



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXII

Curriculum “FILOLOGIA ROMANZA”

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE.
ÉCOLE DOCTORALE “Doctorat ÈS Lettres ”

Section de Français médiéval

I TESTI DIALOGICI E DI CORRISPONDENZA
NELLA POESIA DEI TROVATORI

Les textes dialogués et de correspondance dans la poésie des troubadours

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: **Valeria CARRIERI**

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

Stefano Asperti, Professore all'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”
Caterina Menichetti, Professeure à l'Université de Lausanne

Commissione / Jury de thèse:

Alain Corbellari, Professeur à l'Université de Lausanne

Oriana Scarpati, Professoressa all'Università degli Studi di Napoli “Federico II”

I TESTI DIALOGICI E DI CORRISPONDENZA
NELLA POESIA DEI TROVATORI



Bill Traylor, *Untitled* (Men boxing),
ca. 1939-1942, grafite su cartoncino

Carissima Tania,

(...) La rosa ha preso una terribile insolazione: tutte le foglie e le parti più tenere sono bruciate e carbonizzate; ha un aspetto desolato e triste, ma caccia fuori nuovamente le gemme. Non è morta, almeno finora. La catastrofe solare era inevitabile, perché potei coprirla solo con della carta, che il vento portava via; (...) In ogni modo la prognosi è favorevole, a eccezione di complicazioni straordinarie. I semi hanno tardato molto a sortire in pianticelle: tutta una serie si intestardisce a fare la vita *podpolie*. Certo erano semi vecchi e in parte tarlati. Quelli usciti alla luce del mondo, si sviluppano lentamente, e sono irriconoscibili. Io penso che il giardiniere, quando ti ha detto che una parte dei semi erano bellissimi, voleva dire che erano utili da mangiare; infatti alcune pianticelle rassomigliano stranamente al prezzemolo e alle cipolline più che a fiori. A me ogni giorno viene la tentazione di tirarle un po' per aiutarle a crescere, ma rimango incerto tra le due concezioni del mondo e dell'educazione: se essere roussoniano e lasciar fare la natura che non sbaglia mai ed è fondamentalmente buona o se essere volontarista e sforzare la natura (...). *Finora l'incertezza non è finita e nel capo mi tenzonano le due ideologie.*

A. Gramsci, *Lettera a Tania*, Carcere di Turi, 22 aprile 1922

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
La dimensione dialogica e la poesia dei trovatori	1
PARTE PRIMA: GLI STUDI PRECEDENTI SULLE TENZIONI	17
1.1 Testi dallo statuto incerto. Alcune linee di tendenza negli studi sulle poesie dialogiche dei trovatori	17
1.2 La prima metà dell'Ottocento. Raynouard, Diez, Galvani, Fauriel.	19
1.3 Il <i>Grundriss</i> di Bartsch e gli studi di Fine Ottocento. Le tre tesi tedesche e l'articolo di Jeanroy, <i>La tenson provençale</i>	24
1.4 La <i>Bibliographie</i> di Pillet, <i>La Poésie lyrique</i> di Jeanroy e la tesi di Jones sulla tenzone	30
1.5 Gli studi di Köhler e Neumeister, la sintesi di Riquer.....	33
1.6 Gli studi e le edizioni recenti.....	40
PARTE SECONDA: I TESTI DIALOGICI E DI CORRISPONDENZA DEI TROVATORI.....	43
2.1 'Dialogo', 'dialogismo', 'intertestualità'. Problemi di definizione.....	43
2.2 'Dialogo' e 'dialogismo' nella poesia occitana	47
2.3 Testi dialogici e testi di corrispondenza	51
2.4 La terminologia trobadorica e le autodesignazioni interne ai testi.....	54
2.5 Le definizioni nelle prose e nei trattati	59
2.6 I testi dialogici e di corrispondenza e la nozione di genere.....	65
2.7 <i>Corpus</i> e definizioni nell'edizione <i>The Troubadour Tensos and Partimens</i>	68
2.8 Il <i>corpus</i> "aggiuntivo" BEdT	71
2.9 Tavola quantitativa	74
2.10 Definizioni adottate in questo studio.....	77
PARTE TERZA: LA TRADIZIONE DEI TESTI DIALOGICI E DI CORRISPONDENZA	89
3.1 La "differenza" della tradizione dialogica. Una tradizione "separata"	89
3.2 I testi dialogici e di corrispondenza nei manoscritti. Sezioni e raggruppamenti.....	92
3.3 Le sezioni di tenzioni nella costellazione ε	94

3.4 Le sezioni di tenzoni nella costellazione y.....	99
3.5 I “quasi <i>unica</i> ” di Oa.....	105
3.6 Tabella riassuntiva delle sezioni.....	107
3.7 <i>Mise en page</i>	108
3.8 Tabella riassuntiva delle rubriche associate ai testi dialogici.....	110
3.9 Costituzione della tradizione e ipotesi di circolazione.....	110
3.10 La trasmissione dei testi in tenzone e il “caso” Bausan.....	118
3.11 La trasmissione delle tenzoni immaginarie e fittizie.....	121
Tab. A Tradizione delle tenzoni immaginarie.....	121
Tab. B Tradizione delle tenzoni con interlocutrici anonime o fittizie.....	122

PARTE QUARTA: LE TRADIZIONI DIALOGICHE MEDIOLATINE E ROMANZE..... 125

4.1 Tradizioni dialogiche a confronto.....	125
4.2 Dibattiti mediolatini. <i>Conflictus, altercationes, disputationes</i>	127
4.3 L’ambito dialogico oitanico e la fortuna dei <i>jeux-partis</i>	136
4.4 Rime di corrispondenza e tenzoni nella poesia italiana delle Origini.....	147
4.5 Testi dialogici nella poesia galego-portoghese.....	156
4.6 Poesia dialogica catalana.....	162
4.7 L’ambito dialogico castigliano.....	164
4.8 I testi bilingui.....	167
4.9 I testi dialogici nella tradizione manoscritta oitanica, italiana e galego-portoghese....	173

PARTE QUINTA: PER UNA STORIA DEI TESTI DIALOGICI E DI CORRISPONDENZA TROBADORICI. SGUARDI IN DIACRONIA 183

5.1 La categoria di “generazione poetica” nella periodizzazione della poesia trobadorica..	183
5.2 La prima generazione (<i>ante</i> 1150). Prime testimonianze e “prove di dialogo”	186
5.3 Un <i>vers</i> pro e contro amore: Uc Catola e Marcabru, Amics Marchabrun, car digam (BdT 293,6 = 451,1)	191
5.4 Lo scambio di <i>vers</i> satirici tra Aldric del Vilar e Marcabru	201
5.5 La tenzone tra Maistre e Guilhalmi, <i>Car vei finir tot a dia</i> (BdT 112,1=119,1)	212
5.6 La seconda generazione (ca. 1150 – ca. 1175). Tra Marcabru e Bernart di Ventadorn	220
5.7 Il primo <i>vers</i> con tenzone immaginaria. (BdT 163,1) Garin lo Brun, <i>Nog e jorn sui en pensamen</i>	226
5.8 Lo scambio di <i>vers</i> tra Peire Rogier e Raimbaut d’Aurenga (BdT 356,7= 389,34).....	236

5.9 Dialoghi intorno al silenzio. Tenzoni sull'afasia amorosa con Bernart de Ventadorn	243
5.10 Una tenzone metapoetica?	255
5.11 «Fols (es) qui ab sidons tensonas». Le tenzoni con donna verso la fine del XII secolo e la categoria di “voce” poetica femminile	273
5.12 Un “contrasto” firmato Raimbaut d'Aurenga, <i>Amics en gran consirier</i> (BdT 46,3=389,6)	275
5.13 Uno scambio di <i>coblas</i> probabilmente spurio: <i>No-m posc mudar, bels amics, q'en chantanz</i> (BdT 451,2)	280
5.14 <i>S'ie-us quier conseill, bel' amig' Alamanda</i> (BdT 242,69=12a,1)	282
5.15 ‘La terza generazione e il “periodo classico” (1170-1210)	285
5.16 L'esplosione del <i>partimen</i> . Uno sguardo panoramico	290
5.17 I “primi” <i>partimens</i>	306
5.18 Jauseme, quel vos est semblant (BdT 178,1=167,30b)	310
5.19 Tostemps si vos sabetz d'amor (BdT 155,24=444,1)	314
5.20 Percorsi dialogici nei trovatori della quarta e quinta generazione poetica	321
5.21 <i>Coblas</i> e tenzoni giullaresche in Italia settentrionale	331
5.22 Sordello <i>auctoritas</i> e bersaglio cortese	338

PARTE SESTA: DI COSA SI DISCUTE. L'AMORE E LA VIOLENZA341

6.1 Uno sguardo sincronico	341
6.2 Il criterio tematico e i suoi limiti. La tenzone come luogo di una ‘differenza’	343
6.3 «D'amor e d'als». La moda del <i>partimen</i>	348
6.4 Dal generale a particolare e ritorno. Una <i>mathesis</i> dialogica	356
6.5 Entropia e variazione	361
6.6 Metafora giuridica e pratica del “diritto”. <i>Dreit d'amor</i> e ambiti casistici	364
6.7 I giudizi conservati	367
6.8 Valori e disvalori nella poesia dialogica. Una chiave di lettura	370
6.9 Erotologia e problemi assiologici	372
6.10 <i>Sociologie des valeurs</i> e quesiti introduttivi	374
6.11 Corporeità e esclusione nel dialogo in versi	378
6.12 Corpi “infami”. Insulti e scambi di insulti “giullareschi”	381
6.13 Altre imperfezioni. O sul perché anche i signori si lasciano insultare	393
6.14 «Tot so c'a drut s'eschai»: il corpo desiderato ovvero le sue parti	395
6.15 «Voluntat forciva» e parola data	400
6.16 L'ossessione del <i>far</i> e il prezzo da pagare	402

CONCLUSIONI.....	409
-------------------------	------------

APPENDICE	422
------------------------	------------

1. <i>Corpus Testi - The Troubadour Tensos and Partimens</i>	425
--	-----

2. <i>Corpus “aggiuntivo” BEdt</i>	439
--	-----

3. Tenzoni indicizzate da Pillet escluse in <i>The Troubadour Tensos and Partimens</i>	453
--	-----

BIBLIOGRAFIA	455
---------------------------	------------

1. Dizionari, opere collettive, antologie, repertori	455
--	-----

2. Trattati	459
-------------------	-----

3. Edizioni di trovatori e autori medievali.....	459
--	-----

4. Studi e Recensioni	463
-----------------------------	-----

INTRODUZIONE

La dimensione dialogica e la poesia dei trovatori

*Être deux à détruire, à construire, à vivre, c'est déjà
être tous, être l'autre à l'infini et non plus soi.*
P. Éluard-A. Breton, *Note à propos d'une collaboration*¹

La presente ricerca è mossa dall'obbiettivo di fornire uno studio complessivo che possa contribuire, attraverso sondaggi condotti in varie direzioni, a restituire al *corpus* dialogico e di corrispondenza dei trovatori la considerazione che esso merita in quanto segmento fondamentale e altamente rappresentativo della prima tradizione poetica romanza.

Una particolare attenzione verso le forme e la nozione stessa di dialogo ha attraversato nel secolo scorso numerosi campi del sapere, dalla linguistica alla filosofia, dalla teoria letteraria alle scienze cognitive, dalla psicanalisi all'antropologia. Tanta parte del pensiero filosofico novecentesco ha posto il dialogismo - insieme alle nozioni/figure dell'alterità e della relazionalità - a fondamento della persona umana e del linguaggio;² diverse filiere di studi e ambiti di ricerca hanno contribuito a un'articolata discussione in parte nutrita da tali presupposti e con ampie ricadute in ambito più specificamente linguistico e letterario: dall'ermeneutica alla pragmatica e all'estetica della ricezione,³ dallo strutturalismo al post-strutturalismo, dalla teoria critica al pensiero femminista,

¹ Da una pagina autografa di P. Éluard firmata anche da A. Breton e inserita nel manoscritto *L'Immaculée Conception*, gennaio 1935.

² Su questo punto cfr. *infra*. §1.2.1.

³ Cfr. P. Ricœur, *Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre*, in *Hermeneutik und Dialektik*, vol. II, R. Bubner, R. Wiehl (hrsg.), Tübingen, Mohr, 1970, pp. 181-200. Si pensi anche al fondamentale contributo di un medievista e teorico della letteratura quale H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 2 voll. Frankfurt, Suhrkamp, 1977-1982.

agli studi *queer* e post-coloniali,⁴ dalla comparatistica ai *translation studies*, alle teorie del post-moderno e così via.

Come conseguenza di questo rinnovato interesse si è assistito anche a una rivalutazione di tipologie testuali molto spesso poco considerate o trascurate proprio in quanto dialogiche e negli ultimi decenni si è rinnovata e molto arricchita la bibliografia critica dedicata all'evoluzione estetico-formale del dialogo letterario nelle diverse epoche e tradizioni. Nell'ambito della poesia medievale pensiamo al convegno di Losanna su *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*⁵ e, per la tradizione trobadorica, alla pubblicazione dell'antologia-edizione delle *tensos* e *partimens* coordinata da Ruth Harvey et Linda Paterson, che ha finalmente reso disponibile in un'unica sede un'ampia sezione del *corpus* dialogico dei trovatori, aprendo la via a ulteriori ricerche e approfondimenti.⁶

Le nozioni di “dialogo” e “dialogismo” hanno inoltre fornito un paradigma ermeneutico utile a uno studio della poesia delle Origini condotto secondo direzioni originali, come nei saggi di Claudio Giunta, *Versi a un destinatario* e *Due studi sulla tenzone*.⁷ La prospettiva di fondo di queste ricerche pone infatti la “dimensione dialogica” come un presupposto fondamentale per la comprensione di cosa sia la poesia medievale:

La poesia del Medioevo può certamente essere descritta secondo punti di vista molto diversi. È però probabile che lo studio e la valorizzazione di questo suo aspetto – la dimensione dialogica nelle sue molteplici forme – permettano di comprendere meglio di ogni altro possibile approccio ciò che in essa è più essenziale e tipico a paragone dei secoli successivi.⁸

⁴ Utilizziamo questa definizione in quanto più invalsa, ma sarebbe auspicabile adottare i termini e le prospettive aperte dalla tradizione intellettuale promossa da teorici come A. Quijano, W. Mignolo e soprattutto E. Dussel, che sostituisce alla categoria “post coloniale” la prospettiva «decoloniale». Cfr. E. Franceschini, *Decolonizzare la cultura. Razza, sapere, e potere: genealogie e resistenze*, Verona, Ombre corte, 2013.

⁵ Cfr. *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, Atti del convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997), a cura di M. Pedroni e A. Stäuble, Longo, Ravenna, 1999. Numerosi sono stati in seguito gli studi, spesso nella forma di singoli articoli e comunicazioni a convegni, che sempre negli ultimi decenni hanno riguardato le tipologie dialogiche nelle varie letterature medievali romanze e in particolare la tradizione occitana, oitanica e galego-portoghese, cfr. *infra*. § 1.1.6.

⁶ *The Troubadours Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., dir. R. Harvey- L. Paterson, in collaboration with A. Radaelli, C. Franchi *et al.*, Woodbridge, D.S. Brewer, 2010.

⁷ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Antenore, Padova, 2002; Id. *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2002.

⁸ *Ivi*, p. 64.

I saggi di Giunta sulla tenzone, sebbene dedicati alla tradizione italiana, hanno costituito altrettanti punti di riferimento per la presente ricerca. Prima di tutto perché hanno conferito ai testi dialogici una dignità di oggetti letterari e di studio e, in secondo luogo, per aver problematizzato alcuni *loci critici* particolarmente resistenti, come l'idea che la poesia medievale, specie nelle sue manifestazioni comiche, vada compresa in una dimensione di radicale autoreferenzialità letteraria. L'adozione di un'angolatura volta programmaticamente a cogliere spinte comunicative e aperture al "realismo" in una poesia, come quella medievale romanza, spesso tacciata di ripetitività e astrazione ha permesso infatti di valorizzare "generi" e testi a lungo trascurati e di problematizzare la categoria critica di *poésie formelle*, insieme all'immagine di una tradizione essenzialmente "lirica", "monologica", "monotematica" e "autoreferenziale".⁹

Nella sua indagine sul "genere" tenzone e le rime di corrispondenza, Giunta propone quattro osservazioni preliminari circa quello che lo stesso studioso ha definito "l'orientamento al destinatario" tipico della poesia italiana del Medioevo:

- 1) che una percentuale sorprendentemente alta di testi si rivolge (...) a destinatari in carne e ossa (...);
- 2) che un'altra considerevole porzione di testi stabilisce un dialogo non più frontale e tuttavia aperto, esplicito, con le parole o con le idee di altri autori (...);
- 3) che è diffusissima la tendenza a portare il dialogo *dentro* il monologo attraverso le figure della prosopopea e della *sermocinatio*, a moltiplicare le voci, gli interlocutori all'interno dei testi medesimi, trasformando così componimenti per loro natura monologici (come di solito è la lirica amorosa) in colloqui fittizi con oggetti o entità astratte personificate (...);
- 4) che infine, passando da una considerazione quantitativa a una qualitativa, sono componimenti in senso lato dialogici molti di quelli che a ragione vengono considerati come i testi-chiave della poesia medievale (...).¹⁰

Non sembra difficile verificare la validità di tali osservazioni nell'ambito della poesia occitana. Per quanto riguarda il primo punto basta infatti scorrere gli *incipit* delle poesie

⁹ Cfr. R. Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen âge*, Paris, Nizet, 1972. Cfr. M. Grimaldi, *Per lo studio della poesia italiana del Due e del Trecento. 'Versi a un destinatario' di Claudio Giunta*, in «Nuova Rivista di letteratura Italiana», XVIII/2, 2015, pp. 11-22, in particolare p. 18: «Sarebbe (...) totalmente differente un'idea della poesia dei trovatori che considerasse pienamente anche le tenzoni e la produzione didattica, morale, politica e che in generale prendesse atto con più decisione del realismo e dei rapporti con la vita reale di questa importante tradizione poetica».

¹⁰ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 62.

dei trovatori per vedere come molti componimenti si rivolgono direttamente a un destinatario, spesso interpellato tramite un vocativo o un'apostrofe iniziale.¹¹ Nella maggior parte dei casi ci si rivolge a un "tu" storicamente determinato e chiamato per nome, non di rado interpellato anche attraverso il suo statuto gerarchico e sociale (con formule quali *En, Senher, Amics* ecc.) o la sua corporeità.

Nel caso specifico dei testi dialogici e di corrispondenza, la presenza del nome dell'interlocutore si configura come una vera e propria marca retorica e testuale.¹² Tenzoni e testi di corrispondenza si distinguono «da altre forme di "poesia a un destinatario"» per il fatto che in esse «il dialogo è reale» e «la comunicazione avviene nei due sensi»: ¹³ «au *je* individuel et cependant universel du chanteur», si avvicinano i «*je* identifiés, nommés, référenciés à la faveur d'une interpellation réciproque»,¹⁴ con la conseguenza che il canto risulta più immediatamente ancorato che nei testi monodici all'esistenza di una cerchia di interlocutori e alla presenza di un pubblico.¹⁵

Circa il secondo punto se è ormai un dato acquisito, come osservato da Martín de Riquer che «una característica muy propia de la literatura trovadoresca es la relación directa entre los trovadores»,¹⁶ non pare azzardato sostenere con Linda Paterson che in un certo senso «toute la poésie des troubadours est une poésie de dialogue».¹⁷

¹¹ Cfr. F. Sanguineti-O. Scarpati, 'Comensamen comensarai'. Per una tipologia degli incipit trobadorici, in «Romance Philology», 67, 2013, pp. 113-138. In particolare, *ivi*, pp. 121-122: «I numerosi incipit che abbiamo raccolto sotto la voce 'vocativi' (circa cinquecento esemplari) sono caratterizzati dalla presenza, per l'appunto, di un vocativo».

¹² Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: tenson, partimen et expressions synonymes*, in *Il genere «tenzone»*, cit.

¹³ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 64.

¹⁴ M. Gally, *Entre sens et non sens. Approches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, atti del convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997) a cura di M. Pedroni - A. Stäuble, Longo, Ravenna, 1999, p. 223.

¹⁵ Al lirismo della *canso* (*ivi*, p. 227) «répond donc ici l'inscription dans un groupe, un cercle où circule la même parole et un même savoir, et qui laisse deviner un public». Un discorso simile può essere fatto a proposito del sirventese, cfr. S. Asperti, *Testi poetici di propaganda politica (secoli XII e XIII)*, in *La propaganda politica nel Basso Medioevo*, Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2001), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2002, pp. 533-559; Id., *Le "sirventés"*, in *Les troubadours - Max Rouquette - Tommaso Landolfi*, «Europe», 950/1, 2008, pp. 950-961. Sul ruolo del pubblico e la letteratura cortese, con riflessioni in buona misura valide anche più specificamente per le *performance* poetiche, cfr. R. W. Hanning, *The Audience as Co-Creator of the First Chivalric Romances*, in «The Yearbook of English Studies», XI, 1981, pp. 1-28.

¹⁶ M. de Riquer, *Diálogo y debate entre los trovadores*, in *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, vol. 1, p. 65 e sgg.

