfatica, per mezzo di *enjambement*, l'oggetto del desiderio del poeta, *vos*.

v. 2 *domna·il*: apostrofe semplice, ricorrente anche ai vv. 10, 29 e 43. – *genzer de las genzors*: l'espressione, impreziosita dal poliptoto *genzer·genzors*, rappresenta una chiara iperbole delle qualità morali della donna.

v. 3 Errore congiuntivo: *vostra valors* Ia¹, la caduta di *gran* rende il verso ipometro. – *vos...vostra...valors*: paronomasia, che sottolinea la similitudine in-

trodotta dal verso: il poeta invoca, infatti, la Pietà affinché vinca per lui la dama amata, esattamente come il valore di quest'ultima vince tutte le più valorose del mondo cortese. Si noti, inoltre, che il soggetto della similitudine, *vostra gran valors*, rappresenta una personificazione, il cui verbo è da rintracciare, per iperbato, al v. 5, *venz*, che riprende la paronomasia del v. 3 con l'allitterazione della fricativa labiodentale sonora, proseguita anche al v. 4, con la reiterazione di *valor*.

v. 4 *totas cellas*: omoteleuto. – *valor an*: richiamo chiastico a livello sonoro con l'espressione *gran valors* del verso precedente (*valor-valors, an-gran*).

v. 5 *venz*: il verbo è posto alla fine della proposizione, in posizione enfatica rimarcata dall'iperbato e dall'*enjambement* con il verso precedente, esattamente come già al v. 3 per *vos*. Si noti, inoltre, l'utilizzo chiastico dei termini *venser* e *valor* in questi primi cinque versi: *venques* v. 1, *valors* v. 3, *valor* v. 4, *venz* v. 5. – *fora rics*: l'espressione ricorre anche in *BdT 96,11* al v. 27 (*yeu fora rixx, mas er languesc viven*, cf. *supra*, § 4.3.3: 152).

v. 6 *feira faillenza*: paronomasia.

v. 7 *temenza*: il termine si trova utilizzato anche in *BdT 96,10a* al v. C30 (*s'amor m'auci; pero non ai temensa*, cf. *supra*, § 4.3.1: 116) e ricalca il v. 26 di *BdT 96,11* (*quo·us dezir fis ab car voler temen*, cf. *supra*, § 4.3.3: 152).

v. 8 *vostr'orgoill*: il termine *orgoill* ricorre anche in *BdT 96,11* al v. 29 (*mas, si Mercas que orguelh humilia*, cf. *supra*, § 4.3.3: 152). Sebbene la lezione di W, *l'ergual dous adousir*, sembri *difficilior*, con una figura etimologica, marca retorica cara al poeta, si è preferito stampare la lezione degli altri due codici più completi, che riportano, tra l'altro, una forma del rimante, *adesir*, più vicina all'area linguistica del poeta (cf. *supra*: 164, n. 150 e § 2.3: 40).

v. 9 *per la meillor tenir*: inversione sintattica che richiama la costruzione del verso precedente. Il costruito *per la meillor*, inoltre, ritorna identico al v. 47, il secondo della *tornada*, dove viene ribadito lo stesso concetto espresso in questo passo.

v. 10 *Domna*: apostrofe. – *si·m pres*: il verbo è completato dal proprio soggetto solo alla fine del verso successivo – *Amors* –, al quale è legato per *enjambement*. Si noti, d'altra parte, l'uso estremamente frequente, da parte del poeta, di anastrofi nel corso di tutte le *coblas* e della *tornada*.

v. 11 *amorozament Amors*: figura etimologica e personificazione di *Amors* ricorrente anche in *BdT 96,11* (cf. *supra*, § 4.3.3: 142). Si noti anche la costruzione chiastica rispetto alla prima *cobla*, in cui alla fine del primo verso si trova un altro termine personificato, *Merves*, e all'inizio del secondo l'apostrofe *domna*, esattamente come qui, in maniera invertita, si ha all'inizio del primo verso l'apostrofe *Domna* e alla fine del secondo la personificazione *Amors*. Lo stesso avverbio, privo di dentale finale, si trova utilizzato da Blacasset anche nel sirventese guerresco *BdT 96,3a*, vv. 47-8 (*m'an tant amorozamen | format de ferm cor*

coral, cf. *infra*, § 4.6.1: 222), in cui si nota anche la figura etimologica *cor coral* che ricorre anche in questo componimento ai vv. 14-15.

v. 12 *en mi*: il sintagma è legato per iperbato al verbo del v. 10, *si·m pres.* – *affanz̄...douzors*: i due termini si trovano in antitesi l'uno con l'altro, quasi a rappresentare un ossimoro, quella “dolce sofferenza”, che è esattamente il cuore della *fin'amor* trobadorica. L'*affanz̄* ritorna, inoltre, al v. 30, *l'afanz̄ angoisos*, questa volta in un costrutto non ossimorico. Il termine appare utilizzato dal poeta anche in *BdT* 96,7a (cf. *supra*, § 4.3.2: 132-3) ai vv. 31 (*l'afanz̄ qe·m fai sentir*) – 47 (*m'en son, en gaug l'afanz̄*), passo, quest'ultimo, che ricorda il concetto espresso anche in questo componimento.

v. 14 *plus*: il termine rappresenta il complemento oggetto retto dal verbo *deman*, rimante del verso precedente, cui è legato per *enjambement*, espediente che ne enfatizza il significato. – *ab ferm cor*: la stessa collocazione ricorre anche nel sirventese guerresco *BdT* 96,3a, v. 48 (cf. *infra*, § 4.6.1: 222), a solo un verso di distanza dall'avverbio *amorozamen*, già notato al v. 11. Si noti, inoltre, la figura etimologica a distanza con il verso successivo (*cor-corals*) e la somiglianza dell'intero costrutto *ab ferm cor aturan* con quello utilizzato al v. 22, *ab voler acordan*, costruiti entrambi, alla fine del verso, sul modello preposizione + (aggettivo) + sostantivo + participio presente.

v. 15 *corals benvolenza*: l'espressione, soggetto in anastrofe del verbo immediatamente precedente, rappresenta un ulteriore caso di personificazione, similmente a *vostra gran valors* del v. 3. L'intera proposizione risulta, poi, completata al verso successivo per *enjambement*.

v. 16 *obediENZA*: il termine va letto come pentasillabo, con iato tra <i> ed <e>. Consultando le concordanze sul sito *TrobVers*, per il termine *obediensa* appaiono 10 occorrenze, di cui ben 7 presentano il termine come pentasillabo (nella fattispecie: Gaucelm Faidit, *BdT* 167,33, v. 72; Graf von Foix, *BdT* 182,1, v. 10; Guglielmo IX, *BdT* 183,11, v. 31; Peire Cardenal, *BdT* 335,65, v. 30; Raimon de Castelnou, *BdT* 396,3, v. 29; Guiraut Riquier, *BdT* 248,30, v. 31; anonimo, *BdT* 461,251a, v. 50). Blacasset stesso, inoltre, aveva utilizzato il lemma come pentasillabo in *BdT* 96,10a, ai vv. C13 e C42 (cf. *supra*, § 4.3.1: 115-6). Va anche notato che proprio in quel componimento, il termine veniva utilizzato nella sua accezione più tecnica e religiosa, ossia per indicare che la dama – Ugeta – aveva preso i voti. Potrebbe trattarsi anche in questo caso, come già per *Merves* al v. 1, di un indizio velato che rimanda a Ugeta, senza doverla nominare direttamente, quasi che il poeta utilizzasse vari *senhal* sparsi all'interno del componimento per evitare di compromettere tanto la dama, ormai in convento, quanto sé stesso.

v. 17 *maltrag, gentils donna*: si notino, innanzitutto, le allitterazioni chiastiche di nasali bilabiali e affricate postalveolari sonore; l'espressione *gentils donna*, inoltre, rappresenta un'apostrofe alla dama amata, ripetuta in forma identica anche ai vv. 19, 36, 48. – *no·m vir*: la stessa espressione si ritrova anche in *BdT*

96,7a, v. 21 (*e vas on q'eu estei ni·m vir*, cf. *supra*, § 4.3.2: 132). Klein (Blacasset [Klein]: 5), nota che *vir* era «[d]er technische Ausdruck für das Abwenden von einer Geliebten zu einer anderen».

v. 18 *dezir*: *mot equivoc* con il v. 49: il *dezir* del v. 49 è voce del verbo *dezirar*, mentre il *dezir* del v. 18 è sostantivo, soggetto cataforico del predicato *no·s camja*.

v. 19 *Gentils domna, plazens*: apostrofe identica a quelle utilizzate in altre *coblas* ma differente rispetto a quella ripetuta in questa terza, al v. 26, *plazens dompna*, con variazione dell'attributo, con la quale si trova in chiasmo, vista la vicinanza della parte nominale *plazens* anche al v. 19 (*domna, plazens – plazens dompna*). – *m'es*: il rimante *es* ritorna identico anche al v. 28, con il quale forma *mot tornat*, con costruzioni in perfetto parallelismo (vv. 19-20 *plazens tan m'es | car vos amr*; vv. 28-29 *plazenz vos es | car no·us vei*).

v. 20 *sobr'onratz honors*: una figura etimologica iperbolica molto simile viene impiegata da Blacasset al verso conclusivo di *BdT 96,7a*, v. 50, *sobr'onor onrantz* (cf. *supra*, § 4.3.2: 133). Klein (Blacasset [Klein]: 5), nota: «[d]er ganze Ausdruck [...] scheint der Versteckname für die besungene Dame zu sein; er findet sich nicht wieder in den übrigen Gedichten von Blacasset», ipotesi accolta poi anche da Bergert 1913, secondo cui, come visto, l'espressione è un vero e proprio *senbal* per Ugeta.

v. 21 *humils, senz orgoilk*: reiterazione dello stesso concetto, per enfatizzarne il senso e riprendere l'espressione del v. 8. – *temors*: personificazione del timore, figura reiterata nella canzone (v. 7), la cui azione è riportata per *enjambement*, al verso successivo.

v. 23 *d'obedir...*: si noti l'assonanza delle vocali posteriori semichiusse e semiaperte, oltre al richiamo tematico col rimante del v. 16 (*obediENZA*).

v. 26 *plazens dompna*: apostofe che varia, con l'utilizzo di un attributo diverso, l'invocazione alla dama immediatamente precedente e quelle successive. – *venir*: il senso del verbo è completato per *enjambement* dai predicati *en far ne dir* del verso successivo.

v. 27 *en far ne dir*: i due verbi, per quanto non semanticamente comparabili, assumono, in questo passaggio, il ruolo di dittologia sinonimica, in quanto associati entrambi all'oggetto *mil plag*. – *mil plag*: la variante di I, *nuill plag I*, è inaccettabile perché in doppia negazione, probabile errore di natura paleografica.

v. 28 *plazens vos es*: l'espressione si presenta in parallelismo rispetto all'apostrofe del v. 26, *plazens dompna*, dato che il pronome personale *vos* fa riferimento proprio alla dama cantata (*plazens-plazens; vos-dompna*).

v. 29 *car*: congiunzione in anafora con la stessa congiunzione *car* del verso immediatamente precedente, anche se con funzione differente. – *domna*: apostrofe semplice, identica a quelle dei vv. 2, 10, 43.

v. 30 *afanz̃ angouissos*: espressione caratterizzata da paronomasia che, insieme al sintagma nominale successivo, *greus plors*, costituisce dittologia sinonimica. – *greus plors*: l'espressione si trova in costruzione chiasmica rispetto a quella ricorrente al v. 35, *afan grieu*, espressione, quest'ultima, che unisce i due elementi della dittologia sinonimica presente in questo verso (*l'afanz̃ angouissos e-l greus plors*).

v. 31 Verso mutilo; la variante adiafora *sosten I – sofre a¹* può essere dovuta a un comune antigrafo corrotto, in cui era leggibile solo la prima parte del verbo (*sos-* o *sof-*), mentre il resto del verso era lacunoso, così come il verso successivo, ipometro ed erroneo in sede di rima. I due copisti si comportano, perciò, diversamente per il v. 30, il copista di I riportando la relativa in coda al verso precedente, il copista di a¹ associandola al verso successivo e ponendo la cesura del verso a *vei*. Non avendo a disposizione soluzioni migliori, si è scelto di lasciare la relativa da sola a comporre un verso mutilo e riportare il verso successivo tra *cruces desperationis*. Si noti, infine, la ripetizione dell'espressione *car no·us vei* del v. 29, possibile indizio di un errore per omoteleuto.

v. 33 *penedenz̃a*: si noti il legame per *enjambement* con il verso successivo, in cui il verbo si trova isolato, in posizione enfatica.

v. 34 *platz̃ plazenz̃a*: figura etimologica in sede di rima, come già ai vv. 11 e 20.

v. 35 *l'afan grieu e-l consir*: dittologia sinonimica che reitera il concetto espresso dalla dittologia utilizzata al v. 30.

v. 36 *gentils domna*: apostrofe che richiama quelle dei vv. 17, 19, 26. – *sol qu'a vos platz̃*: la stessa espressione appare identica al v. 34, fenomeno che lascia credere che anche la ripetizione di *car no·us vei* ai vv. 29-32 fosse un espediente retorico voluto.

v. 37 *douz̃'Amors*: personificazione di Amore simile a quella di Pietà del v. 1 e identica a quella del v. 11. – *que m'ca conques*: si accoglie a testo la correzione di Klein. Il verso è completato per *enjambement* al verbo successivo (*La douz̃'Amors...mi ten*).

v. 38 *no·m vir*: la stessa espressione ricorreva in sede di rima anche al v. 17.

v. 39 *tan ferm e-l drez̃ cors*: espressione metaforica utilizzata dal poeta per indicare la perseveranza e la fedeltà dell'amante nei confronti della dama. Non appare indifferente la somiglianza con il v. 16 (*tan ferm en obedienz̃a*), dove il termine *obedienz̃a* ricordava anche un'accezione religiosa – utilizzata da Blacasset in *BdI 96,10a* in riferimento a Ugeta (cf. *supra*, § 4.3.1: 107) –, esattamente come la metafora del *drez̃ cors*, la 'retta via', che, nell'ambito amoroso rappresenta proprio quella *obedienz̃a* all'amata, mentre in ambito religioso assume altro significato. Si noti anche l'erronea declinazione di *drez̃*, che reca, all'accusativo, l'uscita sigmatica del nominativo.

v. 40 *greus comjatç*: l'espressione è parallela e sinonimica a *greus plors* del v. 30, e, esattamente come quest'ultima, è in chiasmo rispetto all'*afan grieu* del v. 35. – *domna prez̃an*: apostrofe alla dama, in costruzione chiasmica rispetto alle precedenti *gentils domna* e *plaz̃ens domna*.

v. 41 *dormen e veillan*: verbi antitetici che rappresentano la costanza del dolore causato dall'amore, dando un senso di impossibilità di scampo.

v. 42 *no·m tol ni·m loing'*: dittologia sinonimica collegata per iperbatò al suo soggetto, *greus comjatç*, al v. 40.

v. 43 *domna*: apostrofe anaforica con i vv. 2, 10. – *merces*: personificazione della pietà, come già al v. 1, per la quale si è preferito, tuttavia, di non adottare la lettera maiuscola visto il pronome indefinito che precede il sostantivo. – *vos vença*: paronomasia che richiama la *cobla* I.

v. 44 Errore congiuntivo: il verso risulta carente di due sillabe in entrambi i mss., forse per una lacuna nel comune antigrafo; la lettura incerta si verifica in corrispondenza del verbo *voill (amil tan)*, che dà luogo anche a un'interpretazione diversa: *qu'eu non voilla mil tan morir*; due problemi, però, si oppongono a questa lettura. Il primo è la già citata ipometria (il distico finale, infatti, conta normalmente dieci sillabe, non otto, come in questo caso); il secondo è l'uso di un congiuntivo ottativo ('che io non voglia mille volte morire') che mal si sposa col contesto in cui si trova. Siamo dunque davanti a un errore forte che unisce i due testimoni e ne conferma la provenienza da un comune antigrafo. – †*amil tan†*: il termine *amil* potrebbe celare un *senhal* già usato dal poeta, l'*Amilbeta* che ricorre anche nella versione C di *BdT* 96,10a (cf. *supra*, § 4.3.1: 107). Qualunque sia l'interpretazione che si voglia dare a questo misterioso personaggio, l'inserimento in questo passo del *senhal Amilbeta* risolverebbe l'ipometria del verso; si è, a ogni modo, deciso di lasciare a testo le *cruces desperationis* perché la ricorrenza di due apostrofi a così breve distanza (*domna* v. 43) striderebbe fortemente tanto con il contesto della *cobla* quanto con l'*usus scribendi* dell'autore. Klein emenda il verso diversamente, con due zeppe metriche, *mais* e *aitans*: *Qu'eu no voilla mais mil aitans morir*.

v. 45 *revenir*: il verbo è antitetico rispetto al rimante che lo precede, *morir*.

v. 48 *tenir*: rima identica al v. 9, che contiene anche l'espressione *per la meillor*, utilizzata nella *tornada* al v. 47.

v. 49 *prec Deu*: ulteriore apostrofe, questa volta rivolta direttamente a Dio, che completa, così, i rimandi religiosi già notati ai vv. 16 e 39.

4.3.5. *BdT 96,3 – Celh qe·m ten per sin servidor*

Testimoni: P (attribuzione a Blacasset, f. 62rb-va); V (attribuzione a Blacasset, f. 91v); T (attribuzione a Blacatz, f. 209r).

Genere testuale: *cobla esparsa*.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 554,3: a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8 d10' d10'; *cobla* di 9 versi; tipo metrico derivato da *BdT 375,25* (*Tuich dison q'el temps de pascor* di Pons de Capduoill); rime: a –or (o chiusa), b –en (e chiusa), c –ar, d –aia.

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 8.

La *cobla* *BdT 96,3* si incentra su un tema amoroso in pieno spirito cortese: la dama cui il poeta ha offerto servizio viene pregata di valutare la rettitudine del suo spasimante e rendergli il suo cuore. Non si può affermare con certezza se la *cobla* fosse parte di un componimento più ampio andato perduto o fosse compiuta in sé, sebbene l'ultimo verso, che si configura come un'auto-designazione di genere da parte dell'autore (*eu sui prest, q'a ist'abrocada l'aia*), lasci propendere per questa seconda ipotesi.

Sull'identità della dama cantata non è possibile avanzare alcuna ipotesi. Klein (Blacasset [Klein]: 9) intendeva la *cobla* «als ein Scherz, der im Ernste nicht aufzufassen ist», in conformità con la sua interpretazione del termine *brocada* come 'scherzo', termine per cui si propone qui una nuova lettura,¹⁵¹ *abrocada*, interpretabile con il significato di 'contrattazione'. Alla luce di questa nuova interpretazione, la *cobla* assume un significato diverso, presentando un nuovo tratto di originalità: il testo assume quasi la funzione di un contratto economico-finanziario, con il *mais d'onor* del v. 7 a rappresentare l'«interesse» che la concessione del «prestito» d'amore al poeta comporterebbe per la dama. Il *corpus* di Blacasset, d'altronde, presenta anche altrove il curioso riutilizzo di temi e lessico tecnici in chiave ironico-cortese: si veda, infatti, la *cobla* responsiva a Sordello *BdT 96,9* (cf. *infra*, § 4.5.1: 186), in cui il poeta utilizza il

¹⁵¹ L'interpretazione di Klein della *cobla* come «scherzo» troverebbe appoggio nell'utilizzo del *topos* dell'uomo «senza cuore», tema presente in una canzone di Sordello (*BdT 437,7*) e ripreso in toni ironici da Blacasset in *BdT 96,9* (cf. *infra*, § 4.5.1: 186). La proposta dell'editore, tuttavia, si basa sulla sua lettura del misterioso termine *brocada/brocadola*, non corredata di spiegazioni etimologiche o riferimenti lessicografici, e che resta, quindi, arbitrariamente interpretata come «scherzo».

lessico giuridico per parodiare i pomposi toni cortesi del collega giullare; o anche l'impiego del modo congiuntivo retto dal verbo *antreyar* in *BdT* 96,11 (v. 11, cf. *supra*, § 4.3.3: 152), uso vicino ai modi del linguaggio formulare (cf. *supra*, § 3.2: 65 ss.).

A livello stilistico, il passo è conforme al consueto stile di Blacasset, con frequenti richiami lessicali antitetici (*servidor* v. 1, *desirven* v. 2) e ripetizioni di lemmi (*cor* v. 4, *cor* v. 8), sintagmi (*s'a lieis platz* v. 6, *s'a lei platz* v. 8) o termini appartenenti alle stesse catene isotopiche, in particolare quello del servizio d'amore (v. 1 *servidor*, v. 2 *desirven*, v. 3 *mandamen*, v. 4 *om*, v. 5 *preiar*, v. 6 *lo·m deingz*). Si noti, inoltre, a livello metrico, l'alternanza di ottosillabi *a minore*, con emistichi di tre e cinque sillabe (vv. 1, 3, 5), e ottosillabi a cesura mediana, con emistichi di quattro sillabe l'uno (vv. 4, 6, 7).

Per la resa grafica, si è scelto di seguire il codice V.

I Celh qe·m ten per siu servidor
 vuoilh qe·m tegna per desirven
 s'ieu non faz tot son mandamen.
 Mas om ses cor no a valor,
 per q'ieu vuoilh humilmen preiar 5
 qe, s'a lieis platz, lo·m deingz prestar,
 q'eu li rendrai a mais d'onor;
 e, s'a lei platz qe de·l seu cor ko traia,
 eu sui prest q'a ist'abrocada l'aia.

1 *Celb*] *sil* P, *Selicem* T (+1); *ten*] *tem* P; *per siu servidor*] *p(er) servidor* P (-1) | 2 *te-gna*] *maia* V | 3 *tot son mandamen*] *sun mandamen* T (-1), *son mandamen* V (-1) | 4 *a*] *ai* P | 5 *vuoilh*] *la uoil* P (+1), *lauogll* T (+1), *la uuoilb* V (+1) | 6 *qe, s'a lieis platz*; *lo·m dengz*] *Chel meu me deia* P (-1) | 7 lacuna TV; *li rendrai a*] *li renderaia* P | 8 *e, s'a lei platz qe de·l seu cor ko traia*] *E sa lei plai che del seu chor la traia* P, *lo-mieu fin cor deksien plasens cor traia* T, *lo mieu fin cor del siu plaxens cor(s) traia* V | 9 *eu sui prest*] *esa lei platz* T (+1), *(et) sali platz* V (+1); *q'a ist'abrocada*] *chaista brocadola* P (+1), *aqesta brocada* TV.

Traduzione

I. Colui che mi ha come suo servitore, desidero che pensi che ho mancato il mio servizio¹⁵² se non eseguo ogni suo ordine. Ma un vassallo senza cuore non ha valore, per cui voglio umilmente pregare che, se lo desidera, si degni di prestarmelo, perché glielo renderò con più onore; e, se desidera che lo estragga dal suo cuore, sono pronto a farglielo avere con questa contrattazione.

Note

v. 1 *Celb...sIU servidor*: paronomasia con allitterazione della fricativa alveolare sorda. Il verso rappresenta, tutto intero, il soggetto del predicato *vuoilh* del verso successivo, cui è legato per *enjambement*. La forma *sIU* è catalanismo del codice V; le COM2 la registrano con funzione di possessivo una volta nel *Flamenca*, due volte nel *Girart de Rousillon* e una nelle *Lays d'Amors*.

v. 2 *teгна*: già questo verso, ottosillabo, presenta una specie di cesura lirica, con l'accento che cade sulla penultima sillaba del primo emistichio – *tégna*;

¹⁵² Letteralmente: 'che mi consideri cattivo servitore' (*desirven* = cattivo servitore).

si noti il parallelismo tra i primi emistichi dei primi due versi (*Celb qe·m ten – vuoilh qe·m tegna*), con poliptoto del verbo *tener*, che contrasta con l'antitesi nel significato, anche se non nel suono e nella radice, dei rispettivi rimanti (*servidor – desirven*). Si noti, infine, l'assonanza delle vocali anteriori semichiusse.

v. 3 *faz̃*: il termine, in coda al primo emistichio, rappresenta un caso di rima interna con *platz̃*, in coda al primo emistichio del v. 6.

v. 4 *om*: il lemma, tradotto come 'vassallo, servo', appare anche in *BdT* 96,10 al v. 2 (*liei cui hom sui per aital coninen*, cf. *infra*, § 4.4.1: 183). – *cor...valor*: rima interna. Il termine *valor* apre una catena semantica anche con il rimante *onor* del v. 7. – *no a valor*: Klein preferisce la lezione di P, *ai*, traducendo: «[a]ber als ein Mann ohne Herz habe ich . . .» e ammettendo subito dopo «[a]uch die Lesart a ergibt einen guten Sinn» (Blacasset (Klein): 9). Si preferisce, qui, la versione con il verbo alla terza persona, interpretando *om* come 'vassallo' e non come genericamente 'uomo'.

v. 5 *per q'ieu vuoilh*: costruzione chiasmica rispetto al v. 2, dove il verbo *vuoilh* è seguito dal pronome relativo (*vuoilh qe·m – q'ieu vuoilh*).

v. 9 *prest*: il termine forma una paronomasia a distanza con il rimante del v. 6, *prestar*. La lezione di TV riporta *s'a lei platz̃*, che, se da un lato creerebbe rima interna e parallelismo con il v. 6, dall'altro appare poco convincente a livello semantico e potrebbe rappresentare semplicemente una reduplicazione del verso precedente. – *abrocada*: il termine è riportato da Levy 1909 come 'contenu d'un broc'. Klein (Blacasset [Klein]: 9) a tal proposito afferma: «[e]in mir sonst unbekanntes Wort, natürlich zusammenhängend mit brocar = spornen. Die Bedeutung ist Stichelei, Scherz; also entsprechend dem neufrz. Worte brocard = une sorte de raillerie». Sull'onda di tale interpretazione, anche Levy 1894-1924: *s. v. brocada, brocadola*, scrive: «[i]ch verstehe die Stelle nicht. Nach Klein [...] soll *brocada* „Stichelei, Scherz“ bedeuten». Tra le forme a etimo medio neerlandese, il *FEW*, 15/1: 291a attesta la forma *brocke*, definita come 'abgebrochenes stück'. Tale etimo ha dato origine all'afr. *broqueur*, inteso come 'courtier', ma anche all'apr. *abrocador* per l'agente, *abrocatge* 'courtage' per l'azione. Il termine *abrocada* può, quindi, essere interpretato come un'azione di 'intermediazione, trattazione' a opera di un *abrocador*, come sostantivo deverbale derivato da un participio passato, equivalente sostanzialmente all'*abrocatge* attestato dal *FEW*. *Abrocada* viene quindi a configurarsi come una 'contrattazione' che il poeta propone alla dama per ottenere il suo amore, in pieno spirito cortese e nel pieno gioco dei ruoli della *fin'amor*: essa consiste, infatti, nella richiesta, dai tratti quasi economici, del poeta all'amata di scambiarsi i cuori. L'interpretazione "finanziaria" è ulteriormente confermata dalla rilettura del v. 7, tradito dal solo P, alla luce proprio dell'ultimo verso: il poeta chiede alla dama il suo cuore e in cambio, in pieno spirito mercantescio di *do ut des*, le promette di restituirglielo con "maggiore onore", espressione che richiama i meccanismi di prestito a usura, come interesse maturato sull'amore concesso.

Altra possibile interpretazione del passo, che, però, richiederebbe un intervento editoriale sul testo, è la possibile lettura come *abravcada*, altro *hapax*, come già *abrocada*, derivante dal verbo *abracar*, attestato da Levy 1909 con il significato di ‘raccourcir’: *abravcada* sarebbe, dunque, nuovamente un’auto-designazione del genere testuale, che indica un testo breve, “accorciato”, quale può essere la *cobla BdT 96,3*. Trattandosi, sia per *abrocada* che per *abravcada*, di due *hapax* non altrimenti attestati nelle banche dati di testi occitani consultati (*COM2* e *TrobVers*), si è preferito promuovere a testo la lezione più conservativa del dettato dei testimoni.

4.4. GAP

4.4.1. *BdT 96,10* – *Per merce·lh prec q'en sa merces mi prenda*

Testimoni: P (attribuzione a Blacasset, f. 62rb); V (attribuzione a Blacasset, f. 91v); T (attribuzione a Blacatz, ff. 208v-209r).

Genere testuale: *cobla* con *tornada*, auto-designata come *gap*.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 226,3: a10' b10 a10' b10 a10' b10 a10' b10 a10'; *cobla* di nove versi + *tornada* di tre versi (a10' b10 a10'); tipo metrico identico a *BdT 15,1* (*Ara·m digatz, Rambautz, si vos agrada* di Albert Marques in tenzone con Raimbaut de Vaqueiras); rime: a –*enda* (e chiusa), b –*en* (e chiusa).

Legami intertestuali: per le rime, *BdT 132,7a* (*En Jaufrezet, si Deus joi vos aduga* di Elias de Barjols).¹⁵³

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 16.

La *cobla* con *tornada* *BdT 96,10* rientra nei componimenti a tema cortese, ma, come lo stesso autore auto-designa il testo al v. 11, si inserisce nel genere del *gap*, che Riquer 1975: 58-9 descrive come «[u]na modalidad del sirventés». Il vanto di cui Blacasset fa sfoggio si impernia su un discorso al negativo, che invita la dama a rifiutare il poeta nel caso in cui questa trovi un cavaliere con doti fisiche e d'ingegno migliori delle sue.

La dama, come per *BdT 96,3* (cf. *supra*, § 4.3.5: 175), trascritta subito di séguito alla *cobla-gap* qui presentata,¹⁵⁴ non è identificabile con precisione. Tuttavia, un termine preciso, il rimante del v. 9, *benda*, fa pensare a Ugeta, la cui entrata in convento viene compianta dall'autore in *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 107): il lemma, infatti, è tradotto da Levy 1909: s. v. *benda* come 'bandeau, pièce du vêtement des femmes, couvrant les oreilles et le bas du visage', capo di abbigliamento corrispondente al soggolo, il copricapo medievale indossato da vedove e monache. A voler tener buona l'identificazione con Ugeta, il *convinen* cui il poeta fa riferimento al v. 2 andrebbe rintracciato nelle promesse d'amore eterno espresse alla dama in *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 107)¹⁵⁵ e *BdT 96,7a*

¹⁵³ *BEdT*: «*post*: 1215; *ante*: 1236-1237 (dedica-invio a Blacatz da parte di entrambi i contendenti, con ironia polemica da parte di Jaufre)».

¹⁵⁴ In T direttamente in coda a *BdT 96,10*, senza soluzione di continuità, come se si trattasse di un unico testo (cf. *supra*, § 3.2: 89).

¹⁵⁵ In particolare, vv. C29-31, *et yeu, lasset, non aurai mais guirensa | s'amors m'auci; pero, non ai temensa | que null'atra·m puesca far envayos.*

(cf. *supra*, § 4.3.2: 125).¹⁵⁶ In mancanza di altri riferimenti e a causa della brevità del testo, non si può collegare più strettamente questo *covinen* all'*abrocada* di *BdT* 96,3 (cf. *supra*, § 4.3.5: 175), sebbene la prossimità dei due testi nei manoscritti li porti a essere in qualche modo in relazione tra loro. Vi è, però, anche un altro indizio lessicale che fa pensare a Ugeta: il termine semanticamente marcato *merves*, già notato per gli altri componimenti amorosi, ricorre, infatti, per ben due volte nell'*incipit* della *cobla-gap*. In tal caso, *BdT* 96,10 si troverebbe a essere posteriore all'entrata in convento della dama e, di conseguenza, alla composizione della versione M di *BdT* 96,10a, datata *ante* 1238 (morte di Blacatz; cf. *supra*, § 4.3.1: 107).

Rapporti intertestuali stretti, poi, sembrano legare la *cobla-gap* di Blacasset al *partimen* tra Elias de Barjols e Jaufrezet de Trets, che chiamano come giudice proprio il padre del nostro trovatore, Blacatz. Si rinvencono rimanti identici a quelli di Blacasset nelle repliche di Jaufrezet, in particolare quelli delle rime femminili ai vv. 10 *prenda*, 12 *renda*, 14 *defenda*, 16 *contenda*.¹⁵⁷ Barachini, nella sua edizione di Elias de Barjols, fa notare che

Le rime della nostra tenzone hanno qualche punto di contatto con quelle usate da Blacasset [...]. Il raffronto è significativo non solo perché proprio il figlio del giudice designato da Elias e Jaufre [...] riutilizza metro e, in modo parziale, rime di una delle *coblas* che compongono il *partimen*, ma anche perché altri due testi di Blacasset, Blacst 96.7a e 96.10a, potrebbero essere collegati a una delle donne del nostro componimento [...].¹⁵⁸

La dama in questione è proprio Ugeta, la cui importanza è tale nel *corpus* di Blacasset da far credere che sia piuttosto Jaufrezet de Trets a riprendere i rimanti del giovane figlio di Blacatz, che viceversa.¹⁵⁹ L'ipotesi è

¹⁵⁶ In particolare, vv. 13-14, *anz m'a tals en capdel | q'eu no voil qez antra·m capdel, | qe·ill clar esgar m'an faig d'autr'amor | loingnar e dar a leis per servidor*, vv. 28-29, *tan m'a ferm fizel servidor, | e vas on q'eu estei no·m vir*, vv. 37-38, *E tenc, per don e per segnor, | leis, qi no·m vol ni m'enança*.

¹⁵⁷ Dalla coincidenza è escluso solo il rimante del v. 18 del *partimen*, *m'entenda*, sostituito, in Blacasset, dal rimante-chiave *benda* (v. 9).

¹⁵⁸ Elias de Barjols (Barachini): 342.

¹⁵⁹ È proprio con Ugeta de Fuveau che Barachini (*ibi*: 344-5) identifica una delle dame del componimento, fondandosi, tra le altre cose, sui rapporti intertestuali con Blacasset e sul riferimento a Blacatz. La possibile identificazione della dama cantata

avvalorata anche dalla presenza dei rimanti della *cobla* IV di Jaufrezet in altri componimenti di Blacasset, in particolare v. 28 *penedenza* (*BdT* 96,2, *BdT* 96,10a), v. 30 *valenza* (*BdT* 96,1, *BdT* 96,2, *BdT* 96,10a), v. 36 *m'agenza* (*BdT* 96,1, *BdT* 96,2); e ancora nella *tornada*, v. 40 *long'entendenza* (*BdT* 96,2, *BdT* 96,10a). Quale che sia la direzione d'influenza, la circostanza non è, purtroppo, di aiuto nel definire con maggiore precisione la datazione della *cobla*: Blacasset, Elias e Jaufrezet hanno operato sostanzialmente negli stessi anni e Barachini stesso propone una forbice cronologica molto ampia («dal secondo decennio del XIII secolo (ma meglio dal terzo, in cui cade più copiosa la produzione poetica del trovatore) al 1236 [...] – ipoteticamente dopo il 1230»).¹⁶⁰

Dal punto di vista stilistico, il *gap*, in decasillabi *a minore*, presenta richiami tra i versi tramite rime ricche e *mot equivoc*. I richiami lessicali con altri componimenti sono numerosi, malgrado la brevità del componimento, con termini polisemici quali *hom* e *defendre* utilizzati con significati precisi, come in altri brani dell'autore – dettagli che confermano indirettamente l'attribuzione a Blacasset.

Per la *scripta* si è scelto, come già per *BdT* 96,3 (cf. *supra*, § 4.3.5: 175), di seguire la *facies* del canzoniere V.

anche in *BdT* 96,10 con Ugeta sulla base del rimante *benda* e della ripetizione del termine-chiave *meres*, assenti in Jaufrezet, non fa che confermare l'ipotesi dell'editore.

¹⁶⁰ *Ibi*: 346.

- I Per merce·lh prec q'en sa merces mi prenda,
 liei, cui hom sui, per aital convinen;
 se trob'aman qe·m venza ni·m contenda
 ab tan d'armas de sen ni d'ardimen,
 ne tan larx sia ab tan pauc de renda, 5
 ni tan sotil en parlar avinen,
 a lui s'autrei et de mi se defenda,
 car ben es dregz q'ilh am lo plus valen,
 aissi co·lh es la genser qe port benda.
- II A·ls adregz prec qe negun m'en repretenda 10
 de·l gab q'ai digz, se mon gabar enten;
 e qi sopra ko·m tuoilh, ja non ko·m renda!

1 *merce·lh*] *merce* P; *q'en*] *che* P, *qe* V; *sa merces*] *samor* P (-1); *prenda*] *renda* P | 2 *liei*] *Sil* P; *convinen*] *(con)uen* P, *co(n)uen* V | 3 *se trob'aman*] *Cha se troba amanç* P (+1), *sitroba aman* T (+1), *se troba aman* V (+1) | 4 *d'armas de sen ni d'ardimen*] *darmes de sen e dardimen* P, *cor darmas ni dardimen* TV | 8 *lo plus*] *los plus* P | 9 *co·lh es*] *com les* P, *com ilh es* V, *com ill es* T; *port*] *porte* T (+1), *portç* V; *benda*] *ben* P (-1) | 10 *adregz*] *drech* P (-1); *negun*] *cegja nomen* T, *ia no* V | 11 *digz*] *faitç* P; *enten*] *aten* P | 12 *e q*] *E se* P; *ko·m tuoilh*] *lam toill* P, *lam tuogll* T, *lam tuoilh* V; *ko·m renda*] *lam renda* PTV.

Traduzione

I. La prego per pietà che mi prenda in sua mercé con questo patto, lei, di cui sono vassallo; se trova un amante che mi superi e mi combatta con tante armi di senno e di audacia, o sia così generoso con una rendita tanto ridotta, o così abile nel parlare in modo grazioso, a lui si conceda e a me si rifiuti, perché è proprio giusto che ami il più valoroso, visto che lei è la più gentile a portare il soggolo.

II. Prego i cortesi che nessuno mi critichi per il vanto che ho formulato, se comprendono la mia vanteria;¹⁶¹ e chi me ne toglie l'eccesso, mai me lo restituiscal

Note

v. 1 *merve·lb*: Klein preferisce eliminare il pronome secondo la lezione di P. Si noti che il termine *merve* appare utilizzato in diafora nel primo e nel secondo emistichio: nel primo caso, infatti, si tratta più propriamente di 'pietà', nel secondo di ciò che potremmo definire come 'mercé', intendendo l'asservimento del poeta al volere della dama. – *prec...prenda*: paronomasia a distanza dei due termini seguenti al lemma *merve(s)* nei due emistichi.

v. 2 *hom sui*: inversione che enfatizza il sostantivo *hom*, da intendersi come 'servitore, vassallo', esattamente come in *BdT* 96,3 v. 4 (*Mas om ses cor no a valor*, cf. *supra*, § 4.3.5: 177).

v. 3 *qe·m venza ni·m contenda*: dittologia sinonimica con cui il poeta reitera il concetto di possibile sconfitta da parte di un rivale. Il verbo *venza* ricorre anche in *BdT* 96,2 v. 43 (*domna, tot merces vos venza*, cf. *supra*, § 4.3.4: 167).

v. 4 *ab tan...*: l'espressione del v. 4 completa, in *enjambement*, i verbi del verso precedente. – *sen...ardimen*: omoteleuto.

v. 5 *ni tan...ab tan*: le due espressioni richiamano, in anafora chiasmica, il verso precedente e quello successivo, in cui il poeta enumera le sue doti d'ingegno (*sen*), di spirito (*ardimen*), di cuore (*larx*) e di linguaggio (*sotil en parlar*). – *tan larx sia*: inversione della copula e della parte nominale. Il verso presenta cesura italiana, con un primo emistichio di quattro sillabe (= 4: 1*ni*-2*tan*-3*larx*-4*si*) e un secondo emistichio di sei più una atona (= 6': 1*a*-2*ab*-3*tan*-4*pauc*-5*de*-6*rèn*-7*da*), con la cesura *enjambante* che divide il verbo *si-a* (cf. Beltrami 2011: 90). Si esclude una sinalefe tra *sia* e *ab*, che creerebbe ipometria. – *renda*: rima ricca con i vv. 1 (*prenda*) e 10 (*reprenda*) e *mot equivoc* con il v. 12: in questo caso, infatti, *renda* ha funzione di sostantivo ("rendita"), nella *tornada*, invece, di verbo ("restituiscal").

v. 6 *tan sotil*: ellissi del verbo e dipendenza dell'espressione dal *sia* del verso precedente. – *avinen*: rima ricca con il v. 2 (*convinen*).

v. 7 *s'autrei...se defenda*: i due emistichi giustappongono concetti tra loro antitetici, con cui il poeta invita, in modo quasi scherzoso, la dama a preferire un rivale e negarsi a lui. Il polisemico verbo *defendre* appare con lo stesso significato di 'negarsi, rifiutarsi' anche in *BdT* 96,3a v. 52 (*gentils donna, qi·m defen*, cf. *infra*, § 4.6.1: 222).

¹⁶¹ O anche 'se comprendono il mio scherzo'; *gabar* è, infatti, un verbo altamente polisemico. Si noti, poi, che il verbo *enten* è tradotto al plurale – pur essendo singolare – per concordanza *ad sensum* con il soggetto implicito (*adregz*).

v. 8 *ben...valen*: omoteleuto.

v. 10 *A·ls adregz...*: Blacasset si rivolge qui al pubblico di ‘buoni intenditori’ che comprenda il suo *gabar*, pubblico di “colti” cortesi che è spesso oggetto di invocazione nelle produzioni liriche d’*oc*. Il pubblico viene qui pregato, in particolare, di non giudicare male il *gap*, di comprenderlo appieno nel suo vero senso e di non criticarne l’“eccesso” (*sobra(n)*) di spocchia. – *prec*: ritorna qui lo stesso verbo utilizzato nell’*incipit* della *cobla*, al quale la *tornada* rinvia direttamente: nella *cobla-gap*, l’autore si rivolgeva alla dama, mentre nell’invio, è agli “intenditori” che si chiede di non fraintendere la vanteria. – *reprenda*: rima ricca con i vv. 1 (*prenda*) e 5 (*renda*). Il verbo *reprendre*, con la stessa accezione di ‘criticare’, appare anche in *BdT* 96,1 v. 12 (*so q’avetz dich, per qe·us sui reprehendenz*, cf. *infra*, §4.5.4: 211).

v. 11 *del gab...gabar*: l’espressione prosegue, in *enjambement*, la proposizione del verso precedente, giocando con una figura etimologica imperniata sul termine tecnico di auto-designazione del genere del componimento e sulla sua polisemia: ‘scherzo’ o ‘vanteria’, o entrambi.

v. 12 Klein offre una versione diversa della *tornada*: *E si sobrans la’m †tol ia no ††lo’m renda*, traducendo in nota: «Und wenn ein Sieg sie mir nimmt, er ihn mir nicht wiedergebe (nämlich lo gab)». La mancanza di chiarezza del verso e l’utilizzo dei pronomi al femminile con referente maschile fanno credere a un errore d’archetipo (per cui cf. *supra*, § 3.2: 89).

4.5. COMPONENTI DIALOGICI

4.5.1. *BdT 96,9 – Per cinc en podetz demandar*

Testimoni: F (f. 9v); H (f. 50rb-va); T (f. 280r, *scriptio inferior*).

Genere testuale: *cobla* con *tornada* in risposta (ironica) a *BdT 437,7* (*Bel m'es ab motz leugiers a far* di Sordello).

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 421,23: a8 b8 a8 b8 c10' d10 d10 c10'; *cobla* di otto versi + *tornada* di quattro versi (c10' d10 d10 c10'); tipo metrico derivato da *BdT 437,7*; rime: a –ar, b –on (o chiusa), c –ia, d –an.

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 15.

Altra bibliografia: Riquer 1975: 1296, Borrelli 2024.

La *cobla* con *tornada* *BdT 96,9* rappresenta una risposta ironica a una canzone di Sordello, in cui il trovatore mantovano cantava l'amore per la sua dama lamentando come questa gli avesse rubato il cuore con lo sguardo. Blacasset replica scherzosamente, sfruttando il *topos* del *cor emblatz* utilizzato dal collega nella sua canzone (*cobla* II) e, in particolare, avvertendolo che, se avesse presentato esposto al conte, avrebbe potuto ricevere ben cinque cuori in cambio del suo; in tal caso, avrebbe potuto regalarne uno all'amico, rimasto senza il suo dopo che la sua dama gliel'aveva sottratto.

Per facilitare la comprensione del breve testo di Blacasset, si riporta qui di séguito il testo di Sordello, *BdT 437,7*:

- I *Bel m'es ab motz leugiers a far*
chanson plazen et ab quay so,
que·l melher que hom pot triar,
a cuy m'autrey e·m ren e·m do,
no vol ni·l plai chantar de maestia; 5
e mas no·lh plai, farai hueymais mon chan
leu a chantar e d'auzir agradan,
clar d'entendre e prim, qui prim lo tria.
- II *Gen mi saup mon fin cor emblar,*
al prim qu'ieu miriey sa faisso, 10
ab un dous amoros esguar
que·m lansero siey huelh lairo.
Ab selh esguar m'intret en aisselh dia
Amors pels huelhs al cor d'aital semblan,

- que·l cor en trays e mes l'a son coman,* 15
si qu'ab lieys es, on qu'ieu an ni estia.
- III *Ai, cum mi saup gent esgardar,*
si l'esgartz messongiers no fo,
dels huelhs que sap gent enviar
totz temps per dreg lai on l'es bo; 20
mas a sos digz mi par qu'aiso s cambia:
pero l'esgar creirai; qu'ab cor forsan
parl'om pro vetz, mas null poder non an
huelh d'esgardar gen, si·l cor no·ls envia.
- IV *E quar am de bon pretz ses par,* 25
am mais servir lieys en perdo
qu'otra qu'ab si·m degnes colgar:
mas no la sier ses guazardo;
quar fis amicx no sier ges d'aital guia,
quan sier de cor en honrat loc prezan: 30
que per l'onors m'es guazardos d'aitan,
que·l sobreplus non quier, mas be·u penria.
- V *Vailla·m ab vos merce[s], dolza enemia,*
no m'auziez, s'eu vos am ses enjan:
qe me suffratz qe·us serv'ab ferm talan, 35
tal don deman, ni estre non deuria.

(Sordello (Boni): 22-3, IV)

Anche per *BdT 96,9*, come per il resto dei componimenti a tema amoro-
 so dell'autore, non si arriva a proporre un'identificazione chiara della
 dama che lo avrebbe lasciato "orfano di cuore". Se si trattasse della
 stessa Ugeta cantata dall'autore in *BdT 96,10a* e *BdT 96,7a* (cf. *supra*, §§
 4.3.1: 107 e 4.3.2: 125), nella *tornada* si troverebbe un indizio prezioso
 per la datazione della *cobla*: Blacasset dichiara, infatti, che è passato un
 anno da quando la dama gli si è sottratta.¹⁶² L'unica conclusione che se
 ne potrebbe trarre sarebbe, in questo caso, che il componimento sia po-
 steriore tanto a *BdT 96,10a* quanto a *BdT 96,7a*. In ogni caso, la data-
 zione del testo di Sordello proposta da Boni è posteriore all'arrivo del
 trovatore in Provenza, ossia negli anni Trenta del XIII secolo: «[l]a can-
 zione fu scritta certamente in Provenza; non è però possibile indicarne

¹⁶² Non soccorre, in questo caso, all'identificazione neanche l'utilizzo, al v. 9, del
 termine *merce*, possibile *senhal* per la dama-monaca: esso, infatti, appare anche nella *tor-
 nada* della canzone di Sordello cui Blacasset risponde ironicamente.

la data, né identificare con qualche buona probabilità, come si è visto, la dama indicata col *senhal* di “dolza enemia”». ¹⁶³

La particolarità tematica del testo di Blacasset risiede, in ogni caso, proprio nella *moquerie* leggera su uno dei temi più ricorrenti tanto nella lirica trobadorica quanto nella letteratura cortese in lingua d’*oïl*, ossia quello della sottrazione e, quindi, della separazione del cuore dal corpo. L’originalità si concentra particolarmente nella scelta lessicale, costellata di termini del campo semantico giuridico, ¹⁶⁴ quali *demandar* (v. 1), *clamar* (v. 3), *fai raxon* (v. 4), *recobrar plaideian* (v. 7), che accentuano il carattere altamente ironico e parodico del componimento, abbinando un linguaggio formulare e solenne a un motteggio amichevole.

A livello contenutistico, dopo una prima *cobla* canzonatoria, costruita con struttura chiasmica (v. 1 *cinc en podetz demandar* + v. 2 *pois embletz vos fon X* v. 6 *qe·us emblet cor* + v. 7 *qe·n podetz cinc recobrar*) e concentrata sul tema del cuore rubato e dell’istanza giuridica da presentare al Conte, ricevendone in cambio ben cinque cuori come risarcimento, si passa, nella *tornada*, con un anticipo già nell’ultimo verso della *cobla*, al tema più lirico e personale dell’“uomo senza cuore” trattato nella *tornada*, dove si ripresentano i *topoi* cari ai componimenti amorosi del poeta e dove si accenna ancora allo scherno del collega Sordello solo nell’ultimo verso, in cui il poeta dichiara che, sebbene sia già passato un anno da quando la sua donna ha preso possesso del suo cuore, egli, al contrario di Sordello, non se ne lamenta, anzi non vuole che gli sia restituito.

Dal punto di vista stilistico, il tema ironico, per quanto ripetitivo, offre a Blacasset l’occasione di mettere in mostra gli espedienti retorici a lui cari, facendo, ad esempio, come si è visto, uso di chiasmo in almeno tre casi.

Per la resa testuale, si è scelto di seguire H, diversamente da Klein e Borrelli, nei casi di adiaforia, in quanto le scelte lessicali del codice appaiono più conformi all’utilizzo canzonatorio di un linguaggio giuridico a fini ironici, di contrasto tra forma e sostanza. Per alcune scelte testuali (come la forma sigmatica del vocativo *Amics* al v. 9) si è, tuttavia, preferita la lezione di F.

¹⁶³ *Ibi*: 22.

¹⁶⁴ Campo semantico al cui ricorso il trovatore non è nuovo: si veda, ad esempio, *BdT* 96,11 per l’uso del congiuntivo retto da *antreyar* (cf. *supra*, § 3.2: 65-6).

- I Per cinc en podetz demandar
 vostre cor, pois emblatz vos fon,
 En Sordel, si·us voletz clamar
 al Comte, ni·us en fai rason
 de lei, qe fetz vas vos tan gran bauzia, 5
 qe·us emblet cor, don vos fetz tal engan
 qe·n podetz cinc recobrar plaideian;
 e datz me·n un, Sordel, q'eu no·n ai mia!
- II Amics Sordel, ben gran merce faria
 qi·m dava cor; q'el a passat un an 10
 q'eu no l'ai ges e vau lo demandan
 ab volontat: “Qe ja rendutz no·m sia!”.

2 cor] cors FH; fon] fo F | 3 si·us] sios H, si uos T | 4 ni·us] nious H; en fai rason]
 ten a razō F, en fai raizon H | 5 bauzia] feunia F, f[...n[... T | 6 emble] emblel·l
 H; vos] i F | 7 qe·n podetz] Per qe·n podez F; recobrar] cobrar F | 9 Amics] Amic H
 | 11 no l'ai ges] non hai cor F; e] anz F

Traduzione

I. Potete richiederne cinque in cambio del vostro cuore, dato che vi fu rubato, messer Sordello, se volete lamentarvi presso il Conte ed egli vi rende giustizia di colei che vi fece un così grande torto, che vi rubò il cuore, tanto che vi fece un tale inganno che ne potete recuperare cinque presentando istanza; e datemene uno, Sordello, perché io non ne ho affatto!

II. Amico Sordello, chi mi donasse il cuore mostrerebbe una pietà davvero grande; perché è passato un anno da quando non l'ho più e ora chiedo con bramosia: “Che non mi venga mai restituito!”.

Note

v. 1 *Per*: anticipazione della preposizione legata a *vostre cor* del verso successivo per iperbato e *enjambement*. – *demandar*: espressioni simili di ambito

pseudo-giuridico sono riscontrabili anche in *BdT* 96,6 (cf. *infra*, § 4.6.2: 232) vv. 10 (*q'el en fasa demanda cui q'en pes*) e 15 (*mas deman n'àgra gran e fort e espes*).

v. 2 *emblatz*: richiama il v. 9 di *BdT* 437,7. – *fon*: in F si nota l'intervento correttivo tramite rasura sia qui che al v. 4 per eliminare la -n finale.

v. 3 *clamar*: il senso del verbo è completato al verso successivo per *enjambement*.

v. 4 *en fai rason*: la scelta tra la lezione di F (*ten a razzo*) e quella di H, promossa a testo, poggia su ragioni terminologiche legate all'impostazione giuridica delle catene isotopiche del testo; si propone, qui, una breve panoramica dei significati delle due espressioni come presentati su varie basi lessicografiche: il *DOM*: s. v. *razon*, riporta le espressioni *a rason* 'à propos' e *faire rason* 'calculer, compter'; il *FEW*, 10: 105b, s. v. *RATIO*, presenta le polirematiche afr. *faire toute rason à qn* 'faire réparation à', *faire rason de* 'trionpher de, en venir à bout' e ancora, *ibi*: 108b, *faire reson à qn* 'traiter (qn) comme il le mérite, le satisfaire' e *faire rason à qn* 'rendre justice à qn, reconnaître ses mérites ou ses torts'; il *Godfrey* 1880-1902: s. v. *raison*, menziona per l'afr. *tenir rason à quelqu'un* 'raisonner avec lui', *faire la rason de* 'faire le compte, acquitter une dette', *faire rason* 'rendre justice', *faire toute rason* 'accorder pleine satisfaction'; il *TL* riporta s. v. *tenir* le espressioni afr. *tenir rason* 'reden, sprechen', *par (de, a, contre) rason* 'von Rechts wegen, mit (gegen) Recht', *faire rason d'a.r.* 'mit etw. maßbehalten, etw. zu Rate halten, mit etw. sparsam umgehen'; Matsumura 2015, infine, menziona afr. *faire rason* 'rendre justice' e *rendre ou tenir rason* 'rendre compte'. Nessun dizionario menziona l'espressione *tener a razzo de* di F, che si potrebbe tradurre liberamente con 'ascoltare a proposito di'. La maggioranza dei dizionari, invece, presenta la forma afr. *faire rason*, apr. *faire rason*, nel senso di 'rendere giustizia': la lezione di H risulta, quindi, coerente con il richiamo giuridico in senso parodico della scelta terminologica della *cobla*. Le due lezioni restano, tuttavia, indifferenti, tanto che Klein, così come Riquer 1975 e Borrelli 2024, preferiscono prendere a modello F, adottando l'espressione *ten a rason de*, che Riquer interpreta come 'y os hace justicia con aquella', traducendo, però, di fatto, secondo la lezione di H. Si noti, infine, che l'espressione si completa al verso successivo per *enjambement*.

v. 5 *vas vos*: paronomasia. – *tan gran*: omoteleuto. – *bauzia*: anche qui, come per il verso precedente, si è di fronte a una scelta tra varianti equipollenti, *feunia* F(T) e *bauzia* H. La scelta, in questo caso, non ha potuto basarsi su motivi lessicali e stilistici: entrambi i termini, infatti, sostanzialmente sinonimi tra loro, conservano il senso di 'tradimento, frode, inganno, imbroglio'. Si è scelto di seguire H anche in questo caso per motivi di coerenza ricostruttiva.

v. 6 *emplet cor*: chiasmo rispetto al v. 2 (*vostre cor pois emblatz... - qe-us emplet cor...*), interno al chiasmo strutturale più ampio (vv. 1-2 – vv. 6-7) già notato in sede di introduzione al testo. – *engan*: richiama il v. 34 di *BdT* 437,7. Si noti, inoltre, che l'intero verso ripete, specificandolo, il contenuto del verso prece-

dente, per mezzo anche di rimanti tra loro in certa misura sinonimici (*bauzia* [feunia F(T)] – *engan*).

v. 7 *qe·n podetz cinc*: costruzione chiasmica all'interno del chiasmo strutturale vv. 1-2 – vv. 6-7, questa volta rispetto all'*incipit* (*Per cinc en podetz... - qe·n podetz cinc...*). – *recobrar*: l'intero verso come presentato in F è considerabile come variante adiafora rispetto a H: la presenza di *per* all'inizio del verso compensa la sillaba in meno di *cobrar* (*recobrar* H). La preferenza per la lezione di H si deve, in questo caso, oltre alla generale scelta di promuovere a testo le lezioni del Vaticano, anche alla coerenza terminologica giuridica del componimento: se *cobrar*, infatti, è attestato nei dizionari di apr. e afr. come più neutro e generico, *recobrar* assume un significato specifico, di 'rentrer en possession de' (cf., in particolare, FEW, 10: 165a, s. v. RĚCŪPĚRARE).

v. 9 *Amics Sordel*: apostrofe in cui l'utilizzo dell'apposizione *amics* rafforza il tono di mero scherzo della risposta del giovane signore di Aups.

v. 10 *cor*: rima interna identica con il v. 6 (*qe·us emblet cor*).

v. 11 *q'eu no l'ai...*: costruzione chiasmica rispetto al v. 8, che si apre con una richiesta all'amico Sordello (*e datz me·n un*) che fa da contraltare al verbo *demandan* del secondo emistichio del v. 11, e prosegue con l'espressione *q'eu no·n ai mia*, speculare rispetto al primo emistichio del v. 11 (*q'eu no l'ai ges*). Tale rapporto porterebbe a interpretare il pronome *lo* non più come cataforico, con riferimento all'esclamazione del verso successivo, ma come anaforico, sostituendo il *cor* dei versi precedenti. In tal modo, però, perderebbe senso l'esclamazione dell'ultimo verso, con cui Blacasset intende dimostrarsi più coraggioso del collega Sordello: nonostante sia passato un anno da quando ha perso il suo cuore, ormai in possesso della dama, lui, a differenza del mantovano, non ne lamenta la perdita, anzi, dichiara di non volerne la restituzione. Si è preferito anche qui promuovere a testo la versione di H perché la lezione di F, *non bai cor anz vau*, sembra una banalizzazione rispetto alla lezione del Vaticano, con ripetizione ed esplicitazione del complemento oggetto, *cor*. Il fenomeno, comunque, avvalorava la difficoltà interpretativa del passo che potrebbe aver suscitato nel copista di F o del suo modello la necessità di una glossa esplicativa per disambiguare i pronomi.

v. 12 *ab volontat*: il costrutto prosegue per *enjambement* il verbo del verso precedente.

4.5.2. *BdT 96,8 – Ojmais no er Bertrams per me celatz*

Unicum di H (f. 55ra).

Genere testuale: *cobla* di argomento satirico-personale.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 517,1: a10 b10' b10' a10 a10 c10 d10' d10' c10 c10; *cobla* di dieci versi; tipo metrico derivato da *BdT 167,15* (*Chant e deport, joi, domnei e solatz* di Gaucelm Faidit); rime: a –*atz*, b –*ia*, c –*ors* (o chiusa), d –*eigna* (e chiusa).

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 15; Bertran d'Alamanon (Salverda de Grave): 157.

Altra bibliografia: Aurell 1989: 106.

La *cobla* *BdT 96,8*, incentrata su una chiara accusa e una velata minaccia personale a Bertran d'Alamanon, è in linea con le descrizioni pervenute dell'avversario di Blacasset. Nell'edizione di Salverda de Grave delle poesie di Bertran d'Alamanon si legge, infatti:

Les tencs que Bertran a echangées avec d'autres troubadours nous fournissent quelques renseignements sur son physique & sur son caractère. [...] [U]n reproche qui revient trop souvent pour ne pas contenir un fonds de vérité, c'est son manque d'énergie, au physique comme au moral. [...] A en croire ses contemporains, Bertran aurait été très lâche (Bertran d'Alamanon [Salverda de Grave]: 157-8).

Blacasset, in particolare, lo accusa di non essersi difeso in maniera abbastanza decisa 'il giorno in cui fu mandato a *Vasadel*. Il significato del termine *Vasadel*, tuttavia, è destinato a rimanere un mistero. Esso non è, infatti, attestato in alcun documento come toponimo o antroponimo. Si noti, inoltre, che il copista di H lo ha riportato in lettera maiuscola, indicando volontariamente che doveva trattarsi di un nome proprio. Gli editori precedenti, Salverda de Grave e Klein, leggono entrambi *Basadel*, ma non forniscono alcuna spiegazione su cosa fosse o dove si trovasse.¹⁶⁵ Ammettendo che la <v> maiuscola del manoscritto sia effettivamente una minuscola con asta verticale inclinata verso sinistra,¹⁶⁶

¹⁶⁵ Klein ammette in nota: «[e]benso vermag ich über Basadel nichts auszusagen» (Blacasset (Klein): 15).

¹⁶⁶ Per quanto riguarda la lettura del termine sul manoscritto, si confrontino le righe 25 per *V/basadel*, 2 per *Vo* con <v> maiuscola e 27 per *ba* con minuscola, tutte sul f. 55r del codice H. I segni sono ben distinti, avendo la <v> maiuscola un'asta sinistra molto più inclinata rispetto alla minuscola, che, per di più, pre-

si potrebbe pensare a una lettura *per bas adel*, traducibile come ‘per un meschino accordo’, favorendo un’interpretazione più diretta: potrebbe trattarsi, infatti, di un riferimento al 2 agosto 1230, data in cui, dopo la sconfitta di Marsiglia, Bertran si reca, al séguito di Raimondo Berengario V, presso il procuratore del Comune per cercare di ristabilire un minimo di influenza del Conte provenzale sulla città. La cattiva riuscita dell’accordo potrebbe aver rappresentato motivo di scherno per Bertran da parte di Blacasset. La congettura si basa sulla lettura della voce *adel*,¹⁶⁷ utilizzata nella locuzione *ab un adel* ‘d’une traite, d’un commun accord (?)’, attestata nel *Girart de Roussillon*, di cui, però, né il *FEW*, 22: 18a, s. v. *accord*, nella sezione degli etimi sconosciuti, né il *DOM*: s. v. *adel* («Mot de sens incertain et d’origine inconnue») forniscono un etimo. Se tale ipotesi fosse corretta, il 2 agosto 1230 diventerebbe *terminus post quem* per la datazione della *cobla*. Di parere differente Salverda de Grave, che indica come periodo di composizione gli anni tra il 1241 e il 1245, «époque où l’activité poétique de Blacasset est attestée par sa réponse à Montanhagol» (Bertran d’Alamanon [Salverda de Grave]: 157). Si è, tuttavia, deciso di conservare in edizione la lezione *Vasadel* riportata dal manoscritto per non intervenire su un testo a testimone unico rischiando di travisarne e comprometterne la lettura.

A livello stilistico, la *cobla*, che consta di dieci decasillabi *a minore*, presenta le figure retoriche tipiche dello stile di Blacasset (figura etimologica, paronomasia, *mot equivoc*) e si chiude su un’immagine metaforica in cui Bertran d’Alamanon viene comparato a un orso. Da sottolineare è ancora l’indicazione precisa del destinatario dell’invettiva: l’autore offre non solo la sua provenienza geografica (Lamanon), ma anche, con dovizia di dettagli, la sua identità in quanto marito di *Na Maria*.

A livello testuale, la lettura del manoscritto H, unico testimone della *cobla*, non presenta eccessivi problemi di ricostruzione, tranne per il termine *Vasadel* del v. 4, di cui si è già detto, e per il verbo del v. 6, *aforts*, in cui la trasformazione della vocale desinenziale del perfetto indicativo in *-s* è causa di ipometria. Altra correzione proposta a testo è

sentita un baffo più nettamente tagliato. Il grafema d’interesse (*V/basadel*), somiglia nettamente più a una <v> maiuscola che a una minuscola, sebbene la lettura resti, a ogni modo, poco certa. L’inserimento di maiuscole all’interno del verso, d’altronde, non è da considerare strano per il codice H, dato che poche righe sopra, sempre all’interno della *cobla* di Blacasset, si trova il nome della moglie di Bertran d’Alamanon, Maria, con iniziale maiuscola.