¹⁷ L. M. Paterson, *Les tenses et partimens*, in «Europe», 950 /1, *Les troubadours - Max Rouquette - Tommaso Landolfi*, 2008, p. 102. Cfr. P. G. Beltrami *Leggere i trovatori oggi (e domani?)*, traduzione italiana di Id., *Lirons nous encore les troubadours, et comment?*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981- Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives*, Actes du Neuvième Congrès International de l'A.I.E.O., éditées par A. Rieger avec la collaboration de D. Sumien, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 101-120, accessibile online nel blog <http://www.claudiogiunta.it/2011/12/leggere-i-trovatori-oggi-e-domani/> (ultima consultazione 15/5/2020), p. 10: «Gli studi sui rapporti intertestuali (...) sono diventati

Negli ultimi cinquant'anni un crescente filone di studi ha messo in luce, dal volume di Jörn Gruber sulla "Dialettica del *Trobar*"¹⁸ agli importanti contributi di Maria Luisa Meneghetti e Lucia Lazzerini,¹⁹ come il "dialogismo" appaia sin dagli esordi - e in misura persino maggiore che in altre tradizioni romanze - come «una tendenza quasi congenita» alla poesia dei trovatori.²⁰

Venendo al terzo punto la «vocazione al dialogo»²¹ dei poeti occitani può anche prendere la forma, in un certo numero di componimenti, di colloqui immaginari o fittizi, nei quali cioè «el trovador simula debater con alguien o algo que es inimaginable o imposible que le responda».²² Tali tipologie «che possono essere considerate come una sorta di sottogenere delle tenzoni realmente scambiate tra due autori» sono strutturalmente dialogiche e come sottolineano F. Sanguineti e O. Scarpati, anche in esse «ritroviamo spesso un *incipit* vocativo».²³ Trattandosi il più delle volte di discussioni con anonime interlocutrici, l'apostrofe si presenta allora nella «forma di appello a una *domna*, con la quale il trovatore simula di instaurare un dialogo a due voci».²⁴ La tendenza a inscenare dialoghi immaginari è rappresentata anche dalla frequente immissione di "altre voci" all'interno di componimenti monodici, attraverso

una delle componenti di maggior rilievo della ricerca provenzalistica, e hanno disegnato la storia di un dibattito continuo fra i trovatori, cominciato già dalle 'risposte a Guglielmo IX' di Marcabruno e di Jaufre Rudel, e mai interrotto».

¹⁸ J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983. Cfr. anche N. Pasero, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in "L'autrier jost'una sebissa"* (BdT 293,30), in «Cultura Neolatina», XLIII, 1983, pp. 9-25.

¹⁹ M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984 (in particolare i capitoli III e IV); M. L. Meneghetti, *Intertextuality and dialogism*, in *The Troubadours. An introduction*, edited by S. Gaunt and S. Kay, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 181-211; L. Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese* (parte I), in «Medioevo Romanzo», XVIII/2, 1993, pp. 153-205; (parte II), in «Medioevo Romanzo», XVIII /3, 1993, pp. 313-369.

²⁰ M. L. Meneghetti, *Intertextuality and dialogism*, cit., p. 185: «many scholars in recent years have systematically emphasized this fact (...). They have spoken of an actual 'Dialektik des Trobar', of intertextual 'metamorphoses', or of 'dialogism' as an almost congenital tendency in the literary culture of medieval Occitania».

²¹ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. VII.

²² M. de Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, cit., p. 67. La definizione di *débats imaginaires* è impiegata da Jeanroy in *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, cit., pp. 48-49, n. 2. L'aggettivo è stato quindi utilizzato anche da V. Crescini, *Di una tenzone immaginaria*, in *Bausteine zur romanischen Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia*, Halle, Niemeyer, 1905 a proposito della tenzone tra Amore e Peirol, *Quant amors trobet partit* (BdT 366,29). Più di recente postula una distinzione con la tenzone fittizia con dama M. Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp. 164-165 e in particolare n. 82, la tenzone immaginaria «accanto alle personificazioni delle virtù, dei vizi e d'Amore, contempla il dibattito con enti fantastici o con Dio».

²³ F. Sanguineti-O. Scarpati, 'Comensamen comensarai', cit., p. 122.

²⁴ *Ibidem*.

semplici inserzioni dialogiche o tramite il ricorso a figure retoriche come la personificazione. In questi casi, come ha osservato da S. Kay, il dialogo «takes the form not of regular exchanges methodically attributed to two or more participants (as in the *tenso* or *partimen*), but of irregular interjections which interrupt the first-person voice» e talvolta le voci intervengono provenendo «perhaps from within the ‘self’, perhaps from outside it».²⁵

Infine, riguardo l'ultimo punto sollevato da Giunta, potrebbe sembrare che per la tradizione occitana i testi “chiave” propriamente dialogici non siano poi molti. Quelli più importanti sembrerebbero appartenere ad una fase ancora di formazione e stabilizzazione delle tipologie testuali da noi prese in esame: pensiamo ai *vers* dialogici che vedono la partecipazione di Marcabru, alla celebre “tenzone sul *trobar clus*” tra Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Borneilh o a ancora alla “tenzone sulla nobiltà” tra lo stesso Giraut e il re Alfonso II d'Aragona, tutti composti entro il periodo di attività della terza generazione trobadorica.²⁶ Tuttavia proprio lo studio delle *tensos* e *partimens* occitani ha permesso a Eric Köhler di consolidare il suo famoso e ancora discusso “approccio sociologico” alla letteratura cortese.²⁷ In questa prospettiva i testi dialogici hanno assunto nella critica moderna una funzione importante per l'interpretazione della poesia trobadorica nel suo complesso e le proposte dello studioso, nonostante le critiche in parte giustificate ricevute nel tempo, restano ancora tra i tentativi più rilevanti in tal senso.

In questo lavoro si è inteso studiare i componimenti dialogici e di corrispondenza dei trovatori oltre che alla luce del loro innegabile valore storico-documentario (che resta in buona misura ancora da sondare), anche cercando di tenerne presente e valorizzarne la dimensione estetico-letteraria, la quale, specie per i *partimens* (che secondo la tradizione critica ne sarebbero del tutto privi) doveva essere fondamentale agli occhi del pubblico. Si è perciò voluto porre in discussione alcuni giudizi critici di lungo corso

²⁵ S. Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University press, 1990, p. 68.

²⁶ Con la parziale eccezione di testi importanti e di ampia tradizione come la tenzone-*partimen* di Gui d'Uisel e Maria de Ventadorn, *Gui d'Uisel, be-m peza de vos* (BdT 295,1=194,9) e il *partimen* di Savaric de Malleo, Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432,2=167,026=449,1a),

²⁷ Ci riferiamo ad alcuni dei contributi poi raccolti in E. Köhler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin, Rüttern & Loening, 1962; Id., *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padova, Liviana, 1976. Secondo Köhler la varietà di tendenze e opinioni che emergono nei *partimens* sono segni di una frattura profonda che attraversa la classe nobiliare e che proprio la poesia dialogica provvede a sublimare in una sorta di sintesi e superiore unione.

secondo i quali le poesie dialogiche sarebbero da considerare esclusivamente come passatempi mondani o artificiosi quanto superficiali esercizi retorici. Il fatto che si tratti di gran lunga della tipologia dialogica quantitativamente più rappresentata induce non solo a pensare che questi testi dovevano essere particolarmente apprezzati, ma anche a interrogarsi sulle ragioni di questo “successo”. Non bisognerebbe trascurare il fatto che scissi à *tout jamais* dal contesto della *performance* e privati della notazione musicale i testi dialogici giungono a noi irrimediabilmente mutilati nella loro complessa e originaria unità estetica di senso e suono.²⁸

L’idea di fondo che ha guidato questa ricerca è stata quella di considerare i testi dialogici e di corrispondenza occitani come poesie à *part entière*, nella convinzione che questi componimenti, oltre ad essere in molti casi degni di considerazione in quanto tali, possano essere cruciali per indagare la concezione della poesia e dell’individualità poetica espresse dalla poesia dei trovatori.

L’edizione *The Troubadours Tensos and Partimens* ha rimarcato l’idea di una necessità di studiare i testi dialogici e di corrispondenza per la loro “differenza” rispetto alla tradizione monologica. In particolare Harvey e Paterson invitano a leggere questi testi in quanto:

They supply a mine of new information on the medieval Occitan language, contemporary politics, courtly and judicial mores, and attitudes to gender, class and ethnic stereotypes, often presenting a picture of courtly life, love and sexual relations very different from that of the better-known love-lyric.²⁹

Analizzare la “differenza” di questi testi significa quindi porre particolare attenzione alle modalità di discussione e agli argomenti in essi affrontati.

²⁸ Ciò è naturalmente vero per la poesia trobadorica in genere, ma risulta particolarmente significativo per la tradizione dialogica, che è tanto di più lontana da una nozione “moderna” di poesia. Cfr. C. Giunta, *Sulla ricezione e sull’interpretazione della poesia delle Origini*, cit., pp. 43-44: «(...) credo che la monotonia, la ridondanza della poesia medievale (e dunque la sua minore aderenza alla sfera delle idee e dei sentimenti autentici del poeta) si spieghi anche alla luce del fatto che molta di quella poesia – a differenza della poesia moderna – non era originariamente poesia da lettura ma poesia da ascolto. (...) e dunque che nella poesia quel pubblico cercasse un profitto, un piacere analogo: non la condivisione di un pensiero originale che ci emoziona e cambia il nostro modo di vedere le cose (che è uno dei desiderati effetti della lirica moderna) ma, più banalmente, qualcosa di gradevole da ascoltare e un facile rispecchiamento in concetti e parole elementari».

²⁹ Dalla quarta di copertina di *The Troubadour tensos and partimens*, cit. Cfr. L. M. Paterson, *Les tensos et partimens*, cit., p.112: «Plus ancré dans le concret, le quotidien et le terre à terre, les tensos et partimens fournissent en somme une vision de la production courtoise assez différente de celle de la chanson et même du sirventès, et des aperçus plus claires sur la vie, les valeurs, les goûts, des courts».

Il dialogo dei trovatori, lo si avverte immediatamente, non è affatto «une pratique irenique»,³⁰ ma non va dimenticato che «l'invettiva, la lite simulata tra i giullari o tra gli stessi trovatori davanti al pubblico della corte era una delle forme che poteva assumere lo spettacolo della poesia».³¹ Appare perciò cruciale la questione della “funzione” letteraria e sociale di questi testi.³² Diversi studiosi hanno infatti sottolineato, specie per il *partimen*, il «forte legame funzionale con il pubblico delle corti».³³ La tenzone si configurerebbe cioè come: «Un genere sociale, fatto per divertire e stimolare intellettualmente il pubblico delle corti o – nell'ottica di Köhler – per collaudarne l'ideologia».³⁴

Come anticipato, i *partimens* hanno costituito un banco di prova importante per le teorie köhleriane e numerosi rilievi sono stati mossi, con qualche buona ragione, alle tesi dello studioso tedesco. In particolare Köhler è stato accusato di aver affrontato la poesia dei trovatori tramite schematizzazioni sociologiche in parte anacronistiche ed applicate in modo eccessivamente rigido e meccanico:

En 1964, dans un article devenu un classique, aussi brillant de logique et d'intuition qu'agaçant à cause de son caractère systématique, le médiéviste Erich Köhler interprète la lyrique troubadouresque sous le prisme exclusif des luttes au sein de la noblesse. (...) Par conséquent, l'amour Courtois que chantent les troubadours pourrait être réduit à une idéologie exprimant les rapports entre dominants et dominés dans l'aristocratie. Il ne serait “en dernière instance que la projection sublimée de la situation matérielle et sociale de la basse noblesse.”³⁵

³⁰ Per il dialogo come pratica irenica, cfr. F. Jacques, *Dialogiques*, t. 2, *L'espace logique de l'interlocution*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 8.

³¹ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 338.

³² Come Claudio Giunta ci riferiamo alla teorizzazione barthesiana di «una storia delle funzioni letterarie». Si veda in particolare R. Barthes, *Histoire et littérature: à propos de Racine*, in «*Annales*», XV/3, 1960, pp. 524-537, poi ristampato con il titolo *Histoire ou littérature?* in Id., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963. Cfr. C. Giunta, *Versi a un destinatario*, p. 12: «Solo al livello delle funzioni letterarie (produzione, comunicazione, consumo) può quindi collocarsi la storia, e non a quello degli individui che le hanno esercitate. In altre parole la storia letteraria è possibile solo se si fa sociologica, se si volge alle attività e alle istituzioni, non agli individui».

³³ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 238. *Ibidem*: «non esiste probabilmente genere che più del *joc* presenti chiari, nello stile e nei temi, i tratti dell'arte sociale».

³⁴ *Ivi*, p. 245.

³⁵ M. Aurell, *Le chevalier lettré*, Paris, Fayard, 2011, p. 13. Aurell fa riferimento a E. Köhler, *Observation historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*», XXV, 1964, pp. 27-51 (tr. it. *La piccola nobiltà e l'origine della poesia trobadorica*, in *Sociologia della fin'amor*, cit., pp. 1-18). Cfr. la sintesi di E. Matheis, *Capital, Value, and Exchange in the Old Occitan and Old French Tenson (Including the Partimen and the Jeu-Parti)*, Columbia University, 2014 che tuttavia, come evidente dal titolo della sua tesi, riconosce la validità dell'ottica köhleriana. Nella concezione di Köhler però (*ivi*, pp. 78-79) «the relation between ideology and discourse on the one hand, and social position on the other, is relatively direct and uncomplicated. However, ideology and discourse do not correspond neatly to one group or another, and can serve various purposes (often opposed) at the same time»; «However one defines knights, it is certain that the troubadours express a broad range of

Il punto di fragilità maggiore nell'approccio köhleriano consiste, come ha scritto Alberto Varvaro in una recensione a *Ideal und Wirklichkeit*, nella concreta difficoltà a determinare con esattezza, specie per la letteratura medievale, il grado di omologia tra “realtà” e immagine letteraria, tra contenuto ideologico e comportamento sociale.³⁶ Con in aggiunta il pericolo, sottolineato da Per Nycrog, di «creuser si profond qu'on finit par fouiller son propre subconscient en prenant le texte analysé comme un prétexte».³⁷ Ma è anche importante rilevare con Richard Trachsler che «il valore di un approccio si misura anche grazie al suo potenziale euristico» e l'importanza di quello di Köhler andrebbe situata «in tutto quello che ha reso visibile sul piano strettamente letterario, quasi *nonostante* il metodo».³⁸

opinions about their role and place in society, from Marcabru to Peire Vidal, Jaufre Rudel to Bertran de Born, Folquet de Marseilla to Peire Cardenal. (...) They came from diverse origins - ranging from very humble extraction to very noble descent - and composed and performed for a broad spectrum of audiences».

³⁶ Varvaro scriveva a proposito del volume dello studioso sui romanzi arturiani, ma le sue considerazioni sono, come quelle di altri studiosi che citiamo di seguito, del tutto valide anche per i saggi trobadorici di Köhler. Cfr. A. Varvaro, Rec. a E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, 2. ed., Tübingen, Niemeyer, 1970, in «Studi medievali», XII, 1971, pp. 546-547: «a me pare che il nesso fra situazione sociale e testi letterari non possa però essere dedotto esclusivamente da un'analisi dialettica interna ai testi (...) in tal modo infatti si corre il rischio di non poter determinare fino a che punto situazione reale e immagine letteraria siano omologhe, precisando il margine di autonomia che lo scrittore si è concesso e, per converso, quanta parte della realtà rimanga fuori dal quadro letterario, ed in secondo luogo non c'è garanzia contro il rischio che la propria analisi dialettica sia una di quelle possibili, ma non quella più adeguata. (...) e fino a che punto (...) è possibile operare queste deduzioni dall'alto, dall'ideologia in direzione della società, e non con un continuo va e vieni nei due sensi e con una nutrita documentazione sul versante sociale?».

³⁷ P. Nykrog, Rec. a E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus und Graldichtung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1956, in «Studia neophilologica», XXX, 1958, p. 278. Una critica su basi simili dell'approccio della sociologia letteraria e del metodo köhleriano come strategia di “lettura profonda” è anche in C. Giunta, *Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle Origini*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII*, Atti del Convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di R. Castano, F. Latella, T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 31-48. Cfr. *ivi*, p. 40 (lo studioso chiama direttamente in causa Köhler e le sue tesi nelle pagine immediatamente precedenti e successive a questa): «il primo errore da evitare è quello di generalizzare, cioè di estendere a un'intera tradizione ciò che vale, se vale, per un determinato periodo, una determinata area, un determinato gruppo di autori. Il secondo errore è di proiettare sul passato non solo condizioni di produzione e di ricezione della letteratura che appartengono ai nostri tempi ma anche e soprattutto la nostra attuale concezione della letteratura (...)».

³⁸ R. Trachsler, “*Ideal und Wirklichkeit*” *cinquant'anni dopo. Lo studio di Erich Köhler e la critica letteraria del 2000*, in *Mito e Storia nella tradizione Cavalleresca*, Atti del XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sul basso Medioevo-Accademia Tudertina, 2006, p. 67. Cfr. *ivi*, p. 47: «la lettura di *Ideal und Wirklichkeit* permette anche di porsi due o tre domande che Köhler aveva sollevato e alle quali aveva dato delle risposte. Le sue risposte erano forse parziali o erranee, ma cercavano di affrontare dei problemi veri che gli anni Settanta hanno poi un po' occultato e che noi, eredi, in un certo senso degli anni Settanta, abbiamo continuato ad eludere». Secondo Trachsler l'approccio di Köhler si distinguerebbe da quello di “un libro a tesi”, in particolare per il fatto di basarsi su una conoscenza di prima mano dei testi in esame (*ivi*, p. 65). Inoltre invita a valutare le teorie di Köhler anche alla luce del contesto degli studi nei quali esse sono apparse per la prima volta, nel quale risaltano per aver aperto strade prima non battute. Su questo punto cfr. anche M. Mancini, *Introduzione*, in E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. XVII.

Alcune questioni sollevate da Köhler nei suoi saggi trobadorici, pur risultando in parte viziate dall'adozione di una prospettiva "sincronica" che non di rado rischia di livellare i sensibili cambiamenti intervenuti con l'avvicinarsi delle generazioni poetiche,³⁹ meritano ancora di essere considerate con attenzione.⁴⁰ Le teorie köhleriane impiegano, oltre che il materialismo dialettico di György Lukács, le "affinità elettive" (*Wahlverwandtschaften*) postulate da Max Weber nell'*Etica protestante e lo spirito del capitalismo*,⁴¹ interrogando l'adeguazione tra i valori e gli ideali ai quali tende un gruppo sociale e quelli proposti da una religione, una dottrina o un'ideologia.⁴² Secondo lo studioso, tenzoni e *partimens* costituiscono altrettanti luoghi privilegiati di osservazione di quel quadro instabile e dinamico di valori etici e poetici "cortesi" su cui la poesia dei trovatori appare fondata.

Molti sono i contributi che, pur non richiamandosi direttamente ai saggi di Köhler, si mostrano in fin dei conti in linea (se non in debito) con il suo approccio. Alcune delle considerazioni proposte da Linda Paterson parallelamente al cantiere di edizione delle *tensos* e *partimens* abbracciano infatti un'ottica eminentemente socioletteraria: la «comunicazione di valori» messa in atto nei componimenti dialogici dei trovatori si rivelerebbe fondata su una doppia esclusione, di genere e di classe,⁴³ e in ultima analisi

³⁹ Lo studioso ha difeso esplicitamente l'idea di un esame non cronologico dei testi, cfr. E. Köhler, *Über das Verhältnis von Liebe, Tapferkeit, Wissen und Reichtum bei den Trobadors*, in *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, cit., p. 74: «Mit der Heranziehung einiger Streitgedichte zur Behandlung unseres Themas machen wir scheinbar willkürliche Einschnitte in den stetigen Prozess einer geistigen Bemühung um Einverleibung und Ausgleich neu auftretender und widersprüchlicher Erscheinungen im Rahmen des auf universaler Geltung bestehenden ritterlichen Menschenbildes. Diese beliebigen Querschnitte erlauben es jedoch, das Gelände der Begriffsentwicklung ohne die mit einer streng chronologischen Methode verbundene Gewaltbarkeit nach rückwärts und vorwärts abzustecken».

⁴⁰ Secondo M. Mancini, *ivi*, p. XX «la "tesi sociologica" per quanto unitaria e straordinariamente compatta possa apparire *a posteriori*, non è per nulla monolitica, è piuttosto un sistema complesso costruito su una serie di verifiche in direzioni diverse». E lo studioso sottolinea la «dimensione problematica, *in fieri*, della ricerca köhleriana». Cfr. *ivi*, p. XLVI: «È un procedere denso di esempi, costruito a tratti quasi come mimesi degli argomenti e delle aporie del discorso trobadorico, per assumerne senza residui il movimento e lo spessore».

⁴¹ M. Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Mohr, Tübingen, 1920-1921 (tr. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, introduzione di E. Sestan, Firenze, Sansoni, 1965).

⁴² Cfr. anche M. Löwy, *Le concept d'affinité élective chez Max Weber*, in «Archives de sciences sociales des religions», vol. 49, n. 127, 2004, pp. 93-103.

⁴³ L. M. Paterson, *Jeux poétiques et communication de valeurs. Les tensos et partimens des troubadours*, in *Comunicazione e Propaganda nei secoli XII e XIII*, Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, p. 518: «Si nous cherchons ici une communication de valeurs, il faudra convenir qu'un fort courant des *tensos* et *partimens* rejoint le *gap* sexuel et un dialogue entre hommes». In questi testi si renderebbe cioè particolarmente evidente, come ha sottolineato S. Gaunt, *Poetry of Exclusion. A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics*, in «Modern Language Review», LXXXV, 1990, p. 311 che il fatto di leggere «the Troubadour lyric as an exaltation of women is surely to misread it, and critics who do so reveal more about their own prejudice that they do about the poems they study».

«le rire et le jeu» dispiegati in questi testi servirebbero «à renforcer les valeurs, la solidarité, et l'exclusivité d'une élite» maschile.⁴⁴ A differenza di quanto siamo abituati a pensare a proposito della poesia medievale, quella dialogica dei trovatori non sembrerebbe essere «come spiega Dante nella *Vita Nova* (...) pensata e scritta per un pubblico femminile».⁴⁵ Questa era anche l'opinione abbozzata da D. J. Jones, che nella sua monografia sulla tenzone provenzale suggeriva: «Quand les dames se sont retirées et tout le monde est bien échauffé par le vin, c'est le moment de la tenson».⁴⁶

L'apporto delle ricerche köhleriane ha inoltre permesso di evidenziare come alcune delle costanti dei testi dialogici e di corrispondenza paiono risiedere nel fatto di implicare (1) un diverso statuto poetico e sociale degli interlocutori e (2) discussioni imperniate su conflitti di natura assiologica. In particolare la riorganizzazione dei testi alla luce dei quesiti introduttivi (secondo un approccio già parzialmente adottato in un'ottica diversa da S. Neumeister per la sua classificazione dei *partimens*)⁴⁷ ha mostrato la centralità della contrapposizione tra valori e delle procedure di valorizzazione nella strutturazione del dialogo, non solo nei *partimens* ma anche nelle *tensos*, dove, nonostante l'assenza di un vincolo iniziale al dibattito, lo statuto (e quindi ancora una volta il valore) dell'interlocutore costituisce non di rado il motore stesso della disputa.