¹⁶⁷ *DOM*: s. v. *adel*.

quella del verbo *troba* al v. 5, il cui presente indicativo stride con la dichiarativa al perfetto (*fo meill*) e richiede l'adeguamento al congiuntivo imperfetto.

- I Oimais no er Bertrams per me celatz,
 d'Alamano, maritz de Na Maria,
 q'eu no·ill membre com el se defendia
 lo jorn q'el fo per *Vasadel* ligatz;
 adoncs fo meill qe no trobæs), trobatz, 5
 car anc tant fort no l'afortià folors,
 qe·i traisses bran ni·s crides enseigna.
 Ben aia cel qe tant gen lo enseigna,
 car, se tot ha majors onclas qe ors,
 no·ill tengron pro, tan lo destreis paors! 10

5 *trobæs)* troba H | v. 6 *l'afortià)* laforts H (-1)

Traduzione

I. Per me non sarà mai più celato Bertran d'Alamanon, marito di dama Maria, così che non gli ricordi come si difendeva il giorno in cui fu mandato per *Vasadel*; allora fu meglio che, trovato, non trovasse, giacché mai la follia lo rese tanto forte da estrarvi la spada e gridare la sua insegna. Ben venga colui che glielo insegni tanto nobilmente, perché, sebbene abbia unghie più lunghe di un orso, non gli furono molto utili allora, tanto lo dominò la paura!

Note

v. 2 *d'Alamano*: la specificazione della provenienza del *Bertrams* nominato al primo verso è separata per iperbato e *enjambement* dal nome e specificata, subito dopo, dall'apposizione *maritz de Na Maria*.

v. 3 *no·ill membre*: preterizione con cui il poeta afferma di non voler ricordare all'avversario un avvenimento poco lodevole che lo riguarda ma, nell'atto stesso di affermare tale rifiuto, non fa che ricordarlo.

v. 4 *fo...ligatz*: iperbato. – *Vasadel*: la possibile lettura *bas adel*, cui si è già accennato nell'introduzione al testo, fa pensare, come già detto, al riferimento da parte di Blacasset alla partecipazione di Bertran d'Alamanon alle negoziazioni susseguenti la vicenda di Marsiglia. Citando Aurell 1989: 106:

A l'époque où Bertran est introduit à la cour aixoise, le nouveau comte de Provence, ayant atteint la majorité et échappant à l'emprise du conseil de

régence, commence son combat contre les villes qui occupent alors le premier plan de la vie publique en Provence. Après avoir facilement aboli les consulats de Tarascon et Grasse, Raimon Bérenger V échoue dans sa tentative de prendre Marseille: en été 1230, les habitants de la ville vicomtale se donnent à Raimond VII, comte déchu de Toulouse, auquel ils cèdent le gouvernement urbain.

Il *bas adel* di cui Blacasset potrebbe aver qui fatto menzione sarebbe identificabile, più precisamente, con le già ricordate trattative del 2 agosto 1230:

Bertran de Lamanon, en spectateur privilégié, se trouve aux premières loges du théâtre de ces événements. Il est notamment dans l'entourage de Raimon Bérenger V au cours des tractations que le comte entame, le 2 août 1230, avec le syndic de la commune de Marseille pour récupérer par des pourparlers une souveraineté qu'il essaie désespérément d'arracher par la force des armes (*ibid.*).

Tale riferimento offrirebbe anche, come notato in precedenza, un *terminus post quem* per la datazione della *cobla*. Non potendo, tuttavia, affermare con certezza che il manoscritto riporti la lezione *basadel* anziché *Vasadel*, si è deciso di promuovere a testo la lezione dell'unico testimone, interpretandola come un preciso riferimento a un luogo di battaglia, non altrimenti rinvenuto nelle documentazioni a disposizione.

v. 5 *trobæ» trobatz*: correzione della lezione del manoscritto *troba* per adeguare il modo verbale al resto del verso (da presente indicativo a imperfetto congiuntivo). La correzione si è resa necessaria per ripristinare la *consecutio* della costruzione impersonale *fo meill*, al perfetto indicativo, per cui si rinvia a Jensen 1994: 252-7. Si noti, per di più, che il verbo si trova a coincidere con il cambio di riga nel codice, suddiviso come segue: *tro – ba*, per cui potrebbe essersi trattato di un semplice *lapsus* per sovrapposizione mnemonica. Si noti che l'espressione rappresenta una figura etimologica, espediente stilistico caro al poeta. Tutta la pericope, insieme al verso successivo, è una chiara *moquerie* della scarsa prestazione guerresca dell'interlocutore, per cui la *folors* che lo guidò in quell'occasione gli fu più utile che uno sconsiderato atto di coraggio.

v. 6 *fort...l'aforti» folors*: correzione della lezione del manoscritto, *aforts*, non solo per adeguare il tempo verbale, ma anche per far quadrare il computo metrico. Salverda de Grave riporta *nolaforts*, senza, però, fornire spiegazioni, notando che: «au vers 6, il [Klein] imprime *tan fort no l'afortis*; mais que signifie que “la folie lui a donné des forces”?» (Bertran d'Alamanon [Salverda de Grave]: 157). Si noti che *fort-aforti* compongono figura etimologica e paronomasia con il seguente *folors*.

v. 8 *enseigna*: il verbo crea *mot equivoc* con il verso precedente: in questo caso si ha al v. 7 *enseigna*, sostantivo, 'canto di guerra', e al v. 8 *enseigna*, verbo.

v. 9 *ors*: l'immagine metaforica richiamata da Blacasset è altamente ironica e paradossale. L'effetto parodico è sottolineato, in particolare, dal richiamo all'orso: «[l]'orso è l'animale villosa, la *masle beste*, la bestia virile, e per estensione l'uomo selvaggio», come afferma Pastoureau 2018: 52. Lo studioso prosegue dimostrando come l'orso, da essere per l'Europa occidentale il re della foresta, viene declassato a bestia satanica (*ibi*: 53-5). Non stupisce, quindi, che Blacasset abbia scelto proprio l'orso per ridicolizzare il proprio avversario, conferendogli connotati non solo diabolici (come fa, forse, anche con Uc de Mataplana nella *cobla* a lui attribuita *BdT* 96,5, per cui cf. *infra*, § 4.7.1: 244), ma anche poco regali e del tutto parodici (in particolare per l'uso delle *onclas*). Si noti, inoltre, l'omoteleuto *majors* – *ors* che accentua il rimante metaforico. Altre similitudini all'orso si riscontrano in *BdT* 266,8 di Joan Esteve (vv. 22-23, dove si conferma la valenza “diabolica” dell'orso), *BdT* 335,68 di Peire Cardenal (vv. 38-48), *BdT* 364,17 di Peire Vidal (vv. 78-83, dove la connotazione dell'animale è piuttosto positiva, accostata per coraggio a leone e lupo), *BdT* 421,2 di Rigaut de Berbezilh (vv. 20-22) e l'anonima *BdT* 461,177 (vv. 23-24) (Scarpati 2008: 193).

4.5.3. *BdT 96,4 – En Blacasset, bon pretz e gran largueza*

Testimoni: E (senza attribuzione, f. 226a); M (senza attribuzione, ff. 260vb-261ra).

Genere testuale: tenzone breve con Alexandre, *BdT 19,1*.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 382,55: a10' b10 a10' b10 c8' c8' d10 d10; due *coblas unissonans* di otto versi ciascuna + due *tornadas* di quattro versi (c8' c8' d10 d10); tipo metrico derivato da *BdT 366,20* (*M'entension ai tot'en un vers meza* di Peirol); rime: a *-eza* (e chiusa), b *-es* (e chiusa), c *-ia*, d *-er* (e chiusa).

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 9.

Altra bibliografia: Raynouard 1816-1821: 18; Selbach 1886: 117.

Tema della tenzone è un prestito in denaro: Alexandre chiede a Blacasset che il prestito gli venga restituito, mentre Blacasset fa valere i suoi doni precedenti per annullare il debito con l'amico. Alexandre, nella *tornada*, pur di non perdere l'amicizia e la protezione di Blacasset accetta, dunque, il ritardo nella restituzione e si dichiara disposto a perdere i propri averi pur di non perdere l'amico. Ritorna qui il tema della *largueza*, uno dei requisiti fondamentali del buon cavalier cortese, di cui Blacasset fa vanto anche nel *gap*, *BdT 96,10* (cf. *supra*, § 4.4.1: 180).

La *cobla* di avvio della tenzone, per bocca di Alexandre, presenta un passo poco chiaro al v. 5: dopo aver elogiato la *largueza* e l'avversità all'*escaseza* dell'amico Blacasset, l'autore dimostra la lode appena espressa citando due palafreni di cui questi gli avrebbe fatto dono, aggiungendo *enaissi com ieu vei f'suria*¹⁶⁸. Il possibile riferimento alla Siria (*Suria*) si applicherebbe, da un lato, alla provenienza dei due cavalli donati, per rafforzare il valore del dono ricevuto (pregiati cavalli di Siria), dall'altro a un'interpretazione totalmente ironica, in cui Alexandre parrebbe quasi voler dire: 'a me avete donato due palafreni, quant'è vero che io vedo la Siria'. Questa seconda interpretazione, tuttavia, fa attrito col contesto dello scambio¹⁶⁸ e, soprattutto, cade a vuoto nella risposta di Blacasset, che non fa alcun accenno alla *boutade* ironica e sagace dell'iniziatore del-

¹⁶⁸ Se di riferimento piccato si tratta, non si spiega il motivo per cui Blacasset risponda seriamente facendo riferimento a un *dons* che *trop mais valia* | *qe'l prestz* e perché, nella sua *tornada*, Alexandre assuma di colpo un tono così remissivo nei confronti del potente interlocutore, dopo aver così pungentemente ironizzato sulle sue doti di generosità in apertura della tenzone.

lo scambio. È più probabile, dunque, ipotizzare, un errore della tradizione (cf. *supra*, § 3.2: 95).

Sull'identità dell'amico e interlocutore di Blacasset non vi sono dati fruibili, complice anche il fatto che la *cobla* con *tornada* con Blacasset è l'unico testo che di lui ci sia rimasto. L'antroponimo Alexandre, privo di qualsiasi specificazione, se da un lato rende ancor più vano qualsiasi tentativo di ricostruzione storica, dall'altro si propone come indizio circa la classe sociale dell'interlocutore, che, se fosse stato dello stesso rango o di rango superiore rispetto al giovane signore di Aups, sarebbe stato nominato più nel dettaglio nella risposta di Blacasset.¹⁶⁹ Alexandre, potrebbe, dunque, configurarsi come un giullare di corte o un poeta di professione, di cui, però, non sono giunti altri testi noti. L'utilizzo dell'espressione *mon bon amic* nella *tornada* e della conferma di amicizia da parte di Blacasset nella relativa replica fanno, poi, propendere verso un rapporto orizzontale, nel quale Blacasset conserva, a ogni modo, un ruolo di preminenza.¹⁷⁰

Le *coblas* di partenza e di risposta sono tra loro collegate da rime identiche e riprese di lemmi ed espressioni, come si noterà nelle note al testo. Per quanto riguarda la struttura metrica, tutti i decasillabi hanno una cesura *a minore*, mentre gli ottosillabi femminili si trovano così divisi: nelle *coblas*, cesura *a minore*, con il primo emistichio quadrisillabo e il secondo quadrisillabo femminile; nella prima *tornada*, quella di Alexandre, il primo ottosillabo femminile è composto da un emistichio trisillabo e uno pentasillabo femminile, il secondo presenta cesura *a maggiore* (5 + 3); nella seconda *tornada*, quella di Blacasset, il primo ottosillabo femminile è sempre 3 + 5', mentre il secondo è speculare a quello di Alexandre, nuovamente *a minore*, con il primo emistichio quadrisillabo e il secondo quadrisillabo femminile. Sono frequenti anche le rime interne, soprattutto nella *cobla* di Blacasset, che dimostra, a ogni modo, maggiore padronanza dei mezzi metrici rispetto al suo interlocutore.

Per quanto riguarda la resa testuale, si è scelto di seguire, in generale, il ms. M, latore di lezioni più corrette, sebbene si sia deciso di normalizzare alla forma più propriamente occitana di E le forme apparen-

¹⁶⁹ Si veda a tal proposito la dovizia di particolari nell'interlocuzione a Bertran d'Alamanon in *BdT* 96,8 (cf. *supra*, § 4.5.2: 192), certo dovuta anche al fine preciso di accusa da parte del nostro.

¹⁷⁰ Si noti, infatti, l'assenza di particella nobiliare *En* davanti all'antroponimo Alexandre, che appare, al contrario, nella *cobla* incipitaria in riferimento a Blacasset.

temente più oitaniche di M, come *palefres* v. 4, *prestiestz* v. 9, *le dons* v. 13, *salveres* v. 21, *prestiestz* v. 24.

I *En Blacasset, bon prez e gran largeza
aves ab joi a cui que plass'o pes,
qar ieu o sai que no us plaz escaseza,
q'a mi aves donat dos palafres
enaissi com ieu vei †suria†; 5
pero be·m plaz, s'a vos plazia,
qe ja nuill temps no·m dones vostr'aver,
ab sol qe·l mieu no vueilbatz retener.*

I *Alexandres, s'anc mi prestetz no·us peza
qar no·us pagei, ieu sai con o fares; 10
so q'aves dig q'ieu·s dei ab gran largesa
er totz vostres, sol de l'alre·m s'ostes;
e qar lo dons trop mais valia
qe·l prestz, en mon chazimen sia;
o, si·m rendes so q'aves dich per ver 15
q'ieu vos donei, rendrai vos vostr'aver.*

II *Si ab vos salvar mi podia,
jamais ab autre non perdria,
qar ieu no vueilh, s'estiers puesc retener,
mon bon amic perdre per mon aver. 20*

II *Ab mi vos salvares tot dia,
qe non perdres s'ieu non perdia;
e podes mi per amic retener:
sol no vulhaz so que·m prestetz aver.*

2 *plass'o pes*] *plassao pes* M | 4 *aves donat*] *dones* E (-2); *palafres*] *palefres* M | 5 *enaissi*] *tot autressi* E (+1) | 7 *no·m*] *non* M | 9 *Alexandres*] *Alexandri* E; *prestetz*] *prestetz auer* E (+2), *prestiētz* M; *no·us*] *ni ous* M | 13 *lo*] *le* M | 13-14 *trop mais* [...] *sia*] *ual mais q(ue)l prest . nonfes enmon chazimen sia* E | 21 *salvares*] *salueres* M; *tot dia*] *totauia* E (+1) | 22 *perdia*] *perdria* M | 24 *prestetz*]; *prestiētz* M

Traduzione

I. *Messer Blacasset, buon valore e grande prodigalità dimostrate con piacere, piaccia o non piaccia, poiché so che non vi piace l'avarizia, dato che mi avete donato due pa-*

lafreni così come vedo †; ma davvero desidero, se voi volete, che mai più mi donaste la vostra proprietà, se solo non voleste trattenere la mia.

I. Alexandre, se mai mi prestaste qualcosa non vi dispiaccia se non ve l'ho restituita, io so come farete; ciò che avete detto che vi diedi con grande prodigalità sarà tutto vostro, se solo mi si esoneri da qualcos'altro; e poiché il dono (che vi ho fatto) valeva molto più del prestito (che mi avete concesso), la scelta sia mia; o, se mi rendeste ciò che avete giustamente detto che vi donai, vi renderò la vostra proprietà.

II. *Se presso voi potessi trovare salvezza, non ci rimetterei mai con nessun altro, poiché non voglio perdere, se ancora posso conservarlo, il mio buon amico per la mia proprietà.*

II. Presso di me troverete sempre salvezza, perché non ci rimetterete se io non ci rimetterò; e potete considerarmi amico: a patto che non vogliate avere ciò che mi prestaste.

Note

v. 1 *En Blacasset*: apostrofe, che verrà poi ripresa per l'interlocutore anche da Blacasset nella sua *cobla*.

v. 2 *avez ab ior*: il verbo si collega per *enjambement* con il verso precedente. – *plass'o pes*: antitesi dei due verbi affiancati da Alexandre, rafforzata anche dalla paronomasia e dal poliptoto del primo verbo con il *plaz* del verso successivo. Tale antitesi si ritrova, poi, anche in sede di rima, tra i due rimanti antitetici dei vv. 1 e 3 (*largueza – escaseza*).

v. 3 *no·us platz*: l'espressione rappresenta una ripetizione al contrario del v. 1, con cui Alexandre afferma, sostanzialmente, il concetto già espresso, negando il suo contrario e utilizzando un rimante antitetico rispetto a quello del v. 1 (*largueza*). – *escaseza*: il contrasto tra 'prodigalità' e 'avarizia' ricorre, nella forma attributiva, anche in *BdT* 96,6, v. 4 (*e per gerra vey Pescas larc tomar*, cf. *infra*, § 4.6.2: 235).

v. 4 *aves donat*: Raynouard preferisce la lezione di E, *dones*, come anche Klein, il quale, però, premette al verso alcuni puntini di sospensione per indicare l'ipometria e specifica in nota: «[i]n der ersten Cobla gestellt sich die Lücke in Z. 4 hinzu, wo statt eines 10-Silblers sich in E nur ein 8-Silbler findet» (Blacasset [Klein]: 10). Da notare, inoltre, la rima interna *aves – palafres* e la paronomasia *donat dos*.

v. 5 †*suria*†: almeno due possono essere le congetture di correzione, fatta esclusione dall'interpretazione di *Suria* come toponimo: una prima che vede *suria* come forma monotongata di *s'auria* ('così come io vedo *la sua leggerezza*'); una seconda che vede *suria* come errore di trascrizione da *seria* ('così come io vedo *sarebbe*'). In entrambi i casi, tuttavia, il verso non avrebbe senso, motivo per cui si è considerato il passaggio come errore congiuntivo tra i due mss., probabilmente d'archetipo.

v. 6 *plaz...plazja*: poliptoto rafforzato anche dall'allitterazione delle occlusive bilabiali.

v. 7 *no·m dones*: il verbo è in poliptoto con l'*aves donat* del v. 4 e verrà ripreso anche nella *cobla* di Blacasset.

v. 9 *Alexandres*: l'apostrofe è speculare rispetto a quella dell'*incipit* della *cobla* di Alexandre.

v. 10 *pagei*: rima interna con *donei* nel primo emistichio del v. 16. – *o fares*: l'espressione generica impiegata da Blacasset si riferisce cataforicamente al resto della sua *cobla*: il signore di Aups, infatti, sembra dire all'amico, forte della sua posizione di superiorità e con aria di sfida: 'So io come farai a riavere il tuo denaro, ti basterà ascoltare quello che ti propongo'.

v. 11 *largexa*: rima identica al v. 1 della *cobla* di Alexandre.

v. 12 *sol de l'alre·m s'ostes*: l'*alre* cui Blacasset fa qui riferimento è il prestito che l'amico Alexandre gli aveva concesso. Considerando il verbo *ostar* con il senso dell'afr. *oster* 'révoquer, annuler' (*FEW*, 7: 287b, s. v. OBSTARE), si comprende bene la proposta di Blacasset: il signore di Aups chiede sostanzialmente di essere esonerato dal debito. Il passaggio risulta, a una prima lettura, di interpretazione piuttosto incerta, oscurità notata già da Klein, che sottolineava anche l'incongruenza rimica che il verbo comporta: «[i]m diesem Verse finden wir s'ostes (sostes) gebunden mit Wörtern in e-estreit. Wäre die Form das Imperf. Conj. von ostar, so müsste sie in e-larc sein, es läge somit Mischung der beiden e-Laute vor, die gute Dichter meiden» (Blacasset [Klein]: 10).

v. 13 *e qar*: congiunzione causale in anafora con i vv. 3, 10, 19. – *dons*: rima interna imperfetta con *mon*, in coda al primo emistichio del verso successivo, oltre che richiamo per figura etimologica al verbo *donar* utilizzato ai vv. 4, 7 e ricorrente a breve distanza nella *cobla* di Blacasset al v. 16. – *trop mais valia*: si segue qui la lezione riportata dal ms. M, perché rispetta non solo il computo metrico, ma anche la rima prevista dal modello. L'espressione è completata con il secondo termine di paragone al verso successivo per *enjambement*.

v. 14 *prestz*: il termine è in antitesi con l'immediatamente precedente *dons* e richiama, in figura etimologica a distanza, il verbo *prestar* utilizzato al v. 9 della *cobla* di Blacasset.

v. 15 *so q'aves dig*: l'espressione si ripete identica come al v. 11, con cui il 15 è in rapporto chiasmico e antitetico. Si noti, infatti, che l'espressione appare al primo emistichio del v. 11, al secondo del v. 15 e che le espressioni *q'ieu·s dei*

e *si·m rendes* sono contrarie l'una all'altra. – *per ver*: rima ricca con i vv. 7, 16, 20, 24.

v. 16 *donei*: il verbo, oltre a richiamare il *dons* del v. 13, costituisce rima interna – e antitesi – con il verbo *pagei* del v. 10. È probabile, infatti, che l'espedito non sia casuale ma ben studiato dal poeta, che l'avrebbe impiegato per rimarcare l'enorme differenza tra il dono da lui elargito ad Alexandre per pura prodigalità (*largesa*), senza attendersi nulla in cambio (*donei*) e il prestito (*prestz*) che l'amico gli ha concesso in attesa di una restituzione (*pagei*). Si noti, inoltre, il richiamo chiasmico tra verbi e sostantivi legati al contesto semantico del componimento: *prestetz* v. 9 – *prestz* v. 14; *dons* v. 13 – *donei* v. 16. – *rendrai*: poliptoto con *rendes* del verso precedente e antitesi con il verbo *donei* del primo emistichio. – *vos vostr'aver*: figura etimologica rafforzata dalla reiterazione del pronome *vos* anche nel primo emistichio e dalla conseguente allitterazione delle fricative labiodentali sonore. Si noti, inoltre, che il costrutto *vostr'aver* è in rima identica con il v. 7 della *cobla* di Alexandre, con il v. 20 della *tornada* di Alexandre e con il v. 24 della *tornada* di Blacasset.

v. 17 *Si ab vos*: questo primo emistichio sarà ripreso da Blacasset nell'*incipit* della sua *tornada*, lasciando *vos* invariato in fine di emistichio a comporre rima interna.

v. 19 *no vueilh*: il verbo modale trova il suo completamento – *perdre* – solo al verso successivo, per iperbatò. – *puesc*: poliptoto con il rimante del v. 17, *podia*. – *retener*: rima identica con l'ultimo verso della *cobla* di Alexandre e con il v. 23 della *tornada* di Blacasset. Di fatto, Alexandre non fa altro che elogiare la munificenza dell'amico e chiedergli di restituirgli ciò che gli appartiene, utilizzando formule di cautela e facendo nettamente “marcia indietro” nella *tornada*. Blacasset, invece, ha un atteggiamento più superbo, arrivando, senza mezzi termini, a minacciare l'amico di pretendere indietro il suo dono, che *trop mais valia*, in cambio della restituzione degli averi di Alexandre. Si noti, infatti, l'uso dell'indicativo futuro (*fares* v. 10, *er* v. 12, *rendrai* v. 16) nella *cobla* di Blacasset, sintomo di maggiore decisione, rispetto alla preferenza per i congiuntivi di Alexandre (*plazja* v. 6, *vueilhatz* v. 8, *perdria* v. 18).

v. 20 *mon bon*: omoteleuto. – *perdre*: poliptoto con il rimante del v. 18, *perdria*. Si noti il gioco di alternanze tra il verbo *poder* (*podia* v. 17, *puesc* v. 19) e il verbo *perdre* (*perdria* v. 18, *perdre* v. 20).

v. 21 *salvares*: ripresa in poliptoto del verbo utilizzato da Alexandre al v. 17. – *tot dia*: *dia* costituisce rima ricca con il v. 17 (*podia*) e il seguente v. 22 (*perdia*), testimoniando la maggiore maestria di Blacasset nel comporre rime parallele: un fenomeno simile si ha, infatti, anche al v. 15 (*per ver*).

v. 22 *perdes...perdia*: poliptoto e ripresa del verbo precedentemente utilizzato da Alexandre nella sua *tornada*.

v. 23 *podes*: ripresa, nuovamente, di un verbo utilizzato nella *tornada* di Alexandre. – *retener*: rima identica con i vv. 8 e 19. Il verbo era stato utilizzato

per la prima volta da Alexandre in riferimento ai suoi possedimenti (*l[o] mieu*), in séguito in contesto ambiguo: in riferimento tanto all'amicizia di Blacasset quanto al *prestz* dei *dos palafres* cui si fa riferimento nelle *coblas* precedenti. Blacasset lo utilizza qui esclusivamente in riferimento alla sua amicizia e protezione nei confronti dell'amico.

v. 24 *vulbaz*: ripresa in poliptoto del verbo *vueilh* utilizzato da Alexandre nella sua *tornada* al v. 19. Il verbo *aver*, in sede di rima, ne completa il senso per iperbato. Si noti, inoltre, la costruzione chiastica e antitetica dell'intero verso rispetto al v. 8 (v. 24, I emistichio: *sol no voillatz* – v. 8, II emistichio: *no voillatz retener*; v. 24, II emistichio: *so que·m prestetz aver* – v. 8, I emistichio: *ab sol que·l mieu*, dove *so que·m prestetz* e *l[o] mieu* si riferiscono entrambi al prestito di Alexandre a Blacasset, di cui non è specificata la natura e che è cagione della tenzone). – *aver*: *mot equivoc* con i vv. 7, 16, 20; se nei casi precedenti, infatti, *aver* era utilizzato come sostantivo, in questo caso assume il ruolo di verbo all'infinito.

4.5.4. *BdT 96,1 – Amics Guillem, laužan etz maldiçens*

Unicum di F (ff. 56v-57r).

Genere testuale: sirventese di argomento cortese (ma probabilmente anche politico-religioso) che risponde a *BdT 225,1* (*A Lunel lutz una luna luçens* di Guilhem de Montanhagol).¹⁷¹

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 577,94: a10 b10 b10 a10 c10' c10' d10 d10; due *coblas unissonans* di otto versi ciascuna + *tornada* di quattro versi (c10' c10' d10 d10); tipo metrico derivato da *BdT 30,16* (*La grans beutatç el fis enseignamens* di Arnaut de Maroill); rime: a –enzç (e chiusa), b –ors (o chiusa), c –enzça (e chiusa), d –os (o chiusa).

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 2; Guilhem de Montanhagol (Coullet): 195; Guilhem de Montanhagol (Ricketts): app. I, 139.

Altra bibliografia: Riquer 1975: 1445; Hutchinson 1983.

L'ultimo componimento “dialogico” di Blacasset è la risposta alla lode da parte del contemporaneo Guilhem de Montanhagol nei confronti di Gauserauda, dama non esattamente identificata, da alcuni¹⁷² intesa come *silh de Lunelh*, cantata anche da Bertran d'Alamanon in *BdT 76,24* e probabilmente celata dietro il *senbal Lunnelhs* del v. C32 di *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 116). A livello storico, potrebbe trattarsi della moglie di Raymon Gaucelm de Lunel, come si vedrà a breve.

Per completezza e comodità di confronto, si riporta qui di séguito il testo completo della canzone di Guilhem de Montanhagol, come edita da Ricketts.

I *A Lunel lutz una luna luçens*
qe dona lum sobre totas lugors;
d'aqui pren lum jois, dompneis ez amors
e gais solatz e beutatç e jovens.
E qan le lums pres a Lunel luçensa,
q'enlumina daus Tolsa part Proensa,
estavan jois e dompneis tenebros,
mas ara·ls fai Lunels luçir amdos.

5

¹⁷¹ *BEdT*: «canzone di argomento cortese, encomiastico, in lode di donna Gauserauda; fa probabilmente da sfondo l'incontro a Lunel tra il Re d'Aragona-Catalogna Giacomo I e il conte Raimondo di Tolosa, diretti a trattative con Raimondo Berengario di Provenza; data: 1241-1242».

¹⁷² Cf. Bergert 1913: 52.

- II *Le noms del lum es clars e respdens,*
q'aitan vol dir als bos entendadors 10
Gauseranda com gai seran e sors
Cill qui veiran sos gais captenemens,
e qe jois er donatz cui ill agensa,
e qe jauzen seran de gran jauzensa
ella e cill qe volra far joios: 15
vers es le noms, qui be l'enten, e bos.
- III *Guirautz Amics, li savi de Proensa*
diga·m del nom, si·ls platz, lor entendensa,
qar si·n dizon miellz, eu no·n sui gilos,
tan vuelh del nom qe vailla sobre·ls bos. 20
 Guilhem de Montanhagol (Ricketts): 49-50

L'intero componimento responsivo di Blacasset, in decasillabi *a minore* come già *BdT* 225,1, si basa sulla metafora utilizzata da Guilhem de Montanhagol della dama di Lunel intesa come *luna* e sul gioco di luci e ombre iniziato proprio da questo trovatore nel suo componimento. La lode alla dama non è, in realtà, che un pretesto per esaltare l'una o l'altra parte del conflitto, e ciò appare chiaro in almeno un passaggio del sirventese di risposta di Blacasset: al v. 6 del suo componimento, infatti, Guilhem afferma che la luce della dama-luna si diparte proprio da Tolosa per illuminare tutta la Provenza (*q'enlumina daus Tolsa part Proensa*); Blacasset gli risponde direttamente ai vv. 7-8: *certz sui, Guillem, segon qe dizex vos | q'en scur loc luz, per qe·l laus non es bos*, colpendo tanto la scarsa qualità della lode del collega, quanto l'esaltazione di Tolosa – e, di conseguenza, del relativo Conte – designata come “luogo oscuro”, a differenza, si sottintende, della Contea di Provenza, alla quale Blacasset era rimasto fedele durante la guerra dei due Conti (per cui cf. anche i sirventesi politici, *infra*, § 4.6: 217 ss.).

La prima *cobla* e la *tornada* di Blacasset, in particolare, sfruttano ampiamente i giochi di parole, le reiterazioni e le paronomasie applicate a termini di luce e ombra, figure di suono consuete per l'*usus scribendi* del poeta, mentre la seconda *cobla*, come accade già in Guilhem de Montanhagol, si concentra sulla spiegazione del nome “Gauseranda” proposta dall'avversario e sull'esaltazione morale della dama. Il tema della luce è richiamato continuamente per mezzo di catene isotopiche che attraversano l'intero componimento: v. 2 *luna...soleill resplandors*; v. 3 *luna*; v. 4 *enluminamenz*; v. 5 *clardatz de iorn...resplandenza*; v. 6 *luna...negra noitz*; v. 8 *q'en scur loc luz*; v. 13 *se luma*; v. 17 *luna ha pres creissenza*; v. 18 *merma*; v. 19

luna; v. 20 *mermar*. La tematica è intrinsecamente legata a quella della bellezza fisica e spirituale, come indicato dall'altra catena isotopica, quella, appunto, dell'estetica e del valore, che percorre l'intero sirventese: v. 4 *beutatꝫ (eꝫ enluminamenꝫ)*; v. 6 (*negra noitꝫ*) *l'agenꝫa*; v. 13 (*se luma e genꝫa*); v. 14 *sa grans beutatꝫ e com auta valenꝫa*; v. 15 *cabal ab las plus pros*; v. 18 *m'agenꝫa*; v. 20 (*ses mermar*), *creis sos prezꝫ cabalos*.

Proprio in ragione della *tornada* di Guillem de Montanhagol, Klein ha messo in dubbio l'attribuzione a Blacasset della risposta:

hier scheint allerdings eine falsche Attribuirung vorzuliegen. Im Geleite des Gedichtes von Guill. de Mont. wird nämlich ein Amics Guiraut, li savi de Proenza, zur Antwort aufgefordert. – Sollte nun Blacassetz erwidern? Man bedenke ferner wohl, dass nach diesem Gedichte Blac. 11: Sim fai etc. folgt und somit leicht, wie bei anderen Liedern [...] eine Verwechslung eintreten konnte. [...] In den übrigen Gedichten erwähnt Guill. de Montaign. diesen Amic Guiraut nicht mehr; es muss somit dahingestellt bleiben, wer es ist; demnach lässt sich mit Sicherheit unser Gedicht weder einem bestimmten Guiraut, noch unserem Dichter zusprechen (Blacasset [Klein]: 2).

Appare, tuttavia, più probabile che Guillem de Montanhagol citasse il nome del suo giullare e che *li savi de Proensa* non fosse da intendersi come apposizione di *Guiraut*, quanto, piuttosto, come soggetto plurale del verso successivo. Non stupisce, perciò, che possa essere stato proprio Blacasset a rispondere all'invito/provocazione e a sfruttare l'occasione per dileggiare un sostenitore dell'avversario del suo Conte, Raimondo Berengario. La parziale incomprendione del primo verso della *tornada* di Guillem de Montanhagol da parte dello studioso è, inoltre, confermata dalla nota al v. 9 della risposta di Blacasset (*Aissi respon, entre·ls, ben entendenz*): «[d]er Zusammenhang zwischen der ersten und zweiten Coblá bleibt unklar»: in realtà, Blacasset sta qui facendo riferimento proprio a quei *savi de Proensa* (v. 17) e a quei *bos entendendors* (v. 10) cui Guillem fa appello nella sua canzone. Non c'è, perciò, alcun motivo valido per mettere in dubbio l'attribuzione trádita dall'unico manoscritto in cui il componimento è conservato, per cui si intenderà per veritiera la rubrica tramandata da F.

Restando sul tema chiave della luce, un altro studioso, Hutchinson 1983, ha proposto una lettura ancor più virata in senso sociopolitico, vedendo tanto nel componimento di Guilhem quanto nel sirventese in risposta di Blacasset dei veri e propri *devinalb*: «[d]'ailleurs [...] le style du poème se rapprocherait davantage, à mon avis, du style du devinalh des

Trobadors des premières générations» (*ibi*: § 11). L'interpretazione data alla canzone di Guilhem si basa su un'intuizione dello studioso che parte dalla «forme condensée, schématique, et somme toute, presque abstraite [...] de la louange de la dame, dont l'identité même, d'ailleurs, se résume dans la polysémie d'un mot» (*ibi*: § 5), che diventa, nella *tornada* di Guilhem, un pretesto per lanciare «un appel aux sages, précisément pour résoudre son énigme: qu'en disent-ils, les savants de Provence, du nom-de-la-femme-qui-est-lumière et qui brille à Lunel?» (*ibi*: § 7). L'interpretazione finale proposta da Hutchinson si rifà, da un lato, alle comunità ebraiche del sud-ovest del Midi, dalle quali Guilhem avrebbe potuto riprendere il gusto letterario per le figure etimologiche e le interpretazioni allegoriche dei nomi, e dall'altro, sulla scorta di Coulet, ai tentativi di pace tra Raimondo VII e Raimondo Berengario V nel torno d'anni che va dal 1241 al 1245:

Raymond GAUCELM de LUNEL arbitre la cruciale négociation entre les maisons de Toulouse et de Provence qui sont en lutte depuis près d'un siècle, sinon plus. [...] Or, Raymond GAUCELM est Seigneur de LUNEL; on sait la puissance des communes urbaines du Languedoc de cette époque. Le seigneur féodal d'une ville importante, surtout parmi cette féodalité endettée et entichée de luxe que nous savons maintenant avoir été celle du Languedoc, aurait très peu probablement les mains libres pour agir à son gré. Il devrait fatalement consulter ses conseillers municipaux, et même le plus probablement ses banquiers. A LUNEL il y a une très ancienne et très puissante communauté juive. [...] Peut-on imaginer que Raymond GAUCELM [...] n'est [sic] pas eu à consulter, et au besoin à convaincre les représentants de cette même communauté juive? Comment Guilhem MONTANHAGOL, poète de l'espoir, porte-parole de la cause toulousaine, n'aurait-il pas vu l'opportunité in extrémis de dévoiler quelque chose de sa connaissance, ou du moins de sa sympathie, pour la grande et lumineuse culture dont il devait au moins connaître de loin l'existence à LUNEL? (*ibi*: § 61).

In sostanza, quello che appare chiaro è che il testo di Guilhem è tutt'altro che una semplice canzone di dedica alla bellezza e al valore di Gauseranda de Lunel. E, di conseguenza, anche la risposta di Blacasset non può limitarsi alla mera critica estetica della scarsa qualità artistica dell'avversario. La già menzionata ipotesi che si tratti in realtà di un testo più politico che lirico è, d'altronde, non solo avallata dalla natura stessa della lirica cortese, nell'interpretazione tradizionale “alla Köhler”, ma anche dal fatto stesso che proprio Blacasset, sostenitore

dell'avversario del Conte di Tolosa, cui Guilhem era fedele, si sia sentito in forza di rispondere alla provocazione, facendo emergere, pur nel quadro delle trattative di tregua tra i due Conti, la superiorità politica, poetica e militare della Contea di Provenza rispetto all'avversaria, nuova e breve alleata.¹⁷³

A livello testuale, il testo del manoscritto unico non ha richiesto alcun intervento di correzione, se non al v. 10, dove si è ripristinata la nasale per rendere più chiaro il verso. Altro dato macrotestuale ripristinato in sede di edizione è la mancanza di stacco tra prima e seconda *cobla* nella trascrizione del manoscritto, che le presenta, quindi, come un'unica strofa di sedici versi, al contrario del precedente testo di Guilhem che, invece, è correttamente suddiviso.

¹⁷³ Il testo si presta anche a una lettura più strettamente “religiosa”, sempre legata allo scontro politico tra il Conte di Provenza e il Conte di Tolosa, che si è avuto modo di esplorare nell'articolo di chi scrive, *Das Licht zwischen Religion und Wissenschaft: die literarischen Versuche der Troubadours zur Zeit der Häresie der Katharer*, in corso di pubblicazione per i tipi di Königshausen & Neumann. Ci si può, qui, limitare ad accennare al fatto che le immagini di luce richiamate dai due poeti possono essere anche interpretate come metafore per il catarismo da una parte (la luna di Guilhem), e il cattolicesimo dall'altra (il sole di Blacasset). In questo senso assume anche maggiore rilievo l'interpretazione data al *maldicenz* dell'*incipit* di Blacasset, che, lungi dall'indicare un generico ‘maldicente’, ‘persona che dice qualcosa di male su qualcuno’, si troverebbe in linea con il significato offerto dal *FEW*, 6/1: 83a ss., s. v. MALEDICERE, ossia ‘vouer à la malédiction de Dieu, en part. vouer à la réprobation éternelle (en parlant de Dieu)’ e, in particolare per la forma aggettivale nfr. *maudissant* ‘blasphémateur’.

- I Amics Guillem, lauzan etz maldiçenz,
 q'en luna ven del soleill resplandors,
 doncs, pos luna l'apellatz, ven d'ailors
 en leis beutatz ez enluminamenz
 e qar clardatz de jorn tol resplandenza 5
 a la luna, o negra noitz l'agenza,
 certz sui, Guillem, segon qe dizez vos,
 q'en scur loc luz, per qe·l laus non es bos.
- II Aissi respon, entre·ls ben entendenz,
 q'eu·n "gau" e "seranda" ni gai ni sors 10
 no se enten, Guillem, anz es errors
 so q'avetz dich, per qe·us sui reprendenz;
 mas eu dirai com se luma e genza
 sa granz beutatz e com auta valenza
 la ten deprez, cabal ab las plus pros; 15
 dissera·n mais, si per una non fos.
- III Amics Guillem, qan luna ha pres creissenza
 ez ill merma, per qe·l laus no m'agenza,
 luna non es cil cui appellatz vos,
 pos, ses mermar, creis sos prez cabalos. 20

10 *q'eu·n "gau" e "seranda"]* *Qe gau eseranda* F

Traduzione

I. Amico Guglielmo, con la vostra lode siete maldicente, perché alla luna viene dal sole lo splendore, dunque, dato che la chiamate luna, bellezza e luce le vengono da altrove e poiché la chiarezza del giorno sottrae splendore alla luna, laddove la nera notte la nobilita, sono certo, Guglielmo, stando a ciò che dite, che riluce in un luogo oscuro, ragion per cui la lode non è buona.

II. Così rispondo, tra i buoni intenditori, che in "gau" e "seranda" non vanno intesi né gioia né fortuna, Guglielmo, al contrario è errore ciò che avete detto, per cui vi rimprovero; ma dirò come si illumina e nobi-

lita la sua grande bellezza e come l'alto valore è prossimo a lei, superiore alle più valorose; ne direi di più, se non fosse per una.

III. Amico Guglielmo, visto che la luna ora è crescente e poi cala, ragion per cui la lode non mi piace, luna non è quella che chiamate, dato che, senza ridursi, il suo valore cresce perfetto.

Note

v. 1 *Amics Guillem*: l'apostrofe si ripete identica, corredata di apposizione, in anafora al v. 16, il primo della *tornada*, e, in versione semplificata (solo *Guillem*), ai vv. 7 e 11. – *lauzan...maldiçenz*: i due termini vengono a trovarsi in antitesi, almeno per quanto riguarda il loro significato di base. Si è qui scelto di rendere *maldiçenz* come 'blasfemo' in linea con il *FEW* e con una lettura metaforica religiosa di catarismo (luna) vs. cattolicesimo (sole) (cf. *supra*: 210, n. 173).

v. 2 *q'en luna*: un'espressione simile ricorre anche al v. 8, *q'en scur loc*, in antitesi con il costrutto del v. 2. – *luna [...] soleill*: secondo l'interpretazione politica del testo, si potrebbero intendere *luna* e *soleill* come metafore rispettivamente per Raimondo VII di Tolosa e Raimondo Berengario V, per il quale Blacasset parteggiava, come si vedrà anche *infra* (cf. § 4.6.1: 217) in *BdT 96,3a*. – *resplandors*: soggetto della proposizione, posto in posizione cataforica per conferire enfasi al termine, che, tra l'altro, richiama, quasi in figura etimologica, il rimante del v. 5, *resplandenza*.

v. 3 *ven d'aillors*: il verbo, al singolare, ha come soggetti 'bellezza e luce' del verso seguente, espressione che rappresenta dittologia sinonimica con valore singolare: il verbo viene, dunque, concordato *ad sensum*. Esso è, inoltre, completato dal verso successivo in *enjambement*.

v. 4 *beutatz ez enluminamenz*: dittologia sinonimica con termini ripresi dal componimento di Guilhem de Montanhagol, vv. 4 (*beutatz*) e 6 (*q'enlumina*).

v. 5 *clardatz de iorn*: il chiarore del giorno agisce attivamente, sottraendo luce alla luna al sorgere del sole. L'espressione è, infatti, una perifrasi per il più semplice *alba*. Si noti, inoltre, lo stretto rapporto di questo verso con il v. 2, non solo per la comunanza dei rimanti, ma anche per il significato intrinseco dei versi: se la luce della luna deriva dal sole, ciò implica che l'alba, il sorgere del sole, porti la luna a splendere meno. Volendo perseguire la linea di interpretazione politica del componimento, Blacasset sta qui intimando il suo collega-avversario facendogli notare che la luna – Raimondo VII di Tolosa –, che splende di luce riflessa, perderà presto il suo splendore, non appena il vero astro, che brilla di luce propria (il sole) – Raimondo Berengario V di Provenza – ritornerà allo *zenit* delle sue forze. – *tol resplandenza*: cf. v. 9 di Guilhem de

Montanhagol. L'espressione, oltre a essere legata in figura etimologica a distanza con il rimante del v. 2, è anche connessa in *enjambement* al verso successivo. Si noti che i due versi, vv. 5-6, sono tra loro relati anche dalla comune assonanza della vocale anteriore aperta che contribuisce a donare una luminosità anche sonora al passo.

v. 6 *negra noitz*: l'espressione costituisce un richiamo antitetico sottolineato dal gioco sonoro della paronomasia rispetto alla *clardatz de iorn* del verso precedente e si inserisce, quindi, nel gioco di rimandi politici sopra esplicito. L'espressione rappresenta, ancora una volta, una personificazione di un concetto astratto.

v. 7 *Guillem*: apostrofe con cui Blacasset si rivolge direttamente al suo collega-avversario. Il termine si trova, qui, alla fine del primo emistichio e verrà ripetuto identico al v. 11, all'inizio del secondo emistichio. – *qe dizetz vos*: catafora del soggetto per enfatizzare il carattere antitetico tra la lode intessuta da Guillem de Montanhagol e quella che il poeta sta qui sostenendo.

v. 8 *q'en scur loc luz*: l'aggettivo *scur*, con aferesi della vocale iniziale, ricorre nelle COM2 solo in due altre opere in lingua occitana: *BdT 349,6, Pos que dal cor m'ave, farai chansos* di Peire Milo, trovatore di probabile origine italiana (v. 32 *mes ia vi far apres scur temps ben clar*), e, con cinque occorrenze, nelle poesie valdesi edite da Chaytor (a titolo di esempio, si cita il v. 21 della terza: *Lo cors sere pausa en una fossa scura*). L'aggettivo potrebbe, dunque, rappresentare un italianismo del ms. F per il più consueto *escur*. Tuttavia, ripristinando *escur*, il verso risulterebbe ipermetro. In realtà, la caduta della vocale prostetica non era un tratto così raro nell'area di Aups, come riportato dal *LRL*, 2/2: 427:

En provençal moderne, le *e* prosthétique devant *s* impurum est généralisé, à quelques exceptions près à l'est du Var [...]. Pourtant, la scripta provençale du XIV^e au XVI^e siècle connaît partout et fréquemment des formes sans *e* prosthétique [...]. Il ne s'agit là probablement que d'une habitude graphique renforcée par l'utilisation du latin et peut-être par la proximité de l'Italie [...].

e *ibi*: 439 per il delphinatese. La prossimità geografica di queste aree con la roccaforte dei Blacatz, Aups, può far pensare che la caduta della *e*-prostetica, qui come anche in altri componimenti, sia da imputare direttamente all'autore. Già Klein notava: «[d]ie gewöhnliche Form ist *escur*, also zeigt sich hier Weglassung des tonlos anlautenden *e* vor der Tonsilbe» (Blacasset [Klein]: 3). Va, inoltre, notato che l'intera espressione risulta antitetica, con *scur* da un lato che si scontra con il verbo *luz*, che, a sua volta, è legato per paronomasia al sostantivo che lo precede, *loc*. – *laus...bos*: l'aggettivo *bos* ricorre in rima anche nel componimento di Guilhem de Montanhagol. *Laus* e *bos* formano un omote-

leuto imperfetto che chiude la sonorità dell'intero verso, basata sull'assonanza della vocale posteriore chiusa e sull'allitterazione della laterale alveolare.

v. 9 *entre·ls ben entendenz*: il riferimento è ai *savi de Proensa* cui Guilhem de Montanhagol si rivolge nella sua *tornada*, interpretazione rafforzata dal v. 18 del componimento di Guilhem: *lor entendensa*, ripreso qui nel verbo *entendenz*.

v. 10 *q'ecn* "gau" e "seranda": la correzione si collega al *no se enten* del verso seguente ed è richiamata dall'interpretazione dell'espressione "gau" e "seranda" come ripresa scherzosa del nome della dama, in parziale *moquerie* del tentativo esegetico proposto da Guillhem nella sua canzone. Anche Ricketts arriva a proporre già per il testo di Guilhem de Montanhagol una lettura *gau seran* anziché *gai seran* («[...] on sent que la tradition manuscrite n'a pas donné une transcription exacte du texte original. Quoi de plus naturel que de substituer *gau* à *gai*? Il est évidemment impossible de dire avec certitude si *gai* avait été écrit à l'origine» [Guilhem de Montanhagol (Ricketts): 52]). Si tratta, in ogni caso, di una doppia confutazione da parte di Blacasset dell'etimologia proposta da Guilhem, che aveva scomposto Gauseranda in 'gai seran e sors' al v. 11 del suo testo (anche se *sors* in quel caso è lezione emendata da Coulet, accolta da Ricketts, proprio sulla base della risposta di Blacasset, dato che nel ms. si legge *escos*, di difficile interpretazione). Il passo risulta, inoltre, impreziosito dalla paronomasia parallela *gau-gai/seranda-sors*. — *sors*: per il significato di *sors*, cf. Guilhem de Montanhagol (Coulet): 66.

v. 11 *no se enten*: il verbo fa riferimento al verso precedente, al quale è legato per *enjambement*. — *Guillelr*: apostrofe identica a quella del v. 7.

v. 12 *reprendenz*: il rimante richiama, quasi in paronomasia, *resplandors* del v. 2 e *resplandenza* del v. 5.

v. 13 *se luma e genza*: la variante *lumar* del verbo *luminar* è attestata nel *FEW*, 5: 444ab, s. v. LŪMĪNARE, tanto nella forma \ulcorner *lumer* \lrcorner comune a diverse varietà d'oïl, quanto in mdauph. come *l ü m ā* e a Lastic come *l y ü m ā*. I due verbi *lumar* e *genzar*, posti uno di séguito all'altro, formano un chiasmo con l'espressione del v. 4, *beutatx ez enluminamenx*, dato che, mentre il primo, *se luma*, è riferito al chiarore, all'*enluminamenx* della luna, il secondo, *genza*, richiama la *beutatx* della dama oggetto di lode.

v. 14 *sa granx beutatx*: il soggetto dei verbi *se luma e genza* del verso precedente è enfaticizzato dal suo distacco per *enjambement* e dalla sua posizione cataforica in fin di proposizione. Si noti, inoltre, il legame, sempre per *enjambement*, con il verso successivo. *Sa granx beutatx* e *auta valenza* sono personificate dall'autore, per conferire importanza alle qualità della dama, come aveva già fatto nella prima *cobla* e come farà nella *tornada*, per mantenere viva la metafora della luce.

v. 16 *si per una non fos*: non è ben chiaro a chi si stia riferendo Blacasset in questo passaggio; forse la dama da lui già cantata in altre poesie, Ugeta? Il passaggio, in ogni caso, rappresenta un esempio di reticenza, con cui il poeta

esprime, senza doverlo fare esplicitamente, tutta la bellezza della dama oggetto di lode.

v. 17 *Amics Guillem*: apostrofe che richiama l'*incipit* del sirventese. – *luna*: l'astro appare qui personificato, come era accaduto già per *clardatz de iorn* al v. 5 e *negra noitz* al v. 6. – *ba*: italianismo del ms. F. – *pres creissenza*: rispecchia il *pres [...] luzensa* del v. 5 di Guilhem de Montanhagol. Si noti, inoltre, l'assonanza della vocale anteriore aperta lungo tutta la *tornada* che contribuisce ad alleggerirne i suoni e la melodia.

v. 18 *ez ill merma*: il primo emistichio termina con una sillaba atona, per cui il verso è caratterizzato dalla tipica cesura lirica. – *m'agenza*: si potrebbe anche correggere *m'agenza* con *l'agenza*, dato che non appare chiaro il motivo per cui Blacasset dovrebbe, in questo punto del testo, riferirsi a sé stesso dopo aver parlato della luna e della dama. Trattandosi di testo a testimonianza unica, tuttavia, si è deciso di seguire una linea più conservativa.

v. 19 *luna non...appellatz vos*: le due proposizioni si presentano in ordine invertito, che contribuisce a mettere in risalto il termine *luna* all'inizio del verso.

v. 20 *pos...sos...cabalos*: omoteleuto. – *mermar*, *creis*: i due termini, in antitesi tra loro, sono in poliptoto rispettivamente con il verbo *merma* al v. 18 e con il sostantivo *creissenza* al v. 17. Si noti, inoltre, il parallelismo nella costruzione della *tornada*, con il termine *luna* che ricorre al primo e al terzo verso e il verbo *mermar* che appare al secondo e al quarto.

4.6. SIRVENTESI POLITICI

4.6.1. *BdT 96,3a – De guerra sui deziros*

Unicum di a1 (f. 429).

Genere testuale: sirventese di argomento politico-guerresco.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 646,1: a7 b7 b7 a7 c7' d7 d7 e7 e7 c7'; cinque *coblas unissonans* di dieci versi ciascuna + *tornada* di sei versi (c7' d7 d7 e7 e7 c7'); tipo metrico originale; rime: a –*os* (o chiusa), b –*atz*, c –*ia*, d –*en* (e chiusa), e –*al*.

Edizioni critiche: Sordello (Bertoni): 288; Asperti 1995b: 225.

Altra bibliografia: Aurell 1989: 137 e 261; Bertoni 1901: 449; De Lollis 1903: 163-4; Bertoni 1900.

Base storica del primo dei sirventesi politico-guerreschi del giovane signore di Aups è la guerra scoppiata intorno al 1230 tra Raimondo Berengario V, Conte di Provenza, e Raimondo VII, Conte di Tolosa, subito dopo la fine della Crociata contro gli Albigesi, la cosiddetta “guerra dei due Conti”.¹⁷⁴ Raimondo VII, infatti, aveva sottoscritto con la corona francese, nella persona di Luigi VIII, il trattato di Parigi, con cui «egli tra l'altro rinunciava temporaneamente ai propri diritti in terra d'impero, sulla sinistra del Rodano, ossia alla sovranità sulla “Marca di Provenza”, affidata in pegno ad amministratori designati dal Papa» (Asperti 1995b: 179). La Provenza, d'altronde, si presentava già divisa in due parti: «[o]n sait que la Provenze était depuis un siècle divisée en deux parties: de la Durance à la mer, elle appartenait aux comtes de Toulouse; de l'Isère à la Durance elle avait été attribuée aux Raimond-Bérenger» (Petit-Dutaillis 1894: 300). Alla visita di Luigi VIII in Provenza, Raimondo Berengario non aveva esitato a siglare con questi un'alleanza contro Raimondo VII di Tolosa, che era nel frattempo scappato in Linguadoca, perché sospettato di aver favorito gli eretici (*ibi*: 301). Il Conte di Tolosa, tuttavia, non restò a guardare, e, tessendo fitte trame di accordi con città e autorità locali, riuscì a riprendere alcune roccheforti. Lo scontro diretto tra i due Conti era, ormai, inevitabile:

Sul finire del 1230 si venne formando una lega imperniata su Raimondo VII ed alla quale aderivano a vario titolo le città di Marsiglia e Tarascona, Ugo e

¹⁷⁴ Per cui si veda anche *supra*, *BdT 96,1*, § 4.6.1: 210.

Raimondo de Baux, Guglielmo di Sabran e probabilmente anche Rostan d'Agout, signore di Tolone e di Trets (Asperti 1995b: 181).

Al nuovo attacco sferrato dal Conte di Tolosa nel 1230, Raimondo Berengario si fece trovare impreparato, chiedendo sostegno a Luigi VIII e all'imperatore (*ibid.*). Agli occhi dei trovatori, tale atteggiamento dovette sembrare disdicevole e vigliacco, tanto che, mentre Blacasset cercò di spronarlo all'attacco descrivendo la bellezza della guerra e l'onore che il Conte ne avrebbe ricavato in *BdT* 96,3a,¹⁷⁵ Sordello gli rivolse addirittura un sirventese polemico,¹⁷⁶ *Non pueis mudar qan luecs es* (*BdT* 437,21): «tanto Raimondo di Tolosa è bellicoso e aggressivo, tanto pavido e indeciso appare Raimondo Berengario, che Sordello mette quasi sull'avviso, cercando di scuoterlo dall'inerzia» (*ibi*: 201).

Per ciò che concerne la datazione precisa del componimento, non si può che confermare la tesi proposta da Asperti (*ibi*: 208), secondo cui la datazione più esatta sarebbe il 1230, data che porrebbe il componimento di Blacasset in un rapporto strettamente dialettico con il sirventese composto da Sordello.

Lo stile del componimento si presenta elaborato e ricco di rimandi lessicali sparsi nelle varie *coblas*, incrociandosi anche con l'altro componimento politico, *BdT* 96,6 (cf. *infra*, § 4.6.2: 232), in pieno accordo con lo stile già riscontrato nei componimenti amorosi e in pieno ossequio al

¹⁷⁵ Di avviso parzialmente diverso si dice Aurell 1989: 137, che vede nel componimento di Blacasset un'esaltazione esplicita degli avversari di Raimondo Berengario, anziché, come proposto in questa edizione, una provocazione bonaria per spingere il Conte di Provenza a prendere le armi anziché continuare a cercare una tregua pacifica: «[à] l'instar des autres troubadours [ossia: Sordello e Bertran d'Alamanon] qui chantent à cette date la *guerra dels dos comtes*, Blacasset ne cache pas sa sympathie pour Raimon VII et sa déception face à Raimon Bérenger V, ce prince amateur de paix». A ogni modo, lo storico sottolinea subito lo scarso valore propriamente politico dell'elogio a Simon de Montfort e al Conte di Tolosa, utili essenzialmente solo a emergere come figure eroiche al confronto con Raimondo Berengario, che, invece, esita anziché mostrare in combattimento il suo valore cavalleresco: «[l]'admiration qu'il éprouve pour Simon, qui est précisément l'ennemi défunt du comte de Toulouse, ne manque pas d'intérêt: une fois de plus, c'est au meilleur combattant que les auteurs de *sirventes* adressent leurs éloges; les troubadours semblent faire souvent des choix politiques de leurs héros et ne s'intéresser guère qu'à leurs vertus chevaleresques» (*ibid.*).

¹⁷⁶ Cui Blacasset sembra far riferimento rivolgendosi direttamente al collega mantovano.

maestro dello stile “epico” della lirica trobadorica, Bertran de Born.¹⁷⁷ Si nota, in particolare, l’uso frequente di rime ricche e l’insistenza su verbi di percezione, come *vezzer* e *anzzir*, e su descrizioni immaginifiche di battaglie e scontri, che rafforzano il riferimento concreto ai fatti narrati: il grido degli avversari, *Toloza reiall*, la continua menzione del *Comtes Proenzal*, nonché l’apostrofe a Sordello.

A livello strettamente tematico, il sirventese conta quattro *coblas* di argomento totalmente guerresco e una (insieme alla *tornada*) con ritorno su tema amoroso, in cui si nota il riutilizzo di lemmi ed espressioni frequenti nel lessico amoroso dei componimenti di *fin’amor*. La disposizione delle tematiche all’interno del componimento è, d’altronde, segnalata e sottolineata dai rimanti in *-os*, di cui i primi tre (*dezziros* v. 1 – *ioios* v. 4 – *voluntos* v. 11) rappresentano termini del lessico amoroso adattati per servire fini guerreschi (è, infatti, per la *guerra* che il poeta diventa *dezziros*, *ioios* e *voluntos*), i seguenti cinque (*scuzos* v. 14 – *blezos* v. 21 – *ressos* v. 24 – *coratjos* v. 31 – *messios* v. 34) fanno pienamente parte del campo semantico bellico-guerresco, mentre gli ultimi due (*amoros* v. 41 – *enveios* v. 44) sono esclusivamente amorosi, utilizzati nell’ultima *cobla* di argomento cortese-cavalleresco. La *tornada* sembra, infine, entrare in contraddizione con quanto espresso nelle strofe precedenti, in particolare nella prima: il poeta si dichiara, infatti, disinteressato alle sorti della battaglia (v. 34 *Pois ren dels Comtes no’m chal*) ed esclusivamente concentrato sull’amore per la sua donna, donna di cui non si conosce né si può congetturare l’identità.

L’unico testimone, a¹, sembra farsi latore di un testo abbastanza corretto. Solo in due punti si sono riscontrati problemi: il primo, al v. 12, di natura metrica (ipermetria), per cui si è deciso di semplificare il costrutto incipitario; il secondo, al rimante del v. 14, *lauzos*, che, nel suo significato di “lodi” mal si sposa col contesto, per cui si offre in edizione una congettura – *scuzos* – che tenta di risolvere la lacuna di senso in base tanto al resto del componimento quanto al suo stretto rapporto, anche storico-contestuale, con *BdT* 96,6 (cf. *infra*, § 4.6.2: 232). Altro tratto di particolare problematicità è la punteggiatura di divisione dei versi, che si presenta molto confusa e poco rispettosa dei suoni di rima,

¹⁷⁷ Si veda anche quanto afferma ancora Aurell 1989: 137: Blacasset «renoue de la sorte avec la tradition instaurée par son père, sire belliqueux du pays des préAlpes, et puise directement sa source d’inspiration dans les chansons de Bertran de Born, le chanteur de la guerre, dont il imite étroitement le ton et certaines expressions».

ma il fenomeno potrebbe anche rimontare alla copia cinquecentesca del canzoniere di Bernart Amoros a opera di Jacques Teissier de Tarascon in a¹.

In generale, nella resa testuale si è cercato di rimanere quanto più possibile fedeli all'unico testimone, proponendo correzioni minime, principalmente legate a problemi paleografici (*f* in luogo di *s*) e la già menzionata congettura in rima al v. 14.

- I De guerra «sui deziros
e no·i am trega ni patz
e can vei cavals armatz,
Sordel, sui ric«s» e joios,
per q'eu del Comte volria 5
qe non anes pauz qeren,
En Sordel, car ai talen
c'auzis en luec comunal
cridar: "Toloz a reial!",
tan tro qe nostr'«n» lur sia. 10
- II Pero fort sui voluntos
qe·ls pogues vezer re«ngatz
e d'aitals bruis ajostatz,
q'elms e lanzas e «scuzos
brizesson; e s'ieu temia 15
en aital envazimen
intrar, ges cel qi ab sen
creis son pretz emperial
no·m valgues, qe sobreval,
s'ieu per mon grat no·i valia. 20
- III Ben volgra vezer blezos
eissir de cocha trauchatz
et elms ferrenz desbastratz
e c'auzis hom los ressos
dels colps qe chascus faria 25
e qe brizan e fragnen
vissen tal envazimen
far al Comte Proenzal,
qe cel qi ven per sun mal
tenguetz aunitz totz sa via. 30
- IV E se·l Coms es coratjos,
afortitz ni aturatz
ni·l platz valors, er onratz;
e «s'el i fai messios
temen, tem qe aunitz sia; 35

- mas qe donan e meten,
 rauban, tolen e prenen,
 fassa temer son segnal,
 tro qe venza ab mescla tal
 co·l Coms de Monfort fazia! 40
- V Humils, fizels, amoros,
 si tot mi sui desamatz,
 gentils donna, ja·m forzatz!
 Vostres nous cors envejós
 qe·m venz ab douza paria, 45
 eis plazer sobreplazen,
 m'an tant amoroza men
 format de ferm cor coral
 ab vos, qe plazen jornal
 non puesc far si no·us vezia. 50
- VI E si valors s'umelia,
 gentils donna, qi·m defen
 vostre nou jove cors gen?
 Pois ren dels Comtes no·m chal,
 ni lur guerra venarzal 55
 non voil, «sol qe ab vos sia.

1 «suí] fui a¹ | 4 ric«s] ric a¹ | 10 nostr'«en] nostron a¹ | 12 q'els] qi dels a¹ (+1);
 re«ngatz] regatz a¹ | 14 ««uzós] lauzós a¹ | 34 «s'el·í] cel i a¹; messios] messions a¹
 | 56 «sol] folqe a¹

Traduzione

I. Desidero la guerra e non mi piace tregua né pace e quando vedo cavalli armati, Sordello, sono ricco e gioioso, per cui vorrei che il Conte non cercasse la pace, Messer Sordello, perché vorrei che sentisse gridare in luogo pubblico: “Tolosa reale!”, fino a quando il nostro diventi loro.