⁴⁴ L. M. Paterson, *Jeux poétiques et communication de valeurs*, cit. p. 519.

⁴⁵ C. Giunta, *Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle Origini*, cit., p. 37.

⁴⁶ D. J. Jones, *La tenson Provençal. Étude d'un genre poétique*, suivie d'une éd. critique de quatre tenses et d'une liste complète des tenses provençales, thèse de l'Université de Paris, Paris, Droz, 1934, p. 5. Su questo punto cfr. la descrizione di un "tipico castello medievale" come una "corte senza donne", fatta negli stessi anni da A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (Rist. anast. dell'ed. Toulouse, Privat-Paris, Didier, 1934), vol. I, pp. 92-93: «Il s'y trouve une énorme prépondérance numérique d'hommes; au chef suprême seul, peut-être à quelques-uns de ses subordonnés immédiats, est permis le luxe du mariage. Les autres nobles sont des subalternes, (...) toute une masse d'hommes sans femmes, sans foyer et sans fortunes». Cfr. M. Aurell, *Le chevalier lettré*, cit., p. 13-14: «De nos jours les théories les plus en vogue sur l'amour courtois reprennent, sans toujours l'avouer, ce schéma. (...) Au cœur d'un "mâle" Moyen Âge, l'amour des troubadours serait, somme toute "homosocial", une affaire des guerriers entre eux. Si elle laisse de côté la part du jeu, de la rhétorique et de l'emprunt que comporte toute œuvre littéraire, la théorie sociologique, n'en est pas moins intéressante pour l'historien (...)». Il riferimento è al celebre volume di G. Duby, *Mâle Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1988.

⁴⁷ Cfr. S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen*, München, Fink, 1969. La centralità del processo di valutazione/valorizzazione è stata ad esempio sottolineata recentemente da E. Matheis, *Capital, Value, and Exchange in the Old Occitan and Old French Tenson*, cit. sebbene nella sua tesi la questione sia inquadrata soprattutto in chiave economico-sociologica, sulla scorta di una direzione di studi inaugurata da W. E. Burgwinkle, *Love for sale. Materialist readings of the Troubadour Razo Corpus*, New York - London, Garland, 1997.

Se il fenomeno letterario dell’“amor cortese” si configura ai nostri occhi, come ha scritto Rüdiger Schnell,⁴⁸ prima di tutto come un “discorso” o, per meglio dire come «l’ensemble des discours courtois tenus sur l’amour aux XII^e et XIII^e siècles»,⁴⁹ proprio nei *partimens* la negoziazione tra diversi discorsi (e regimi valoriali) è quanto mai evidente e può essere colta, pur attraverso la rigidità data dall’organizzazione retorica del dibattito, nel “vivo” del suo procedere. Per inquadrare meglio alcuni di questi aspetti conflittuali ci siamo avvalsi delle fondamentali riflessioni di Pierre Bourdieu sulla “distinzione” e il capitale simbolico;⁵⁰ di Michel Foucault sull’ermeneutica del soggetto e l’“infamia”⁵¹ e di Nathalie Heinich per quanto riguarda la dimensione assiologica e i procedimenti di attribuzione del valore.⁵²

La spinta iniziale per intraprendere questa ricerca muove da un’intuizione del Prof. M. Grimaldi, che ringrazio. La sua idea di partenza era quella di proporre uno studio (e eventualmente un’edizione critica) di un insieme selezionato di testi di corrispondenza trobadorici. Tuttavia, tramite il fondamentale confronto con il tutor, il Prof. S. Asperti, lo spunto iniziale è stato ridiscusso a partire dalla necessità di problematizzare e riconsiderare il *corpus* dialogico insieme alle categorie storico-letterarie e alle etichette tipologiche tradizionali. L’edizione in tre volumi, portata a termine da Ruth Harvey et Linda Paterson con l’aiuto di numerosi collaboratori sulla base dei materiali approntati da John Marshall negli anni Ottanta, aveva finalmente reso disponibile la quasi integralità delle *tenso*s e *partimens* occitane (tutti già pubblicati ma spesso in edizioni

⁴⁸ R. Schnell, *L’amour courtois en tant que discours courtois sur l’amour*, parte I, in «Romania», t. 110, n. 437-438, 1989, pp. 72-126.

⁴⁹ A. Corbellari, *Retour sur l’amour courtois*, in «Cahiers de recherches médiévales», XVII, 2009, <http://journals.openedition.org/crm/11542> (ultima consultazione 12/5/2020).

⁵⁰ Sia Aurell che Matheis infatti hanno criticato l’interpretazione di Köhler anche alla luce delle nozioni di “capitale simbolico”, *habitus* e “campo letterario” formulate successivamente da P. Bourdieu (a partire però da un approccio più strettamente sociologico e, sul versante letterario, concepite anche a partire da un’analisi di *L’Éducation sentimentale* di Gustave Flaubert). Cfr. in particolare Id. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 (tr. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983); Id., *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 (tr. it. *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. e cura di A. Boschetti e E. Bottaro, il Saggiatore, Milano, 2005).

⁵¹ In particolare M. Foucault, *La Vie des hommes infâmes*, in «Cahiers du chemin», XXIX, 1977, pp. 12-29 (poi ripreso in Id., *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, éd. établie sous la dir. de D. Defert et F. Ewald avec la collab. de J. Lagrange, Paris, Gallimard, pp. 237-253); Id. *L’herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, édition établie, sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par F. Gros, Paris, Éditions du Seuil-Gallimard, 2001.

⁵² N. Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Gallimard, Paris, 2018. Heinich propone un’analisi dei processi di attribuzione del “valore” che permette di osservare come questi riposino su valori o principi largamente condivisi ma diversamente declinati in funzione dei soggetti che valutano, degli oggetti valutati e dei contesti di valutazione.

metodologicamente datate o difficili da reperire), per un totale di 157 testi.⁵³ Molti altri testi dialogici come le tenzoni con interlocutori immaginari e fittizi o gli scambi di sirventesi, di *coblas* e altri testi “di corrispondenza” erano però stati esclusi sia per ragioni di definizione (operata nell’edizione a partire da quelle proposte nelle *Leys d’Amors*), che di estensione o di destinazione (sono state escluse dalle editrici le unità testuali “troppo brevi” o indirizzate a un destinatario presumibilmente o chiaramente “non reale”). Con la conseguenza che componimenti di particolare interesse, riconducibili a tipologie finora spesso trascurate in quanto oggetti specifici di studio, erano stati per il momento tralasciati.⁵⁴ Subito si è deciso di allargare l’ottica all’intero ambito dei testi dialogici e di corrispondenza, prendendo a riferimento un *corpus* che fosse da principio il più possibile ampio per poi procedere eventualmente a ulteriori delimitazioni. Attraverso l’individuazione di alcuni criteri (per i quali rinvio al corpo della tesi) e al supporto di uno strumento indispensabile quale la *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, si è giunti a comprendere un *corpus* totale di 323 componimenti, corrispondente cioè a circa un ottavo dell’intera produzione superstite dei trovatori.⁵⁵

Nel corso del semestre trascorso presso l’Université de Lausanne e tramite il confronto con la co-tutor, la Professoressa C. Menichetti, la possibilità di delimitare ulteriormente il *corpus* in diacronia, diatopia o da un punto di vista tipologico è stata accantonata e ha prevalso l’idea di fornire uno studio complessivo. D’altra parte la prospettiva suggerita da principio da M. Grimaldi andava anche nella direzione di verificare e approfondire in ambito trobadorico quelle metodologie e riflessioni messe a punto da Giunta nei suoi studi sulla tenzone, nei quali si adottava per l’appunto una prospettiva ampia e di lungo periodo.⁵⁶ Inoltre l’edizione diretta da Harvey e Paterson

⁵³ *The Troubadours Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., dir. R. Harvey- L. Paterson, in collaboration with A. Radaelli, C. Franchi [et al.], Woodbridge, D.S. Brewer, 2010.

⁵⁴ Cfr. *infra*, § 1.2.7.

⁵⁵ Secondo i calcoli di I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol. I, Paris, Champion, 1953-1957, p. xvi, si tratterebbe infatti di 2542 componimenti.

⁵⁶ Cfr. M. Grimaldi, *Per lo studio della poesia italiana del Due e del Trecento*, cit. p. 14: «mi sembra importante notare che l’impostazione di *Versi a un destinatario* potrebbe essere applicata con profitto alle tenzoni dei trovatori, per le quali non esiste a tutt’oggi uno studio complessivo che metta in evidenza tempi, luoghi e modi di un segmento cruciale della prima tradizione lirica romanza (segnalo che la recente edizione critica delle *Tensos and partimens* occitane, pubblicando solo le tenzoni propriamente intese, (...) lascia fuori quelli che si possono definire più in generale ‘testi di risposta’, come le canzoni che rispondono a canzoni: ma lo studio delle poesie di corrispondenza occitane dovrebbe considerare entrambe le tipologie)». *Ivi*. p. 18: «Per tornare alle tenzoni trobadoriche, ho l’impressione che un’analisi completa del *corpus* allargato, nel senso precisato sopra, possa condurre a risultati in parte analoghi a quelli ottenuti da Giunta per l’Italia».

permetteva e allo stesso tempo sollecitava un tentativo di inquadramento storico-letterario che potesse dar conto dei principali aspetti retorici, formali e contenutistici e della produzione e circolazione dei testi dialogici e di corrispondenza, considerati per la prima volta nel loro insieme.⁵⁷ In questo modo le coordinate di partenza della ricerca hanno compreso l'intero arco cronologico della poesia trobadorica (dalla prima metà del XII secolo, all'ultimo trovatore Guiraut Riquier), comprendendo testi variamente distribuiti in tutta la geografia poetica occitanica tra Midi, Catalogna, Francia Settentrionale e l'Italia delle corti e dei comuni.

Partendo da questi presupposti, la tesi è strutturata in sei sezioni. La prima passa in rassegna la presenza e la trattazione dei "generi" dialogici trobadorici negli studi precedenti.

La seconda parte è dedicata ai presupposti teorici e alle definizioni preliminari; vi si discutono i problemi di definizione e la terminologia adottata, le tipologie testuali esaminate e i criteri di costituzione del *corpus* sui cui si è basata la ricerca.

La terza parte affronta la questione della presenza dei testi dialogici nei manoscritti della poesia occitana. La necessità di studiare in maniera più ravvicinata il *corpus* dialogico trobadorico si basava infatti, nelle intenzioni di Marshall, anche sull'idea che la trasmissione testuale di questo tipo di componimenti avesse seguito canali almeno in parte distinti rispetto al resto della tradizione.⁵⁸

Nella quarta parte si procede a una ricognizione delle principali tipologie dialogiche in ambito mediolatino e nelle altre tradizioni poetiche romanze, al fine di evidenziare in senso comparativo e contrastivo, le specificità di quella occitana.

La quinta parte affronta la "storia" dei testi dialogici provando a riorganizzare e contestualizzare i componimenti seguendo un ordine cronologico, tramite l'adozione della periodizzazione per generazioni poetiche. Questa ricostruzione, già intrapresa in parte nelle monografie ottocentesche, si rendeva nuovamente necessaria sia perché numerosi contributi nel frattempo hanno provveduto a precisare circostanze e datazioni di un buon numero di testi, sia perché solo in questo modo alcuni degli elementi che contraddistinguono i testi dialogici e di corrispondenza si rendono pienamente apprezzabili. La scelta di seguire l'ordinamento alfabetico per autori della *Bibliographie*

⁵⁷ Cfr. *infra*, § 2.6-2.8.

⁵⁸ Cfr. J. H. Marshall, *Editing the tenors and partimens*, in *Proceedings of the Third British Conference on Medieval Occitan Language and Literature*, held at the University of Warwick (April 1st-3rd), 1985, pp. 1-23 (dattiloscritto).

di Pillet e Carstens (adottata per praticità anche in *The Troubadours Tensos and Partimens*) rischiava infatti di avvalorare quelle letture che hanno esaltato gli aspetti di ripetitività e indistinzione dei componimenti dialogici. L'intento era anche quello di mettere in evidenza quali fossero stati i protagonisti, i momenti salienti e i principali contesti di produzione, indicando anche di volta in volta gli esempi più antichi delle diverse forme poetiche dialogiche.

La sesta sezione di questo lavoro si occupa, tramite uno sguardo non più diacronico ma sincronico, delle costanti formali e contenutistiche e delle modalità retoriche ricorrenti nei dibattiti in versi trobadorici. Nell'intento di evidenziare in che modo nei testi dialogici si mostrino visioni della *fin'amors* "differenti" da quelle solitamente associate alla *canço* e come vengano trattati argomenti diversi da quelli amorosi, osservando in particolare come in molti casi le stesse problematiche assiologiche (variamente declinate) accomunino testi anche assai lontani per datazione, tipologia o materia.

Nelle conclusioni si rievocano e affrontano alcune delle principali ipotesi interpretative avanzate dalla critica quanto alla funzione letteraria e sociale di questi testi, al fine di esplicitare aspetti finora poco o non abbastanza sottolineati e avanzare qualche ulteriore ipotesi sul significato storico e poetico di queste tipologie testuali.

PARTE PRIMA: GLI STUDI PRECEDENTI SULLE TENZIONI

1.1 Testi dallo statuto incerto. Alcune linee di tendenza negli studi sulle poesie dialogiche dei trovatori

A uno sguardo retrospettivo la storia degli studi sulla tenzone⁵⁹ provenzale appare segnata da una certa discontinuità,⁶⁰ il cui andamento può essere descritto come un procedere “per blocchi” storicamente ben delimitati e dei quali si nota immediatamente la ripartizione geografico-linguistica, fortemente concentrata nell’area franco-tedesca. Fino a tempi recenti, come altri testi appartenenti a un segmento di tradizione considerato periferico o “minore”, le poesie dialogiche dei trovatori sono state oggetto di un’attenzione altalenante da parte della critica e della storiografia letteraria. La marginalità di questi testi rispetto al canone aulico costituito dalle canzoni è in parte già inscritta, come avremo modo di osservare, nelle prime fasi di ricezione della poesia trobadorica testimoniate dalla trasmissione manoscritta. I «generi dialogati frontali», tenzioni e *partimens*,⁶¹ non solo non corrispondono al paradigma (consacrato dalla modernità “post-romantica”) che riconduce immediatamente la poesia a un’unica soggettività creatrice e alla sua più autentica visione del mondo,⁶² ma sembrano anche difficili da collocare all’interno di una tradizione, come quella della poesia occitana delle Origini, in cui la categoria dell’autore individuale appare capitale (anche a partire da chi scrive, si pensi alla tendenza di trovatori come Marcabru a “firmare” i propri

⁵⁹ Con il termine tenzone si intende spesso indicare un valore generico in opposizione al termine tecnico che identifica più specificamente la classe di testi delle *tensos* per cui è in uso la definizione, un po’ fuorviante, di “tenzioni propriamente dette”. Per la definizione delle forme principali dei testi dialogici considerate in quanto sottoinsiemi discreti, e una problematizzazione della nozione di “genere” poetico cfr. *infra* § 2.6; per la definizione di ‘dialogo’ e ‘dialogico’, cfr. *infra* § 2.1-2.3.

⁶⁰ Una discontinuità già sottolineata da Jeanroy nel suo fondamentale articolo del 1890, cfr. A. Jeanroy, *La tenson provençale*, in «*Annales du Midi*», t. 2, n. 7, 1890, p. 281: «Il y a des sujets qui, après avoir été longtemps négligés, reparaissent tout à coup à la lumière et que semble se disputer l’émulation des travailleurs. (...) C’est ce qui vient d’arriver pour l’histoire de la tenson provençale (...)».

⁶¹ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 340. Per le definizioni adottate in questo studio, cfr. *infra* § 2.10

⁶² Tra gli altri interventi cfr. C. Giunta, *ivi*, pp. 355 sgg.

componimenti)⁶³ e si impone sin dall'inizio come uno dei criteri principali tramite cui organizzare la trasmissione.⁶⁴

Le poesie dialogiche dei trovatori si configurano come testi “di frontiera” sia entro la moderna classificazione per generi della poesia occitana che in quanto testi che si situano al confine tra sfera letteraria e contesto sociale. È facile osservare come lo scarso apprezzamento estetico espresso nel corso dei secoli XIX e XX dalla critica romantica verso tanta della produzione poetica medievale abbia in tutta evidenza colpito le poesie dialogiche più di altre. Agli occhi degli interpreti moderni tenzoni e *partimens* sembrerebbero quasi sempre aver posseduto scarso o nullo valore poetico, e i testi dialogati sono stati posti con convinzione più nel dominio della retorica che della letteratura, o al limite considerati come forme parateatrali di intrattenimento cortese.⁶⁵

Quando esaminati sotto un profilo letterario, a questi componimenti è stata attribuita la stessa subalternità della poesia “comica” e “burlesca” rispetto al “canone aulico”, all'interno di una visione critica che ha teso storicamente a separare e gerarchizzare nettamente i codici poetici e i generi.⁶⁶

Tutti questi elementi, in combinazioni variabili, hanno nel tempo contribuito ad una sostanziale svalutazione dei testi dialogici da un punto di vista poetico e storico-letterario. Ciò è tanto più evidente nel fatto che a essi si è accennato principalmente solo in sede di trattazioni sistematiche (con particolare riguardo alle origini e alle definizioni della poesia trobadorica), mentre le monografie ad essi dedicate hanno portato il più delle volte la firma di giovani studiosi (essendo quasi esclusivamente l'oggetto di tesi e dissertazioni). Solo in tempi recenti si è osservata una parziale inversione di tendenza ed è stato possibile intraprendere nuovamente lo studio dei testi

⁶³ Cfr. S. Asperti – C. Menichetti, *Voci autoriali e auto-denominazione in Marcabru*, in *Il nome proprio nella letteratura romanica medievale*, a cura di F. Carapezza, «InVerbis. Lingue Letterature Culture», II, 2018, pp. 35-62.

⁶⁴ I. Frank, *Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne*, in *Melanges de linguistique et de littérature romanes offerts a Mario Roques par ses amis, ses collègues et ses anciens élèves de France et de l'Etranger*, vol. I, Baden- Paris, Art et science - Didier, 1950, p. 63. Anche S. Asperti, *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. II, *La circolazione del testo*, t. 2, *Il Medioevo volgare*, P. Boitani, M. Mancini, A. Várvaro (dir.), Roma, Salerno, 2002, pp. 537-538, individua nell'«affermarsi di un'acuta percezione del ruolo e della funzione dell'autore, quindi anche delle individualità degli autori» un tratto «caratteristico della tradizione poetica dei trovatori e che si riflette, assumendo caratteri strutturali, sulla loro tradizione manoscritta».

⁶⁵ Come osserva P. Hagan, *The Medieval Provençal Tenson: Contribution to the Study of the Dialogue Genre*. Phd Thesis, Yale University, 1975, p. 1, tradizionalmente la *tenso* è trattata negli studi critici «as both a minor genre and an uninteresting and trivial one».

⁶⁶ Cfr. C. Giunta, *La tradizione comico-realistica*, in *ivi*, pp. 267- 354.

dialogici non solo per il lor valore storico-documentario, ma anche in quanto testi poetici *à part entière*.

1.2 La prima metà dell'Ottocento. Raynouard, Diez, Galvani, Fauriel.

L'interesse della critica moderna va fatto iniziare con le descrizioni dei generi della poesia occitana nelle prime sistemazioni storico-letterarie di Raynouard,⁶⁷ Diez⁶⁸ e Fauriel.⁶⁹ L'attenzione degli studiosi dell'Ottocento, che si è concentrata quasi esclusivamente sui *partimens*, risulta circoscritta a alcuni punti ricorrenti: la ricostruzione del contesto sociale con particolare riguardo all'esistenza delle "corti d'amore", e le ipotesi circa le origini del "genere" e i rapporti con la poesia latina e mediolatina. In particolare ci si è interrogati su come questi testi venissero composti ed eseguiti ovvero se fossero opera di uno solo o di due autori e se fossero il frutto di un'improvvisazione più o meno concordata in anticipo.

Ciò appare immediatamente visibile nell'impostazione di Raynouard, che si occupa dei testi dialogici nel secondo volume della sua antologia, *Choix des poésies originales des troubadours* (1817).⁷⁰ Lo studioso definisce la tenzone come un componimento caratterizzato da "attacchi" e "repliche" di uguale misura e dall'esito aperto della discussione, in cui due interlocutori difendono opinioni contrarie su questioni di argomento vario.⁷¹ Secondo Raynouard le tenzoni di argomento personale, sono definibili in virtù dei toni polemici che le contraddistinguono come "satire dialogate" e

⁶⁷ F. M. Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-21, p. 186 e sgg.

⁶⁸ *Die Poesie der Troubadours*, nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt von F. Diez, Zweite vermehrte Aufl. von K. Bartsch, Zwickau, Schumann, 1826, p. 164 sgg.

⁶⁹ C. Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, Paris, Labitte, 1846, vol. I, pp. 366 e sgg.

⁷⁰ *Ivi*, pp. LXXX-CXXIV, stampato anche a parte nel volume F. J. M. Raynouard, *Des troubadours et les cours d'amour*, Paris, Didot, 1817.