II. Tuttavia, desidero molto poterli vedere schierati e riuniti per tali dispute, che spezzassero elmi e lance e «scudi»; e se temessi di entrare in un tale attacco, certo non mi porti soccorso colui che con senno accre-

sce il suo valore imperiale, se per mia volontà non vi avessi del merito, perché supera il mio valore.

III. Tanto desidero vedere scudi uscire squarciati dal combattimento ed elmi di ferro distrutti e che si udissero i rumori dei colpi che ognuno darebbe e che rompendo e spezzando vedessimo sferrare un tale attacco da parte del Conte Provenzale, tanto che colui che viene contro di lui percorresse da svergognato tutta la strada per tornare a casa.

IV. E se il Conte è coraggioso, risoluto e tenace e lo aggrada il valore, sarà onorato; e se vi manda ambasciatori temendo, temo che sia disonorato; ma donando e spendendo, rubando, sottraendo e prendendo, faccia temere la sua insegna, affinché vinca con una battaglia simile a quella che faceva il Conte di Montfort!

V. Umile, fedele, innamorato, sebbene mi sia disinteressato all'amore, gentile donna, forzatevi! Il vostro giovane corpo invitante che mi vince con la sua dolce accoglienza, essa stessa piacere sopra ogni altro piacere, mi hanno plasmato tanto amorosamente con deciso cuore sincero per voi, che non potrei trascorrere un giorno piacevole se non vi vedessi.

VI. E se il valore si umilia, gentile donna, chi mi proibisce il vostro nuovo giovane corpo gentile? Poiché niente mi importa dei Conti, né desidero la loro volgare guerra, a patto che possa stare con voi.

Note

v. 1 *ssui*: il segno per la consonante risulta poco chiaro, dato che la *u* è marcata con due tratti distinti e che, quindi, il ricciolo sinistro della vocale può aver sovrastato l'asta verticale della <s> dando l'impressione di una <f>. Lo stesso fenomeno ricorre anche al v. 56, dove si ha un *fol qe* per *sol qe*, marcando l'evento come probabile *lapsus calami* di Jacques Teissier.

v. 2 *no i am...*: l'intero verso è in chiasmo con il v. 1: il verbo *amar*, infatti, richiama l'attributo *dezīros* in coda al v. 1, mentre la dittologia *trega ni patz* è collegata, per antitesi, al sostantivo *guerra* del primo emistichio del v. 1.

v. 3 *e can...*: la congiunzione coordinante è in anafora con il verso immediatamente precedente. In questo verso appare il primo utilizzo del verbo di percezione della vista – *vei* – e una sineddoche, *cavals armatz*, in cui i cavalli sono presi a simbolo per l'intero esercito schierato. Il participio *armatz*, inoltre,

rappresenta un caso di ipallage, dato che a essere armati non sono tanto i cavalli quanto i cavalieri.

v. 4 *Sordek*: apostrofe di riferimento al collega poeta, segnale, forse, che il componimento di Blacasset debba posizionarsi poco dopo (o poco prima) la stesura di *Non pueis mudar qan luets es*, BdT 437,21 di Sordello.

v. 7 *En Sordek*: apostrofe in anafora con quella senza particella signorile del v. 4.

v. 8 *c'auzis*...: il verso è unito al successivo per *enjambement*. Proprio al v. 8 inizia un'immagine di sconfitta del *Comtes Proenzal* che si prolunga fino alla fine della *cobla* I e che Blacasset utilizza per spronare il suo Conte all'azione. Appare qui, inoltre, un altro verbo di percezione, questa volta uditiva, *auzir*.

v. 9 *cridar*: verbo dichiarativo che richiama la sfera sensoriale uditiva in linea con il precedente verbo *auzir*.

v. 10 *nostr'œn lur*: Asperti rende *tro qe nostr' ou lur sia*, correggendo *on* con la forma dittongata della congiunzione avversativa, *ou*, e traducendo come 'fintantoché la vittoria sia nostra o loro', seguendo una scelta già di Bertoni, che sostituiva *on* con la forma *o* della congiunzione disgiuntiva. Lo stesso proponeva Aurell, che traduceva *'jusu' à ce que (la victoire) soit à nous ou à eux'*. Si è qui scelto di propendere per la preposizione *en* che tronca il pronome personale, correggendo, di conseguenza, la *-o-* del manoscritto, in quanto si ritiene che il verso sia strettamente legato a quello immediatamente precedente, per cui, i soldati di Raimondo VII, al grido di "Tolosa reale!", finirebbero per tramutare ciò che appartiene a "noi" – cioè a Raimondo Berengario V e ai suoi sostenitori – in "loro". Blacasset in questo passo sembra esaltare la fermezza dei nemici, con l'intento di convincere il Conte di Provenza a intervenire: in caso di vittoria degli avversari, infatti, egli si vedrebbe privato di ogni possedimento, se non decidesse di agire per tempo. Citando Aurell, in questo passo ci si riferisce al «combat entre les comtes de Provence et de Toulouse et à l'arrêt des hostilités que Raimon Bérenger V demande l'été de 1230 à la suite de son malheureux siège de Marseille». Si noti, inoltre, l'allitterazione delle occlusive dentali sorde che riprende anche il verso precedente. I versi interessati dalla metafora della "sconfitta" del Conte di Provenza possono, così, essere foneticamente divisi in due sezioni: la prima caratterizzata dall'occlusiva velare sorda (v. 8 e primo emistichio del v. 9) e la seconda caratterizzata dall'occlusiva dentale sorda (secondo emistichio del v. 9 e v. 10).

v. 11 *fort su:* inversione dell'avverbio, associato alla parte nominale *voluntos*. – *voluntos*: con questo rimante si chiude la prima serie di rimanti in *-os* di lessico amoroso associati a un contesto guerresco (*dezïros* v. 1, *ioïos* v. 4, *voluntos* v. 11).

v. 12 *q'els*: congettura proposta per risolvere l'ipermetria: si è eliminata la preposizione *d(e)* rendendo il pronome relativo oggetto anziché soggetto. La proposta è corroborata dall'estrema similarità fonetica dell'espressione rispetto

al successivo *q'elms* del v. 14, con cui compone un'anafora imperfetta. – *vezzer*: verbo di percezione visiva. – *renngatz*: l'aggiunta della nasale è giustificata, oltre che da motivazioni semantiche, anche dalla presenza degli stessi participi *renngatz* e *ajostat* in *BdT 96,6* in posizione di rima (cf. *infra*, § 4.6.2: 232). Inizia, con questo verso, una serie di metonimie utilizzate dal poeta per descrivere la “bellezza” delle battaglie.

v. 13 *ajostat*: si noti il parallelismo di questo participio con il rimante *renngatz* immediatamente precedente.

v. 14 *scuzos*: Bertoni e Asperti correggono *lanzos* con *lanzos*, ossia ‘piccole lance’ (cf. *FEW*, 5: 152a, s. v. LANCEA). Asperti lo traduce come ‘spuntoni’, segnalando, però, la difficoltà interpretativa con un punto interrogativo. Aurell traduce come ‘*les heaumes, les lances et les pierres*’. De Lollis nota: «cf. il *lanso* che il cod. R offre nella epistola in *-o* di Raimbaldo di Vaqueiras, in un dei due versi coi quali risponde al 19° della ediz. Schultz». Il *FEW* riporta apr. *lanson*, con il significato di ‘petite lance’, lemma presente anche sul *DOM*: s. v. *lanson*. È l'unica voce che potrebbe dare un senso al verso: si tratterebbe, dunque, di una sorta di endiadi *lanzas* e *lanzos*. Il costrutto sembra, tuttavia, poco convincente, proprio per l'immediata ripetizione dello stesso elemento; si è deciso, perciò, di ripristinare la lezione in *q'elms* e *lanzas* e *scuzos*, dove *scuzos* – con caduta della *e*- prostetica tipica dei dialetti della zona (cf. anche *BdT 96,1*, *supra*, § 4.5.4: 206) per lo stesso fenomeno in *scur* e, a tal proposito, anche *LRL*, 2/2: 427 e, soprattutto, 439: «Iserloh [...] signale que le *e* prothétique peut manquer dans les Mystères; on trouve par exemple *scuyer* à côté de *escuyer* < SCUTARIU») – sarebbe il plurale di *escusson*, ‘scudo’, tradotto da Levy come ‘écusson’, riportato sul *FEW*, 11: 354ss come derivato da lat. SCŪTUM, ‘Schild’. Col termine *scuzos* si aggiunge un altro elemento alla descrizione delle armature dei soldati in battaglia, che sarebbero così equipaggiati al completo di elmi per proteggere la testa, lance come armi e scudi per difendersi. Inoltre, la soluzione *scuzos* riprendere la <u> originaria del *lanzos* del ms. e non è, infine, così improbabile ipotizzare un errore paleografico *la-* < *sc-* da parte del copista (per cui cf. anche *supra*: 224, nota al v. 1, *fui* < *sui*). Inoltre, più in là, al v. 21, Blacasset nomina i *blezos*, sinonimo proprio di (*e*)*scuzos*, che, a voler accettare la lezione *lanzos* del ms., mancando nei versi precedenti, apparirebbero senza motivo nella descrizione della battaglia (si noti, inoltre, che al v. 23 vengono anche nominati nuovamente gli *elms* e indirettamente anche le *lanzas* al v. 25, facendo riferimento ai *colps*). Per la successione di elmi, lance e scudi in Blacasset, si confronti anche *BdT 96,6*, (cf. *infra*, § 4.6.2: 235) al v. 18 (*elm es escut e bran*). Il termine, inoltre, viene a trovarsi in rima ricca con il rimante del v. 21, *blezos*, con il quale, come già notato, è in rapporto di sinonimia. L'intero v. 14 è, poi, strettamente legato al successivo per *enjambement* tra complemento oggetto e predicato.

v. 15 *brizesson*: lo stesso verbo appare anche nella descrizione della battaglia della *cobla* successiva, dettaglio che, ancora una volta, dimostra lo strettissimo parallelismo tra le due strofe. Il verbo, inoltre, è onomatopeico per l'azione che rappresenta e richiama, in paronomasia a distanza, il *bruis* del v. 13. – *s'ieu temia*: l'espressione è completata in iperbato, con una catena di *enjambement*, solo al v. 17, con l'infinito *intrar*.

v. 17 *ges*: si intende l'avverbio come collegato alla negazione del v. 19. – *cel qi ab sen*: la relativa è soggetto del predicato *creis* del verso successivo, cui è legato per *enjambement*. È questo l'ultimo degli *enjambement* della *cobla*, che chiude la catena iniziata al v. 14.

v. 18 *pretz emperial*: Asperti nelle note propone di identificare questo personaggio o con l'Imperatore stesso, "Re di Arles", che in questo momento era Federico II, oppure con uno dei suoi rappresentanti nella regione, quindi, ad esempio, Percivalle Doria. Per un migliore inquadramento storico del componimento si rimanda ad Asperti 1995b: 179-84 e 206-9. La datazione fornita dallo studioso, anteriore di un paio d'anni rispetto a quella offerta da Bertoni, è piuttosto convincente, poiché il componimento sembra effettivamente essere stato composto all'inizio della lotta tra i due conti, quando ancora la posizione di Raimondo Berengario V non era ben delineata e chiara e sembrava aprirsi la speranza che il Conte di Provenza si impegnasse in battaglie sanguinose per il possesso del feudo e la supremazia politica sulla regione, cosa che esclude automaticamente una datazione posteriore alla vicenda di Marsiglia. Infine, come notato da Asperti 1995b: 208, a differenza di Sordello, «Blacasset difende ancora il proprio signore, che spera di avere come condottiero in battaglia (e del resto egli lo menziona con elogio anche nella canzone *Se·l mal d'amors m'auzi ni m'es noisens*, 96,10a, v. 6 ed. M / v. 8 ed. C, anteriore alla morte di Blacatz)», il che pone questo componimento come non solo anteriore alla morte di Blacatz, ma anche probabilmente vicino alla stesura di *BdT 96,10a* (cf. *supra*, § 4.3.1: 107).

v. 19 *valgues, qe sobrevak*: il poliptoto *valgues – (sobre)val* prosegue al verso successivo con *valia*.

v. 21 *volgra vezzer*: paronomasia. Si noti, inoltre, l'ennesima occorrenza del verbo sensoriale della vista, *vezzer*. L'espressione *Ben volgra* richiama anche l'*incipit* di *BdT 96,2* (cf. *supra*, § 4.3.4: 163). – *blezos*: l'uso del termine *blezos* in questo passo rappresenta, come già notato, un'ulteriore conferma della lettura *seuzos* proposta per il v. 14. Il sostantivo, inoltre, si propone come personificazione per sineddoche degli scudi che 'escono con impeto' dalla battaglia.

v. 22 *de cocha*: Asperti, in linea con Bertoni e De Lollis, traduce *de cocha* con 'dalla mischia'. Si è qui preferito rendere il termine con 'combattimento' in linea con il *FEW*, 2: 831a, s. v. *CÖCTARE. – *trauchatz*: il participio è in rapporto di sinonimia con il rimante del verso successivo, *desbastratz*, con il quale contribuisce a rafforzare l'immagine visiva introdotta dal verbo *vezzer*.

v. 24 *c'auzis hom*: inversione verbo-soggetto per enfatizzare il verbo sensoriale uditivo *auzir*. – *los ressos*: omoteleuto e sostantivo sensoriale strettamente legato al predicato che lo regge e, in *enjambement*, al sintagma preposizionale del verso successivo.

v. *faria*: rima ricca con *volria* v. 5 e *paria* v. 45.

v. 26 *brizān e fragnen*: dittologia sinonimica di verbi legati alla sfera sensoriale e alla descrizione anche onomatopeica dei suoni della battaglia.

v. 27 *vissen tal envazimen*: Bertoni e Asperti normalizzano a *vissem*, intendendo 'vedessimo'. In realtà, anche la versione del ms. è accettabile, con una forma in *-en* di 1^a plurale di area pittavino-limosina (cf. Pfister 1976) per l'annullamento dell'alternanza *-m/-n*. Ci si potrebbe spingere fino a considerare la forma come un tratto d'autore o di fonte, ma non trovandosi in rima e non avendo altri appigli per una tale proposta, si è preferito restare fedeli alla lezione del manoscritto pur non traendone necessariamente conclusioni linguistiche. Uno scambio tra nasali non è, d'altra parte, così raro nei processi di copia. Il verbo, poi, riprende in poliptoto il *vezzer* del v. 21, con la sfera visiva che segue quella uditiva dei versi precedenti. Da notare, inoltre, la costruzione parallela dei vv. 15-16 (*brizesson [...] | aital envazimen / e qe brizān [...] | tal envazimen*), con cui *envazimen* costituisce *mot tornat*, e l'omoteleuto *vissen-envazimen*, che di fatto corrobora la correttezza del testimone.

v. 28 *al Comtes*: la preposizione *al*, come fa notare già Asperti 1995b: 207, va qui intesa in senso di complemento d'agente.

v. 29 *cel qi ven*: Raimondo VII.

v. 31 *Coms...coratjos*: paronomasia e rima ricca con *envejos* v. 44.

v. 32 *afortitz ni aturatx*: dittologia sinonimica rafforzata dalla paronomasia, dall'assonanza delle vocali anteriori aperte e dall'allitterazione delle occlusive dentali sorde e delle affricate alveolari sorde. L'espressione si collega direttamente al *coratjos* del verso precedente, con cui compone una serie di aggettivi in *climax* ascendente riferiti alle qualità morali che il Conte otterrebbe se decidesse di imbracciare le armi – smentendo l'idea che i contemporanei hanno di lui. I due verbi, inoltre, si trovano utilizzati dall'autore anche in due componenti amorosi: *afortir* in *BdT* 96,8, v. 6 (*car anc tant fort no l'afortais folors!*, cf. *supra*, § 4.5.2: 195), *aturar* in *BdT* 96,2, v. 14 (*ab ferm cor aturan*, cf. *supra*, § 4.3.4: 166).

v. 33 *platz...onratx*: rima interna. Il rimante *onratx* si trova, inoltre, in rapporto antitetico con *ainitz*, che lo precede al v. 30 e lo segue al v. 35.

v. 34 *s'el i fai messios*: correzione identica a quella apportata da Asperti e Bertoni. Si corregge anche *messions* a¹ con la variante senza nasale per uniformare il termine alle rime in *-os*. Aurell traduce '*s'il y fait dépense à contrecœur*'. Si è qui ritenuta più opportuna l'interpretazione di *faire messios* come 'mandare ambasciatori' in linea col significato proposto dal *FEW*, 6/2: 174a, s. v. *MISSIO* per la forma apr. *missio*, inteso come 'délégation royale', intendendo

l'espressione come riferimento alle tendenze più "pacifiste" di Raimondo Berengario, che preferisce trattare con l'avversario piuttosto che affrontarlo in campo aperto. L'interpretazione 'ambascerie, ambasciatori', piuttosto che 'spese' è, inoltre, rafforzata dall'interpretazione del verbo *meten* del v. 36, inteso come 'spendendo', con cui *messios* deve trovarsi in antitesi, tanto da rendere il Conte *aunitz*. Si noti, inoltre, l'anafora e il gioco di rimandi con il v. 31: *E se'l Coms – e s'el i fai*. Con il rimante *messios*, inoltre, termina la seconda serie di rimanti in *-os* riferiti strettamente al contesto bellico: *scuzos* v. 14, *blezos* v. 21, *ressos* v. 24, *coratjos* v. 31, *messios* v. 34.

v. 35 *temen tem*: poliptoto che si prolunga anche al v. 38 con l'infinito *temer*. – *aunitz sia*: Asperti 1995b: 207 spiega il verso specificando che Blacasset ricorda al Conte «a questo proposito che "spendendo per timore si acquista solo disonore"». Si noti, inoltre, il parallelismo con il v. 20, in cui viene utilizzato lo stesso participio *aunitz* riferito a Raimondo VII, a differenza del v. 35, dove viene associato a Raimondo Berengario per spronarlo a reagire alla lega dei suoi nemici al fianco del Conte di Tolosa. *Sia* costituisce *mot tornat* con il v. 10, essendo in entrambi i casi alla 3ª persona singolare, ma *mot equivoc* con il v. 56, dove è alla 1ª persona singolare.

v. 37 *rauban, tolen...*: i tre verbi ribadiscono lo stesso concetto, in antitesi col verso precedente, *donan e meten*, in cui si descriveva la prodigalità che si sviluppa quando si entra in battaglia. Lo stesso concetto si trova espresso anche in *BdT* 96,6 (cf. *infra*, § 4.6.2: 232). Si noti, inoltre, l'allitterazione delle nasali e delle vibranti alveolari, rafforzata dall'omoteleuto *tolen-prenen*.

v. 38 *fassa temer*: congiuntivo esortativo. – *son segnal*: metonimia utilizzata da Blacasset per indicare il potere che il Conte di Provenza riuscirebbe a ristabilire sulle sue terre se solo decidesse di scendere in campo e farsi valere come in precedenza aveva già fatto il Conte di Montfort. Si noti, inoltre, la paronimia che rafforza il legame tra i due termini e ne sottolinea il senso.

v. 40 *co'l Coms de Monfort*: riferimento a Simon de Montfort, indicato da Asperti 1995b: 207 come «il nemico più terribile e spietato della sua [di Raimondo VII] casata, colui che giunse quasi a distruggerla completamente [...]». Citando Petit-Dutaillis 1894: 185:

La guerre religieuse était devenue presque tout de suite une affaire; [...] la direction de la guerre appartenait à des croisés qui restaient dans le Midi et dont les intentions étaient beaucoup moins désintéressées. A leur tête était Simon de Monfort [...]. Avec cette troupe dévouée, Simon était en passe de devenir le maître du Midi. Une fois qu'il eut soumis l'Albigeois proprement dit, les domaines du comté de Toulouse tentèrent sa convoitise et sur sa demande les légats retardèrent l'absolution définitive de Raimond VI. [...] Raimond VI, malgré sa docilité, malgré les bonnes dispositions du pape à son égard, ne put se faire écouter [...]; il fut excommunié et dut prendre les armes pour se défendre. Il fut vaincu ainsi que ses alliés. La bataille de Cas-

telnaudari (fin de 1211) donna à Simon de Monfort la plus grande partie des comtés de Toulouse, de Foix et de Comminges.

Si noti, inoltre, la paronomasia *co·l Coms* e l'allitterazione delle occlusive velari sorde e delle fricative labiodentali sorde.

v. 41 *Humils fizels amoros*: un'espressione simile ricorre anche in *BdT 96,7a* (cf. *supra*, § 4.3.2: 132-3), al v. 40 (*li·m ren | humils leials amanç*) e al v. 9 (*Ferms, fizels, humilç, mercejantç*). Il rimante *amoros*, inoltre, costituisce rima ricca con il v. 1, *deziros*, particolare che chiude idealmente il cerchio dei rimanti in *-os*, dato che, proprio in questa *cobla*, si torna ai rimanti di linguaggio amoroso, associati, questa volta, a differenza della *cobla I*, a un contesto cortese e non più guerresco.

v. 42 *mi sui desamatç*: si noti, inoltre, il rapporto antitetico del rimante *desamatç* con quello del verso immediatamente precedente, *amoros*, con cui costituisce anche figura etimologica a distanza.

v. 43 *gentils donna*: ritornano qui le apostrofi, come nella *cobla I*, ma, questa volta, anziché rivolgersi al suo amico e collega Sordello, il poeta si rivolge a una dama non ben identificata. – *ja·m forçatç*: si interpreta il verbo come un imperativo: Blacasset incita la dama a convincerlo a tornare a prestare attenzione al servizio d'amore, esattamente come in precedenza lui aveva incitato il Conte di Provenza a entrare in battaglia. Si ha così un passaggio graduale dalla sezione "guerresca" a quella "amorosa". Il richiamo alla prima parte del componimento, per di più, appare confermato dall'utilizzo del verbo *venser* al v. 45 e dalla comune radice di *forçar* nel participio *afortitç* al v. 32. Il verbo *forçar* viene utilizzato dal poeta anche in *BdT 96,11*, al v. 8 (*si·m fors'en re mo sen sobretalans!*, cf. *supra*, § 4.3.3: 152) e in *BdT 96,7a*, al v. 39 (*car sen soven força sobretalanç*, cf. *supra*, § 4.3.2: 133), sempre in associazione al sentimento eccessivo che spinge il poeta a "perdere il senno".

v. 44 *Vostres nous cors*: personificazione del corpo della donna che invita il poeta a tornare all'amore. Un'espressione simile ricorre anche in *BdT 96,7a* (cf. *supra*, § 4.3.2: 132) ai vv. 3 (*pos nou cor non renoveilba*) e 6 (*son nou cors nec novel*). – *envejos*: rima ricca con *coratjos* del v. 31. È, probabilmente, volutamente ricercato che il primo rimante in *-os* di questa *cobla* sia in rima ricca con il primo rimante del sirventese, con la sezione, cioè, di rimanti amorosi associati ad ambito bellico (*amoros – deziros*), mentre il secondo sia in rima ricca con il primo rimante dell'ultima *cobla* a tema guerresco (*envejos – coratjos*), facendo in modo che idealmente quest'ultima *cobla*, sebbene completamente a tema amoroso, richiami entrambe le sezioni precedenti del componimento.

v. 45 *venç*: ritorno del verbo *venser* già utilizzato in accezione bellica al v. 39, associato, ora, all'amore della dama che spinge il poeta a dedicarsi ai suoi doveri di amante (*ja·m forçatç!*, v. 43). Stesso utilizzo "amoroso" del verbo *venser* è riscontrabile anche in *BdT 96,2* (cf. *supra*, § 4.3.4: 166-7), vv. 1 (*Ben volgra*

que·m venques Merces), 5 (*totas cellas que valor an | venz*), 43 (*domna, tot merces vos venzà*), oltre che in *BdT 96,10*, al v. 3 (*se trob'aman qe·m venza ni·m contenda*, cf. *supra*, § 4.4.1: 183). – *paria*: rima ricca con i vv. 5 (*volria*) e 25 (*faria*), che unisce, ancora una volta, idealmente e foneticamente le tre sezioni del componimento.

v. 46 *eis*: la lezione *eis* del ms., interpretabile come il pronome ‘stesso’, il cui antecedente sarebbe da cercare al v. 45, *douza paria*, rende tutto il v. 46 un’apposizione al corpo della dama, che giustifica anche il verbo al plurale del verso successivo. – *plazer sobreplazer*: figura etimologica del tipo caro a Blacasset (si prenda, ad esempio, *BdT 96,7a*, v. 50, *es sobr'onor onrantz*, cf. *supra*, § 4.3.2: 133).

v. 47 *m'an tant...*: i soggetti del verbo al plurale possono essere rintracciati in *vostres nous cors envejos* e *douza paria*. *Amoroçamen*, inoltre, costituisce rima ricca con il *mot tornat* delle *coblas* II e III (*envaçimen*). Il senso del verso è completato dal verso successivo per *enjambement*.

v. 48 *format...ferm*: paronomasia, seguita subito dopo da una figura etimologica, *cor coral*. La proposizione continua nuovamente al verso successivo, per *enjambement*.

v. 49 *jornal*: rima ricca con il v. 8, *comunal*. La frase si completa, ancora una volta, al verso successivo per *enjambement*.

v. 50 *vezja*: ritorna qui il verbo di percezione visiva ricorrente nelle *coblas* guerresche. Il rimante costituisce, inoltre, rima ricca con il v. 40, *fazja*.

v. 51 *valors*: personificazione. Un’espressione simile ricorre anche in *BdT 96,11*, al v. 29, riferita alla *Merces* che umilia l’orgoglio (cf. *supra*, § 4.3.3: 152). – *s'umelia*: rima ricca con *valia* v. 20.

v. 52 *gentils donna*: apostrofe simile a quella del 43. Si noti che le apostrofi del sirventese, quelle a Sordello della *cobla* I e quelle alla dama amata dell’ultima *cobla* e della *tornada*, sono ripetute entrambe due volte. – *qi·m defen*: si segue l’interpretazione di Asperti, che traduce ‘che altro può più tenermi lontano / dal vostro giovane corpo seducente?’, con *defen* inteso come ‘interdire’ (Levy 1909: *s. v. defendre*), all’indicativo presente, 3^a persona singolare.

v. 53 *vostre nou...*: ritorno dell’espressione utilizzata al v. 44, con *climax* ascendente degli attributi associati al corpo della dama.

v. 55 *guerra*: ritorna qui, nella *tornada*, il termine *guerra* utilizzato nell’*incipit*. – *venarçal*: il *DOM* attesta la forma *venarsal* come variante grafica di *venansal*. Il termine costituisce rima ricca con il v. 28, *Proenzal*.

v. 56 *non voik*: il verbo completa per *enjambement* la proposizione iniziata al verso precedente. – *sol qe*: correzione operata già dai due editori precedenti, in linea con quella proposta per l’*incipit*. Nella *tornada*, Blacasset pare utilizzare il pretesto amoroso-cortese per esprimere il suo rammarico per la mancata scesa in campo del Conte di Provenza: visto che il valore si umilia e che si preferisce la pace alla battaglia, meglio indulgere nel gioco d’amore.

4.6.2. *BdT 96,6 – Gerra mi play, qan la vei comensar*

Unicum di M (ff. 241vb-242rab).

Genere testuale: sirventese di argomento politico-guerresco.

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 5,11: a10 a10 a10 a10 a10 a10 a10 a10; cinque *coblas singulares* di otto versi nella *cobla* I, sei versi nella III, sette versi nelle altre + *tornada* di quattro versi (a10 a10 a10 a10); tipo metrico derivato da *BdT 10,26* (*En aquel temps que·l reis mori n'Anfos* di Aimeric de Peguilhan); rime: I –ar, II –es (e chiusa), III –an, IV –atz, V –on (o chiusa), VI –oc.

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 12.

Altra bibliografia: Riquer 1975: 1290; Aurell 1989: 137-8.

Il testo del secondo sirventese guerresco di Blacasset, come tràdito dal manoscritto unico che lo conserva, M, si presenta piuttosto compromesso: stando al modello (*BdT 10,26*), il componimento dovrebbe constare di cinque *coblas* di otto versi e due *tornadas* di due versi. Il testo di M, invece, presenta cinque *coblas*, di cui la prima contiene, correttamente, otto versi, la terza solo sei, mentre tutte le altre sette. La *tornada*, invece, si mostra abbastanza omogenea rispetto al modello: anziché due *tornadas* di due versi, si ha un'unica *tornada* di quattro versi. Klein e Riquer intendono corrette le *coblas* di sette versi, eliminando, di conseguenza, un verso dalla prima *cobla* e aggiungendone uno vuoto alla seconda. Se si volesse, invece, pensare a un'adesione più precisa al modello metrico (*BdT 10,26*) da parte di Blacasset, sarebbero da considerare erronee tutte le *coblas*, tranne la prima, di otto versi. Si noti, infatti, che la *tornada* consta di quattro versi, per cui è plausibile che le altre *coblas* ne contenessero il doppio, otto, come la prima.¹⁷⁸ Osservando, poi, la struttura della *cobla* I, si nota una struttura ben definita, “a cerchi concentrici”: il v. 1 (*Gerra mi play, qan la vei comensar*) corrisponde per *incipit* e per tematica antitetica al v. 8 (*e gerra m·plai s'es ia mais entreugar*); il v. 2 (*gar per gerra vey los pros enansar*) per tema al v. 7 (*don gerra es drechuriera, so·m par*), mentre i versi centrali sono tra loro legati dall'anafora iniziale

¹⁷⁸ A voler seguire la ricostruzione testuale di Klein e Riquer, l'idea più immediata è quella di una cattiva suddivisione dei versi da parte del copista, per cui un verso della *cobla* II sarebbe stato erroneamente copiato in coda alla I, da un modello con *coblas* di sette versi ciascuna. Il contenuto testuale delle due strofe, tuttavia, non autorizza una tale conclusione, essendo entrambe in sé chiuse e di senso compiuto.

(*e per gerra vey* [...]) oltre che dal tema trattato. Klein, nel suo intervento emendativo, elimina l'ultimo verso della prima *cobla*, riportandolo in nota e proponendovi, come alternativa, l'eliminazione del v. 5 (*e per gerra vey tolre e donar*), «welche sehr an Z. 3 erinnert und dasselbe Reimwort donar hat, während in diesem Gedichte nicht zweimal dieselben Reimworte vorkommen» (Blacasset [Klein]: 12).¹⁷⁹ L'intervento non è, tuttavia, sufficiente a risolvere anche il problema della *cobla* II, monca di un verso e priva di evidenti lacune di senso da far pensare a una caduta di tipo meccanico. Lo stesso dicasi per le altre *coblas* di sette versi. È per questo motivo che, in questa edizione, si è deciso di rispettare la lezione dell'unico testimone M, non potendo né smentirla né confermarla, né tantomeno emendarla con certezza. Inoltre, come detto, la struttura della *cobla* I e il modello metrico di Aimeric de Peguilhan fanno supporre che in quasi tutte le *coblas* sia caduto un verso, evento pur difficile, ma non impossibile.

A livello tematico, il sirventese è in diretto collegamento con l'altro componimento politico di Blacasset, *BdT* 96,3a (cf. *supra*, § 4.6.1: 217), ma, anziché trattare del conflitto generale tra i due Conti, agli albori degli eventi, si concentra su una disputa tra signori locali, usata, ancora una volta, come pretesto per spronare il Conte di Provenza a riprendere il controllo delle sue terre; riprendendo Aurell 1989: 138,

le troubadour y chante les combats qui opposent la famille d'Agoult à Amelh de Courbons. Malheureusement, la couverture documentaire de la région de Digne est trop faible pour que nous puissions suivre en détail ce conflit; tout au plus savons-nous que dès 1260 au moins la seigneurie de Courbons passa dans le domaine des Agoult-Mison. Il n'en reste pas moins que ce *sirventes* témoigne de l'impuissance de Raimon Bérenger V à pacifier des terres de sa principauté trop éloignées de sa capitale.

Come datazione, dunque, ci troviamo sicuramente *post* 1230, anno in cui sono iniziate le prime battaglie dirette tra i due Conti, e, quindi, dopo la stesura di *BdT* 96,3a (cf. *supra*, § 4.6.1: 217).

Dal punto di vista stilistico, il sirventese, seppur, come visto, verosimilmente carente di alcuni versi, appare ben articolato e strutturato,

¹⁷⁹ Ammettendo che l'ipotesi di uniformazione delle *coblas* a sette versi ciascuna sia corretta, sarebbe più adatto eliminare proprio il v. 5 piuttosto che il v. 8, al fine di mantenere la struttura circolare della strofa ed evitare il *mot tornat*, fenomeno, d'altra parte, non raro nell'opera del poeta.

con *coblas singulars* di decasillabi *a minore*, quattro casi di cesure epiche e richiami tra rimanti con rime ricche, interne e inclusive. Da notare, inoltre, non solo i richiami lessicali e tematici al sirventese *BdT 96,3a* (cf. *supra*, § 4.6.1: 217), ma anche la struttura generale sostanzialmente identica al primo sirventese guerresco del giovane signore di Aups: in entrambi i casi si hanno cinque *coblas* con *tornada* e in entrambi i casi le prime quattro *coblas* trattano di argomenti guerreschi mentre l'ultima, insieme alla *tornada*, si concentra su temi amorosi, riprendendo il lessico caro all'autore e mostrando come il valore cavalleresco in battaglia sia strettamente legato all'eligibilità dell'amante come valido servitore della dama.

La paternità del componimento, seppur non dubitabile, è ulteriormente confermata dai richiami tematici anche puntuali tra gli unici due sirventesi politico-guerreschi sopravvissuti o composti dall'autore.¹⁸⁰ Tali corrispondenze, se da un lato aiutano a stabilire l'ascrivibilità dei due testi allo stesso autore, dall'altro denotano anche una certa mancanza di originalità in un campo poetico come quello politico-guerresco che, a quanto risulta da ciò che ci resta, non è stato praticato da Blacasset tanto quanto quello cortese. La mancanza di inventiva, d'altronde, è segnalata, anche per questo sirventese, dalla ripresa di toni e stile tipici di Bertran de Born.¹⁸¹

Per la resa testuale, si è teso, come di consueto, a rimanere il più possibile fedeli al testo dell'unico testimone M.

¹⁸⁰ Si confrontino, ad esempio, il v. 2 di *BdT 96,3a* (*e no·i am trega ni patz*) con il v. 8 di *BdT 96,6* (*e gerra·m plai s'es ja mais entrengar*); i vv. 12-13 di *BdT 96,3a* (*q'els pogues vezer re·ngatz | e d'aitals bruis ajostat*) con i vv. 22-23 di *BdT 96,6* (*Bel m'es q'ieu vèia en un bel camp rengatz | els es ill nos, per tal bruit ajostat*); il v. 14 di *BdT 96,3a* (*q'elms e lanzas e escuzos*) con il v. 18 di *BdT 96,6* (*qe n'aion ops elm es escut e bran*); i vv. 36-37 di *BdT 96,3a* (*mas qe donan e meten, | rauban, tolen e prenen*) con i vv. 3-5 di *BdT 96,6* (*e per gerra vey mantz destriers donar | e per gerra vey l'escas larc tornar | e per gerra vey tolre e donar*); il v. 44 di *BdT 96,3a* (*Vostres nous cors envejós*) con il v. 32 di *BdT 96,6* (*vostre gen cors fazonat per rason*); i vv. 17-20 di *BdT 96,3a* ([...] *ges cel qi ab sen | creis son pretz emperial | no·m valgues, qe sobreval, | s'ieu per mon grat no·i valia*) con il v. 28 di *BdT 96,6* (*mas vueilh murir qe vivre desonrat*).

¹⁸¹ Riprendendo Aurell 1989: 137-8: «Il n'est à nouveau que l'expression, à la manière de Bertran de Born, de la jouissance qu'éprouve le troubadour au début d'une guerre qui permettra aux belligérants de pratiquer la largesse».

- I Gerra mi play, qan la vei comensar,
 qar per gerra vey los pros enansar
 e per gerra vey mantz destriers donar
 e per gerra vey l'escas larc tornar
 e per gerra vey tolre e donar 5
 e per gerra vey las nueigz trasnuechar,
 don gerra es drechuriera, so'n par,
 e gerra m'plai ses ja mais entreugar.
- II A N'Agout man, qar n'es premier comes,
 q'el en fasa demanda, cui q'en pes 10
 tal q'en sion mant colps donat e pres;
 e no s'en clam, qar no seria bes,
 qe sos paires no s'en clamera ges
 de nul home, per mal q'om li feses,
 mas deman n'agra gran e fort e espes. 15
- III A N'Amieu prec, lo seinhor de Curban,
 q'el en pes tenga la gerra e'l masan,
 qe n'aion ops elm es escut e bran
 e'l bon gerrier doblon lur prez ugan;
 as amdos dic, en chantan, lausor gran, 20
 pero us d'els mi veira a son dan.
- IV Bel m'es q'ieu veia en un bel camp rengatz
 els es ill nos, per tal bruit ajostatz,
 q'al ben ferir n'i aia de versatz;
 aqi veirem manz sirventz pecejatz, 25
 mantz cavals mortz, mantz cavaliers nafrazz;
 se nulls non torna, ja non serai iratz;
 mas vueilh murir qe viure desonratz.
- V Valenz donna, a vos m'autrei e'm don,
 noveleta de q'aten gieron, 30
 es aurai l'en qan aurai servit pron
 vostre gen cors fazonat per rason;
 mais vueilh servir, donna, tos temps perdon

vos, qu'autra·m des ni anel ni cordon;
s'ieu mueur, aman, per vos, cug far mon pron. 35

VI Gœntils donna, se lo non fos en oc,
amanz del mon non agra tan bon loc
del joi d'amor, don aten honrat joc,
q'al flac jelos cuig dir: "Mat, ses tot roc!".

26 *cauals mortz*] *cauals tor. mortz* M | 36 *Gœntils*] *Getils* M

Traduzione

I. La guerra mi piace, quando la vedo cominciare, poiché per la guerra vedo avanzare i valorosi e per la guerra vedo donare molti destrieri e per la guerra vedo l'avaro diventare generoso e per la guerra vedo sottrarre e donare e per la guerra vedo passare le notti in bianco, per cui la guerra è corretta, così pare, e la guerra mi piace se non vi è mai una tregua.

II. Faccio sapere a Messer d'Agoult, poiché ne è il primo iniziatore, che ne faccia reclamo, dispiaccia pure a qualcuno, di modo che molti colpi ne siano inferti e presi; e non se ne lamenti, perché non sarebbe conveniente, dato che suo padre non si lamenterebbe proprio di nessuno, per quanto gli si facesse del male, ma anzi ne avrebbe una grande, forte e abbondante richiesta.

III. Prego Messer Amiel, signore di Curbans, che abbia in mente guerra e tumulto, tanto che siano necessari elmi e scudi e spade e che quest'anno i buoni guerrieri raddoppino il loro valore; a entrambi dedico, cantando, grandi lodi, ma uno di loro mi vedrà a suo discapito.

IV. Mi piace vedere schierati in un bel campo i loro e i nostri, riuniti per tale disputa, tanto che al ben colpire ve ne siano alcuni abbattuti; vedremo allora molti fanti fatti a pezzi, molti cavalli morti, molti cavalieri feriti; se nessuno torna, non sarò certo afflitto; preferisco morire che vivere disonorato.

V. Nobile donna, a voi mi abbandono e mi dono, giovane da cui attendo guiderdone, e lo avrò quando avrò servito a sufficienza il vostro gen-

tile corpo plasmato con belle proporzioni; preferisco servire, donna, tutto il tempo invano voi, piuttosto che avere da un'altra anelli o collane; se muoio, amando, per voi, credo di agire nel mio interesse.

VI. Gentile donna, se il no si mutasse in sì, gli amanti del mondo non avrebbero molte buone occasioni per la gioia d'amore, da cui attendo un'onorata partita, tanto che al debole geloso voglio dire: "Matto, senza alcuna torre!".

Note

v. 1 *Gerra mi play*: la prima *cobla* si caratterizza per l'anafora iniziale del termine *gerra* in espressioni tra loro molto simili: *gerra mi play* ai vv. 1 e 8, *per gerra vey* ai vv. 2-6 e *don gerra es* al v. 7. Si noti, inoltre, che *play* crea rima interna identica con il primo emistichio del v. 8 (*plai*).

v. 2 *gerra*: il termine, oltre a costituire anafora con il verso successivo e con quelli seguenti, compone, proprio con questi ultimi, rima interna identica, creando cesura lirica, in questo verso come nei quattro successivi. – *vey los pros enansar*: si notino l'omoteleuto *los pros* e l'iperbato tra *vey* e l'infinito retto dal verbo di percezione visiva (*enansar*), oltre che la rima ricca con il verso immediatamente precedente (*comensar*: *enansar*).

v. 3 *vey mantz destriers donar*: iperbato simile a quello del verso precedente. Inizia, con il v. 3, una mini-sezione dedicata alla prodigalità che si manifesta in tempo di guerra, che termina al v. 5 e richiama il tema trattato anche in *BdT 96,3a* ai vv. 36-37 (cf. *supra*, § 4.6.1: 221-2).

v. 4 *vey l'escas larv tornar*: si noti, ancora una volta, la separazione tra il verbo di percezione visiva e l'infinito da esso retto che sottolinea la giustapposizione dei due attributi antitetici *escas* e *larv*. Va, inoltre, osservato che *tornar* compone rima ricca con il verso precedente e con quello successivo (*donar*: *tornar*: *donar*). L'attributo *escas* ricorda il v. 3 di *BdT 96,4* (*gar ieu o sai que no us plaz escaseza*, cf. *supra*, § 4.5.3: 201), mentre *larv* richiama il v. 5 di *BdT 96,10* (*ne tan larv sia ab tan pauc de renda*, cf. *supra*, § 4.4.1: 183), in entrambi i casi con riferimento alle doti di prodigalità del poeta.

v. 5 *tolre e donar*: dialefe per evitare ipometria. Il verbo *donar*, inoltre, costituisce *mot tornat* con il v. 3.

v. 6 *vey las nueigz trasnuechar*: figura etimologica, espediente retorico caro al poeta. Si noti, inoltre, nuovamente l'iperbato tra verbo di percezione e infinito, come nei versi precedenti.

v. 7 *gerra es*: iato; il verbo costituisce rima interna con la *cobla* II. Si noti che il termine *gerra* è, in questo caso, personificato. – *don...drechuriera*: l'intero v. 7 richiama in parallelismo il v. 2, dato che la guerra è considerata giusta sia

perché si elargiscono favori, tanto che anche gli avari diventano generosi (vv. 3-5), sia perché permette ai più valorosi di avere la meglio e dimostrare quanto valgono (v. 2).

v. 8 *e gerra m·plai ses ja mais entreugar*: verso assente nella versione di Klein/Riquer, che lo eliminano per adeguare la *cobla* I al resto del componimento. La scelta va, tuttavia, a inficiare il carattere circolare della strofa, dato che non solo il primo emistichio riprende puntualmente il v. 1, compresa anche la rima interna *plai*, ma che anche il secondo ribadisce il concetto già espresso nel secondo emistichio del primo verso, utilizzando, però, un rimante a esso antitetico (*qan la vei comensar – ses ja mais entreugar*). Il verbo *entreugar*, inoltre, richiama il v. 2 di *BdT* 96,3a (*e no·i am trega ni patz*, cf. *supra*, § 4.6.1: 221), ed è ancora una volta interpretabile come sprone al Conte di Provenza, Raimondo Berengario, considerato dai contemporanei anche suoi partigiani fin troppo “pacifista”. Si noti, infine, che il ricorso all’avverbio *ses* richiama, circolarmente, l’ultimo verso del componimento: “*Mat, ses tot roc!*”.

v. 9 *N’Agout*: sull’identità del signore di Agout, Klein scrive: «Agout ist der Herr von Sault, einer Landschaft in Rodez, die unter dem Vicegrafen von Béziers stand» (Blacasset [Klein]: 13). In particolare, si può identificare questo personaggio con Raymond d’Agout, riportato sulla banca dati *MedLands* come morto dopo il 1295, secondo figlio di Isnard II d’Entrevennes e Douceline de Pontevès, definito «Mre Raimond Agout Sgr du Val du Sault» in un documento del 24 febbraio 1260 in cui lo si attesta come arbitro di una disputa tra suo fratello minore Isnard III d’Entrevennes e i figli di suo fratello maggiore Foulques de Pontevès contro Isnard d’Ollières riguardo l’eredità dei loro genitori. Si tratta di un’apostrofe indiretta simile a quella della *cobla* successiva. – *man*: il verbo costituisce rima interna ricca con *aman* del v. 35. – *n’es primier comes*: omoteleuto *n’es-comes*.

v. 10 *fasa*: il primo emistichio termina con un bisillabo parossitono, per cui si ha cesura lirica. – *cui q’en pes*: il rimante *pes* costituisce rima ricca con il v. 15 (*[e]spes*).

v. 11 *sion*: nel congiuntivo del verbo *esser*, l’accento cade sulla prima vocale, per cui la forma va considerata come bisillaba parossitona, separando i due emistichi in cesura lirica. Si noti, inoltre, l’iperbato *sion...donat e pres*, simile a quelli precedenti ricorrenti nella *cobla* I. – *colps*: il termine appare utilizzato anche in *BdT* 96,3a al v. 25 (*dels colps qe chascus faria*, cf. *supra*, § 4.6.1: 221). – *donat e pres*: i due verbi sono tra loro antitetici. Si noti, inoltre, che il verbo *donar* ricorre qui con una sfumatura di significato differente rispetto a quella allusa nella *cobla* I: non si tratta più di ‘donare’ ma di ‘dare, inferire’ colpi di spada.

v. 12 *gar no seria bes*: velata accusa di debolezza al signore di Agout che introduce il confronto con il suo più valoroso padre nei versi successivi.

v. 13 *sos paires*: se l’identificazione sopra proposta per Raymond d’Agout è corretta, il “padre” cui Blacasset fa qui riferimento è quasi certamente Isnard

Il d'Entrevennes, con cui il più anziano Blacatz ha scambiato una tenzone (*BdT* 97,1), morto, come riportato da *MedLands*, prima del 13 febbraio 1245. Il termine *pires*, inoltre, essendo un bisillabo parossitono, caratterizza il verso con cesura lirica. – *no s'en clamera ges*: l'intero verso manifesta una costruzione chiasmica rispetto a quello immediatamente precedente, corroborata da poliptoto *clam – clamera*. Si noti, infatti, la ripresa del primo emistichio del v. 12 nel secondo del v. 13 (*e no s'en clam – no s'en clamera ges*) e il richiamo sonoro del secondo emistichio del v. 12 nel primo del v. 13.

v. 14 *home*: il termine, bisillabo parossitono, crea cesura lirica tra i due emistichi. Il primo emistichio continua per *enjambement* la proposizione iniziata al verso precedente.

v. 15 *deman n'agra*...: è questo il primo caso di cesura epica, in cui si ha iato tra la congiunzione e l'attributo, fenomeno già riscontrato in *BdT* 96,7a (cf. *supra*, § 4.3.2: 125), *BdT* 96,2 (cf. *supra*, § 4.3.4: 163), *BdT* 96,10 (cf. *supra*, § 4.4.1: 180), ma anche nel testo qui analizzato, al v. 5 (ma si veda anche *supra*, § 2.2: 40). Si ha, così, *mas-de-man-nà-gra* (5 sillabe) | *gran-e-fort-e-e-spes* (6 sillabe); anche nelle *COM2* l'espressione *e es-* si trova quasi sempre in iato. Si notino, inoltre, la paronomasia *n'agra gran* e l'omoteleuto *deman-gran*. Il termine *deman*, infine, richiama il *demanda* del v. 10, sebbene con accezioni diverse. – *espes*: l'attributo si pone in coda a un elenco di aggettivi in *climax* ascendente e costituisce rima ricca con il v. 10 (*pes*).

v. 16 *N'Amieu* [...], *lo seinbor de Curbar*: il secondo personaggio cui Blacasset fa riferimento può essere individuato nell'Amelio d'Agoult descritto nel *Dizionario biografico degli italiani*, s. v. AGOULT, *Amelio d'*:

Figlio di Bertrando, della illustre famiglia provenzale dei d'Agoult e fondatore del ramo di Mison, fu signore di Curbans, del Monestier e di Claret; nel 1265, insieme con altri membri della sua famiglia, seguì Carlo d'Angiò nell'impresa d'Italia e da allora fu tra i seguaci più fedeli all'Angioino, percorrendo così una lunga carriera militare ed amministrativa nel Regno di Napoli. Forse la prima carica che ricevette fu quella di siniscalco di Provenza, ma solo per il 1266 [...] Aveva sposato in Francia Aliette di Mevouillon, poi, in Italia, certo una appartenente alla famiglia dei conti di Sangro e più tardi, pare, un'altra donna di nome Francesca. Dalla prima moglie ebbe un figlio, Guglielmo (del quale si perdono le tracce), e una figlia Isoarda (o Isolda), che sposò Bertrando del Balzo-Orange, e, rimasta vedova, fu promessa, nel 1269, a Tommaso, figlio del conte Ruggero di San Severo, e sposò infine, nel 1320, Corrado Acquaviva. Non sappiamo se fu suo figlio o suo nipote Luigi, padre di un secondo Amelio. Aveva conservato beni in Provenza che risultano venduti, però, nel 1300.

Il padre Bertrando, descritto come «fondatore del ramo di Mison», si può forse ricondurre al Bertrand de Mison citato da *MedLands* come signore di Re-

coubeau, castello ereditato da suo padre, anch'egli Bertrand de Mison, che a sua volta lo ricevette con un atto vescovile del 31 dicembre 1220. È, tuttavia, destinato a rimanere poco chiaro il motivo per cui Blacasset si rivolga proprio a questi due personaggi (cf. Aurell 1989: 138); probabilmente si tratta di lotte signorili legate alla coalizione contro Raimondo Berengario V nell'orbita del suo scontro con il Conte di Tolosa, scontro al quale il poeta aveva richiamato il Conte di Provenza perché intervenisse in maniera più decisa già in *BdT* 96,3a (cf. *supra*, § 4.6.1: 217).

v. 17 *q'el en pes...*: il costruito, insieme all'apostrofe indiretta del verso precedente, richiama i primi due versi della *cobla* precedente (*A N'Agout man [...] | q'el en fasa [...]*). Si è, inoltre, di fronte al secondo caso di cesura epica, per cui *gerra e-l masan* va contato come iato (*q'el-en-pes-tèn-ga | la-ger-ra-e-l-ma-san*); una rapida consultazione delle *COM2* conferma la tendenza maggioritaria allo iato tra *gerra* ed *e* nei testi trobadorici. – *la gerra e-l masan*: dittologia sinonimica.

v. 18 *elm es escut e bran*: per la menzione di *elm*, *escut* e *bran*, si confronti *BdT* 96,3a, v. 14 (cf. *supra*, §4.6.1: 221).

v. 19 *gerrier*: il termine riprende il lessema *gerra* utilizzato in tutti i versi della *cobla* I e nella *cobla* III al v. 17.

v. 20 *dic...gran*: il verbo *dic* regge l'oggetto *lausor gran*, cui è legato per iperbato, mentre il participio *chantan* è connesso per omoteleuto al rimante *gran*. Quest'ultimo, inoltre, costituisce rima ricca con *bran* del v. 18.

v. 22 *veia en...rengatz*: cesura epica (*bel-m'er-q'ieu-vè-ia | en-un-bel-camp-rengatz*); nelle *COM2* l'espressione *veia en* è sempre oggetto di sinalefe, tranne quando, come in questo caso, il verbo viene a trovarsi in fin di emistichio. Si noti, inoltre, l'iperbato che separa, in *enjambement*, come nella *cobla* I, il verbo di percezione visiva *vèia* dal complemento oggetto da esso retto (*els es ill nos*).

v. 23 *ajostat*: parallelismo con il rimante precedente *rengatz*, come già in *BdT* 96,3a ai vv. 12-13 (cf. *supra*, §4.6.1: 221).

v. 24 *versatz*: il participio svolge qui un ruolo quasi antitetico rispetto ai due rimanti precedenti *rengatz* e *ajostat*.

v. 25 *manz sirventz*: inizia qui una serie di anafore che prosegue al verso successivo, con cui il poeta descrive, per *climax* discendente (*pecejatz – mortz – nafraz*), un tipico scenario di battaglia.

v. 26 *cavals...cavaliers*: figura etimologica. Il riferimento ai *cavals* si trova anche in *BdT* 96,3a al v. 3 (*e can vei cavals armatz*, cf. *supra*, § 4.6.1: 221).

v. 27 *se nulls non torna...*: ultimo caso di cesura epica (*se-nulls-non-tòr-na | ja-non-se-rai-i-ratz*), per cui *serai* e *iratz* vanno contati insieme come quadrisillabo per sinalefe delle vocali finale e iniziale. – *ja non serai iratz*: litote con cui il poeta esprime, velatamente, la sua contentezza nel vedere tante vittime sul campo di battaglia, pur che battaglia sia. Si noti, inoltre, che *iratz* compone ri-

ma ricca con il rimante immediatamente precedente *nafratz* e con quello successivo *desonratz*:

v. 28 *murir*: rima interna con il primo emistichio del v. 24 (*ferir-murir*).

v. 29 *Valenz donna*: dopo le due apostrofi indirette delle *coblas* II-III, il poeta utilizza qui un'apostrofe diretta, questa volta alla dama amata, esattamente come accade anche in *BdT 96,3a* (cf. *supra*, § 4.6.1: 222). Si noti, inoltre, la cesura lirica che separa i due emistichi, dato che *donna* è bisillabo parossitono. – *m'autrei e m don*: dittologia sinonimica con cui il poeta corrobora la sua dedizione alla dama amata, dama anche in questo caso, come in altri componimenti, non è direttamente identificabile. Il verbo *autrejar* appare utilizzato anche in *BdT 96,10* al v. 7 (*a lui s'autrei et de mi se defenda*, cf. *supra*, § 4.4.1: 183) e in *BdT 96,11* al v. 9 (*Ab tal voler fetz Amor autrejar*, cf. *supra*, § 4.3.3: 152).

v. 30 *noveleta*: il termine, quadrisillabo parossitono, costituisce cesura lirica tra il primo e il secondo emistichio. – *giardon*: rima ricca con i vv. 29 (*don*), 33 (*don*), 34 (*cordon*).

v. 31 *aurai l'en. l'en*, si riferisce cataforicamente al *cors* del verso successivo o anaforicamente al *giardon* del verso precedente, che condividono, di fatto, lo stesso contenuto denotativo. Si noti, inoltre, la reiterazione con diafora del verbo *aurai*, nel primo caso utilizzato come verbo autonomo con il significato di 'possedere' (*aurai l'en*), nel secondo come verbo ausiliare (*aurai servir*).

v. 32 *fazonat*: il verbo *fazonar* viene utilizzato dal poeta anche in due luoghi di *BdT 96,11* (cf. *supra*, § 4.3.3: 152), cioè v. 18 (*ni faissonar vostra beutat plazen*) e v. 22 (*so qu'ieu per ver faissonar en poiria*), anche se con sfumatura differente.

v. 33 *mais vueilh servir*: si noti il richiamo della stessa costruzione del v. 28 (*mas vueilh murir*), con cui *servir* compone anche rima interna. L'intero v. 33, inoltre, mostra una costruzione chiasmica rispetto al v. 29, il primo di quest'ultima *cobla*, con la "dichiarazione" di dedizione alla dama nel primo emistichio, laddove al v. 29 essa si trovava al secondo emistichio (*mais vueilh servir – a vos m'autrei e m don*), e il vocativo al secondo, mentre al v. 29 era al primo (*donna – Valenz donna*). Si noti, infine, che il verbo *servir* viene completato dal complemento oggetto solo al verso successivo per *enjambement*. – *perdon*: rima inclusiva con il v. 29 (*m'autrei e m don*).

v. 34 *des*: rima interna con i rimanti della *cobla* II e con il v. 7 (*don gerra es*). – *ni anel ni cordon*: metafora utilizzata per indicare le "profferte amorose" di un'altra dama, similmente a quanto accade in *BdT 96,11* (cf. *supra*, § 4.3.3: 152) e *BdT 96,10a* versione di C (cf. *supra*, § 4.3.1: 115-6).

v. 35 *s'ieu mueir, aman*: il tema antitetico della morte per amore torna identico in *BdT 96,7a* (v. 17, cf. *supra*, § 4.3.2: 132) e *BdT 96,11* (v. 39, cf. *supra*, § 4.3.3: 152). Si noti, inoltre, che l'espressione si manifesta come riassuntiva dei vv. 28 (*mas vueilh murir*) e 33 (*mais vueilh servir*). Il participio *aman* costituisce, peraltro, rima interna inclusiva con il v. 9 (*A N'Agout man*). – *pron*: *mot equivoc* con il v. 31: lì, infatti, aveva funzione di avverbio, mentre qui è sostantivo.

v. 36 *Geovtils donna*: apostrofe simile a quella in apertura del v. 29 che crea cesura lirica tra un emistichio e l'altro. – *non...oc*: le due particelle sono tra loro in rapporto antitetico.

v. 37 *amanz*: il sostantivo riprende, in figura etimologica a distanza, *amor* del verso successivo. – *mon non...bon*: omoteleuto che rafforza l'allitterazione delle nasali lungo tutto il verso. L'espressione, inoltre, è completata al verso successivo per *enjambement*.

v. 38 *joc*: la traduzione offerta in questa edizione è 'partita', in linea con la metafora degli scacchi cui il poeta fa ricorso in questi ultimi due versi della *tornada*, oltre che col significato offerto dal *FEW*, 5: 43b, s. v. JOCUS, di 'amusement soumis à des règles, où l'on perd ou gagne', ma anche con la glossa fornita dal *DOM*: s. v. *joc*, 'pièce [d'un jeu d'échecs]'.
v. 39 "*Mat, ses tot roc*": il gioco degli scacchi era molto diffuso nel XIII secolo; come nota Pastoureau 2018: 265,

Per l'epoca feudale, il numero dei pezzi portati alla luce dagli scavi lascia pensare che si giocasse davvero molto agli scacchi, in tutti i luoghi e in tutta la classe nobile. Era già questa del resto l'opinione del grande storico degli scacchi Harold J.R. Murray il quale, nel 1913, riteneva che il XIII secolo europeo avesse rappresentato con ogni probabilità, in senso assoluto, l'apogeo della diffusione del gioco

Il gioco, di origine orientale, non venne compreso nelle sue regole originarie dagli Occidentali, che, quindi, lo adattarono al loro orizzonte cortese di società feudale (*ibi*: 258-60):

la partita di scacchi assomiglia alla battaglia e non alla guerra, due cose diverse per i cristiani dell'XI e XII secolo. Le vere battaglie sono rare e hanno una funzione vicina all'ordalia: esse si sviluppano secondo un rituale quasi liturgico terminando con una sanzione divina. [...] La torre solo tardivamente ha sostituito queste diverse figure [*nda* il carro, il cammello o l'animale esotico in generale] e per ragioni non ancora totalmente chiare. Si è forse accostata la parola latina che designava questo pezzo, *rochus* (ricalcato sull'arabo *rūkh*, carro), al termine italiano *rocca* che indicava una fortezza? Come che sia, questa figura, il *roc* del gioco francese, è rimasta molto instabile sino al XV secolo, data nella quale si fissa infine in forma di torre.

Non è, dunque, così bizzarro che Blacasset si serva di tale immagine per chiudere un sirventese a tema guerresco e che, tra tutti i pezzi disponibili, abbia scelto proprio il *roc*, la 'forteza', il cui possesso da parte di una delle controparti rappresenta un vero e proprio punto di vantaggio rispetto all'altra. Secondo lo studio di Scarpati 2008: 253, 323, 335, l'immagine del *roc* viene ripresa anche da Guillem Ademar in *BdT* 202,1 (vv. 22-3, *C'assi cum dels eschacs lo rocs | val mais qe·ill autre joc no fan*), mentre in Guillem de Saint Gregori si trova

l'immagine degli scacchi d'avorio (*BdT* 233,4, v. 19, *Plus a·l cors blanc quel us scacx d'evorì*).

4.7. ATTRIBUZIONE INCERTA

4.7.1. BdT 96,5 – *En Blanchacet, eu sui de noj*

Unicum di P (f. 62va).

Genere testuale: scambio di *coblas*, forse con Uc de Mataplana (BdT 454,2).

Schema metrico-rimico: Frank 1953-1957: 731,1: a8 b8 b8 c8' c8' d8 e8 e8 d8 f8' f8'; due *coblas unissonans* di undici versi ciascuna; rime: a –oi (o aperta) : –oi (o chiusa), b –es (e aperta), c –ella (e aperta) : –ella (e chiusa), d –al, e –ai, f –able.

Edizioni critiche: Blacasset (Klein): 11; Uc de Mataplana (Riquer): I.

Riquer, nella sua edizione del 1972 delle poesie di Huguet de Mataplana, afferma con una certa sicurezza che l'attribuzione a Blacasset da parte del ms. P è da considerare errata. Come prova, adduce la consuetudine familiare dei Blacatz di dare lo stesso nome del padre al figlio primogenito, consuetudine che poteva provocare non poche confusioni, dato che il più giovane assumeva spesso il diminutivo. Diventava, quindi, quasi impossibile stabilire con certezza se il nome al diminutivo fosse usato per indicare effettivamente il più giovane della famiglia o se indicasse in realtà il padre prima della nascita – biografica o letteraria – del figlio. Come fa notare lo studioso, la pratica era comune anche per trovatori di origine catalana:

La tan extendida costumbre de las familias feudales catalanas de repetir el mismo nombre de pila, generación tras generación, a lo largo de varios siglos y la inexistencia de algo equivalente al actual «segundo apellido», produce verdaderos quebraderos de cabeza a los historiadores. El horizonte se ilumina así que uno de los miembros del linaje, que lleva el mismo nombre que su padre, tiene la buena idea de firmar con diminutivo, aunque desgraciadamente a veces no lo hace siempre y aunque el abandono de la forma diminutiva no pueda darse como síntoma seguro de que el padre ya esté muerto (Uc de Mataplana [Riquer]: 455).

Riquer prosegue aggiungendo che, essendo Huguet de Mataplana morto nel 1213, è altamente improbabile che il suo interlocutore sia Blacasset, la cui produzione è certamente più tarda, e assume come certezza che si tratti in realtà del padre di quest'ultimo, Blacatz (*ibi*: 460 ss.). Inoltre, fa notare: «[n]o está de más recordar que en los cancioneros provenzales

es frecuente que se atribuyan a Blacatz composiciones de Blacasset y a Blacasset composiciones de Blacatz».