⁷¹ F. J. M. Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, t. II, Paris, Didot, 1817, p. 186: «La TENSION était une pièce dans laquelle ordinairement deux interlocuteurs défendaient tour-à-tour et par couplets de même mesure et en rimes semblables, leur opinion contradictoire sur diverses questions d'amour, de chevalerie, de morale etc. Le dialogue des TENSIONS était généralement partagé en couplets pairs suivis de deux envois, afin que chaque contendant eût un avantage égal dans l'attaque et dans la réplique. Ce dialogue était aussi quelquefois divisé par distiques et même vers par vers. La question qui faisait la matière de la tenson demeurait souvent indéécise, et chaque interlocuteur, après avoir fait briller plus ou moins la finesse ou la subtilité de son esprit, s'en tenait communément à son opinion. Il arrivait aussi parfois que le sujet proposé était soumis, après la discussion, ou à des cours d'amour ou au jugement d'arbitres choisis par les deux poètes». *Ivi*, p. 186, nota: «la tenson pouvait être formée de deux pièces différentes» e cita lo scambio tra Uc/Bausan (ma Raynouard l'attribuisce a Gaucelm Faidit sulla scorta della rubr. di **D**) e Dalfi d'Alvergne che inizia con *Dalfin, respondetz si-us platz* (448,1a).

dovevano essere in genere improvvisate.⁷² Proprio la violenza delle accuse e delle ingiurie che i trovatori spesso si rivolgono nelle tenzoni induce lo studioso a ritenere verosimile l'idea di un'effettiva composizione a più mani. Le diverse forme poetiche individuate sono quindi oltre alla tenzone, il *partimen* (specializzato nella discussione di questioni amorose),⁷³ il *torneyamen* (con più di due interlocutori)⁷⁴ e la “tenzone allegorica”.⁷⁵ In un capitolo a parte dedicato alle Corti d'amore Raynouard, sulla base di alcuni passi del Trattato di Andrea Cappellano⁷⁶ e della testimonianza di Jean de Nostredame,⁷⁷ sostiene con convinzione l'esistenza di tribunali presieduti da dame.⁷⁸ Il giudizio dello studioso è in sintesi assai negativo: «ces tensons, nommées aussi *jeux-partis*, (...) auraient été des compositions aussi inutiles que frivoles, si quelque compagnie, si une sorte de tribunal n'avait eu à prononcer sur les opinions des concurrents».⁷⁹

Nelle sue *Osservazioni sulla poesia de' trovatori* (1829) Giovanni Galvani riprende le definizioni e gli argomenti di Raynouard confermando l'esistenza delle Corti d'amore e della loro importanza per la comprensione dei generi dialogici dei trovatori.

⁷² *Ivi*, p. 188: «La TENSION n'était pas toujours présentée sous la forme d'une question; elle était quelquefois une satire dialoguée entre deux personnages, qui se faisaient mutuellement des reproches hardis et injurieux, et dont chacun attaquait et combattait l'autre dans des couplets ordinairement improvisés, toujours sur une même mesure et sur les mêmes rimes. Parfois aussi elle contenait des plaintes amoureuses que des amants s'adressaient tour-à-tour, ou que l'un d'eux seulement adressait à l'autre».

⁷³ *Ivi*, p. 197: «De même par allusion à la forme dialoguée de ce genre de poésie, et à la manière dont le sujet était souvent proposé, on les nomma aussi PARTIMEN, *division*, du verbe PARTIR, *séparer*, qui fut souvent employé dans le sens de diviser une question propose (...). Le titre de PARTIMEN s'appliqua particulièrement aux tensons qui avaient pour objet la discussion d'une question d'amour».

⁷⁴ Come esempio di *torneyamen* viene citato il *partimen* tra Savaric de Malleo, Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432,2= 167,026=449,1a), che come vedremo è il testo posto in apertura di alcune sezioni di tenzoni di canzonieri antichi della poesia trobadorica (ADIK).

⁷⁵ *Ivi*, p. 192: «Il est probable que des tensons étaient composées quelquefois par un seul et même poète qui se servait alors de cette forme pour louer plus adroitement sa maîtresse ou le seigneur dont il était protégé. C'est ainsi qu'on trouve également des exemples de tensons allégoriques entre un amant et un oiseau, ou même avec un être moral personnifié».

⁷⁶ Cfr. *Trattato d'amore. Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres*, testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV, a cura di S. Battaglia, Roma, Perrella, 1947, p. 276.

⁷⁷ Jehan de Nostredame, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux, qui ont floury du temps des comtes de Provence*, préparée par C. Chabaneau et publiée avec une introduction et commentaire par J. Anglade; Paris, Champion, 1913, p. 15: «Les tensons estoient disputes d'amours qui se faisoient entre les chevaliers et dames poètes entreparlans ensemble de quelque belle et subtile question d'amours, et où ils ne s'en pouvoient accorder, ils les envoyoyent pour en avoir la diffinition aux dames illustres présidentes, qui tenoyent cour d'amour ouverte et planière à Signe, et à Pierrefeu ou à Romanin, ou à autres, et là-dessus en faisoient arrests qu'on nommait LOUS ARRESTS D'AMOURS». Raynouard cita a supporto della sua tesi il *partimen* tra Guiraut de Salagnac e Peironet, *D'una razo, Peironet, ai coratge* (BdT 249,2=367,1).

⁷⁸ *Ivi*, p. LXXX. Ma il primo a ipotizzare l'esistenza di “tribunali” dove si giudicavano non solo gli agoni poetici ma anche i litigi amorosi fu forse l'Abbé Massieu, *Histoire de la poésie française*, avec *Une défense de la poésie*, Paris, Prault, 1739, pp. 155-156.

⁷⁹ *Ivi*, p. LXXXV.

L'erudito modenese recupera e sviluppa ulteriormente l'idea di una funzione encomiastica di questi testi,⁸⁰ sottolineando per i *partimens* il carattere di agone poetico volto *in primis* allo sfoggio di abilità.⁸¹ In linea con questa lettura, Galvani, pone la tenzone in sostanziale continuità con forme e generi dialogici della poesia classica,⁸² indicando come precursori della tenzone provenzale gli idilli e le ecloghe teocritee e virgiliane, la commedia e i dialoghi satirici, avvicinando il contesto di produzione e fruizione dei testi dialogici occitani a quello dei giochi e dei *certamina* poetici antichi.

Friedrich Diez affronta i testi dialogati nel secondo capitolo di *Die Poesie der Troubadours*, (1826),⁸³ sempre all'interno della descrizione dei generi poetici. Il filologo impiega per primo la definizione di *Streitgedichtes*, adottata da allora in tutti gli studi in lingua tedesca.⁸⁴ Diez riprende sostanzialmente gli argomenti di Raynouard con qualche piccola correzione:⁸⁵ la tenzone provenzale è descritta prendendo a modello i *partimens*⁸⁶ e la poesia dialogica ricondotta all'ambito di un mero esercizio

⁸⁰ *Ivi*, p. 67: «(...) e si vede che tutti due concorrono a lodare siffattamente o il Signore o la Dama del Poeta che si è forzato a credere, che quello sia un trovato per potere non solo per sé lodare coloro de' quali egli brama il favore, ma ancora far loro sentire la lode per altrui».

⁸¹ *Ivi*, pp. 67: «E fu veramente presso loro la Tenzone, *Tensos* nome collettivo delle varie proposte, e risposte per rima, che due o più Trovatori facevansi, e sostenevano col più grande calore, perciocché da siffatti esperimenti, si misurava massimamente la loro valentia. Le questioni, puossi dire, erano d'ogni genere, o almeno, si potevano tenere per qual fosse la cosa, e però la cavalleria, la morale, la religione, furono poste per Tenzone in controversie, sebbene il più spesso, per le condizioni de' tempi, si agitassero dispute amorose, e di gentilezza; nelle quali ciascuno o proposto un partito da sciogliere, o presa a lodare e mantenere una sua opinione, faceva forza di motti e di sue finezze contro l'altro, che volendo abatterla e far soprastare la propria, non adoprava meno le istesse armi».

⁸² *Ivi*, pp. 67-68. *Ibidem*: «E stando in su' Catullo ed Orazio si potrebbero osservare, di questo la satira prima, e di quello il Carme cinquantesimo, e si vedrebbe, come fosse presso i poeti Latini in usanza una vera Tenzone, che a vicenda e a prova scrivevasi, e massime fra le delizie de' conviti, sulle tavolette cerate, o vogliam dire su' pugillari».

⁸³ Cito da *Die Poesie der Troubadours*, nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt von F. Diez, Zweite vermehrte Aufl. von K. Bartsch, Leipzig, J. A. Barth, 1883, pp. 164-171.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 99. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 240 attribuiva il conio a C. Appel, B. von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Leipzig, Reisland, 1890, p. 288.

⁸⁵ Diez menziona di fatto gli stessi testi, aggiungendo solo qualche esempio di questioni amorose dibattute e la traduzione della tenzone tra Blacatz e Raimbaut, *En Raembaut, ses saben* (BdT 97,4=388,3).

⁸⁶ *Ivi*, pp. 98-99: «Eine wichtige Stelle nimmt die Tenzone ein, prov. *tenso* d. i. Streit. Ausserdem nannte man sie auch *contencios*, welches dasselbe bedeutet, oder *jocx partitz* d. h. getheiltes Spiel, weil die Streitenden sich in die Fragen theilten, daher auch *partimens* oder *partia* (statt *partida*) Theilung. Insofern sie sich auf Liebe bezog, hiess sie auch *jocs d'amor* oder *jocs enamoratz* Liebesspiel; stritten mehr als zwei Personen, so hiess sie *torneiamens* Turnier. Ueber Inhalt und Einrichtung des Streitgedichtes ist folgendes zu bemerken. In der ersten Strophe legt ein Dichter einem andern, den er mit Namen anführt, zwei Sätze vor, gewöhnlich von widerstreitendem Inhalt, und fordert ihn auf, einen derselben, welchen er wolle, zu verteidigen. In der zweiten wählt der Gegner und sucht seine Wahl sogleich zu rechtfertigen; für welchen Satz er sich auch entscheiden mag, der Fragende bemüht sich in der dritten Strophe zu zeigen, dass der andre unklug gewählt habe, und so zieht sich der. Wortwechsel noch durch einige Strophen. In manchen Fällen bestimmen die Partheien am Schlusse des Gedichtes einen oder mehrere Schiedsrichter, deren Urtheile sie sich zu fügen geloben. Die Form hat das Besondere, dass der Gefragte die von dem Frager angegebenen Reime beibehalten muss, so dass entweder durch das

retorico. Diez nega la continuità dei testi dialogici trobadorici rispetto alla poesia antica, dalla quale si distinguerebbero per un più marcato carattere scherzoso e per il gusto di dibattere di questioni astratte e di poca importanza; la fioritura della tenzone provenzale viene spiegata senza maggiori argomenti come un riflesso di una tendenza dialettica “comune a ogni epoca”.⁸⁷ Diez sottolinea la varietà dei temi e dei registri presenti nelle tenzoni e vedere in quelle con donna delle “canzoni d’amore in forma dialogata”.⁸⁸ Come Raynouard ritiene che i testi dialogici dovevano essere il più delle volte il frutto di una reale collaborazione tra poeti,⁸⁹ ma si pronuncia contro la tesi dell’improvvisazione. Lo studioso menziona solo di passaggio l’esistenza di “conversazioni fittizie” (*fingierten Gespräche*) con interlocutori “immateriali o inanimati”⁹⁰ e dichiara che molte tenzoni risultano intraducibili per via della loro licenziosità.⁹¹ Diez si distanzia però nettamente da Raynouard riguardo le Corti d’amore. In un saggio specificamente dedicato alla questione sottolinea l’inconsistenza degli argomenti dell’erudito francese, proponendo di vedere nelle corti nient’altro che riunioni d’apparato e momenti di festa dove i *partimens* offrivano l’occasione di dibattere sottilmente di controverse questioni di casuistica amorosa. Diez coglie nei

ganze Gedicht oder wenigstens je zwei Strophen dieselben Reime herrschen. Noch muss erwähnt werden, dass auch erdichtete Streitverhandlungen zwischen dem Troubadour und einem nicht menschlichen Wesen, oder eben sowohl blossе Zwiegespräche über Liebe und persönliche Verhältnisse, ohne aufgestellte Streitfrage, unter der Tenzone begriffen werden».

⁸⁷ *Ivi*, pp. 164-165: «Diese merkwürdige Gattung ist die Provenzalen, so wie den Franzosen, eigentümlich. Wettgesänge sind zwar schon aus der Geschichte der alten und auch sonst der neuen Poesie bekannt, allein diese behandeln, sey es nun strophen - oder liederweise, nur solche Gegenstände, die der Wirklichkeit angehören, sie besingen oder feiern dieselben wetteifernd und sind von ernsterer Art; die provenzalischen und französischen Wettgesänge in Form der Tenzone beziehen sich dagegen ursprünglich auf gesetzte Fälle und sind reine Spiele oder Übungen den Witzes. Dazu kömmt bei der Tenzone noch der Charakterzug, dass sich die Redenden feindlich gegenüber stehen, indem jeder den Satz des andern angreift, ein Fall, der dieser poetischen Gattung nicht nothwendig wäre, indem die Sanger unbekümmert um einander beide denselben, oder jeder einen besondern Gegenstand wetteifernd behandeln könnten. Der Ausdruck Tenzone, d. h. Streit, ist daher für die vorliegende Form des Wettgesanges sehr bezeichnend. Sie ist ohne Zweifel, was ihre Entstehung betrifft, ein Produkt des dialektischen Geistes jener ganzen Zeit, und ob dieser gerade in Frankreich vorgewaltet habe, das mögen die Philosophen entscheiden».

⁸⁸ *Ibidem*: «Der Tenzone ist jeder Gegenstand recht. Liebe, Welt-händel, Persönlichkeiten, alles bietet ihr Stoff. (...) Nicht immer hebt sie mit einer doppelten oder Streitfrage an, sondern erscheint: zuweilen in Form eines gewöhnlichen Gesprächs; dreht sie sich alsdann um persönliche Verhältnisse, so pflegt sie sich leicht zu bitterem Wortwechsel zu wenden, einen milderen Charakter hat sie zwischen Verliebten, wo sie nichts anders ist, als ein Minnelied in Gesprächsform».

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 167: «Übrigens findet sich auch eine Art Tenzonen von einem einzigen Verfasser, jene fingierten Gespräche nämlich zwischen dem Dichter und einem unkörperlichen oder unbeseelten Wesen, z. B. mit Gott, mit der Liebe, mit einem Mantel».

⁹¹ *Ivi*, p. 169: «Manche dieser Streitfragen sind nicht wohl zu übersetzen, da sie die grösste Sittenfreiheit beurkunden».

partimens i luoghi privilegiati di messa a punto e discussione di una vera e propria *ars amandi* trobadorica.⁹²

Il giudizio più netto sull'“impoeticità” della tenzone viene pronunciato da Claude Fauriel nella sua *Histoire de la poésie provençale* (pubblicata postuma nel 1846).⁹³ Paradossalmente tale sentenza è pronunciata nello stesso passaggio in cui lo studioso riconosce per la prima volta la tenzone come un genere altamente caratteristico della poesia trobadorica:

C'est de tous les genres de la poésie amoureuse des troubadours, le moins poétique, celui qui tendait le plus à se confondre avec les genres didactiques. Toutefois il occupe trop de place, et il est trop caractéristique dans l'ensemble du système poétique des troubadours, pour que je n'en dise pas quelque chose, d'autant mieux qu'il n'est pas nécessaire d'en parler longuement pour en donner une idée suffisante.⁹⁴

Fauriel ripete di fatto le tesi di Raynouard e Diez,⁹⁵ fondando la sua analisi sui *partimens*, da cui deriva l'idea che la maggior parte dei dibattiti dei trovatori si svolgessero intorno a questioni di «galanterie chevaleresque» e che gli altri argomenti non fossero altro che «une sorte d'exception».⁹⁶ Per Fauriel alcuni testi sono portatori di maggior interesse, almeno da un punto di vista storico, per la loro capacità di informare sui costumi del tempo e sulla “civilizzazione medievale”, come ad esempio i *partimens* tra Lanfranc Cigala e Guillelma de Rosiers, *Na Guillelma, maint cavalier arratge* (BdT 282,14=200,1)⁹⁷ o la tenzone tra Raimon de la Salas e Bertrand su quale popolo tra francesi, lombardi e provenzali abbia migliore reputazione.⁹⁸

⁹² F. Diez, *Über die Minnehöfe, Beiträge zur Kenntnis der romanischen Poesie*, Berlin, 1825 (tr. fr. 1842). Cfr. G. Paris, *Les Cours d'amour au moyen âge*, in «*Journal des savants*», 1888, pp. 664-675; P. Remy, *Les "cours d'amour": légende et réalité*, in «*Revue de l'université de Bruxelles*», VII, 1955, pp. 179-197.

⁹³ C. Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*, vol. I, cit., p. 366 sgg. Cfr. *ivi*, pp. 473-474.

⁹⁴ *Ivi*, p. 101.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 102: «On appelait *tenson* des pièces dialoguées dans lesquelles deux ou plusieurs interlocuteurs soutenaient des opinions contraires sur une thèse donnée».

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Na Guillelma, maint cavalier arratge* (BdT 282,14=200,1).

⁹⁸ *Bertran, si fossetz tan gignos* (BdT 406,16=83,1). *Ivi*, pp. 105-106

1.3 Il *Grundriss* di Bartsch e gli studi di Fine Ottocento. Le tre tesi tedesche e l'articolo di Jeanroy, *La tenson provençale*

L'interesse per i testi dialogici riaffiora nel volume *Les derniers troubadours de la Provence* (1871) di Paul Meyer,⁹⁹ in un paragrafo dedicato al *partimen* tra Guiraut e Peironet, già citato da Raynouard come «principal fondement»¹⁰⁰ della tesi dell'esistenza reale delle Corti d'amore (che Meyer provvede a demolire definitivamente).¹⁰¹ Il filologo è anche il primo a formulare una chiara distinzione tra tenzoni e *partimens* a partire dalla definizione delle *Leys d'Amors*.¹⁰² Meyer annovera per la prima volta tra i testi dialogici anche gli scambi di *coblas*, distinguendoli dalle tenzoni per le loro «allures bien plus libres» e per la loro brevità.¹⁰³

L'anno successivo Bartsch pubblica il *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur* (1872). La tenzone viene presentata nell'introduzione come il “quarto genere” della poesia trobadorica¹⁰⁴ (in una breve sintesi di fatto delle idee già espresse da Diez e Raynouard).¹⁰⁵ Se nel *Grundriss* Bartsch opera una prima classificazione dell'intero patrimonio lirico dei trovatori, nell'*Alphabetisches Verzeichniss*¹⁰⁶ lo studioso non

⁹⁹ P. Meyer, *Les derniers troubadours de la Provence*, rist. anast. Genève - Marseille, Slatkine - Laffitte, 1973 (Paris, A. Franck, 1871), pp. 66 sgg.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 67.

¹⁰¹ Cfr. anche G. Paris, *Les cours d'amour du moyen âge*, cit.

¹⁰² *Ivi*, pp. 66-67: «La tenson est un simple débat dans lequel deux adversaire soutiennent librement leur propre avis. Dans le *partimen* le troubadour qui propose la question à débattre laisse à son adversaire le choix entre deux solutions et prend pour lui celle des deux qui reste libre».

¹⁰³ *Ivi*, p. 75.

¹⁰⁴ Nell'indice appaiono nell'ordine: *Vers*, *Canzone*, *Sirventes*, *Kreuzlied*, *Klagelied*, *Tenzone*; nell'introduzione la tenzone è tratta per quarta dopo *Vers*, *Canzone*, *Sirventes*. Cfr. K. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, R. L. Friedrichs, 1872, p. 34: «Die vierte Hauptgattung de Lyrik ist die Tenzone, provenzalisch *tensos*, d.h. Streit, in dramatischer Form. Ein Dichter legt einem andern zwei Satze vor, die in der Regel sich widerstreiten, und fordert ihn auf, sich für den einen zu entscheiden. Der Angeredete verfiht seine Meinung, worauf der erste widerlegend antwortet: so streiten sie Strophe um Strophe, bis sie zuletzt einen oder mehrere Schiedsrichter bestimmen, die entscheiden sollen, wer Rechte habe. Es kommen auch die Ausdrücke *contensos* oder *jocs partitz*, getheiltes Spiel, auch *partimens* oder *partida* vor. (...) Der hauptsächlich behandelte Gegenstand ist die Liebe. Die Ganze Gattung zeigt das dialektische Element, das auch sonst in der provenzalischen Lyrik hervortritt, am meisten entwickelt. Die aufgestellten Streitfragen selbst beweisen, dass man die Tenzone mehr als ein Spiel des Witzes betrachtete als dass man ernstliche Fragen damit hätte lösen wollen».

¹⁰⁵ La classificazione per generi si trovava già in *Die Poesie der Troubadours* di Diez (1826), che fu ristampato in tedesco proprio a cura di Bartsch nel 1883.

¹⁰⁶ K. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, cit., pp. 99-201. Cfr. Cfr. S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provençale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 59, 2013, pp. 67- 107.

adotta indicazioni relative ai generi, eccetto quella di *Tenzone*.¹⁰⁷ Come osservato da Asperti l'etichetta però è impiegata come una «classificazione operativa più che di una qualificazione vera e propria di genere (quantomeno come siamo abituati ad intenderla oggi): indica infatti i testi dialogici, ossia quelli con più autori».¹⁰⁸

In ogni caso la pubblicazione del *Grundriss* è destinata a segnare un punto di svolta, aprendo la via ai primi studi monografici sulla tenzone:¹⁰⁹ tra 1886 e 1888 escono in Germania tre diverse tesi di dottorato sull'argomento. La prima è discussa a Breslau da Heinrich Knobloch. Come evidente sin dal titolo, *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen* (1886)¹¹⁰ comprende lo studio di testi di trovatori e trovieri. Knobloch riprende le definizioni delle *Leys* descrivendo la tenzone vera e propria “in negativo” rispetto al *partimen*, come un dialogo più o meno ostile tra *personae* poetiche reali o fittizie non vincolato alla presenza di un'alternativa iniziale:

Die Tenzone im engeren Sinne d.h. im Gegensatz zum Partimen ist also ein wilicher oder fingierter Dialog zwischen zwei Dichtern oder Personen oder als Personen gedachten Gegenständen in poetischer Form und mit mehr oder weniger feindseligem Charakter, ein Dialog, in welchem nicht zur Entscheidung einer Alternative gestritten wird.¹¹¹

Knobloch riecheggia le tesi di Diez, vedendo nella tenzone un'espressione tipica dello “spirito dialettico” proprio a ogni tempo e cogliendo nel *partimen* essenzialmente un “gioco di arguzie”.¹¹² Nonostante il severo giudizio di Jeanroy,¹¹³ Knobloch avanza nella sua tesi una nuova proposta di classificazione e una nuova terminologia critica, a partire dalla nozione di “tenzone propriamente detta” (*Tenzone im engeren Sinne*) che verrà ripresa e utilizzata dallo stesso Jeanroy nell'espressione *tenson proprement dite*.

¹⁰⁷ Secondo S. Asperti, *ivi*, p. 67, n. 7: «La presenza della casella tenzone sembrerebbe aver indotto l'estensione della designazione di genere a principio sistematico».

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 65-66. Cfr. *ivi*, pp. 66-67: «l'etichetta segnala – semplicemente – la presenza di due o più trovatori – sotto una sola sigla numerica (...) è un testo che dal punto di vista dell'autore si presenta non come unitario, ma in compartecipazione, e richiede pertanto la doppia siglatura a tutti familiare».

¹⁰⁹ Un discorso simile può essere fatto per l'ambito francese con la pubblicazione della *Bibliographie des chansonniers français* (1884) di G. Raynaud, dove le etichette di genere, tra le quali figura anche quella di *jeu-parti*, sono utilizzate più estesamente. Cfr. G. Raynaud *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouveres*, vol. II, Paris, F. Vieweg, 1884.

¹¹⁰ H. Knobloch *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen*, Breslau, W. G. Korn, 1886.

¹¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹¹² *Ivi*, pp. 4, 27: «das joc partit ist ein spiel des witzes».

¹¹³ Cfr. A. Jeanroy, *La tenson provençale*, in «*Annales du Midi*», t. 2, n. 7, 1890, p. 282: «M. Knobloch, qui a étudié la tenson au Nord aussi bien qu'au Midi, est de tous le mieux composé et le plus facile à lire, ce qui tient peut-être à ce qu'il est le plus superficiel».

Knobloch, che come Raynouard interpreta i testi dialogici come poesie “realistiche” che attingono a circostanze concrete di vita, introduce stabilmente nel campo degli studi provenzali anche le nozioni di “tenzone reale” e “fittizia”:

Die wirliche Tenzone rührt gewöhnlich von zwei, selten von mehr als zwei Dichtern her.¹¹⁴

Bei den fingierten Gesprächen, die von einem Verfasser herrühren, hat die Form der Tenzone lediglich den Zweck dem Gedichte grössere Lebhaftigkeit zu verleihen».¹¹⁵

Pur senza dirimerla Knobloch pone anche la questione cruciale dei rapporti tra tenzone “fittizia” e pastorella.¹¹⁶ Da un punto di vista metodologico, nonostante il giudizio di artificiosità sui *partimen*,¹¹⁷ Knobloch propone come principio di classificazione dei testi la tipologia di domande inauguranti lo scambio.¹¹⁸ Le tenzoni “reali” sono così organizzate in tre categorie: tenzoni che trattano di circostanze amorose, tenzoni che trattano di circostanze politiche, tenzoni che trattano di circostanze personali di vario tipo.¹¹⁹ Questo terzo gruppo di testi «dettati dalla passione e dall’odio» è secondo lo studioso il più rappresentato nella poesia dialogica dei trovatori.¹²⁰

La seconda tesi dottorale, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik*¹²¹ (1888) di Ludwig Selbach, viene difesa a Marburgo. L’allievo di Edmund Stengel, che insiste sulla definizione letterale di tenzone come ‘lotta’ e ‘scontro’, si basa come Meyer sulle *Leys* ed è l’unico studioso a evidenziare la coincidenza tra il *partimen* e la tipologia poetica mediotedesca del *geteiltiu spil*.¹²² Selbach formula per primo un’ipotesi

¹¹⁴ *Ivi*, p. 13.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 22.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 23: «Überhaupt ist die Pastourelle eine besondere Art der fingierten Tenzone».

¹¹⁷ *Ivi*, p. 26: «Während die Tenzone im engeren Sinne, wie gezeigt worden ist, im allgemeinen auf realem Boden steht, ist die Grundlage der *Joc-partitz* fast stets eine erdichtete, ersonnene. Es ist, wie der Name besagt, ein Spiel»; *Ivi*, p. 31: «Die Beweisführung in den Partimen ist, wie sich nach dem bisher Gesagten erwarten lässt, meist höchst sophistischer Natur».

¹¹⁸ Cfr. il paragrafo *Die Gegenstände der Partimen-Fragen*, *ivi*, p. 39 sgg.

¹¹⁹ H. Knobloch, *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen*, Breslau, W. G. Korn, 1886.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 13-22.

¹²¹ L. Selbach, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik, und sein Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderer Litteraturen*, Marburg, N. G. Elwert, 1886.

¹²² *Ivi*, p.1: «1) Dem Streitgedicht – darauf deutet schon sein prov. Name*) hin – liegt die Idee des sinnlichen Kampfes, sei es nun den ernstesten sinnlichen Kampfes oder des Kampfspiels zu Grunde. (...) 2) Dem eigentlichen Kampfe ist erstere vergleichbar». *Ivi*, p. 2: «3) Das Partimen dem auch der Name *joc partit*, geteiltes Spiel, zugehört, erinnert dagegen in manchen Zügen an das Kampfspiel, welchem man in den mittelhochdeutschen Litteratur vielfach unter den Namen *geteiltiu spil* begegnet». Cfr. H.

genetica interna alla tradizione trobadorica senza tuttavia fornire alcuna prova a sostegno dei suoi argomenti: la forma più antica sarebbe quella dei *partimens*, mentre le tenzoni personali e satiriche sarebbero apparse solo in un secondo momento sul modello del sirventese.¹²³ Quest'ultimo si distinguerebbe dalla tenzone solo per il fatto di non prevedere necessariamente una risposta.¹²⁴

Nel trattare la questioni delle origini lo studioso fa riferimento a tipologie mai menzionate negli studi sulla tenzone, come la poesia goliardica mediolatina o le *monâzara* orientali,¹²⁵ ma pur proponendo queste ultime come modello per i *conflictus*, non lascia emergere una chiara conclusione in merito.¹²⁶ La restante e più ampia parte della tesi è organizzata come un repertorio. Selbach propone una classificazione in cui ad ogni sezione fa seguire una lista di testi: 1) Tenzoni fittizie;¹²⁷ 2) Tenzoni personali (*im engeren Sinne*),¹²⁸ divise a loro volta in *mildere* (“dolci”), satiriche, *partimenartige* (“vicine al *partimen*”); 3) Tenzoni storiche;¹²⁹ 4) *Partimens*, divisi tra quelli con due o più interlocutori (*torneyamen*).¹³⁰

La terza e più nota dissertazione, *Die provenzalische Tenzone* (1888), è opera di Rudolf Zenker, allievo di Gustav Gröber a Strasburgo.¹³¹ Zenker non propone una chiara distinzione tra tenzone e *partimen* e definisce la tenzone come un genere lirico con una forma teatrale, che mette in scena un dialogo tra due o più interlocutori.¹³²

Jantzen, *Geschichte des deutschen Streitgedichtes im Mittelalter*, mit Berücksichtigung ähnlicher Erscheinungen in anderen Litteraturen, Breslau, Koebner, 1896.

¹²³ *Ivi*, p. 16. Cfr. *ivi*, p. 3: «Was nun unser Interesse an dem prov. Streitgedicht, speziell dem Partimen, einigermassen erhört, ist seine frühe eigentümliche Ausbildung».

¹²⁴ *Ivi*, p. 51.

¹²⁵ Per la tradizione arabo-persiana Selbach cita H. Ethé, *Ueber persische Tenzonen*, in *Verhandlungen des fünften internationalen Orientalisten-Congresses gehalten zu Berlin im September 1881*, vol. II, Verlag von Heinrich Matthes, Berlin, 1882, pp. 48-135. Cfr. H. Massé, *Du genre littéraire «Débat» en arabe et en persan*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 14, 1961, pp. 137-147; *Dispute poems and dialogues in the ancient and mediaeval Near East. Forms and types of literary debates in Semitic and related literatures*, Symposium and Workshop on the Literary Debate in the Semitic and Related Literatures (University of Groningen, 1989), edited by G. J. Reinink and H. L. J. Vanstiphou, Leuven, Department Oriëntalistiek, 1991.

¹²⁶ Per la tradizione arabo-persiana Selbach cita H. Ethé, *Ueber persische Tenzonen*, in *Verhandlungen des fünften internationalen Orientalisten-Congresses gehalten zu Berlin im September 1881*, vol. II, Berlin, Verlag von Heinrich Matthes, 1882, pp. 48-135.

¹²⁷ *Ivi*, p. 35.

¹²⁸ *Ivi*, p. 53.

¹²⁹ *Ivi*, p. 65.

¹³⁰ Cfr. *ivi*, pp. 69, 80. Selbach propone l'edizione di diciannove testi, per lo più *unica*, con in coda un supplemento in risposta alla tesi di Knobloch, di cui viene a conoscenza solo in fase di bozze.

¹³¹ R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone. Eine literarhistorische Abhandlung*, Leipzig, Vogel, 1888.

¹³² *Ivi*, p. 8: «Mit den Namen Tenzone Bezeichnen wir eine Gattung den provenzalischen Lyrik, welche in rein dramatischer form einen Dialog in gleichgebauten Strophen zwischen zwei oder mehr Unterrednern darstellt».

Divide tuttavia le tenzoni sulla base della domanda iniziale distinguendo quelle “con quesito dilemmatico” (*mit joc partit*) e “senza” (*ohne Jochen partit*), tra cui separa ulteriormente i testi di invettiva da quelli di dibattito su argomenti personali.¹³³

La stesura di un resoconto sui contenuti delle tre tesi tedesche per gli «*Annales du Midi*» costituisce per Jeanroy l’occasione di offrire un suo personale contributo. Con l’articolo *La tenson provençale* (1890) lo studioso, che aveva iniziato a occuparsi di testi dialogici per la sua tesi di dottorato sulle origini dei generi lirici oitanici,¹³⁴ offre allo stesso tempo una prima sistemazione dell’argomento.¹³⁵ Per quanto riguarda le definizioni lo studioso adotta, consacrandola di fatto, la distinzione tra tenzone e *partimen* postulata da Meyer sulla base delle *Leys*;¹³⁶ mentre rifiuta il termine *torneyamen* per definire un *partimen* con più di due interlocutori, in quanto testimoniato solo dai trattati e dalle rubriche e mai impiegato dai trovatori stessi.¹³⁷ Quel che più interessa Jeanroy è la genesi della tenzone che lo studioso identifica come una forma poetica dai tratti originali.¹³⁸ Jeanroy sottolinea infatti che ciò che distingue le tenzoni provenzali dalle altre tradizioni poetiche dialogiche è il coinvolgimento di due (o più) interlocutori reali identificabili.¹³⁹ Le principali «varietés du genre» sono, come già

¹³³ *Ivi*, pp. 9-10: «Auf Grund des Inhalts unterscheiden wir nun zwei Hauptarten der Tenzone: 1. Tenzonen mit Doppel-oder mehrgliedriger Fragestellung in der ersten Strophe (mit joc partit). (...) 2. Tenzonen, in welchen eine solche Fragestellung fehlt (ohne Jochen partit). Hier sind wieder zwei Arten zu unterscheiden: a) solche, in denen die Unterredner sich in Wirklichkeit oder nur scheinbar feindselig gegenüberstehen, sich angreifen und verhöhnen. B) solche, in denen die Unterredner sich in Wirklichkeit oder nur scheinbar feindselig gegenüberstehen, sich angreifen und verhöhnen. B) solche, in denen sie in freundschaftlichem Wechselgespräch irgendeine Angelegenheit meist persönlicher, bisweilen auch allgemeiner Art verhandeln». Tratta anche la *cobla* come tipologia dialogica, *ivi*, p. 16: «Im speziellen Sinn verstehen wir darunter Einzel oder auch Doppelstrophen, welche ein Dichter an einen anderen richtet, und auf welche dieser im gleichen Versmass und mit gleichen Reimen erwindert».

¹³⁴ L’anno precedente era stata pubblicata la sua tesi di dottorato dove lo studioso aveva consacrato un capitolo al dialogo in versi di area oitanica e provenzale, *Le débat*, in *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédites*, par A. Jeanroy, Paris, Hachette, 1889, pp. 45- 60.

¹³⁵ Nello stesso anno esce l’articolo A. Jeanroy, *Sur la tençon* “Car vei fenir a tot dia”, in «*Romania*», XIX (1890), pp. 394-402.

¹³⁶ Con la precisazione che «le terme ‘tenson’ désignant le genre, pouvait aussi désigner l’espèce». Se l’etichetta di tenzone si può trovare applicata anche a un certo numero di *partimens*, non è infatti vero il contrario. Cfr. *ivi*, p. 285. Per il termine *partimen* cfr. *ivi*, pp. 287-288: «Et en effet, il doit signifier en principe, “action de partager” ou “chose partagée” et dans ce cas particulier hypothèse double. (...) Le substantif qui en était dérivé fut donc facilement appliqué à la pièce entière: on ne trouve, il est vrai, ce sens que dans la seconde moitié du treizième siècle».

¹³⁷ La denominazione è utilizzata nel ms. C ma come nota Billy «la théorisation des Leys s’était peut-être déjà diffusée» nel XIV secolo, quando il manoscritto è stato esemplato, Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 279.

¹³⁸ *Ivi*, p. 289: «M. Zenker l’a bien compris: il a vu que la question vraiment intéressante était celle des origines de cette forme poétique si originale».

¹³⁹ Già in A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, cit., pp. 53-54: «Toutes ces pièces ont un caractère commun, c’est qu’elles émanent – ou sont censées émaner – de personnages réels et différents».

nella sintesi di Meyer, *partimen*, tenzone (reale o fittizia) e *coblas*, che Jeanroy definisce come «des tensons de très petites dimensions» e avvicina per toni e contenuti al sirventese.¹⁴⁰ Riguardo la storia interna delle tipologie Jeanroy smentisce Zenker, proponendo la tenzone come varietà dialogica più antica (a partire dalla datazione al 1137 proposta per *Car vei finir tot a dia*, BdT 112,1=119,1 da Pio Rajna)¹⁴¹ e data i primi esempi di *partimens* alla fine del XII secolo,¹⁴² mentre i primi scambi di *coblas* vengono situati intorno al primo quarto del XIII.

¹⁴⁰ *Ibidem*: «Les *coblas* composées ordinairement d'une attaque et d'une riposte, réduite chacune à un couplet, peuvent être considérées comme des tensons de très petites dimensions; mais comme elles sont satiriques, elles peuvent aussi bien être rattachées au genre qui est l'expression la plus ordinaire de la satire, et être regardées comme des sirventés suivis de réponses».

¹⁴¹ P. Rajna, *Spigolature Provenzali I. Cercalmon*, 'Car vei finir a tot dia', in «Romania», VI, 1877, pp. 115-119, cfr. *infra*. § 5.5

¹⁴² Come vedremo Jeanroy osserva come gli esempi più antichi *jeux-partis* oitanici siano databili allo stesso periodo dei primi *partimens*. Rettifica quindi quanto affermato in *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, cit., pp. 49-50, ipotizzando che potesse trattarsi di una tipologia passata da nord a sud. Lo studioso, che menziona le raccolte di domande in prosa (*demandes d'amour*) simili a quelle dibattute nei *partimens*, ipotizza anche che queste pre-esistessero e sopravvissero all'uso poetico dei *partimens*.

1.4 La *Bibliographie* di Pillet, La *Poésie lyrique* di Jeanroy e la tesi di Jones sulla tenzone

Dopo il volgere del secolo vengono pubblicate, sempre in Germania, altre tesi sui testi dialogici nelle tradizioni vernacolari e mediolatine: *Das altfranzösische Jeu-Parti*, sostenuta a Berlino da Franz Fiset (1905),¹⁴³ *Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone* di H. Stiefel,¹⁴⁴ alle quali si aggiunge quella discussa nel 1920 da Hans Walter, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*.¹⁴⁵ Fa scuola anche l'edizione di Giraut de Bornelh curata da Kolsen (1910) che presenta i componimenti del trovatore raggruppati per generi lirici.¹⁴⁶

Nel 1933 è data alle stampe la *Bibliographie der Troubadours* allestita da Alfred Pillet e completata da Henry Carstens dopo la morte di Pillet (1933).¹⁴⁷ Se la dicitura tenzone era l'unica ad essere stata utilizzata da Bartsch, la *Bibliographie* introduce il sistema di schedatura di tutti i testi per genere lirico.¹⁴⁸ Nonostante il fatto che Pillet non impieghi definizioni univoche e stringenti,¹⁴⁹ la classificazione per generi diventa un punto di riferimento ineludibile, una «mappatura basilare»:

(...) in tal modo ha guidato la percezione e l'interpretazione della poesia trobadorica, indirizzando la discussione circa i rapporti e le relazioni tra insiemi che sono stati percepiti come ben definiti e fondamentalmente assestati e omogenei. In ultima analisi ciò ha portato all'imporsi di una considerazione sistematica, concepita in chiave strutturale e fondamentalmente statica, dei dati informativi relativi ai testi, ormai svincolati dall'economia funzionale del repertorio che aveva guidato la classificazione.¹⁵⁰

¹⁴³ F. Fiset, *Das altfranzösische Jeu-Parti*, Erlangen, Junge, 1905 (poi in «Romanische Forschungen» XIX, 1906), pp. 407-544.

¹⁴⁴ H. Stiefel, *Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone*, Halle, Niemeyer, 1914.

¹⁴⁵ H. Walter, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich, Quellen u. Untersuchungen, 1920.

¹⁴⁶ A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Niemeyer, 1910. Cfr. S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, cit., pp. 76-77.

¹⁴⁷ *Bibliographie der Troubadours*, von A. Pillet, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.

¹⁴⁸ S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, cit., p. 66.

¹⁴⁹ Per i testi dialogici le denominazioni utilizzate da Pillet sono: *Tenzone (Partimen)*, *Doppel tenzone (Doppel Partimen)* per BdT 194,18; *Fingierte Tenzone* cui si associa come indicazione speciale isolata *Traum von einem Streit* (per BdT 282,4); *Cobla mit zwei Tornadas*; *zwei Coblas mit Tornada*; *Coblaswechsel*. Cfr. S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, cit., p. 68 nota come in questo senso una prima sistematizzazione è stata operata da Frank (I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953-1957) eliminando le numerose eccezioni e singolarità ammesse da Pillet), poi ripresa nelle *GRLMA*.

¹⁵⁰ Cfr. S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, cit., p. 70. Come sottolineato in S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. Introduzione e*

Tornando in Francia, i primi anni Trenta del Novecento si segnalano come un momento di snodo anche per gli studi sulla tenzone. Circa quarant'anni dopo il suo primo articolo, Jeanroy compone un nuovo bilancio nel capitolo dedicato ai *genres dialogués* nel volume *La poésie lyrique des troubadours* (1934).¹⁵¹ Si tratta per certi versi di una sintesi ormai datata, che ripete (e talvolta amplifica) i giudizi di valore già formulati dalla critica romantica un secolo prima.¹⁵² Per esempio il *partimen* viene descritto come un gioco di società praticato da «modernes sophistes»,¹⁵³ tralasciato dai poeti più importanti.¹⁵⁴ Lo studioso avanza qualche nuova ipotesi riguardo alle origini dei tipi dialogici.¹⁵⁵ Tenendo probabilmente conto dello studio di F. Whitthoeft sui *Sirventes joglaresc* (1891),¹⁵⁶ Jeanroy riorganizza il suo discorso a partire dai «dialogues repartis sur deux pièces»: esempi come lo scambio di *vers* tra Aldric e Marcabru,¹⁵⁷ improntati come il sirventese a toni di ostilità personale, sarebbero le forme più antiche di tenzone, che avrebbero poi dato luogo agli scambi di *coblas*. Mentre la tenzone in senso stretto deriverebbe con ogni probabilità da tipologie molto

manuale di riferimento (Versione 2.5), Sapienza Università di Roma, 2015, n. p: «In considerazione di tutto ciò, appare quasi singolare che questo ruolo in fondo decisivo del repertorio di Pillet sia passato nella sostanza inosservato e che di conseguenza non sia stato oggetto di una riflessione specifica, connessa con un'indagine circa fondamenti e presupposti della classificazione da lui adottata, presumibilmente da ricercare nella ricerca filologica di fine XIX secolo, in particolare tra Diez 1826 (con riedizione nel 1883) e Stimming 1897, con uno speciale rilievo per i lavori di Kolsen (1894, 1910) su Giraut de Borneill» L'edizione di Kolsen del 1910 infatti procede «a una rigorosa ripartizione per generi».

¹⁵¹ A. Jeanroy, *Les genres dialogués*, in *La poésie lyrique des troubadours*, cit., vol. 2, pp. 247 e sgg. Nel frattempo aveva co-curato l'edizione dei *jeux-partis* oitanici, cfr. *Recueil général des jeux partis français*, publié par A. Långfors avec le concours de A. Jeanroy et L. Brandin, 2 voll., *Société des Anciens Textes Français*, Paris, Champion, 1926.

¹⁵² Cfr. M. Mancini, *Introduzione* in E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. XIV qualifica *La poésie lyrique* come una «*summa* tardo-positivista». Tuttavia anche per il tramite di Riquer che le riprenderà nell'introduzione a *Los trovadores*, le definizioni di Jeanroy si sono affermate nell'uso critico e storiografico. Cfr. A. Jeanroy, *La poésie lyrique*, cit., p. 248: «Quand la discussion se développe librement, la pièce est désignée sous le nom générique de 'tenso', quand le questionneur impose à son partenaire le choix entre deux hypothèses, s'engageant lui-même à défendre celle qui sera restée libre, elle est qualifiée *partimen* ou 'joc partit'».

¹⁵³ *Ivi*, p. 263: «Si le *coblas* sont souvent inspirées par une hostilité réelle, le *partimen* est toujours un jeu, qui n'a d'autre objet que de faire briller l'esprit ou la fertilité d'imagination des partenaires».

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 261: «le *partimen* semble avoir été dédaigné par les poètes de quelque renom».

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 250: «Le genre même et ses variétés me paraissent être sortis spontanément des habitudes jongleresques: il était naturel que deux jongleurs, se rencontrant, eussent l'idée de s'associer pour donner à la séance de récitation un tour dramatique, et piquer la curiosité par l'attrait d'une lutte où chacun essaierait, ou feindrait d'essayer, d'éclipser ou de ridiculiser son rival».