Malgrado la correttezza delle affermazioni di Riquer, non può, tuttavia, passare inosservato il fatto che il nome di Blacasset appaia all'interno del componimento, e faccia, quindi, parte del computo metrico e sillabico del testo, mentre l'attribuzione a Uc de Mataplana è riscontrabile esclusivamente nella rubrica: l'interlocutore, infatti, gli si rivolge semplicemente come *En Diable*. Di conseguenza, si potrebbe essere portati a pensare che uno dei due interlocutori sia effettivamente Blacasset, e non suo padre Blacatz come voleva Riquer, e che, semmai, sia l'attribuzione in rubrica a Uc de Mataplana a dover essere considerata erronea, data la non coincidenza di date e l'impossibilità, esposta già da Riquer, che i due trovatori (Blacasset e Uc de Mataplana), avessero scambiato delle *coblas*. Klein, nella sua edizione, non si pone il problema, considerando il testo di sicura attribuzione al giovane signore di Aups. D'altra parte, a sostegno della tesi di Riquer, potrebbe trattarsi di un antenato di Blacasset che utilizzava il diminutivo perché era ancora in vita un altro Blacatz con cui si sarebbe confuso.¹⁸² L'impossibilità di definire con certezza la paternità dello scambio ha, dunque, portato, in questa edizione, a inserire il testo tra i componimenti di attribuzione incerta, dato che, tra l'altro, mancano, nella risposta del presunto Blacasset, appigli testuali che rimandino chiaramente ad altri suoi componimenti e possano dare una certa sicurezza di paternità. Si consideri, poi, anche che il canzoniere P riporta già nella sua sezione iniziale una serie di quattro componimenti tutti erroneamente attribuiti a Blacasset, per cui la sua affidabilità nelle rubriche d'attribuzione al giovane signore di Aups è quantomeno controversa.¹⁸³

A livello stilistico, lo scambio si presenta non eccessivamente elaborato, con rime a volte anche imperfette: si vedano i vv. 4-5, dove

¹⁸² Si veda, ad esempio, quanto afferma Stroński 1907: 30-1 a proposito di un documento notarile relativo a Blacatz: «[o]r Blacatz ne s'appelle pas "Bla(n)cacius" dans cette charte, comme dans toutes les antérieures et dans toutes les postérieures, mais contamment (21 fois) et sans exception "Blanchacetus". Ceci signifie, d'après l'usage constant en provençal, qu'il s'agit de Blacatz fils de Blacatz, appelé Blacatzet du vivant de son père (et, comme il paraît naturel, un certain temps encore après la mort de son père), tandis que plus tard le même personnage portera son nom tel quel: Blacatz».

¹⁸³ Si veda al proposito Resconi 2009: 205 ss.

sœlla – correzione qui apportata per il *silla* del ms. P – ha vocale chiusa, mentre *chabdella* aperta.

Tema delle strofe è una sfida lanciata dal primo interlocutore (“Uc de Mataplana”) a “Blacasset”, invitato ad accettare la sfida, pena l’oblio della dama amata. “Blacasset”, dal canto suo, si sente rafforzato dal pensiero della sua donna e accetta la provocazione. Se davvero lo sfidato è Blacasset, come appare, l’antitesi *Diable* contro ‘donna amata che difende *d’ir’e de mal*’ potrebbe assumere richiami anche religiosi, ricordando la già trattata Ugeta. La mancata certezza della paternità del testo non permette, tuttavia, di proseguire oltre nella ricerca dell’eventuale identità della donna.

A livello testuale, la versione conservata dal manoscritto unico pone alcuni problemi metrici, facilmente risolvibili per sinalefe o dialefe. Unico punto davvero non trascurabile è, come già accennato, l’incompatibilità della rima dell’*incipit* del primo interlocutore come riportata dal ms. P – *noit* – con quella dell’*incipit* della *responsiva* – *enoi* –, data anche la possibilità di riconoscere nel primo rimante, *noit*, un possibile tratto francesizzante (non raro nello scambio: si veda il rimante del v. 3, *oblideres* con indebolimento della vocale intertonica, da *oblidares*; le rese grafiche per possibili palatalizzazioni e lenizioni delle occlusive iniziali – anche accettabili in apr. – del v. 1 *Blanchacet* e del v. 5 *chors, chob, chabdella*; la presenza ipercorretta della dentale finale in *enfernt* v. 9; la forma *le* per *lo* per l’articolo determinativo maschile singolare al v. 11 – non assente anche in alcune aree apr. –; l’indebolimento dell’affricata finale nel verbo in rima di 2ª plurale *es* del v. 14 – fenomeno presente anche all’interno del v. 12 –; il rimante dittongato del v. 13 *meis*, corretto per ripristinare la rima in *-es*; l’indebolimento della *-a* finale nell’ultimo rimante, *fable* per *fabla*, anche se probabilmente per motivi rimici).¹⁸⁴ Al

¹⁸⁴ Si noti, però, che almeno due delle forme citate, *oblideres* per *oblidares* e *fable* per *fabla*, sono comuni anche al catalano, per l’indebolimento dell’atona intervocalica e finale (cf. *LRL*, 2/2: 477b e 494a), e si trovano, la prima, nella *cobla* del presunto Uc de Mataplana – di origine catalana –, l’altra, la più forte, perché in rima, nella *responsiva* del presunto Blacasset, elemento linguistico che allontana la paternità della seconda *cobla* dal signore di Aups – sia giovane che più anziano. D’altra parte, l’intera testimonianza di P non manca, come di consueto, di altre spie linguistiche che attestano una complessa stratificazione delle fonti prima della sedimentazione nell’unico testimone: si vedano ad esempio i relativi in grafia italiana *cb(e)* ai vv. 7-8-9-10-18-21, per cui si rinvia a Resconi 2009: 229-32, che offre un quadro linguistico delle influenze italiane – particolarmente settentrionali-venete – sulla *scripta* del manoscritto P.

fine di appianare l'incongruenza, si è deciso di rendere il primo rimante sotto forma di *noj*, eliminando la *-t* finale, intendendo la grafia *-j* finale come possibile resa di una affricata sorda, [ʝ], accettabile anche per il lemma *enoj* che col v. 1 si trova a rimare. La *facies* linguistica dell'unico testimone è piuttosto particolare e non fa, dunque, che aggiungere dubbi circa la paternità del componimento all'uno o all'altro dei poeti provenzali coinvolti; nella *restitutio textus*, si è preferito conservare i tratti francesizzanti, italianizzanti o catalanizzanti della *scripta*, tranne, come detto, l'adattamento *noit* > *noj* al v. 1, per motivi di rima.

- I *En Blanchacet, eu sui de noj
vengut a vos combatr'ades,
o vos del tot oblideres
l'amor e la beltat de sœlla
che vostre chors e chob chabdella* 5
*e meteres l'a nomenclal;
l'un prenez ch'al men vos desplai,
breumen, ch'eu non voil delai,
per che l'enfernt sens mi men val;
e voil sachaz ch'eu soi el Diable,* 10
le plus crudel e l plus penable.

Responsiva

- II *En Diable, es per dar enoj
als homes an e giorn e mes,
e per aiso vengut vos es* 15
*a mi de noit sens lum d'estella;
mas eu non tem menaza fella
ne ai paor d'esprit venal,
per che a vos mi combatrai;
sil per cui eu vif sen esmai
me defendra d'ir'e de mal* 20
*e, poi ch'il es ma defensable,
eu vos desfi sens dir plus fable.*

1 noj] noit P | 2 combatr'ades] per combatre ades P (+2) | 4 sœlla] silla P | 6 l'a] la a P (+1) | 12 es per dar] uos es per dar P (+1) | 13 mes] meis P | 18 per che a vos] per chaunos P (-1) | 20 d'ir'e] dira e P (+1)

Traduzione

I. Messer Blacasset, sono venuto di notte per battermi subito con voi, o dimenticherete del tutto l'amore e la bellezza di colei che governa il vostro corpo e la vostra testa e vi diverrà indifferente; scegliete una proposta su cui disputare che vi dispiaccia meno, rapidamente, perché non voglio ritardi, dato che l'inferno senza me perde valore; e voglio sappiate che solo il Diavolo, il più crudele e il più terribile.

Risposta

II. Messer Diavolo, siete qui anno e giorno e mese per arrecare fastidio agli uomini, e per questo siete venuto da me di notte senza luce di stella; ma non temo una minaccia malvagia né ho paura di uno spirito vile, ragion per cui mi batterò con voi; colei per cui vivo senza preoccupazioni mi difenderà dall'impeto e dal male e, dato che ho lei come protettrice, vi sfido senza più parole vane.

Note

v. 1 *En Blanchacet*: apostrofe, ripresa anche nell'*incipit* della risposta (*En Diable*, v. 12).

v. 2 *vengut a vos combatr'ades*: eliminazione della preposizione *per* e troncamento del verbo per ragioni metriche. Il verso prosegue in *enjambement* il precedente e l'espressione *vengut a vos* è rafforzata dalla paronomasia.

v. 4 *l'amor e la beltat*: espressione che assume valore di dittologia sinonimica, che richiama, in chiasmo, la dittologia del verso successivo (*chors e chob*), dato che *amor* è collegato, oltre che al corpo, anche alla testa, *chob*, mentre la *beltat* è strettamente connessa al *chors*. – *sella*: correzione di *silla* in *sella* per rispettare la rima con il v. 5.

v. 5 *chors*: variante grafica per *cors*, 'corpo'. – *chors e chob*: endiadi; i termini indicano, infatti, il lato più "fisico" e quello più "razionale" dell'amore per la dama ('corpo e testa'). – *e chob chabdella*: sia in *chob* che in *chabdella* si riscontra lenizione di oclusiva bilabiale sorda /p/ in sonora /b/. In effetti, «[*À* *désonorisation finale* ou, plus exactement, la neutralisation de l'opposition de sonorité en position finale de mot est un changement que l'occitan partage avec d'autres langues, notamment avec l'ancien français. Nos scribes n'écrivent pourtant pas régulièrement *p, t, c* et encore moins *ss*. Il est vrai que l'usage de *b, d, g* peut être justifié par des raisons morphophonologiques: *pod* pour *pot* à cause de *poder, marid* au lieu de *marit* à cause de *marida* etc.» (LRL: 445). In particolare, il primo termine, *chob*, va fatto risalire a *cop*, lemma riportato dal Levy con i seguenti significati: '1. crâne; 2. cupule du gland'; il secondo termine, *chabdella*, a *capdelar*, tradotto da Levy come 'conduire, guider, gouverner'. Di altro avviso Riquer, che legge *che vostre cors encob chabdella*, traducendo 'que guía el vuestro corazón anheloso', considerando *cors* come 'cuore' e *encob* come diminutivo di *encobit*, che Levy traduce come 'convoiteux, désireux'. Si noti, inoltre, la paronomasia *chors – chob* e la figura etimologica *chob chabdella*. – *chabdella*: il verbo si trova utilizzato da Blacasset in *BdT* 96,7a, in poliptoto ai vv. 11-14 (*vera valor, q̄i·m capdella, | et anc d'autr'amor dezirantz̄ | no fui; anz̄ m'a tals en capdel | q̄'eu no voil qez̄ outra·m capdel*, cf. *supra*, § 4.3.2: 132).

v. 6 *meteres l'a nomenclal*: per spiegare la scelta traduttiva qui proposta ('vi diverrà indifferente'), si rimanda a *DOM*: s. v. *nomenclal*, dove si legge la polirematica *gitar a n.* glossata come 'ne pas se soucier de, ne faire aucun cas de'. L'intera espressione è, sostanzialmente, una reiterazione con parole diverse della minaccia già espressa al v. 3 (*o vos del tot obliders*).

v. 8 *breumen...delai*: antitesi tra i due termini iniziale e finale del verso, che consta di due emistichi che ripetono sostanzialmente lo stesso concetto. – *delai*: rima ricca con il verso immediatamente precedente (*desplai – delai*).

v. 9 *sens mi men val*: inizia, con questo verso la metafora utilizzata dall'interlocutore di "Blacasset", che si paragona al diavolo.

v. 11 *le plus...e'l plus*: ripetizione speculare nei due emistichi con ripresa chiastica dei suoni dell'articolo, la prima volta da solo, la seconda combinato alla congiunzione coordinante.

v. 12 *En Diable*: apostrofe speculare a quella utilizzata dall'interlocutore all'inizio della sua *cobla*, in cui, però, invece di utilizzare il nome proprio, "Uc" (o "Uguet" per motivi metrici), si riprende la metafora utilizzata dall'iniziatore della tenzone negli ultimi versi della sua provocazione. – *es*: espunzione del soggetto *vos* per motivi metrici. Riquer preferisce non emendare, notando in nota: «[v]erso hipermétrico en dos sílabas [...], que no me atrevo a enmendar, pues podría tratarse de una muestra de inexperiencia del trovador» (Uc de Mataplana [Riquer]: 484). – *enoi*: Klein osserva in nota: «[i]ch kann zwar keine Form noi belegen, indessen darf man auch hier wohl das Schwinden des auslautenden t annehmen, wie es sich ja auch in anderen Wörtern findet, z.B. andrei = andreit; au = aut; gar = gart etc.» (Blacasset [Klein]: 11).

v. 13 *mes*: correzione di *meis* in *mes* per ragioni rimiche (e linguistiche: dittingamento oitanizzante).

v. 14 *vengut vos*: paronomasia e inversione verbo-soggetto.

v. 15 *a mi de noit*: si noti la costruzione chiastica in *enjambement* rispetto ai primi due versi della prima *cobla* (*vengut vos es* v. 14 – *vengut a vos* v. 2 / *a mi de noit* v. 15 – *eu sui de noj* v. 1).

v. 18 *per che a vos*: esplicitazione del troncamento *ch'a* in *che a* per motivi metrici. – *mi combatrai*: ripresa dell'espressione usata dall'interlocutore al v. 2 (*a vos combatr'ades*).

v. 19 *sil per cui...*: il termine *esmai* appare anche in *BdT* 96,7a, al v. 23 (*et ai esmai consiros, don sospir*, cf. *supra*, § 4.3.2: 132).

v. 20 *d'ir'e de mal*: troncamento di *ira* per motivi metrici. L'espressione si ricollega, in paronomasia a distanza, con il v. 22 (*dir*). L'intero costrutto è considerabile come una dittologia sinonimica che, se ricondotta alla metafora utilizzata dall'interlocutore (*enfernt* v. 9, *Diable* v. 10), assume anche un significato religioso.

v. 21 *defensable*: l'intero verso è una reiterazione del precedente, con una figura etimologica a distanza (*defendra* – *defensable*) che rafforza il rapporto di ripetizione.

v. 22 *fable*: la forma corretta di quest'ultimo termine sarebbe *fabla* (cf. *DOM*: s. v. *fabla*), tuttavia non è difficile immaginare che per motivi di rima si sia preferita la forma con vocale finale *-e* già a livello autoriale – indizio forte che potrebbe essere dovuto tanto a una diffusione settentrionale del testo, quanto a un'influenza catalana sull'autore della *responsiva*.

5. APPENDICE – MELODIE

5.1. BdT 96,11 (*CONTRAFAC-TUM* BdT 335,67)



Fig. 10 – Trascrizione melodica di *BdT 335,67* tratta dalla banca dati *Troubadour Melodies*.¹⁸⁵

Il testo di Blacassset, *BdT 96,11* (cf. *supra*, § 4.3.3: 142), non è dotato di trascrizione neumatica in nessuno dei suoi testimoni, sebbene almeno un codice, V, preveda uno spazio dedicato alla musica per la prima *cobla*. La melodia qui raffigurata, tratta dalla banca dati *Troubadour Melodies*, è associata da R al testo *BdT 335,67* di Peire Cardenal, *contrafac-*

¹⁸⁵ La scheda completa è disponibile al sito <https://www.troubadourmelodies.org/melodies/335067> (ultimo accesso: 16/04/2024, 10:27).

tum della *canço* di Blacasset. Non si può, dunque, concludere con certezza che la canzone del giovane signore di Aups prevedesse una melodia identica, ma, in mancanza di altri materiali, è interessante presentarla in Appendice.

La melodia ricostruita per *BdT 335,67* presenta una struttura *pedes cum versibus*, per usare la terminologia dantesca,¹⁸⁶ secondo lo schema AB-A'B|CD-B'C':

- la prima frase corrisponde sostanzialmente alla terza: uniche differenze sono la presenza di un “fa” in nona posizione nella frase 3, laddove la frase 1 ravvisa un passaggio “sol-fa” in nonadecima posizione;
- la seconda e la quarta frase sono identiche; la settima frase vi corrisponde fino alla sesta posizione, per poi proseguire diversamente nella seconda parte;
- la quinta e l’ottava frase coincidono dalla prima alla quarta posizione, seguite da un passaggio “la-sol” preceduto, solo nella frase 5, da un “sol”, assente in 8; il resto della frase differisce totalmente, come accade già alla settima frase;
- la sesta frase è totalmente irrelata.

La struttura musicale rispecchia sostanzialmente quella metrico-rimica (*décasyllabes* a schema ab-ba|c’c’-dd). Non si riscontrano particolari corrispondenze tra partizione melodica e struttura sintattica dei versi e della *cobla*.

¹⁸⁶ Si vedano, tra gli altri, a tal proposito Lannutti 2000, Carapezza 2010 e Camboni 2012.

5.2. BdT 96,2



Fig. 11 – Trascrizione melodica di *BdT 96,2* tratta dalla banca dati *Troubadour Melodies*.¹⁸⁷

La canzone *BdT 96,2* è dotata di notazione musicale nel solo codice W, in cui, citando Hatzikiriakos 2020: 257,

Il copista trasmette una sola *cobla* nella seconda colonna, subito dopo la fine dell'addizione XXIII, sfruttando i pentagrammi tracciati in precedenza dal copista A3. Lo spazio di scrittura non risulta tuttavia sufficiente a terminare

¹⁸⁷ La scheda completa è disponibile al sito <https://www.troubadourmelodies.org/melodies/96002> (ultimo accesso: 16/04/2024, 10:28).

la copia, e deve aggiungere una porzione di rigo supplementare di sole due linee e chiave di F, tracciati con inchiostro nero. La melodia è scritta in notazione non mensurale, unico caso tra le addizioni successive, in forma di *longa* (o *virga*).¹⁸⁸

Sebbene la melodia non sembri mostrare particolari schemi ripetitivi, essa risulta «parzialmente assimilabile alla forma *pedes cum cauda*» (*ibi*: 256), secondo uno schema AB-A'C|DEFG|A", infatti:

- la prima frase torna innalzata di due toni nella terza, che varia anche per le ultime due note;
- la nona frase riprende la prima fino alla sesta posizione, per poi proseguire diversamente.

Altre somiglianze si presentano nelle code della terza e dell'ottava frase, coincidenti a partire dalla quartultima posizione, nonché nelle prime tre posizioni della quarta frase, che tornano abbassate di un tono all'inizio della sesta.

Non si registrano particolari coincidenze tra struttura melodica e metrico-rimica (a8b8b8c8c8d71d71e10e10) o sintattica, che, anzi, nella prima *cobla*, risulta legata da un *enjambement* forte (complemento oggetto – predicato) in corrispondenza della prima *diesis* (vv. 4-5, cf. *supra*, § 4.3.3: 152).

¹⁸⁸ A tal proposito, si rinvia anche a Hatzikiriakos–Rachetta 2019.

GLOSSARIO ESSENZIALE

I criteri che hanno guidato la formazione del glossario essenziale che segue sono basati sulla volontà di fornire una lista dei lemmi più significativi – dal punto di vista linguistico o semantico – del *corpus* di Blacasset. Le voci si presentano nella sequenza:

lemma (come da *restitutio textus*) cat. gramm. “significato” (sulla base della traduzione fornita in edizione): *sigla BdT*, v. (del testo in cui la forma occorre) (riferimento all’articolo del *FEW* corrispondente).

L’asterisco* subito dopo il verso dell’occorrenza indica che il termine è stato trattato nella nota corrispondente o nell’introduzione al testo.

Il lavoro di compilazione del glossario si è avvalso del sussidio elettronico del *software AntConc* per la creazione di concordanze e liste di termini.

abrocada s.f. ‘contrattazione finanziaria’: fig. 96,3 v. 9* (non altrimenti attestato; manca a *FEW*, 15/1: 291a, che attesta solo apr. *abrocador* e *abrocatge*).

adesir v. ‘attenuare, addolcire’: 96,2 v. 8* (forma in vocale anteriore semplice non altrimenti attestata; manca a *FEW*, 3: 175b, che attesta solo forme dittongate).

benda s.f. ‘soggolo, copricapo femminile (principalmente di donne vedove e monache) che copre la testa fino alle spalle’: 96,10 v. 9 (significato preciso assente su *FEW*, 15/1: 111a).

chob s.m. ‘testa; ma anche: glande’: 96,5 v. 5* (*FEW*, 2: 1556a).

creissenza (*prendre*) s.f. ‘[in part., della luna] (aumentare di) volume, crescere’: 96,1 v. 17* (forma polirematica assente in *FEW*, 2: 1324b).

embrassar (*valensa*) v. ‘fig. cogliere, sostenere (il valore)’: 96,10a C v. 22 (*FEW*, 1: 487b).

fable s.f. ‘parola vana, millanteria’: 96,5 v. 22* (cf. forma *fabla* su *FEW*, 3: 345a).

faillenza (faire) s.f. ‘assenza (mancare, essere assente)’: 96,2 v. 7 (*FEW*, 3: 387b).

joc s.m. ‘partita (di scacchi)’: 96,6 v. 38* (*FEW*, 5: 43b).

leisson s.f. ‘brano religioso letto durante la celebrazione liturgica’: 96,10a v. M15, C7* (*FEW*, 5: 234a).

lumar (se) v. ‘illuminar(si), rivestirsi di luce’: 96,1 v. 13* (cf. forma *lumar* su *FEW*, 5: 444a).

mat s.m. ‘(scacco) matto (nel gioco degli scacchi)’: 96,6 v. 39* (senso legato al gioco degli scacchi assente su *FEW*, 6/1: 524a).

messios (faire) s.f. ‘inviare ambasciatori’: 96,3a v. 34* (*FEW*, 6/2: 174a).

nec agg.m. ‘nascosto, celato, rifiutato’: 96,7a v. 6* (*FEW*, 7: 99a).

nomincal (metre a) s. ‘non curarsi di qlcn, trattare qlcn con indifferenza’: 96,5 v. 6* (*FEW*, 2: 84a).

obediensa s.f. ‘luogo di obbedienza a Dio, convento’: 96,10a v. M13, C13-42*; ‘obbedienza (nel quadro del servizio d’amore)’: 96,2 v. 16* (*FEW*, 7: 278a).

razon (faire) s.f. ‘(rendere) giustizia’: 96,9 v. 4* (cf. *FEW*, 10: 108b).

rendre (se) v. rifl. ‘entrare in convento, prendere i voti’: 96,10a v. M3, C3* (cf. *FEW*, 10: 171a e 172b).

roc s.m. ‘torre (del gioco degli scacchi)’: 96,6 v. 39* (*FEW*, 19: 147b).

scur agg.m. ‘oscuro, buio’: 96,1 v. 8* (cf. forma *escur* su *FEW*, 7: 280a).

scuzo s.m. ‘scudo’: 96,3a v. 14* (cf. forma *escusson* su *FEW*, 11: 354b).

seror s.f. ‘sorella (qui: suora, sorella in Dio)’: 96,10a vv. C16-20 (cf. *FEW*, 12: 115a).

sobra(n) s.m. ‘eccesso, sovrabbondanza (qui: negativo)’: 96,10 v. 12 (cf. *FEW*, 12: 436a).

INDICE DEI MANOSCRITTI

- a¹ = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814.
A = Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 5232.
B = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1592.
C = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
D-D^a-D^c = Modena, Biblioteca estense universitaria, α.R.4.4.
E = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
f = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12472 (*Chansonnier Giraud*).
F = Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, chig. L. IV. 106.
G = Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.
H = Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 3207.
I = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
K = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
L = Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 3206.
M = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474.
N = New York, Morgan Library, M. 819.
O = Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. lat. 3208.
P = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 42.
Q = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909.
S = Oxford, Bodleian Library, Douce 269.
T = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 15211.
U = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 43.
V = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, App. cod. XI.
VeAg = Barcelona, Bibl. de Catalunya, mss. 7 e 8.
W = Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844 (*Chansonnier du Roi*).

INDICE DEI NOMI

- Aimeric de Peguilhan 109, 149, 241-2.
Alaisina 43, 119.
Albert Marques 191.
Albric 97.
Alexandre 106, 115, 209-10, 212-6.
Alfonso II d'Aragona 21-3.
Aliette de Mévouillon 248.
Amelh de Curbans 242.
Amilheta 18, 121, 128-9, 136, 185.
Angleze de Marseille 43.
Arnaut Daniel 70, 85.
Arnaut de Maroill 57, 69, 118-9, 135, 217.
- Barral de Baux 14.
Beatrice d'Este 41.
Beatrice di Provenza 40-1.
Beatrix, uxor Blacacii 18.
Bernart Amoros 55, 63, 90, 93, 95-6, 117, 154, 230.
Bernart de Ventadorn 54, 175.
Bertolome Zorzi 152.
Bertran d'Alamanon 28, 37-8, 44-5, 53, 57, 68, 73, 99, 105, 116, 130, 203-4, 206-7, 210, 217, 228.
Bertrand Blacas 14-5, 17, 27-8, 31-2, 34, 42.
Bertrand de Mison 248.
Bertran de Born 44, 49, 56, 70, 110, 229, 243.
Bertrannus Amicus 19.
Boniface de Blacas 11, 14-5, 17, 27-9, 31-4.
Bonifaci de Castellana 14, 20-1, 24-6, 29.
- Burgundione I di Trets 25, 123, 132.
- Cadenet 43.
Carenza 43, 119.
Carlo I d'Angiò 109, 248.
Carlo II d'Angiò 12, 15, 28.
Catherine de Blacas 14.
Catherine de Vintimille 14.
Cunizza da Romano 152.
- Douceline de Pontevès 247.
Dragonet de Montdragon 25.
- Elias de Barjols 92, 191-2.
- Falquet de Romans 57, 93, 136.
Folquet de Marselha 71, 85, 92.
Federico II 25, 236.
- Garsenda de Sabran 24, 38.
Gaucelm Faidit 73, 135, 182, 203.
Gauseranda de Lunel 38, 69, 115, 124, 156, 220.
Giacomo I d'Aragona 38, 217.
Gigo de Cabanas 105.
Giraut de Borneilh 67.
Guglielmo IX 54, 183.
Gui d'Uisel 97.
Guilhem Augier Novella 74.
Guilhem de Berguedan 94, 108.
Guilhem de Montanhagol 39, 68-9, 74, 75, 85, 92, 103-4, 107, 135, 156, 217-8, 223-6.
Guilhem de Saint Gregori 251.
Guillaumette de Blacas 14.
Guillem Ademar 251.

- Guillem Auger de Grassa* 109.
 Guillem de Castras 123.
 Guillem de la Tor 106.
 Guillem Figueira 65, 73, 94-5.
 Guiraut Riquier 155, 182.

 Huguet de Mataplana 112, 253.

 Isnard II d'Entrevennes 247.
 Isnard III d'Entrevennes 247.

 Jacme Mote d'Arles 67.
 Jaufre Reforciat de Trets 132.
 Jaufre Rudel 150.
 Jehan de Nostredame 6, 11.

 Laura de Castellana 14-5, 25, 27,
 29-30, 32-3.
 Luigi VIII 227-8.

 Marcabru 53-4, 140, 150.
 Marcoat 93.
Mondragos 124, 128, 134.
 Monge des Isles d'Or 11, 43.

Na Maria 204, 206.

 Peire Bremon Ricas Novas 37,
 130, 137-41, 147.
 Peire Cardenal 92, 155, 157, 182,
 208, 261.
 Peire d'Alvernhe 96.
 Peire de Barjac 72.
 Peire de Valeira 74.
 Peire Espanhol 74.
 Peire Guilhem de Luserna 152.
 Peire Milo 224.
 Peire Raimon de Toloza 71, 85.
 Peire Rogier 71-2, 97.
 Peire Vidal 55-6, 68-9, 85-6, 208.
 Peirol 70, 210.
 Percivalle Doria 236.

 Pere March 71.
 Pere Torroella 63, 76, 154.
 Pons de Capduoill 85, 186.
 Pujol 43, 57-8, 60-2, 119-21, 123,
 127-8, 134.

 Raimbaut de Vaqueiras 136, 191.
 Raimon de Castelnou 182.
 Raimon de Miraval 85.
 Raimondo Berengario III 19.
 Raimondo Berengario IV 24, 40.
 Raimondo Berengario V 25, 38,
 45, 61, 91, 116, 124, 130, 132,
 220, 223, 234, 236, 249.
 Raimondo VII di Tolosa 45, 220,
 223, 227, 234, 237-8.
 Raymond Gaucelm de Lunel 220.
 Rigaut de Berbezilh 63, 94, 108,
 208.

 Sancho 23, 38.
 Savaric di Mounleon 54.
 Sibille 14-5, 17, 24, 32-3.
 Simon de Montfort 228, 238-9.
 Sordello 11-3, 17-8, 31, 37, 39, 44,
 53, 56-9, 61, 73-4, 78, 102-4,
 106, 116, 121, 123, 128-9,
 140, 148, 157, 186, 197-200,
 202, 227-9, 231-2, 234, 236,
 239-40.
 Stefania de Baux 38, 41-3, 60, 121-
 2, 126-7, 133-4, 143, 175.

 Uc de la Bacalaria 135.
 Uc de Mataplana 96, 99, 110-2,
 115, 208, 253-5.
 Uc de Saint Circ 33, 152.
 Ugeta de Fuveau 38, 40-4, 60, 116,
 120-2, 124, 126-9, 131-2, 134-
 6, 141-3, 145-6, 148-50, 153,
 156-8, 174-5, 182-4, 191-3,
 198, 225, 255.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Arnaut Daniel (Eusebi) = Mario Eusebi, *Arnaut Daniel. Il sirventese e le canzoni*, Milano, Scheiwiller, 1984.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart von Ventadorn*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bertran d'Alamanon (Salverda de Grave) = Jean-Jacques Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse, Privat, 1902.
- Blacasset (Klein) = Otto Klein, *Der Troubadour Blacasset*, Wiesbaden, Buchdr. C. Ritter, 1887.
- Blacatz (Soltau) = Otto Soltau, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 23 (1899): 201-48.
- Elias de Barjols (Barachini) = Giorgio Barachini, *Il trovatore Elias de Barjols*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2015.
- Falquet de Romans (Arveiller) = Raymond Arveiller, *L'œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence, CUERMA · Université de Provence, 1987.
- Falquet de Romans (Zenker) = Rudolf Zenker, *Die Gedichte des Folquet von Romans*, Halle, Niemeyer, 1896.
- Floire et Blanchefleur (Leclanche) = Jean-Luc Leclanche, *Robert d'Orbigny. Le conte de Floire et Blanchefleur*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003.
- Folquet de Marselha (Squillaciotti) = Paolo Squillaciotti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini Editore, 1999.
- Guilhem de Montanhagol (Coulet) = Jules Coulet, *Le troubadour Guilhem Montanhagol*, Toulouse, Privat, 1898.
- Guilhem de Montanhagol (Ricketts) = Peter T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1964.
- Nostredame (Chabaneau-Anglade) = Jehan de Nostredame, *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éd. par Camille Chabaneau, Joseph Anglade, Paris, Honoré Champion, 1913.
- Peire Bremon Ricas Novas (Di Luca) = Paolo di Luca, *Le poesie del trovatore Peire Bremon Ricas Novas. Edizione critica*, Tesi di dottorato a c. di Costanzo di Girolamo, 2007, poi edito in volume *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi, 2009.
- Peire Raimon de Tolosa (Anglade) = Joseph Anglade, *Poésies du troubadour Peire Raimon de Toulouse*, «Annales du Midi» 31-32 (1919-20): 157-89, 257-304.

- Peire Raimon de Tolosa (Cavaliere) = Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, Firenze, Olschki, 1935.
- Peire Rogier (Appel) = Carl Appel, *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin, Reimer, 1882.
- Peire Vidal (Avalle) = D'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal, Poesie*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960.
- Peire Vidal (Bartsch) = Karl Bartsch, *Peire Vidal's Lieder*, Berlin, Dümmler, 1857.
- Peirol (Aston) = Stanley C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- Pere Torroella (Archer) = Robert Archer, *Pere Torroella. Obra completa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.
- Pistoleta (Hershon) = Cyril P. Hershon, *Pistoleta*, «Revue des langues romanes» 107 (2003): 247-341.
- Pistoleta (Niestroy) = Erich Niestroy, *Der Trobador Pistoleta*, Halle, Niemeyer, 1914.
- Pons de Capduoill (Napolski) = Max von Napolski, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle, Niemeyer, 1879.
- Raimon de Miraval (Topsfield) = Leslie T. Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.
- Raoul de Cambrai (Meyer-Longnon) = Paul Meyer, August Longnon, *Raoul de Cambrai, chanson de geste*, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1882.
- Sordello (Bertoni) = Giulio Bertoni, *Nuove rime di Sordello di Goito*, «Giornale storico della letteratura italiana» 38 (1901): 269-309.
- Sordello (Boni) = Marco Boni, *Sordello, Le Poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario*, Bologna, Palmaverde, 1954.
- Uc de Mataplana (Riquer) = Martín de Riquer, *El trobador Huguet de Mataplana*, in Aa. Vv., *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972: 455-94.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alberni 2003 = Anna Alberni, *El cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8): estructura i contingut*, Tesi doctoral, Barcelona, 6 de febrer de 2003.
- Alliez 1862 = Louis Alliez, *Histoire du monastère de Lérins*, Paris, Bray, tome II, 1862.
- AntConc* = Laurence Anthony, *AntConc (Version 3.5.9)* [Computer Software], Tokyo (Japan), Waseda University, 2020, available from <https://www.laurenceanthony.net/software>.
- Appel 1890 = Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, Fues's Verlag, 1890.