¹⁵⁶ F. Whitthoeft, «*Sirventes joglaresc*». *Ein Blick auf das altfranzösische Spielmannsleben*, Marburg, N. G. Elwert, 1891. Cfr. S. Méjean, *Contribution à l'étude du 'sirventes joglaresc'*, in *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, vol. I, édités par I. Cluzel et F. Pirot, Liège, Soledis, 1971, pp. 377-395.

¹⁵⁷ Aldric(?) del Vilar, *Tot a estru* (BdT 16b,1), Marcabru, *Seigneur n'Audric* (BdT 293,43).

diffuse di *dialogues concertés* quali le *parades* di giullari o i *conflictus*, nei quali interlocutori reali sarebbero venuti a sostituire i personaggi immaginari. Jeanroy pur riconoscendo la difficoltà di stabilire su questo punto una spiegazione onnicomprensiva, respinge la tesi dell'improvvisazione proposta per ultimo da Zenker. Lo studioso riabilita solo parzialmente l'interesse letterario di tenzoni e *partimens* per il fatto di trattare i temi della *canso* in un modo più vicino al "parlato"¹⁵⁸ e sostenendo che alcune delle questioni amoroze discusse dai trovatori avrebbero potuto essere ancora dibattute, vertendo su argomenti di interesse ancora attuale.¹⁵⁹

Sempre nel 1934 è pubblicata la tesi di dottorato discussa a Parigi da David J. Jones, con il titolo *La tenson Provençal*.¹⁶⁰ Jones si focalizza sulla tenzone «proprement dite»,¹⁶¹ motivando la sua scelta con il fatto che gli studi precedenti si erano concentrati principalmente sul *partimen*.¹⁶² Anche nell'intento di contraddire l'opinione di Fauriel che aveva definito le tenzoni come le poesie «les plus creuses et les plus insipides» dei trovatori.¹⁶³ Jones, che aveva potuto consultare le bozze di *La poésie lyrique*,¹⁶⁴ concorda con Jeanroy sul fatto che la forma più antica di dialogo in versi dovesse essere quella dello scambio di testi, che lui definisce come *sirventes-tenzons*.¹⁶⁵ La sua tesi centrale è che la tenzone, eccetto che per la forma, sia in tutto assimilabile al sirventese.¹⁶⁶ Jones è il primo a considerare anche la versificazione osservando che, come i sirventesi, molte tenzoni tendono a riprendere lo schema metrico (e talvolta

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 264: «la plupart des questions sont relatives à l'amour: les auteurs retombaient ainsi sur les sujets qui leur étaient familières (...) Nous retrouvons donc ici les lieux communs de la chanson, mais sous une forme familière, plus rapprochée de la langue vivante, ce qui constitue peut-être le principal attrait du genre».

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 264.

¹⁶⁰ D. J. Jones, *La tenson Provençal*, cit. Cfr. le recensioni di A. Jeanroy, D. J. Jones, *La tenson Provençal. Étude d'un genre poétique*, suivie d'une éd. critique de quatre tenzons et d'une liste complète des tenzons provençales, (thèse de l'Université de Paris), Droz, Paris, 1934, in «Romania», t. 60, 1934, pp. 116-117; H. Gavel, D. J. Jones. *La tenson provençale*, Paris, Droz, 1934 (thèse de l'Université de Paris), in «Annales du Midi», t. 49, n. 196, 1937, pp. 419-426.

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 13-14.

¹⁶² *Ivi*, p. 9: «Dans le travail qui suit je me propose donc de me limiter à la tenson propre, qui n'a pas jusqu'ici fait l'objet d'une étude spéciale».

¹⁶³ *Ivi*, p. 21. Per la lista delle tenzoni, Jones, che si basa ancora sul *Grundriss* di Bartsch, fa scelte diverse anche da quelle di Selbach, escludendo due testi del Monge (Cfr. *infra*, § 2.10), tenzoni immaginarie e scambi di sirventesi e di *coblas*.

¹⁶⁴ Cfr. H. Gavel, D. J. Jones. *La tenson provençale, étude d'un genre poétique suivie d'une édition critique de quatre tenzons et d'une liste complète des tenzons provençales*. Paris, Droz, 1934; (thèse de l'Université de Paris), in «Annales du Midi», t. 49, n. 196, 1937, p. 420, n.1.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 72. *Ivi*, p. 73: «le passage du sirventés-tenson à la tenson est facile à concevoir».

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 49: «La forme mise à part, la tenson ne se distingue donc pas du sirventés».

anche rimico) di canzoni o altri testi.¹⁶⁷ Per le origini, scarta subito la possibilità di derivazione da forme poetiche arabe e latine classiche, concludendo che anche rispetto al *conflictus* la tenzone debba considerarsi come una forma indipendente.¹⁶⁸

1.5 Gli studi di Köhler e Neumeister, la sintesi di Riquer

Un altro momento fondamentale per gli studi sui generi dialogati è costituito dalle ricerche di Eric Köhler, che ci riportano in Germania circa quindici anni dopo gli studiosi di cui abbiamo parlato finora. La tesi di dottorato dello studioso, discussa nel 1950 a Lipsia sotto la guida di Werner Krauss, aveva come titolo *Zur Geschichte des altprovenzalischen Streitgedichts*.¹⁶⁹ Nel decennio successivo, segnato anche dalla pubblicazione di *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*,¹⁷⁰ Köhler dà alle stampe una serie di saggi dove, nel momento in cui formalizza le sue “tesi sociologiche”,¹⁷¹ fa ampio ricorso al commento dei testi dialogati, in particolare *partimens*.¹⁷² Nella

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 50-61. Cfr. *ivi*, p. 60: «On est, je crois en droit de conclure que la tenson empruntait de préférence sa mélodie à une chanson en vogue».

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 70: «Tant qu'on aura pas cité des débats latins entre des personnages réels échangeant des strophes de même mesure, il faut se résigner à chercher ailleurs». *Ibidem*, contesta D. Scheludko, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, in «Archivium Romanicum», XV, 1931, pp. 137-206 che sosteneva di avere trovato un modello latino per una tenzone.

¹⁶⁹ Un riassunto della tesi si può leggere in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Leipzig*, vol. III, 1951-1952, pp. 9-11. Cfr. G. Butters, U. Mölk, Erich Köhler (1924-1981), in «*Cahiers de civilisation médiévale*», 24, n. 94, 1981, p.167;

¹⁷⁰ E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus und Graldichtung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1956 (edizione rivista e aumentata nel 1970). Cfr. M. Mancini, *Introduzione* in E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. XIII.

¹⁷¹ M. Mancini, *Introduzione*, in *Sociologia della fin'amor*, cit., p. XIII: «L'ipotesi di fondo - conviene anticipare schematicamente le linee portanti- è che la struttura psicologica della *fin'amor* è determinata dalla situazione socio-economica della piccola nobiltà. Una tensione permanente oppone nella vita di corte l'aristocrazia feudale e la piccola nobiltà dei cavalieri senza feudo (*soudadiers, paubres chevaliers*), che si attribuiscono la missione, formulando le regole di condotta dei potenti, esaltando la nobiltà dell'animo e il servizio d'amore, di difendere i veri principi dello “stato” nobiliare” e di viverne nel modo più autentico gli ideali. Il potente sforzo di integrazione della piccola nobiltà approda ad un ideale valido per tutto il mondo cavalleresco. Il superamento delle tenzioni sociali culmina in una cultura erotica del desiderio puro. L'amore viene represso per la distanza sociale e innalzato a strumento di ordine: la base della un'amor è la sublimazione codificata del desiderio». Per i precursori dell'approccio köhleriano - in particolare E. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesang*, Halle, Niemeyer, 1909 (reprint Osnabrück, Otto Zeller, 1966 - cfr. *ivi*, pp. XIV-XX.

¹⁷² E. Köhler, *Reichtum und Freigebigkeit bin der Trobadordichtung*, in «*Estudis romànics*», n. 3, 1951-1952; E. Köhler, *Bravoure, savoir, richesse et amour dans les jeux-partis des troubadours*, in «*Estudis romànics*», 5, 1955-1956, pp. 95-100 (poi in ted. *Über das Verhältnis von Liebe, Tapferkeit, Wissen und Reichtum bei den Trobadors*, in *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, cit., pp. 73-88); E. Köhler, *Zur Entstehung des altprovenzalischen Streitgedichtes*, in «*Zeitschrift für Romanische Philologie*», 75, 1959, pp. 37-88 (poi in *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, cit., pp. 153-92); E. Köhler, *Der Frauendienst der Trobadors, dargestellt an ihren Streitgedichten*, in «*Germanisch-Romanische Monatsschrift*», 41, 1960, pp. 201-231; E. Köhler, *Zur Diskussion der Adelsfrage bei den Trobadors*, in *'Medium Aevum vivum'. Festschrift für Walther Bulst*, herausgegeben von H. R. Jauss und D. Schaller, Heidelberg, Winter, 1960, pp. 161-178. Tutti questi saggi tranne *Zur Entstehung des altprovenzalischen*

maggior parte di questi interventi Köhler riflette infatti sulla «storia ideologica di termini chiave come *largueza, mezura, joven*, sui rapporti conflittuali tra scuole poetiche (...) e tra gruppi sociali». ¹⁷³ Le questioni affrontate confluiscono in una sorta di bilancio rappresentato dai saggi *Observation historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours* (1964) ¹⁷⁴ e *Sens et fonction du terme "jeunesse" dans la poésie des troubadours* (1966). ¹⁷⁵ Gli scritti köhleriani sono importanti all'interno degli studi sulla tenzone provenzale non solo perché i testi dialogici vengono valorizzati in quanto tali (in parte tale era stato anche l'intento di Jones, almeno per le tenzoni), ma vengono per la prima volta assunti come punto di osservazione privilegiato per descrivere alcuni dei caratteri fondamentali della poesia trobadorica.

Zur Entstehung des altprovenzalischen Streitgedichtes (1959) ¹⁷⁶ è il saggio più specificamente dedicato all'inquadramento storico letterario delle poesie dialogiche, che verrà sostanzialmente ripreso nelle voci *Tenzone* e *Partimen* redatte venti anni più tardi per il *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. ¹⁷⁷ Si tratta di uno scritto citato abbastanza raramente negli studi successivi, probabilmente a causa di una struttura argomentativa particolarmente densa (e talvolta intricata) e forse per il fatto che – caso quasi eccezionale per un articolo dello studioso tedesco – non è mai stato

Streitgedichtes sono stati tradotti e pubblicati in italiano nel volume curato da M. Mancini, *Sociologia della fin'amor*, cit. L'ipotesi di fondo - conviene anticipare schematicamente le linee portanti- è che la struttura psicologica della *fin'amor* è determinata dalla situazione socio-economica della piccola nobiltà. Una tensione permanente oppone nella vita di corte l'aristocrazia feudale e la piccola nobiltà dei cavalieri senza feudo (*soudadiers, paubres chevaliers*), che si attribuiscono la missione, formulando le regole di condotta dei potenti, esaltando la nobiltà dell'animo e il servizio d'amore, di difendere i veri principi dello "stato" nobiliare" e di viverne nel modo più autentico gli ideali. Il potente sforzo di integrazione della piccola nobiltà approda ad un ideale valido per tutto il mondo cavalleresco. Il superamento delle tenzoni sociali culmina in una cultura erotica del desiderio puro. L'amore viene represso per la distanza sociale e innalzato a strumento di ordine: la base della un'amor è la sublimazione codificata del desiderio. ¹⁷²

¹⁷³ M. Mancini, *Introduzione*, in *ivi*, p., XIII.

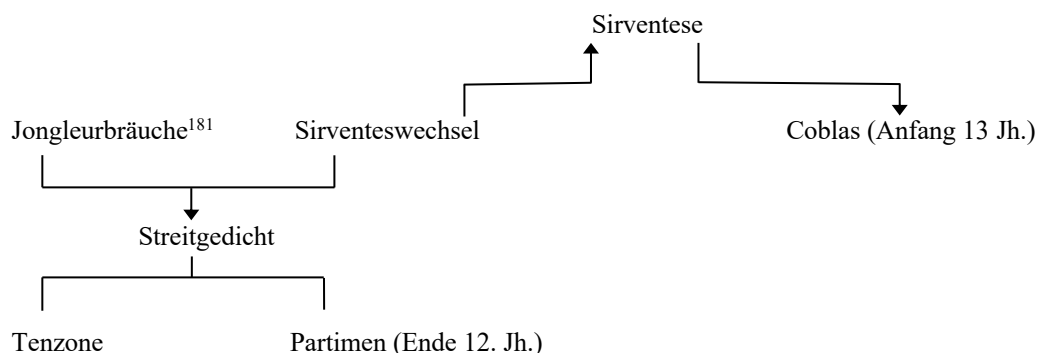
¹⁷⁴ E. Köhler, *Observation historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, cit. (tr. it. *La piccola nobiltà e l'origine della poesia trobadorica*, in *Sociologia della fin'amor*, cit.).

¹⁷⁵ E. Köhler, *Sens et fonction du terme "jeunesse" dans la poésie des troubadours*, in *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves et les membres du C.É.S.C.M.*, édité par P. Gallais et Y.-J. Riou, vol. I, Poitiers, Société d'Études Médiévales, 1966, pp. 569-583 (tr. it. *Senso e funzione del termine 'joven'* in *Sociologia della fin'amor*, cit., pp. 233-256).

¹⁷⁶ Con l'espressione in uso nella storiografia tedesca di *Streitgedicht*, Köhler intende comprendere tenzone e *partimen* in quanto tipologie dialogiche la cui forma è bastata sull'alternanza delle strofe Cfr. *ivi*, p. 154: «Wir wollen jedoch zur Vermeidung von Unklarheiten die Tenzone als Gattungsbegriff im weiteren Sinne von der eigentlichen Tenzone eindeutig abgrenzen. Wo also im folgenden von „Tenzone“ gesprochen wird, ist das sich frei abwickelnde Streitgedicht im Gegensatz zum Partimen gemeint. Wo die Gattung im umfassenderen Sinne gemeint ist, reden wir von „Streitgedicht“».

¹⁷⁷ E. Köhler, *Tenzone*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, *Les genres lyriques*, t. II, fasc. 5, Heidelberg, Winter, 1979, pp. 1-15; E. Köhler, *Partimen* ("joc partit"), in *ivi*, pp. 33-43.

tradotto in altre lingue. Köhler affronta in questa sede il problema delle origini, ma anche del significato storico e della funzione sociale dei testi dialogici. La sua impostazione appare a prima vista tradizionale: lo studioso si sofferma quasi esclusivamente sui “generi” maggiori e in particolare sul *partimen*¹⁷⁸ e, circa lo sviluppo interno delle tipologie dialogiche, accoglie in linea di massima le definizioni e le tesi avanzate da Jeanroy,¹⁷⁹ provvedendo a schematizzare come segue:¹⁸⁰



Köhler ritiene però che sirventese e *Streitgedicht* dovessero avere origini e funzioni diverse.¹⁸² Sia i *partimens* che le tenzoni sarebbero, secondo Köhler, accomunati dal tentativo di chiarire dialetticamente, in uno stesso atteggiamento problematico e conflittuale, la rappresentazione del nuovo ideale cortese di uomo.¹⁸³ La grande intuizione di Köhler risiede nel rilevare che la maggior parte delle discussioni trobadoriche si basano su costellazioni variabili di valori e disvalori («systematische

¹⁷⁸Così in E. Köhler, *Tenzone*, cit., p. 1: «Ist die Rede vom Streitgedicht («débat»), so denkt der Provenzalist an Tenzone und Partimen (Joc Partit)».

¹⁷⁹ Come osservato da Köhler, *ivi*, p. 154 la distinzione tra tenzoni e *partimen* oltre a essere funzionale, è anche usata dai trovatori, sebbene non nei testi più antichi: «Die Bezeichnung Partimen oder Joc-Partit blieb auf die Gedichte mit dilemmatischer Fragestellung beschränkt. Diese von den Trobadors selbst getroffene Scheidung ist, ob man nun den beiden Arten verschiedene Herkunft zuerkennt oder nicht, schon aus praktischen Gründen beizubehalten».

¹⁸⁰ Riproduco lo schema da E. Köhler, *Zur Entstehung des altprovenzalischen Streitgedichtes*, in *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, cit., p. 155. Tuttavia *ivi*, pp. 191-192 riafferma contro il Jeanroy de *La poésie lyrique* una diffusione dal Sud al Nord della Francia per le tipologie dialogiche in versi.

¹⁸¹ Il termine traduce letteralmente l'espressione *habitudes jongleresques* formulata da Jeanroy.

¹⁸² *Ibidem*: «Gerade hier zeigt sich am deutlichsten, dass Sirventes und Streitgedicht in ganz verschiedenen Bereichen ihren Ursprung haben. Die abwechselnde, kontradiktorische Klärung der ritterlich-höfischen Menschenbildes macht das Wesen besonders des Partimens, aber schließlich auch der Tenzone aus mit dem Sirventes hat das Streitgedicht wie mit den anderen Gattungen nur insofern etwa Gemeinsames, als ihnen allen dieselbe Haltung dem Dasein gegenüber, die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und deren Einordnung in die ständische Welt, zugrunde liegt».

¹⁸³ *Ivi*, p. 179: «Die *cortesia*, die Lebensform des neuen Menschen erscheint als Ergebnis der Fähigkeit der menschlichen Vernunft, die Gegebenheit der persönlichen Existenz wie der Umwelt zu einer Deutung der Übereinstimmung mit der natürlichen Ordnung zu bringen, die das eigene Menschentum als sein im höchsten Grade sinnvolles beglückend erfahren läßt».

Auseinandersetzung über Wert oder Unwert eines Gegenstandes») all'interno del quadro dinamico fornito da un'etica "cortese" in via di definizione, continuamente rinegoziata dai soggetti coinvolti.¹⁸⁴ Discutendo le tesi di Salverda De Grave,¹⁸⁵ per cui *conflictus* e tenzone si sarebbero entrambi originati dalle dispute scolastiche, Köhler riconosce in queste ultime un precedente decisivo per le forme dialogiche occitane. Köhler si impegna quindi a precisare i caratteri di quello "spirito dialettico" che la critica romantica e Diez *in primis* avevano vagamente evocato come sfondo storico e ideale per la tenzone. In una lunga digressione sul "metodo scolastico", lo studioso, pur considerando che lo sviluppo dei testi dialogici dovesse avere premesse del tutto interne alla società cortese, rintraccia uno stesso retroterra per *disputatio* e *partimen*;¹⁸⁶ istituisce dei paralleli tra *ratio* scolastica e *sen* trobadorico,¹⁸⁷ tra il procedimento del *sic et non* e le coppie antitetiche di opposti trobadorici.¹⁸⁸ In estrema sintesi secondo Köhler infatti, la tensione tra *auctoritas* e *ratio* che condurrà con la Scolastica a una separazione tra teologia e filosofia, anima anche il continuo procedimento dialettico attraverso il quale i trovatori, dapprima attraverso componimenti separati, poi attraverso testi a più voci, hanno discusso e definito i propri "dogmi" e valori di riferimento, a partire dalle nozioni di *cortesia* e *mezura*. Da questi ampi dibattiti "a distanza", grazie eventualmente anche all'influenza (come ipotizzato da Jeanroy) di forme di disputa praticate dai giullari, si sarebbero quindi poi sviluppate le forme specifiche della poesia dialogica trobadorica, contrassegnate dall'alternanza strofica.

L'atteggiamento dello studioso si segnala come inedito anche nell'istanza di prendere "sul serio" i testi dialogici e le questioni in essi dibattute. Pur riconoscendo l'importanza delle tesi di Huizinga¹⁸⁹ sul ruolo sociale del gioco e della competizione,

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 186.

¹⁸⁵ J.-J. Salverda de Grave, *Quelques observations sur les origines de la poésie des troubadours*, in «Neophilologus», III, 1918, p. 251.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 160 sottolinea che se le *disputationes* compaiono anch'esse sul finire del XII secolo, forme che ne anticipano i caratteri possono essere trovate a partire dai due secoli precedenti: «Wenn das Eindringen der Disputation in den theologischen Unterricht auch mit Sicherheit erst für das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts nachzuweisen ist, so steht das Abhalten von systematischen Disputierübungen zur Beherrschung der logischen Deduktion in den Schulen schon für das 10 und 11 Jahrhunderts fest».

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 162: «Nur wird dabei immer im Auge behalten werden müssen, daß sich für den wissenschaftlichen Laien, der der Trobador nun einmal ist, die erkenntnistheoretische Funktion der Vernunft wesentlich praktischer und unkomplizierter, dafür aber auch unklarer darstellt als für die mit allen philosophischen Wassern gewaschenen Scholastiker».

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 173: «Die Gegensatzpaare *be e mal*, *sen e folhor*, *anta e honor*, zwischen denen sich der kritische Verstand hin- und herbewegt, ja die ganze das innerste Wesen des Trobadorstils ausmachende Antithetik kommen noch allgemeiner und zugleich schärfer in der Formel *oc e no* zum Ausdruck».

¹⁸⁹ J. Huizinga, *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1938. (tr. it. *Homo ludens*, traduzione di C. von Schendel, Milano, Il Saggiatore, 1972, 1a ed. it. 1949).

secondo Köhler la casistica amorosa e i riferimenti alla pratica giudiziaria e alla terminologia del diritto così sistematicamente presenti nei *partimens*, impongono un'interpretazione fondamentalmente seria degli stessi.¹⁹⁰

Nell'analizzare gli esempi più antichi di testi dialogici Köhler finisce per ribaltare l'idea ormai invalsa sullo sviluppo interno dei "generi". Già nel *vers* attribuito a Uc Catola e Marcabru,¹⁹¹ lo studioso coglie nella manifestazione di una dicotomia latente (in senso retorico, come nella *quaestio*) l'elemento fondativo del "genere" tenzone.¹⁹² In questo modo il *partimen* non sarebbe emerso in un secondo momento come "sottospecie" della tenzone, ma ne costituirebbe piuttosto la forma tipologicamente "originaria".¹⁹³

Sempre in Germania alla fine gli anni Sessanta viene stampata la tesi dottorale di Sebastian Neumeister, *Das Spiel mit der Hofischen Liebe* (1969).¹⁹⁴ Neumeister, che si affronta i soli *partimens*, adotta una prospettiva strutturalista e propone una sintesi delle prospettive di Köhler e Huizinga. Sin dal titolo infatti vede il *partimen* come una sorta di "gioco" poetico che attraverso la forma dialogica procederebbe a una comparazione tra i valori cortesi. Secondo Neumeister i trovatori, data la struttura stessa del dilemma nel *partimen*, non difenderebbero un'opinione personale e quindi nemmeno una posizione ideologicamente marcata in senso sociale come voleva Köhler. Anzi, dal momento che tale gioco appare basato sull'opposizione e il paradosso, secondo lo studioso, ne deriverebbe una sostanziale "relativizzazione del problema dei valori" (*Relativierung der Wertfrage*). Il *partimen* secondo Neumeister resta infatti un "gioco cortese" proprio perché nel suo "attualizzarsi" all'interno dello spazio chiuso della corte, riesce a contenere la sua potenziale carica distruttiva e sovversiva verso i valori e l'etica della *fin' amor*. Secondo questa prospettiva i *partimens*, staccati dal conteso di fruizione, finiscono per riassumere la fisionomia tradizionalmente tratteggiata dalla

¹⁹⁰ Anche lo studioso ritiene come D. J. Jones che alcune testi dovevano essere performati davanti a un pubblico più ristretto cfr. E. Köhler, *Zur Entstehung des altprovenzalischen Streitgedichtes*, pp. 180-181: «Für diesen fall, aber keineswegs für die ganze Gattung, hat Jones recht, wegen er ein anderes Publikum, bzw. dasselbe ohne Damen und in andere Stimmung und Zusammensetzung, postuliert».

¹⁹¹ *Amics Marchabrun, car digam* (BdT 293,6 = 451,1).

¹⁹² Cfr. E. Köhler, *Tenzone*, cit., p. 3: «Die Geburt des Streitgedichts erweist sich in dieser als spontane Aktivierung einer latenten Dichotomie zur Realität einer neuen literarischen Form, einer neuen Gattung».

¹⁹³ *Ivi*, pp. 190-191: «Erst durch Übertragung des ernstesten Charakters, den diese Diskussionsgedichte als Ausdruck der unterscheidenden und erkennenden Betätigung des höfischen *sen* besaßen, auf den auch die technische Voraussetzung des Partimens bildenden gewöhnlichen Jongleurstreit, konnte sich dieser als neue Gattung, als Tenzone im engeren Sinne konstituieren, nachdem die ursprüngliche *tenzon* sich zu einer festen Kunstform mit einer aus der gesellschaftlichen Praxis übernommenen speziellen Gattungsbezeichnung, *Joc-Partit* oder *Partimen*, ausgebildet hatte».

¹⁹⁴ S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, cit.

critica di discussioni artificiali, al limite della bizzarria e dell'assurdo. Lo studioso propone una classificazione dei *partimens* a partire dalla domanda iniziale, secondo i diversi valori in essi discussi.¹⁹⁵ Divide quindi il *corpus* in tre sezioni, che ordina a partire da quelle più distanti dalle tematiche dell'amore cortese: I. Domande che non riguardano direttamente l'amor cortese («Nicht unmittelbar der höfischen Liebe geltende Fragen») suddivise in a) su ricchezza e liberalità («Reichtum und Freigebigkeit»), b) Altri valori cortesi («andere höfische Werte»), c) Varie («Verschiedenes»); II. Sull'amor cortese in rapporto a altri valori («Die höfische Liebe in ihrem Verhältnis zu anderen Werten») con due sottosezioni: a) Variazioni satiriche, parodiche e oscene del tema dell'amore cortese («Satirische, parodistische und obszöne Veränderungen der höfischen Liebesthematik»), b) Confronto con altri valori cortesi («Vergleich mit anderen höfischen Werten»); III. amor cortese e i suoi aspetti («Der höfischen Liebe und ihren aspekten allein geltende Fragen»)¹⁹⁶

Nel 1975 Patricia Hagan, discute a Yale una tesi dottorale dal titolo *The Medieval Provençal Tenson: Contribution to the Study of the Dialogue Genre*.¹⁹⁷ La studiosa parte dalla constatazione che «what has been hitherto neglected» negli studi precedenti «is the examination of the genre's poetic nature and functioning, as derived from study of texts themselves».¹⁹⁸ Secondo Hagan il «poetical functioning» delle tenzoni dipende dalle «characteristic techniques used to initiate dialogue»¹⁹⁹ che permettono di distinguere tra «tenson proper» e *partimen*. La prima è definibile come «a free, more conversational exchange» mentre il *partimen* si caratterizza per il fatto di seguire «a strict debate-stylet»; la studiosa conclude che la tenzone «is a single genre, but a very complex one, whose determining characteristic, that of dialogue, functions both as form and content».²⁰⁰ Riguardo i rapporti con altre tipologie dialogiche e testi di

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 201 e sgg.

¹⁹⁶ Così divisa a sua volta: a) Il servizio d'amore e compiti dell'amante («Minnedienst und Liebeserfüllung») 1. L'aspirazione al servizio («Das strebende Dienen») 2. L'amore sensuale («Die sinnliche Liebe») 3. Il primo passo («Der erste Schritt»); b) La lealtà (Die Treue); c) Conseguenze del servizio d'amore («Auswirkungen des Minnedienstes»); d) Il matrimonio nella costellazione cortese dell'amore («Die Ehe in der höfischen Liebeskonstellation»); e) Felicità individuale e doveri sociali («Individuelles Glück und gesellschaftliche Pflicht»); f) Qualità della dama («Qualitäten der Dame»), 1. Fanciulla o Dama («Edelfräulein oder Dame»), 2. Status, Ricchezza, Bellezza, Età, Comportamento della Dama («Stand, Reichtum, Schönheit, Alter, Verhalten der Dame»); g) Variazioni dilemmatiche di contenuto diverso («Dilemmatische Zuspitzungen verschieden Inhalts»).

¹⁹⁷ P. Hagan, *The Medieval Provençal Tenson*, cit.

¹⁹⁸ *Ivi*, n. p.

¹⁹⁹ *Ivi*, n. p.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 32. La tesi comprende un elenco di 184 componimenti dei quali 109 sono classificati come *partimens*, 66 come «tensons proper» e 9 di definizione incerta (cfr. *ivi*, pp. 65-80).

corrispondenza Hagan considera che «while affinities exist with sirventes and *cobla* exchanges and with the vernacular *conflictus*, these are essentially marginalia to the genre» e questi sono pertanto esclusi dalla trattazione.²⁰¹ Tali *marginalia* sono tuttavia brevemente recensiti evidenziando i tratti non corrispondenti alle caratteristiche “fondamentali” della tenzone: gli scambi di *coblas* sono infatti ritenuti troppo “brevis” mentre negli scambi di sirventesi il fatto che gli interlocutori non si alternino in uno stesso componimento li renderebbe irriducibile alla tenzone. Tra i marginalia la studiosa inserisce alcune tenzoni immaginarie, da lei definite “*conflictus* vernacolari”.²⁰² L’ultimo capitolo della ricerca è invece dedicato alla «fictional tenson»²⁰³ e ai rapporti di questo sottogenere con il *conflictus* mediolatino e con la pastorella occitana. La studiosa recupera la proposta köhleriana di vedere nel *partimen* la tipologia “originaria” del dibattito trobadorico; la teoria di Köhler permetterebbe anche di spiegare secondo Hagan «the overwhelming preponderance of *partimens* over *tensons proper*».²⁰⁴

Infine Martín de Riquer, nell’introduzione alla sua antologia pubblicata nel 1975, riprende la trattazione di Jeanroy e organizza l’esposizione dei generi lirici in tre macrosezioni (una suddivisione destinata ad avere fortuna). Riquer tratta per primi i generi condizionati dalla versificazione (come *balada*, *dansa*, *viadeira*, sonetto, *estampida*, *retroencha*, *descort*), poi i generi determinati dal contenuto (canzone e *vers*, sirventese e canzone di crociata, *gap*, *sirventés-cansó*, *planh*, *alba*, *pastorela*) e quindi i generi di dialogo e dibattito tra trovatori ovvero tenzone (nomina anche la *tensó fingida*)²⁰⁵ *partimen*, *tornejamen*, *cobla*. La definizione di *partimen* formulata da Riquer è un chiaro esempio del giudizio critico di lungo corso circa il carattere eminentemente retorico di questa tipologia testuale:

²⁰¹ *Ivi*, n. p.

²⁰² Hagan riprende la definizione da D. J. Jones. *La tenson provençale*, cit., pp. 68-69. La studiosa comprende in questa categoria: Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163,1); Guillem de Saint Leidier (attribuita a Peire Duran), *D’una don’ ai auzit dir que s’es clamada* (BdT 234,8); Monge di Montaudon, *Manens e Frairis foron companho* (BdT 305,13); Raimon Escrivan, *Senhors, l’autrier vi ses falhida* (BdT 398,1).

²⁰³ Attualmente nella critica di lingua anglosassone prevale la definizione “fictive tenson”.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 31.

²⁰⁵ M. de Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, cit., p. 67 definisce la *tensó* «un debate entre dos trovadores en el cual cada uno defiende lo que cree más justo, conveniente o está de acuerdo con sus preferencias (...) La temática de la *tensó* es muy varia, y fácilmente pasamos de las delicadas lucubraciones amorosas a lo chocarrero y obsceno»; «Existe también la *tensó* fingida, composición en la que el trovador simula debatir con alguien o algo que es inimaginable o imposible que le responda».

En el *partimen* o *joc partit* el trovador que toma la palabra plantea a su adversario un problema que puede tener dos soluciones y se compromete a defender la alternativa contraria a la que escoja su interlocutor. (...) No se trata de defender la verdad, la justicia, el buen sentido ni lo conveniente, sino de exhibir agudeza e ingenio, pues en principio es de suponer que el desafiado aceptará la alternativa que tiene más posibilidades de ser defendida. Juego al parecer eminentemente cortesano, el *partimen* se caracteriza por versar sobre puntos de casuística amorosa o cortés.²⁰⁶

In linea con un'attitudine classificatoria che tende all'esaustività lo studioso enumera anche "generi" marginali come *tornejamen* e *cobla dialogada*. Quest'ultima, intesa come «debate breve, en una o dos estrofas, a veces con tornada» viene distinta tanto dall'unità strofica della canzone che dalle *coblas* morali e satiriche non "dialogate". Infine Riquer menziona la *cobla tensonada*, nella quale i dialoganti intervengono in versi nella stessa strofa.²⁰⁷

1.6 Gli studi e le edizioni recenti

La fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila segnano una ripresa di interesse della critica verso i testi dialogici. Anticipano questa tendenza il volume di Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori* (1984), che, sebbene più centrato sulle problematiche di ricezione, diffusione e riuso dei testi trobadorici, dedica diversi passi ai testi dialogici²⁰⁸ e gli studi di John Marshall.²⁰⁹ Al contempo si registra anche una rivalutazione del versante "comico-burlesco"²¹⁰ e politico della poesia dei trovatori, che di conseguenza coinvolge anche componimenti di ambito dialogico.²¹¹ *Il genere "tenzone"* è poi al centro del convegno internazionale di Losanna (1997, Atti 1999),²¹² al quale seguono gli studi già menzionati di Claudio Giunta sulla tradizione dialogica

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 67-68.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 115.

²⁰⁸ M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena 1984. Cfr. anche Ead., *Intertextuality and dialogism in the troubadours*, in S. Gaunt-S. Kay, *The Troubadours. An introduction*, Cambridge University press, Cambridge, 1999, pp. 181-211.

²⁰⁹ Cfr. J. H. Marshall, *Editing the tensos and partimens*, cit..

²¹⁰ Soprattutto nella forma di antologie: *Écrivains anticonformistes du moyen-âge Occitan*, textes traduits et présentés par R. Nelli, Paris, Phébus, 1977; P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984. Cfr. P. Bec, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Les belles lettres, Paris, 2000.

²¹¹ Cfr. in particolare gli studi di Aurell e Guida.

²¹² *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, cit. Per l'area occitana in particolare gli interventi: D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., *ivi*, pp. 237-313; M. Gally, *Entre sens et non sens. Approches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *ivi*, 1999, pp. 223-235; F. Zufferey, *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, in *ivi*, pp. 316-332

italiana (2002)²¹³ e l'imponente cantiere coordinato da Harvey e Paterson per l'edizione *The troubadours tensos and partimens* (2010).²¹⁴ Si tratta di altrettanti punti di riferimento fondamentali per la presente ricerca, su cui torneremo nel dettaglio.

Gli studi monografici sulla tenzone provenzale (che considerino insieme almeno le *tensos* e i *partimens*) restano ad oggi, con pochissime eccezioni, quelli ormai piuttosto datati di fine Ottocento. Numerosi saggi e articoli, per lo più relativi a testi o gruppi di testi dialogici, sono apparsi negli ultimi decenni in miscellanee e riviste (a firma di studiosi come Guida, Harvey, Paterson, ecc.); alcuni hanno riguardato più da vicino sottotipi come le tenzoni immaginarie o fittizie (Rieger, Zufferey, Shapiro, Sanguineti,) o le sezioni di tenzoni nei manoscritti e la tradizione dei testi dialogici (Pulsoni, Borghi-Cedrini e Meliga, Quercia, Menichetti). Per i riferimenti puntuali agli stessi si rimanda ai prossimi paragrafi e alla bibliografia finale.

²¹³ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Antenore, Padova, 2002; C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2002. Si vd. anche M. Grimaldi, *Per lo studio della poesia italiana del Due e del Trecento*, cit., pp. 11-22.

²¹⁴ Cfr. L. M. Paterson, *L'édition de tensos et partimens*, in "Ab nou cor et ab nou talen ». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Colloque international A.I.E.O. (L'Aquila 5-7 luglio 2001), a cura di A. Ferrari and S. Romualdi, Modena, Mucchi, 2004, pp. 317-24. L'edizione è stata sicuramente una delle basi per nuove ricerche dottorali che hanno riguardato da vicino la poesia dialogica di trovatori e trovieri, finora tutte di ambito anglofono cfr. C. Barker, *Dialogue and dialectic in twelfth- and thirteenth-century Occitan and old French courtly lyric and narrative*, King's College, London, 2013; E. Matheis, *Capital, Value, and Exchange in the Old Occitan and Old French Tenson (Including the Partimen and the Jeu-Parti)*, cit.; K. McQueen, *That's Debatable! Genre Issues in Troubadour Tensos and Partimens*, University of Wisconsin-Milwaukee, 2015; J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, Lincoln College, University of Oxford, 2018.

PARTE SECONDA: I TESTI DIALOGICI E DI CORRISPONDENZA DEI TROVATORI

2.1 'Dialogo', 'dialogismo', 'intertestualità'. Problemi di definizione

La “dimensione dialogica”²¹⁵ nella poesia trobadorica copre uno spettro assai esteso (dai limiti non del tutto patenti) di componimenti, comprendente tipologie e forme testuali abbastanza varie. Come testimoniano gli studi che ci hanno preceduto, anche limitandosi alle forme più codificate come *tensos* e *partimens*, persistono difficoltà nel fissare un *corpus* di riferimento.²¹⁶ Se ci si pone poi l’obiettivo, come qui facciamo, di estendere lo sguardo adottando un punto di vista storico-letterario e non esclusivamente tassonomico, il panorama apparirà certo ancora più intricato ed eterogeneo, ma in compenso si otterranno i vantaggi che solo le visioni d’insieme possono offrire.²¹⁷ L’ipotesi operativa su cui si è fondata sin dall’inizio questa ricerca è stata infatti quella di considerare l’ambito dialogico nella poesia trobadorica per la prima volta in senso esteso, osservando le forme poetiche non attraverso «l’astrazione delle categorie stabilite a posteriori» come tipologie immutabili e ben definite, ma cercando di restituire la complessità e «il senso di una tradizione poetica viva nel suo divenire».²¹⁸ Per questa ragione la nozione di genere poetico appare problematica per il rischio di restituire una percezione eccessivamente statica e in fin dei conti semplificata degli oggetti in esame.²¹⁹

²¹⁵ Si riprende l’espressione da C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 64.

²¹⁶ Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 237: «La délimitation du corpus des genres de la tenson et du jeu-parti chez le troubadours n’est pas encore aujourd’hui totalement arrêtée, les grandes synthèses présentant en effet des divergences ponctuelles». Da ultimo Harvey e Paterson segnalano nella loro introduzione a *The Troubadours Tensos and Partimens*, vol. I, cit., p. xx, l’esistenza di «a number of grey areas».

²¹⁷ Cfr. C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 11. Per la tradizione trobadorica la diffusa tendenza alla rigidità delle etichette dipende in buona misura dall’approccio tassonomico dei repertori di Pillet e poi di Frank.

²¹⁸ S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, cit., p. 104.

²¹⁹ Non a caso gli studiosi tendono a problematizzare questo termine in riferimento ai testi dialogici o a indicarne i limiti, come mostra anche il titolo dell’importante convegno internazionale tenutosi a Losanna dal 13 al 15 novembre 1997: *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*.

Grazie al supporto di uno strumento fondamentale quale la banca dati *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (abbreviata BEdT),²²⁰ è stato possibile considerare per la prima volta un *corpus* comprendente tutti quei testi della poesia trobadorica considerabili principalmente sotto il profilo formale e “funzionale” (come avremo modo di chiarire) come dialogici o “responsivi”.

Appare perciò urgente chiarire in sede preliminare alcune delle nozioni fondamentali adoperate in questo studio, a partire da quelle di “dialogo” e “dialogismo”; tanto più che tali termini si prestano a usi assai diversificati anche a seconda delle scelte metodologiche e teoriche e dei diversi ambiti di ricerca nei quali vengono adoperati. Il campo in cui si pone la nostra riflessione va infatti parzialmente distinto *in primis* da quello filosofico, di ambito principalmente morale, e da quello più strettamente linguistico, ambiti in cui ha operato tanta della riflessione del secolo scorso su questi temi. Le premesse di questo interesse che possiamo definire come tipicamente novecentesco verso il dialogo poggiano in particolare sull’idea, espressa tra i primi dal filosofo e teologo tedesco Martin Buber (1878-1965), che la relazione dialogica con “l’altro”, fondativa della persona, costituisca anche la forma primaria del pensiero e del linguaggio.²²¹ È infatti più specificamente sulla base di questa nozione filosofica di un “dialogismo costitutivo del soggetto”, chiaramente derivata dalla *Phänomenologie des Geistes* di Hegel²²² (e si pensi anche agli sviluppi di questa nozione nel pensiero di filosofi come Lévinas, Arendt, Merleau-Ponty, Lacan o di un poeta come Valéry), che il più delle volte ancora oggi ci si riferisce al dialogo e al dialogismo in ambito

²²⁰ La base di dati, a cura di Stefano Asperti e Luigi De Nigro, è consultabile in linea alla pagina <http://www.bedt.it> (ultimo aggiornamento dati 26/09/2012. Cfr. *infra*. § 2.8.

²²¹ M. Buber, *Ich un Du*, Leipzig, Insel Verlag, 1923.

²²² G.W.F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*, Bamberg-Würzburg, Goebhardt, 1807.

teorico.²²³ In questo stesso solco si sono mosse anche le riflessioni di Émile Benveniste (1902-1976)²²⁴ e di Michail Bachtin (1895-1975).²²⁵

Nei saggi di Bachtin il dialogo ricopre in prima istanza un principio relativo alla trasmissione di senso attraverso il rapporto con le parole dell'“altro”, e tale significato è anche alla base della nozione di “polifonia” da lui introdotta, come noto, a proposito dei romanzi di Dostoevskij:²²⁶

(...) le «dialogisme» bakhtinien peut être interprété comme une notion qui renvoie à la manière dont un individu (l'auteur d'un roman, un personnage, etc.) élabore, formule, exprime (y compris dans la parole intérieure) sa position personnelle vis-à-vis de lui-même, d'«autrui» et du monde. Cette manière consiste à faire appel aux points de vue et aux conceptions du monde d'«autrui», à les opposer, à les confronter à sa position personnelle. Le rôle d'«autrui» y est donc capital: il est omniprésent pour l'individu qui se trouve en rapport particulier avec lui. Ce rapport se reflète dans le Mot de l'individu (y compris dans la parole intérieure), qui prend en compte le Mot d'«autrui» (le reprend, y répond, l'anticipe, le critique, etc.) (...). Compris de cette façon, le «dialogisme» est plus large que la notion de «polyphonie» qui représente l'orchestration par l'auteur, dans le but de produire un certain sens qui, par la suite, sera saisi par le lecteur³⁴, des différentes « voix » qui se confrontent. Autrement dit, la «polyphonie», chez Bakhtine, est un principe utilisé par l'auteur (Dostoïevski) pour construire une œuvre littéraire (un roman).²²⁷

²²³ In ambito francese andrebbero citati anche S. Weil, S. De Beauvoir, J.-P. Sartre, G. Deleuze, etc. Per la pervasività di Hegel nel pensiero francese del XX secolo cfr. J. P. Butler, *Subjects of Desire. Hegelian reflections in twentieth-century France*, New York, Columbia university press, 1987 (tr. it. *Soggetti di desiderio*, presentazione di A. Cavarero, Roma, Bari, Laterza, 2009). Che poi la fortuna di questi termini vada osservata nel chiaroscuro di un secolo attraversato dall'Olocausto e dai conflitti mondiali e che ha sperimentato in varie forme proprio lo scacco e l'impossibilità del dialogo, è certamente un problema fondamentale, che esula dal nostro studio, ma che meriterebbe approfondimento.

²²⁴ Pensiamo al paradigma dell'enunciazione così come formulato in E. Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260 («Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *toi*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*») e successivamente alle teorie del “performativo” e degli atti linguistici di Austin e Searle. I rinvii obbligati sono al volume che raccoglie le Williams James lectures, tenute da Austin a Harvard nel 1955 e pubblicate postume, J. L. Austin, *How to do things with words*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1962 e a J. R. Searle, *Speech acts. An essay in the philosophy of language*, Cambridge – London, New York – Cambridge University Press, 1970.

²²⁵ L'interesse bachtiniano verso il concetto di dialogo deriverebbe, oltre che dallo studio giovanile della filosofia tedesca, dall'interesse verso il lavoro di sociologi russi come Eugène De Roberty (1843-1915), cfr. I. Tylkowski, *La conception du “dialogue” de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929])*, in «Cahiers de praxématique», 57, 2011, pp. 61.