- Appel 1895 = Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland, 1895.
- ARLIMA = *Archives de littérature du Moyen Âge*, <https://www.arlima.net/index.html#> (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:18).
- Artefeuil 1776 = Charles d'Artefeuil, *Histoire héroïque et universelle de la noblesse de Provence avec huit grandes Cartes Armoriales*, Avignon, Girard, t. I, 1776.
- Asperti 1985 = Stefano Asperti, «Flamenca» e dintorni. *Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, «Cultura Neolatina» 45 (1985): 59-103.
- Asperti 1995a = Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo Editore, 1995.
- Asperti 1995b = Stefano Asperti, *Sul sirventese "Qi qe s'esmai ni's desconort" di Bertran d'Alamanon e su altri testi lirici ispirati dalle guerre di Provenza*, in Luciano Rossi (a. c. di), «*Cantarem d'aquestz trobadors*». *Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995: 169-234.
- Audiau-Lavaud 1928 = Jean Audiau, René Lavaud, *Nouvelle Anthologie des Troubadours, revue et accompagnée d'un glossaire et d'un index par René Lavaud*, Paris, Delagrave, 1928.
- Aurell 1989 = Martin Aurell, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1989.
- Avalle-Casamassima 1979 = D'Arco Silvio Avalle, Emanuele Casamassima, *Introduzione*, in Aa. Vv., *Il canzoniere provenzale estense riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni*, Modena, Mucchi, t. I, 1979: 17-28.
- Avalle-Leonardi 1993 = D'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Balaguer 1878 = Victor Balaguer, *Historia política y literaria de los trovadores*, Madrid, Fortanet, t. II, 1878.
- Barachini 2014 = Giorgio Barachini, *La tradizione di Peire d'Alvernhe e altri appunti*, in Aa. Vv., *La tradizione trobadorica: manoscritti, fonti, compilazioni*. Tavola rotonda (Milano, 12 maggio 2014), «Carte Romanze» 2/1 (2014): 291-323, 405-19.
- Barbieri 2006 = Luca Barbieri, *Tertium non datur? Alcune riflessioni sulla «terza tradizione» manoscritta della lirica trobadorica*, «Studi medievali» 3^a s. 47/2 (2006): 497-548.
- Barthélemy 1882 = Louis Barthélemy, *Inventaire chronologique et analytique des chartes de la maison de Baux*, Marseille, Barlatier-Feissat, 1882.
- Bartsch 1874 = Karl Bartsch, *Die Quellen von Jehan de Nostradamus. Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, «Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur» neue Folge, I. Band (XIII. Band) (1874): 1-65.

- BAV = *Biblioteca Apostolica Vaticana, DigiVatLib*, <https://digi.vatlib.it/?ling=it> (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:20).
- Bec 2004 = Pierre Bec, *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadours mal connus*, Orléans, Paradigme, 2004.
- BEdT = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:19).
- Beltrami 2011 = Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Benoit 1925 = Fernand Benoit, *Recueil des actes des Comtes de Provence appartenant à la maison de Barcelone*, Monaco · Paris, Imprimerie de Monaco · Picard, t. II, 1925.
- Bergert 1913 = Fritz Bergert, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1913.
- Bertoni 1900 = Giulio Bertoni, *Studi e ricerche sui Trovatori Minori di Genova*, «Giornale storico della letteratura italiana» 36 (1900): 1-56, 459-61.
- Bertoni 1901 = Giulio Bertoni, *Rime provenzali inedite*, «Studj di filologia romanza» 23 (1899-1901): 421-84.
- Bertoni 1907 = Giulio Bertoni, *Le manuscrit provençal D et son histoire*, «Annales du Midi» 19/74 (1907): 238-43.
- Blancard 1860a = Louis Blancard, *Iconographie des sceaux et bulles*, Marseille · Paris, Camoin frères-Boy · Dumoulin, 1860.
- Blancard 1860b = Louis Blancard, *Iconographie des sceaux et bulles. Description des sceaux*, Marseille · Paris, Camoin frères-Boy · Dumoulin, 1860.
- BnF = *BnF Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop> (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:22).
- Borrelli 2024 = Carolina Borrelli, *Tracce di una strofe di Blacasset in una carta rescripta del canzoniere trobadorico T*, «Medioevo Romanzo» 47/2 (2024): 408-17.
- Bouche 1664a = Honoré Bouche, *La chronographie ou description de Provence et l'histoire chronologique du mesme pays*, Aix, Charles David, t. I, 1664.
- Bouche 1664b = Honoré Bouche, *L'Histoire chronologique de Provence*, Aix, Charles David, t. II, 1664.
- Buridant 2019 = Claude Buridant, *Grammaire du français médiéval (XI^e-XIV^e siècles)*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2019.
- Cais de Pierlas 1888 = Eugène Cais de Pierlas, *Cartulaire de l'ancienne cathédrale de Nice*, Torino, Paravia, 1888.
- Camboni 2012 = Maria Clotilde Camboni, *La stanza della canzone tra metrica e musica*, «Stilistica e metrica italiana» 12 (2012): 3-58.
- Carapezza 2010 = Francesco Carapezza, *"Cantus divisio" e partizioni sintattiche nella canzone decasillabica dei trovatori*, «Studi mediolatini e volgari» 56 (2010): 55-73.

- Careri 1990 = Maria Careri, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207)*, Modena, Mucchi, 1990.
- Careri 1994 = Maria Careri, *Ressemblances matérielles et critique du texte: exemples de chansonniers provençaux*, «Revue des langues romanes» 98 (1994): 79-98.
- Chabaneau 1885 = Camille Chabaneau, *Les biographies des Troubadours en langue provençale*, Toulouse, Privat, 1885.
- CNostredame 1614 = César de Nostredame, *L'histoire et chronique de Provence*, Lyon, Rigaud, 1614.
- COM2 = *Concordance de l'Occitan Médiéval (COM). Les troubadours, Les textes narratifs en vers*, éd. par Peter T. Ricketts, Turnhout, Brepols, 2005.
- Contini 2014 = Gianfranco Contini, *Filologia* (1977), Bologna, il Mulino, 2014.
- Crescimbeni 1730 = Giovanni Mario Crescimbeni, *Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode dell'Arcadia, intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*, Venezia, Lorenzo Basegio, v. II, parte prima, 1730.
- Cropp 1975 = Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1975.
- De Bartholomaeis 1912a = Vincenzo de Bartholomaeis, *Il "conselh" di Falquet de Romans a Federico II imperatore*, «Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, cl. di scienze morali, sez. Stor.-Filos.» s. 1^a, 6 (1911-12): 81-8.
- De Bartholomaeis 1912b = Vincenzo de Bartholomaeis, *Osservazioni sulle poesie provenzali relative a Federico II*, «Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, cl. di scienze morali, sez. Stor.-Filos.» s. 1^a, 6 (1911-12): 97-124.
- De Bartholomaeis 1931 = Vincenzo de Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, Istituto Storico Italiano, 1931.
- De Lollis 1903 = Cesare de Lollis, *Proposte di correzioni ed osservazioni ai testi provenzali del manoscritto Campori*, «Studj di filologia romanza» 9 (1903): 153-70.
- Delaville–Le Roulx 1897 = Joseph Delaville–Le Roulx, *Cartulaire général de l'Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem (1110-1310)*, Paris, Leroux, t. II, 1897.
- Dickinson Haines 1998 = John Dickinson Haines, *The Musicography of the "Manuscript du Roi"*, Toronto, University of Toronto, 1998.
- Di Girolamo 1994 = Costanzo di Girolamo, *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Di Luca 2012 = Paolo di Luca, *Blacasset, Se·l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens (BdT 96.10a), Pujol, Dieus es amors e verais salvamens (BdT 386.2), Alaisina ~ Carenza, Na Carenza al bel cors avenenç (BdT 12.1 = 108.1)*, «Lecturae tropatorum» 5 (2012): 1-64.
- Diez 1829 = Friedrich Diez, *Leben und Werke der Troubadours*, Zwickau, Gebrüder Schumann, 1829.

- Dizionario biografico degli italiani* = Treccani, prima pubblicazione: 1960, http://www.treccani.it/biografico/elenco_voci/a (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:21).
- DOM = *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval – DOM en ligne*, <http://www.dom-en-ligne.de/> (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:23).
- Du Cange* = *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 1883-1887, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/> (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:24).
- Favero 2006 = Alessandra Favero, *La canzone di Blacasset “Mos volers es qez eu m’eslanz”* (*BdT* 96,7a), «Studi Mediolatini e Volgari» 52 (2006): 55-79.
- FEW = *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, <https://apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/page/view> (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:25).
- Flori 2002 = Jean Flori, *La cavalleria medievale*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Folena 1990 = Gianfranco Folena, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, a c. di Paolo Trovato, Padova, Editoriale Programma, 1990.
- Formisano 2014 = Luciano Formisano, *L’ecdótica di Cesare Segre: frammenti di un’antologia*, «Ecdótica» 11 (2014): 131-54.
- Frank 1953-1957 = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 voll.
- Gambino 2000 = Francesca Gambino, *Caso, imitazione, parodia. Osservazioni sulle attribuzioni “inverosimili” nella tradizione manoscritta provenzale (II)*, «Studi mediolatini e volgari» 46 (2000): 35-84.
- Gaufridi 1723 = Jean François de Gaufridi, *Histoire de Provence*, Paris, Charles Osmont, t. I, 1723.
- Godefroy 1880-1902 = Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l’ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg · Bouillon, 1880-1902, 10 voll.
- Greub 2018 = Yan Greub, *La stratigraphie linguistique des manuscrits médiévaux et la variation linguistique*, «Medioevo Romanzo» 42/1 (2018): 6-30.
- Gröber 1877 = Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien» 2 (1875-1877): 337-670.
- Guadagnini 2002 = Elisa Guadagnini, *Riflessi di tradizione autonoma: Blacatz, Blacasset e Guilhem Figueira nei canzonieri trobadorici IKa**, «Rivista di Studi testuali» 4 (2002): 131-9.
- Guérard 1857 = Benjamin Guérard, *Cartulaire de l’Abbaye de Saint-Victor de Marseille*, Paris, Lahure, t. II, 1857.
- Guida–Larghi 2013 = Saverio Guida, Gerardo Larghi, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 2013.
- Harvey–Paterson 2010 = Ruth Harvey, Linda Paterson, *The troubadour tenors and partimens: a critical edition*, in collaboration with Anna Radaelli and Claudio Franchi, Cambridge, Brewer, 2010, 3 voll.

- Hatzikiriakos 2020 = Alexandros Maria Hatzikiriakos, *Musiche da una corte effimera: lo Chansonnier du Roi (BnF f. fr. 844) e la Napoli dei primi angioini*, Verona, Edizioni Fiorini, 2020.
- Hatzikiriakos–Rachetta 2019 = Alexandros Maria Hatzikiriakos, Maria Teresa Rachetta, *Lo Chansonnier du Roi (BNF, fr. 844) e la sua storia. Un nuovo approccio alle aggiunte successive*, in Christelle Chaillou-Amadiou, Oreste Floquet, Marco Grimaldi (éd. par), *Philologie et Musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2019: 143-58.
- Hill–Bergin 1953 = Raymond Th. Hill, Thomas G. Bergin, *Gaucelm Faidit «A semblan del reis ties»*, «Romanic Review» 44 (1953): 81-8.
- Histoire Littéraire de France 1835* = *Histoire littéraire de la France, ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur, et continué par des Membres de l'Institut (Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres)*, Paris, Didot · Treuttel-Wurtz, t. XVIII, 1835.
- Histoire Littéraire de France 1838* = *Histoire littéraire de la France, ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la congrégation de Saint-Maur, et continué par des Membres de l'Institut (Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres)*, Paris, Didot · Treuttel-Wurtz, t. XIX, 1838.
- Hutchinson 1983 = Patrick Hutchinson, “*A Lunel, luz una luna luzens*”: *une exploration du thème de la lumière à partir du jeu-parti de Guilhem Montanhagol et de Blacasset*, in Aa. Vv., *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Age*, Aix-en-Provence, CUERMA · Université de Provence, 1983: 177-93.
- Jensen 1990 = Frede Jensen, *Old French and Comparative Gallo-Romance Syntax*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1990.
- Jensen 1994 = Frede Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994.
- Karch 1901 = Robert Karch, *Die Nordfranzösischen Elemente im Altprovenzalischen*, Darmstadt, G. Otto's Hof-Buchdruckerei, 1901; rist. anast. Whitefish, Kessinger Publishing, 2010.
- Köbler 2014 = Gerhard Köbler, *Germanisches Wörterbuch*, 5. Auflage, 2014, <http://www.koeblergerhard.de/germwbbhinw.html> (ultimo accesso: 24/01/2019, 16:30).
- Lachin 2009 = Giosuè Lachin, *Introduzione. Il primo canzoniere*, in Giosuè Lachin, Francesco Zambon (a c. di), *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno internazionale di Venezia, 28-31 ottobre 2004, Padova · Roma, Antenore, 2009: XIII-CV.
- Lambert 1886 = Gustave Lambert, *Histoire de Toulon*, Toulon, Imprimerie du Var, t. I, 1886.
- Lannutti 2000 = Maria Sofia Lannutti, “*Ars*” e “*scientia*”, “*actio*” e “*passio*”. *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, «Studi Medievali» 41/1 (2000): 1-38.

- Leonardi 2018 = Lino Leonardi, *Philologie science historique? Une question d'anachronisme qui se pose depuis Bédier (à propos du texte du Lai de l'Ombre)*, in Craig Baker, Marcello Barbato, Mattia Cavagna, Yan Greub (éd. par), *L'Ombre de Joseph Bédier. Théorie et pratique éditoriales au XX^e siècle*, Strasbourg, ÉLiPhi, 2018: 333-57.
- Levy 1909 = Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909.
- Levy 1894-1924 = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig, s. n., 1894-1924, 8 voll.
- Lombardi 1998 = «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzî. I. Canzonieri provenzali, 1. Biblioteca Apostolica Vaticana, A (Vat. lat. 5232), F (Chig. L.IV.106), L (Vat. lat. 3206) e O (Vat. lat. 3208) (a cura di Anna Lombardi). H (Vat. lat. 3207) (a cura di Maria Careri)*, serie coordinata da Anna Ferrari, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.
- Loporcaro 1988 = Michele Loporcaro, *Be'm platz lo gais temps de pascor di Guilhem de Saint Gregori*, «Studi mediolatini e volgari» 34 (1988): 27-68.
- LRL = Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, 2/2, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1995.
- Marshall 1976 = John H. Marshall, *Trois fragments non identifiés du chansonnier provençal H*, «Romania» 97 (1976): 400-5.
- Marshall 1978 = John H. Marshall, *Imitation of Metrical Form in Peire Cardenal*, «Romance Philology» 32/1 (1978): 18-48.
- Matsumura 2015 = Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, dir. par Michel Zink, Paris, Les Belles Lettres, 2015 (coll. «Romans, Essais, Poésie, Documents»).
- MedLands = *Medieval Lands. A prosopography of medieval European noble and royal families*, by Charles Cawley, <http://fmg.ac/Projects/MedLands/index.htm> (ultimo accesso: 24/01/2019, 17:00).
- Meneghetti 1984 = Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 1984.
- Meneghetti 1991 = Maria Luisa Meneghetti, *Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione (su data, formazione e fini del Liber Alberici)*, in Maria Luisa Meneghetti, Francesco Zambon (a c. di), *Il Medioevo nella Marca. Trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*. Atti del Convegno, Treviso, 28-29 settembre 1990, Treviso, Edizioni Premio Comisso, 1991: 115-28.
- Menichetti 2015 = Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, 2015.
- Meyer 1871 = Paul Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque Impériale par M. Ch. Giraud*, Paris, Librairie A. Franck, 1871.

- Millot 1802 = Claude-François-Xavier Millot, *Histoire littéraire des troubadours*, Paris, Artaud, t. I, 1802.
- Moris–Blanc 1883 = Henri Moris, Edmond Blanc, *Cartulaire de l'Abbaye de Lérens*, Paris, Champion, 1^{ère} partie, 1883.
- Mussafia 1867 = Adolfo Mussafia, *Del codice estense di rime provenzali*, «Sitzungsberichte der Philosophisch-historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien» 55 (1867): 339-450.
- Nord 2009 = Christiane Nord, *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, 4. überarbeitete Auflage, Tübingen, Groos, 2009.
- Paden 2003 = William D. Paden, *Declension in Twelfth-Century Occitan: On Editing Early Troubadours, with Particular Reference to Marcabru*, «Tenso» 18/1-2 (2003): 67-115.
- Papon 1778 = Jean-Pierre Papon, *Histoire générale de Provence*, Paris, Moutard, t. II, 1778.
- Papon 1784 = Jean-Pierre Papon, *Histoire générale de Provence*, Paris, Pierre, t. III, 1784.
- Pitton 1666 = Jean Scholastique Pitton, *Histoire de la ville d'Aix, capitale de la Provence*, Aix, Charles David, 1666.
- Pasquali 1934 = *Storia della tradizione e critica del testo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1934³.
- Pastoureau 2018 = Michel Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Bari, Editori Laterza, 2018.
- Peraino 2001 = Judith A. Peraino, *Re-Placing Medieval Music*, «Journal of the American Musicological Society» 54/2 (2001): 209-64.
- Petit-Dutaillis 1894 = Charles Petit-Dutaillis, *Étude sur la vie et le règne de Louis VIII, (1187-1226)*, Paris, É. Bouillon, 1894.
- Pirot 1972 = François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*, Barcelona, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1972.
- Pfister 1976 = Max Pfister, *La langue de Guillaume IX, comte de Poitiers*, «Cahiers de civilisation médiévale» 19/74 (1976): 91-113.
- Pulsoni 2000 = Carlo Pulsoni, *Problemi attributivi nella lirica trobadorica*, in Antonio Pioletti (a c. di), *La letteratura romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, Catanzaro, Rubbettino, 2000: 113-22.
- Pulsoni 2001 = Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.
- Raupach–Raupach 1979 = Manfred Raupach, Margret Raupach, *Französische Trobadorlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1979.
- Raynouard 1816-1821 = François Juste-Marie Raynouard, *Choix de poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-1821, 6 voll.

- Raynouard 1838-1844 = François Juste-Marie Raynouard, *Lexique roman: ou, Dictionnaire de la langue des troubadours, comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris, Libraire Silvestre, 1838-1844, 6 voll.
- Resconi 2009 = Stefano Resconi, *Note sulla sezione iniziale del canzoniere provenzale P*, «Critica del testo» 12/1 (2009): 203-37.
- Resconi 2014a = Stefano Resconi, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.
- Resconi 2014b = Stefano Resconi, *La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento: canali e forme della diffusione*, «Carte Romanze» 2/2 (2014): 269-300.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1911.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 voll.
- Ruffi 1696 = Antoine de Ruffi, *Histoire de la ville de Marseille*, Marseille, Martel, t. I, 1696.
- Sangiovanni 2020 = Fabio Sangiovanni, *La cesura epica come problema lirico*, «Textus & Musica» 2 (2020), online: <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=783>.
- Saviotti–Chaillou–Amadiou 2020 = Federico Saviotti, Christelle Chaillou-Amadiou, *Les dansas du Chansonnier du Roi (Paris, BnF, fr. 844): à la recherche de fautes dans un corpus d'unica*, «Textus & Musica» 1 (2020).
- Scarpati 2008 = Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008.
- Schultz 1889 = Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1889.
- Schultz-Gora 1883 = Oskar Schultz-Gora, *Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 7 (1883): 177-235.
- Schultz-Gora 1885 = Oskar Schultz-Gora, *Zu den Lebensverhältnissen einiger Trobadors*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 9 (1885): 116-35.
- Segre 1979 = Cesare Segre, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979.
- Selbach 1886 = Ludwig Selbach, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderen Literaturen*, Marburg, Elwert, 1886.
- Soltau 1898 = Otto Soltau, *Das Leben und die erhaltenen Werke des Trobadors und Dichterfreundes Blacatz. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde von der Philosophischen Facultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Berlin, Ebering, 1898.
- Spetia 1997 = Lucilla Spetia, «*Intavolare*». *Tables de chansonniers romans. II. Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tysens). 2. H (Modena, Biblioteca Estense); Za (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, Liège, Université de Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1997.

- Stengel 1886 = Edmund Stengel, *Peire Espagnol's Alba*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 10 (1886): 160-2.
- Stroński 1907 = Stanislaw Stroński, *Notes sur quelques troubadours et protecteurs des troubadours célébrés par Élias de Barjols*, «Revue des langues romanes» 50 (1907): 28-44.
- TL = Adolf Tobler, Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, weitergeführt von Hans Helmut Christmann, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1915-1932, poi Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1954-2002, 11 voll.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (ultimo accesso: 24/01/2019, 18:30).
- TrobVers = *Lessico e concordanze della lirica trobadorica*, a c. di Rocco Distilo, Messina, 1999, <http://trobvers.textus.org/> (ultimo accesso: 10/12/2018, 10:04).
- Troubadour Melodies* = *Troubadour Melodies Database*, ed. by Katie Chapman, Jan Koláček, 2023, <https://www.troubadourmelodies.org> (ultimo accesso: 24/07/2023, 17:18).
- Vatteroni 2015 = Sergio Vatteroni, *L'edizione critica dei testi trobadorici oggi in Italia: una discussione*, «Cultura Neolatina» 78/1-2 (2015): 7-98.
- Viel 2011 = Riccardo Viel, *Troubadours mineurs gascons du XIII^e siècle: Alegret, Marcoat, Amanieu de la Broqueira, Peire de Valeria, Gausbert Amiel*, Paris, Champion, 2011.
- Viel 2014 = Riccardo Viel, *Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel canzoniere C*, in Aa. Vv., *La tradizione trobadorica: manoscritti, fonti, compilazioni*. Tavola rotonda (Milano, 12 maggio 2014), «Carte Romanze» 2/1 (2014): 259-89, 405-19.
- Viel 2016 = Riccardo Viel, *Stratigrafia e circolazione dei canzonieri trobadorici in Toscana: il punto su alcuni recenti contributi*, «Critica del testo» 19/1 (2016): 255-76.
- Viel 2017 = Riccardo Viel, *Sulle tracce di una fonte antica: la diffusione dei primi trovatori*, in Alessio Decaria, Claudio Lagomarsini (a c. di), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017: 115-32.
- Viel 2020 = Riccardo Viel, *Trovatori catalani e unità aquitana*, «SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna» 16 (2020): 416-30, <https://ojs.uv.es/index.php/scripta/index>, (ultimo accesso: 23/01/2021).
- Zambon 1999 = Francesco Zambon, *I trovatori e la crociata contro gli Albigesi*, Milano · Trento, Luni Editrice, 1999.
- Zinelli 2010 = Fabio Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, «Medioevo Romano» 34/1 (2010): 82-130.

Zufferey 1987 = François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Librairie Droz, 1987.

Zufferey 2007 = François Zufferey, *Genèse et structure du Liber Alberici*, «Cultura Neolatina» 67/3-4 (2007): 173-233.

RINGRAZIAMENTI

Alla fine di questo lavoro, tante sono le persone da ringraziare. Innanzitutto, ringrazio di vero cuore il Prof. Luciano Formisano per l'attenzione e il tempo che ha dedicato alla minuziosa e completa rilettura e revisione del mio lavoro, per tutti i consigli e gli incoraggiamenti. Ringrazio il Prof. Riccardo Viel, mio mentore per la tesi di laurea magistrale di cui questo lavoro rappresenta l'ampliamento e la rielaborazione. Senza il suo entusiasmo per l'insegnamento, i suoi preziosi consigli e le sue correzioni non mi sarei mai avvicinata agli studi filologici romanzi e non avrei mai seguito la strada che sto percorrendo ora.

Meritano, poi, una menzione speciale tutti gli studiosi con cui ho avuto modo di confrontarmi sull'argomento, in particolar modo il Prof. Yan Greub: le sue indicazioni e gli scambi di opinioni su metodo, questioni di ricostruzione stemmatica e strutturazione del glossario sono stati cruciali per l'avanzamento del lavoro. Un ringraziamento particolare va al Prof. Lino Leonardi e alla Fondazione Ezio Franceschini per avermi permesso di presentare una parte del mio lavoro durante un seminario del ciclo di incontri di filologia romanza; l'occasione è stata estremamente costruttiva e ha rappresentato un grande sprone di miglioramento, ragion per cui ci tengo a ringraziare anche tutti i partecipanti e coloro che sono intervenuti con osservazioni e domande. Ringrazio il Dott. Giorgio Barachini e il Dott. Luciano De Santis per i consigli pratici sull'edizione, per la guida sullo studio delle melodie e per le discussioni edificanti sul lavoro. Ringrazio la Dott.ssa Carolina Borrelli per avermi messo a disposizione il suo articolo sulla *scriptio inferior* di T prima della pubblicazione.

Ringrazio la rivista *Carte Romanze* per aver accettato la proposta di pubblicazione del volume e per la paziente attesa delle mie revisioni.

Ringrazio i miei colleghi, a partire dai compagni di università a Bari fino ai colleghi dottorandi e dottori di ricerca di Siena e di altri atenei italiani: i consigli di lettura, i confronti con i loro lavori, le chiacchierate informali sugli studi in corso sono stati linfa vitale per la mia ricerca.

Ringrazio i miei professori del percorso universitario barese, in particolare la Prof.ssa Maristella Gatto per avermi insegnato a utilizzare il *software AntConc* durante il suo corso di Lingua e Traduzione Inglese.

Infine, una menzione speciale alla mia famiglia, ai miei genitori Maria e Roberto, al mio compagno Giuseppe, al mio cagnolino Teddy: senza il loro supporto, la loro stima sincera, la loro presenza costante e la loro pazienza, anche a distanza di chilometri, non avrei mai trovato la forza per portare a termine questo volume. Grazie per aver pazientemente sopportare le mie lunghe assenze fisiche e, soprattutto, mentali.

Ringrazio tutti i rilettori e revisori del lavoro: senza il loro aiuto e le loro correzioni, questa edizione non avrebbe mai visto la luce. A loro va il merito del lavoro, mia resta la responsabilità di errori e sviste.

A tutti, soprattutto a quelli che ho dimenticato, il mio più sentito ringraziamento.

INDICE

PREMESSA	5
1. CENNI BIOGRAFICI	9
1.1. Vita di Blacasset e parentela con Blacatz	9
1.1.1. <i>Vida</i> provenzale e Nostredame	9
1.1.2. Altri studi (XVIII-XIX sec.)	13
1.1.3. Attestazioni documentarie (1103-1353)	18
1.1.4. Soltau 1898 vs. Stroński 1907	30
1.2. Attività politica e poetica di Blacasset	37
2. ANALISI DEL <i>CORPUS</i> E TRATTI LINGUISTICI	39
2.1. Temi	39
2.2. Stile	45
2.3. Lingua	47
3. TRADIZIONE MANOSCRITTA	51
3.1. Seriazione e considerazioni generali sulla tradizione	51
3.2. Tradizione testuale dei componenti	57
BdT 96,10a (§ 4.3.1)	57
BdT 96,7a (§ 4.3.2)	63
BdT 96,11 (§ 4.3.3)	63
BdT 96,2 (§ 4.3.4)	93
BdT 96,3 (§ 4.3.5)	96
BdT 96,10 (§ 4.4.1)	99
BdT 96,9 (§ 4.5.1)	101
BdT 96,8 (§ 4.5.2)	105
BdT 96,4 (§ 4.5.3)	105
BdT 96,1 (§ 4.5.4)	107
BdT 96,3a (§ 4.6.1)	108
BdT 96,6 (§ 4.6.2)	108
BdT 96,5 (§ 4.7.1)	110

4. TESTI	115
4.1. Tavola sinottica dei componimenti	115
4.2. Criteri di edizione	117
4.3. Liriche a tema amoroso	119
4.3.1. BdT 96,10a – Se·l mals d'amor m'auzi ni m'es noisens	119
4.3.2. BdT 96,7a – Mos volers es qez eu m'eslanz	137
4.3.3. BdT 96,11 – Si·m fai Amors ab fizel cor amar	154
4.3.4. BdT 96,2 – Ben volgra que·m venques merces	175
4.3.5. BdT 96,3 – Celh qe·m ten per siu servidor	186
4.4. <i>Gap</i>	191
4.4.1. BdT 96,10 – Per merce·lh prec q'en sa merces mi prenda	191
4.5. Componimenti dialogici	197
4.5.1. BdT 96,9 – Per cinc en podetz demandar	197
4.5.2. BdT 96,8 – Ojmais no er Bertrams per me celatz	203
4.5.3. BdT 96,4 – En Blacasset, bon pretz e gran largueza	209
4.5.4. BdT 96,1 – Amics Guillem, lauzan etz maldiçens	217
4.6. Sirventesi politici	227
4.6.1. BdT 96,3a – De guerra sui deziros	227
4.6.2. BdT 96,6 – Gerra mi play, qan la vei comensar	241
4.7. Attribuzione incerta	253
4.7.1. BdT 96,5 – En Blanchacet, eu sui de noj	253
5. APPENDICE – MELODIE	261
5.1. BdT 96,11 (<i>Contrafactum</i> BdT 335,67)	261
5.2. BdT 96,2	263
GLOSSARIO ESSENZIALE	265
INDICE DEI MANOSCRITTI	267
INDICE DEI NOMI	269
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	271
RINGRAZIAMENTI	283

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli studi di Torino, Italia
Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano, Italia
Matteo Milani, Università degli studi di Torino, Italia

Comitato scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia
Pietro Boitani, Sapienza Università di Roma
Maria Colombo Timelli, Università degli studi di Milano
Brigitte Horiot, Université de Lyon III
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli studi di Padova
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken
† Francisco Rico Manrique, Real Academia Española, Madrid
Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea Bucuresti
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli studi di Pavia
† Cesare Segre, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma
Francesco Tateo, Università degli studi di Bari
† Maurizio Vitale, Università degli studi di Milano

Comitato di Direzione

Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli studi di Milano
Luca Bellone, Università degli studi di Torino
Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg
Frédéric Duval, Université de Metz
Maria Grossmann, Università degli studi dell'Aquila
Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela
Simone Marcenaro, Università del Molise
Luca Sacchi, Università degli studi di Milano
Patrizia Serra, Università degli studi di Cagliari
Roberto Tagliani, Università degli studi di Milano
Riccardo Viel, Università degli studi di Bari

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee (NCRF, 83)*. Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188)*. Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
11. «*E nadi contra suberna*». *Essere "trovatori" oggi*, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. *La Gloriosissimi Geminiani Vita di Giovanni Maria Parente* edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani
14. *I luoghi del racconto*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini
15. *La novella in viaggio*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
16. Calogero Giorgio Priolo, «*Che credono col suo intelletto potere misurare*»
17. *Il volgarizzamento veneto della «Vita rhythmica Mariae atque Salvatoris»*, a cura di Anna Cornagliotti e Laura Parnigoni
18. *Façonner le texte et l'œuvre : imprimeurs et hommes de l'ombre au XVIe siècle. Études réunies par Laura-Mai Dourdy (in preparazione)*
19. *Il trovatore Blaclasset*. Edizione critica a cura di Barbara Francioni