²²⁶ Rinvio all'edizione francese: M. Bachtin, *La poétique de Dostoïevski*, traduction de I. Koltitcheff, préface de J. Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1998 (*Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, 1929, 1963). Cfr. anche M. Bachtin, *Le principe dialogique*, suivi des *Écrits* du Cercle de Bakhtine, éd. par T. Todorov, traduit par G. Philippenko, avec la collaboration de M. Canto, Paris, Seuil, 1981.

²²⁷ I. Tylkowski, *La conception du “dialogue” de Mikhail Bakhtine*, cit. pp. 60-61.

Le riflessioni del teorico e critico letterario russo hanno esercitato in particolare una notevole influenza sul dibattito intellettuale successivo; anche grazie alle traduzioni francesi, esse si mostrano senz'altro all'origine della fortuna dei concetti di dialogo e dialogismo nel dibattito contemporaneo.²²⁸ È altresì noto come proprio commentando gli scritti di Bachtin, la filosofa e semiologa Julia Kristeva (1941-) abbia messo a punto la nozione altrettanto fortunata e complessa di intertestualità.²²⁹

Tuttavia Bachtin, come sottolineato da Aleksandra Nowakowska «n'a pas consacré d'étude spécifique à la polyphonie, pas plus qu'au dialogisme»:²³⁰

Bakhtine utilise essentiellement le réseau des six termes suivants pour parler du dialogisme: *dialogichnost'* (dialogisme), *dialogizatzija* (dialogisation), *dialogizovanyj* (dialogisé), *dialogicheskij* (dialogique), *dialogichen* (dialogique), *dialogizuvujuchij* (dialogisant). (...). C'est latéralement et métaphoriquement qu'il aborde la question de la pluralité des voix dans l'énoncé, et jamais frontalement. Son vocabulaire est complexe et difficile à cerner, donc à traduire, car l'auteur, soit utilise des termes spécifiques qu'il dérive à partir du vocabulaire existant (*dialogichnost'*, *raznorechie*), soit fait un emploi particulier, souvent étendu, des termes existants (*dilogicheskij*).²³¹

L'ampia ricezione della terminologia bachtiniana di conseguenza tende a prolungare e moltiplicare le difficoltà già evidenziate nell'uso del critico. Inoltre negli studi recenti il significato di termini come 'dialogo' e derivati quali 'dialogismo', 'dialogicità', 'dialogico', 'dialogato' (in francese è impiegato anche l'aggettivo *dialogal*) è spesso dato per scontato, con il risultato che il più delle volte, come sottolinea Jacques Bres, «le dialogisme apparaît plus à titre programmatique, voire incantatoire, que sous la

²²⁸ Cfr. P. De Man, *Dialogue and Dialogism*, in «Poetics Today», IV, 1, 1983, pp. 99-107, ora in *The Resistance to Theory*, foreword by W. Godzich, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1986, pp. 106-114; A. Ponzio, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano, Bompiani, 2003; S. Sini, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011; *Bachtin alla prova del tempo grande*, Atti della XIV 'Bakhtin Conference', Bertinoro, 4-8 luglio 2011, in «L'immagine riflessa», a cura di M. Bonafin e G. Bottioli, n. s., XXV, 1-2 gennaio-dicembre 2016.

²²⁹ J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in «Critique», 236, 1967, pp. 438-465, articolo poi ripreso in Ead. *Semiotike. Recherches pour une sémalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 143-173.

²³⁰ A. Nowakowska, *Dialogisme, polyphonie: des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine*, dans *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy (3-9 septembre 2004), sous la direction de J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke et L. Rosier, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck-Duculot, 2005, pp. 24, 25.

²³¹ *Ivi*, pp. 24, 25. Il russo *raznorechie* è traducibile in italiano con il termine 'eteroglossia'.

forme d'une définition explicite et précise». ²³² Non di rado poi si riscontra una certa confusione tra gli ambiti del dialogismo e dell'intertestualità. ²³³

2.2 'Dialogo' e 'dialogismo' nella poesia occitana

Data la presenza e l'importanza del dialogo e della dialettica a più livelli della tradizione poetica occitana, ²³⁴ prima di considerare più da vicino questo aspetto, cerchiamo di chiarire la terminologia qui adottata e di distinguere l'ambito del dialogismo da quello dell'intertestualità.

Nei dizionari il termine 'dialogo' può definire sia (in opposizione a 'monologo') l'ambito linguistico della conversazione relativo all'interazione verbale interindividuale - ovvero lo scambio di repliche tra due interlocutori, ²³⁵ sia designare un'opera letteraria considerata come 'dialogo' nel senso del genere o del tipo di testo. ²³⁶ A partire da questo secondo significato e a seconda della tradizione di riferimento, si identificano delle classi testuali, individuate di volta in volta sulla base di diversi criteri formali, tematici, ma anche enunciativi e pragmatici. ²³⁷ In questo senso la nozione di dialogo appare "iper-generica" e definibile solo nei termini della tradizione letteraria cui di caso in caso è riferita:

La manière dont on appréhende le dialogue est largement conditionnée par le corpus auquel on se réfère. (...) la majorité des textes se présentant comme des dialogues sont des formatages très faiblement motivés destinés à mieux transmettre certains contenus. Même dans le cas des dialogues philosophiques ou littéraires, l'attention doit se porter de manière privilégiée sur le modèle de dialogue et la scénographie, et non sur l'hypergenre dialogue en lui-même, dont la signification est relativement pauvre. Mais, redisons-le, cette pauvreté ne veut pas dire que le dialogue puisse être totalement immotivé:

²³² A. Nowakowska, J.-M. Sarale, *Le dialogisme. Histoire, méthodologie et perspectives d'une notion fortement heuristique*, in «Cahiers de praxématique», 57, 2011, p. 9.

²³³ Cfr. anche J. Bres, *Savoir de quoi on parle: 'dialogue', 'dialogal', 'dialogique'; 'dialogisme', 'polyphonie'...*, in *Dialogisme et polyphonie*, cit., pp. 47-62.

²³⁴ Cfr. *supra*, *Introduzione*.

²³⁵ Per esempio cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia, vol. IV, Torino, Utet, 1967, p. 323, s.v. *Diàlogo* «Discorso fra due o più persone, conversazione (spesso in forma di domanda e risposta, intorno a un argomento prestabilito)».

²³⁶ *Ibidem*: «§ 4. Figur. Opera letteraria, per lo più di contenuto filosofico, morale, religioso, scientifico, in cui sono introdotti vari personaggi a disputare di un determinato argomento».

²³⁷ A. Compagnon, *Notes sur le dialogue en littérature*, in *Le dialogique. Colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue*, Université du Maine (15-16 septembre 1994), D. Luzzati, J.-C. Beacco, R. Mir-Samii, M. Murat, M. Vivet (dirr.), Peter Lang, Berne, 1997.

le seul fait que cet hypergenre ait prospéré dans certains lieux et certaines époques et non dans d'autres le montre bien.²³⁸

Per provare a definire più precisamente i termini 'dialogo' e 'dialogismo' è necessario riferirsi di nuovo (in quanto termine di confronto) alla riflessione bachtiniana. Come ha infatti sottolineato Jacques Bres per il francese, anche in italiano l'uso codificato dai dizionari pare riduttivo rispetto all'attuale impiego di queste nozioni nell'ambito degli studi e delle teorie linguistiche e letterarie, dove si mostrano forti debiti con la teorizzazione dello studioso russo:²³⁹

Il est à noter que *dialogique* est alors perçu plus comme la traduction du terme russe *dialogicheskij*, issu des travaux de Bakhtine, que comme une néologie de sens à partir de l'adjectif français *dialogique*. De même que le nom *dialogisme* est plutôt perçu comme la traduction du russe *dialogichnost'* que comme néologie de sens (...).²⁴⁰

Le categorie bachtiniane però oltre ad essere state originariamente coniate per interpretare il romanzo russo dell'Ottocento appaiono a ben vedere meno risolutive di quanto possa sembrare. Nonostante ciò nella terminologia critica il sostantivo 'dialogismo' e il suo quasi sinonimo 'dialogicità' si sono affermati per circoscrivere (come dicevamo sopra) l'"orientamento di un testo alla costruzione del senso tramite la relazione":

Bakhtine ne propose pas de définition du dialogisme. En appui sur ses textes, il nous semble possible de l'appréhender par les phénomènes d'*ouverture à*, de *mise en relation avec*, par lesquels il se manifeste.

²³⁸ D. Maingueneau, *Le dialogue comme hypergenre*, in *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*, Ph. Guérin (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 49.

²³⁹ Anche qualora non si condividano altri esiti della sua teorizzazione (come nel caso di C. Giunta sulla pertinenza del 'carnevalesco' rispetto alla tradizione poetica italiana antica) è comunque alle categorie di Bachtin che gli studiosi fanno necessariamente riferimento quando affrontano il "dialogismo". Sul "carnevalesco" il rinvio obbligato è a M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1955. Cfr. C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., pp. 321-328.

²⁴⁰ J. Bres, *Savoir de quoi on parle*, cit., p. 49. Cfr. a titolo di esempio la definizione di *dialogismo* nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. IV, cit., p. 323: «uso della forma dialogica in un'opera letteraria (non solo di genere drammatico, ma anche di genere narrativo o didascalico o altro qualsiasi, allo scopo di ottenere maggiore vivacità)». La più recente definizione di *dialogicità* appare più generica, cfr. *Supplemento al Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 2004, p. 210, «natura, struttura dialogica»; cfr. anche *Supplemento al Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 2009, p. 266.

Bakhtine qualifie fréquemment par l'adjectif *dialogique* les termes de *rapport*, de *relation*, de *contact*. Cette interaction est posée au principe de la notion de *sens*.²⁴¹

Il dialogismo può dunque essere definito, da un punto di vista teorico assai ampio e in termini bachtiniani come «l'*orientation*, constitutive et au principe de sa production comme de son interprétation, de tout discours vers d'autres discours».²⁴²

Nell'ambito degli studi critici e filologici in cui questa ricerca si inserisce e che abbiamo poc'anzi evocato, con questo termine si intende indicare in primo luogo quella «vocazione al dialogo»²⁴³ che si realizza innanzitutto nella particolare tendenza a orientare il discorso verso un interlocutore ben determinato,²⁴⁴ evidenziata anche dal «ricorso estensivo alle tecniche di comunicazione anaforica»,²⁴⁵ tipica della poesia medievale e specie trobadorica. Come noto i versi incipitari definiscono l'orizzonte d'attesa del testo trobadorico quanto a tipologia di componimento e "tono" e nei testi dialogici e di corrispondenza è la presenza stessa del vocativo a svolgere questo ruolo.²⁴⁶

Anche grazie alla presenza di una tale marcatura testuale (ben diversa da apostrofi "di dedica" presenti di solito nelle *tornadas*) l'ambito del dialogismo appare ben distinto da quello dell'intertestualità che pura. Un rapporto che va identificato, come già esplicitato da Maria Luisa Meneghetti, "a un livello locale", in quanto «close formal interdependence between a text and one or more of its antecedents».²⁴⁷ Nella nostra

²⁴¹J. Bres, A. Nowakowska, *Dialogisme: du principe à la matérialité discursive*, in *Le sens et ses voix*, L. Perrin (éd.), in «Recherches linguistiques», XXVIII, 2006, pp. 21-48. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00438494> (ultima consultazione 6/04/2020).

²⁴²A. Nowakowska, J.-M. Sarale, "Le dialogisme", cit., p. 9. *Ibidem*: «Cette orientation se manifeste sous forme d'échos, de résonances, d'harmoniques, de voix, qui font signe vers d'autres discours et introduisent de l'"autre" dans l'"un"».

²⁴³C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. VII.

²⁴⁴Che si rivolgono cioè «a un tu o a un voi realmente esistenti», cfr. C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 62. Cfr. anche F. Sanguineti- O. Scarpati, 'Comensamen comensarai', cit., p. 122-123: «Come si può facilmente intuire, all'interno della categoria dei vocativi lo spazio più rilevante è quello occupato dagli *incipit* dei *partimens*, che solitamente presentano il nome del trovatore che si invita a tenzone (...) spesso il nome del disputante è preceduto dalla particella onorifica *En*, dalla qualifica di *Senher* o anche dal più confidenziale *Amicx* (...). In altri casi invece, meno frequenti, troviamo il ricorso alla qualifica del proprio interlocutore, ad esempio in *Juglar, prec vos ans que mortz vos aucia* (Cerveri de Girona, BdT 434a.29), *Reis, s'anc nuill temps foz francs ni larcs donaire* (Guillem de Berguedan, BdT 210.17), *Emperaire, per vostre pretz* (Marcabru, BdT 293.23)».

²⁴⁵M. L. Meneghetti, *Intertextuality and dialogism*, cit., p. 185.

²⁴⁶Cfr. *supra*, *Introduzione*.

²⁴⁷M. L. Meneghetti, *Intertextuality and dialogism*, cit., p. 181. *Ibidem*: «'relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes' as Gérard Genette has succinctly defined it». Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8. Per l'intertestualità nella poesia trobadorica cfr. N. Pasero, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30), in «Cultura Neolatina», XLIII, 1983, pp. 9-25; M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*,

trattazione i termini ‘dialogo’ e ‘dialogismo’ indicheranno perciò specificamente quell’«orientamento al *destinatario* primario» ovvero al *partenaire* o all’interlocutore nominati nel testo poetico e «cui compete la risposta».²⁴⁸ Allo stesso modo l’aggettivo ‘dialogico’ definirà tutto ciò che riguarda la problematica di tale orientamento.²⁴⁹

Come dichiarato in apertura infatti questo lavoro si rivolge a tutte quelle tipologie testuali nelle quali il dialogo costituisce unitamente la forma e la ragione stessa del comporre. Di conseguenza nella nostra ricerca la sfera dei rapporti intertestuali tra autori e componimenti sarà implicata solo tangenzialmente e indirettamente.²⁵⁰ Come avremo modo di ribadire, il dialogismo si lega quindi qui strettamente alle “funzioni” di una poesia che pur attraverso (o in virtù di) un elemento ludico e di intrattenimento nasce anche «per risolvere problemi reali contingenti» e che «vuole agire innanzitutto sulle opinioni e sui costumi» di coloro «che vivono a stretto contatto con colui che scrive».²⁵¹ La poesia dialogica dei trovatori pertanto andrebbe sempre letta alla luce del suo contesto di produzione e fruizione ovvero come poesia composta nell’ambito di una *performance* poetico-musicale che aveva luogo nello spazio della corte.²⁵² Se tale presupposto risulta sempre valido per la poesia trobadorica,²⁵³ non pare inopportuno

Mucchi, Modena 1984, in partic. i capitoli III e IV; L. Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*, in «Medioevo Romano», XVIII, pp. 153-205, 313-369.

²⁴⁸ Nei suoi studi sul “genere” tenzone nella poesia italiana Giunta definisce in più luoghi la dimensione dialogica attraverso questo orientamento a «un lettore “primario”», nel nostro caso dobbiamo invece parlare più propriamente il destinatario come un “interlocutore primario” dato il diverso contesto di produzione e diffusione della poesia trobadorica. Cfr. p. es. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit. p. VII.

²⁴⁹ Il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. IV, cit., p. 323, offre ancora una volta una definizione più generica, cfr. s.v. *dialògico*, «Proprio del dialogo; composto da dialogo, a forma di dialogo». Cfr. *ibidem*, s.v. *dialogato*, «che ha forma di dialogo».

²⁵⁰ M. L. Meneghetti, *Intertextuality and dialogism*, cit., p.194 articola una distinzione leggermente diversa. La studiosa differenzia la “riproduzione intertestuale” dove domina la ripresa del significante dalla “riproduzione dialogica”, dove prevale la ripresa del significato. Le due forme di riproduzione si ritroverebbero in proporzioni diverse nei generi maggiori della poesia trobadorica, anche secondo le epoche e gli autori. All’interno di questa griglia teorica i generi dialogici tenderebbero più al dialogismo che all’intertestualità, anche per via del loro carattere formale strettamente controllato e del fatto che la composizione poteva essere improvvisata. Meneghetti conclude che siffatta maggiore tendenza al dialogo sui contenuti rispetto alla pura relazione intertestuale sarebbe una riprova del «massive ideological power» della poesia trobadorica.

²⁵¹ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 66. Cfr. M. Grimaldi, *Per lo studio della poesia italiana del Due e del Trecento*, cit., p. 21.

²⁵² Cfr. I. Parker, *The Performance of Troubadour and Trouvère Songs. Some Facts and Conjectures*, in «Early Music», vol. 5, n. 2, 1977, pp. 184–207. R. E. Harvey, *Le contexte des “performances” troubadouresques*, in Actes du quatrième congrès international de l’Association Internationale d’Études Occitanes, a cura di R. E. Harvey, R. Cierbide, vol. 1, 1994, pp. 113-25.

²⁵³ P. Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 37: «Le caractère général le plus pertinent peut-être de la poésie médiévale, est son aspect dramatique. Tout au long du Moyen Age les textes semblent avoir été, sauf exceptions, destinés à fonctionner dans des conditions théâtrales: à titre de communication entre un chanteur ou un récitant ou un lecteur et un auditoire».

sottolinearlo qui in quanto questo dato risulta imprescindibile per lo studio e la comprensione della poesia dialogica e di corrispondenza. Il «contesto scenico»²⁵⁴ che i duelli verbali in lingua d'oc lasciano immaginare, prevede necessariamente lo sfondo della corte signorile e la presenza di un pubblico;²⁵⁵ quest'ultimo da immaginare come un pubblico attivo di iniziati in cui la separazione tra chi canta e chi ascolta non appare, specie nel caso della poesia dialogica, affatto invalicabile.

Inoltre, come ricordato in apertura, è opportuno ricordare che la percezione che oggi possiamo avere di questi testi come componimenti scritti e fruibili tramite la lettura, ci obbliga a relativizzare la portata di alcune considerazioni stilistiche e in senso lato estetiche, nella consapevolezza che la simbiosi tra senso, suono ed esecuzione doveva certo giocare un ruolo fondamentale in questo senso, oggi di fatto irrecuperabile.²⁵⁶

2.3 Testi dialogici e testi di corrispondenza

Uno dei punti di partenza euristici della nostra ricerca è stato quello di problematizzare le categorie date circa i “generi dialogici” nella poesia trobadorica, considerando oltre a quei testi che corrispondono a tipologie formalizzate almeno da un certo punto in poi della tradizione, come tenzoni e *partimens*, anche quei componimenti che dialogano manifestamente tra loro. In questi testi cioè, oltre a essere del tutto evidente l'appello a un interlocutore determinato, individuato e apostrofato per nome, un tale “indirizzo” costituisce - diversamente da una dedica o da una semplice ed estemporanea allocuzione - il principio strutturante il testo stesso. Non solo infatti l'apostrofe incipitaria appare una regola difficilmente derogabile in questi testi, ma nelle tenzoni, tenzoni “brevis” e *partimens* il vocativo appare quasi sempre ripetuto (talvolta con qualche modifica, fino al caso “limite” della rinominazione) all'inizio di ogni *cobla* successiva alla prima. Una tale “densità” onomastica e allocutiva rappresenta perciò

²⁵⁴ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 343.

²⁵⁵ P. Bec, *La joute poétique*, cit., p. 21: «La tenson est (...) au sens large un débat plus ou moins ardent et passionnée sur un sujet donné, débat qui met en valeur les qualités poétiques ou oratoires des intervenants et exige pour cela, du moins en principe, la présence d'un public, courtois ou populaire selon les cas». Cfr. E. Corral Diaz, *La tradición del 'partimen' gallego-portugués y la lírica románica*, in «Revista de Literatura Medieval», 24, 2012, p. 56: «Es más, parece como si el interlocutor se dirigiese más al público que lo escucha que a su adversario».

²⁵⁶ Cfr. M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras. Lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004, p. 71.

una delle marche più riconoscibili delle forme poetiche dialogiche e di corrispondenza.²⁵⁷

Insieme alle *tensos* poi, contrariamente alla maggior parte degli studi precedenti, è parso opportuno considerare anche le tenzoni immaginarie²⁵⁸ e cosiddette fittizie. Con l'eccezione di alcune caratteristiche formali su cui torneremo, tali "sottotipi" corrispondono infatti a quanto appena descritto: testi nei quali il principio del dialogo, viene a strutturare formalmente e concettualmente il testo (al pari che nelle tenzoni tra partecipanti che supponiamo essere realmente esistiti). Nonostante in questa definizione possa rientrare in maniera del tutto pertinente anche la tipologia delle pastorelle abbiamo escluso questo ulteriore sotto-*corpus* in quanto avente fatto l'oggetto (anche di recente) di studi specifici e aggiornati.²⁵⁹

Fin qui abbiamo descritto solamente i generi più specificamente dialogici e dialogati, che prevedono un'alternanza strofica (quindi una lunghezza di almeno due *coblas* a testa) e la collaborazione tra poeti a quattro mani o, nel caso di quelle immaginarie e fittizie, che simulano quella tra il poeta e il suo interlocutore (o i suoi interlocutori). Tuttavia una grande parte del *corpus* dialogico dei trovatori appare costituita da testi "brevis" o in senso lato responsivi e di corrispondenza.²⁶⁰

Questi componimenti si distinguono dagli altri perché la collaborazione al *macrotesto* può non essere sincronica (siamo cioè ambito della corrispondenza poetica) oppure riguardare un dialogo non necessariamente "previsto" o richiesto *a priori* (ambito della responsività). Si tratta quindi di testi più meno lunghi, che rispondono direttamente a testi precedenti o ingaggiano con essi una discussione più o meno a

²⁵⁷ F. Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017, p. 201 parla in tal proposito di «densità onomastica»: «Consideriamo un qualunque componimento dialogico: in ogni strofa, il poeta che prende la parola si rivolge esplicitamente al proprio interlocutore, provocandolo a rispondere. Nella maggior parte dei casi, questa allocuzione è espressa mediante il nome dell'altro, solo o accompagnato da attributi che ne illustrano vuoi il rapporto con il locutore, come *amics, cozi, frere, compains*, vuoi il rango o la funzione sociale (...), come *sire/seigneur, En/Na, maistre, coms, reis*, etc. L'appellativo, suscettibile di mutare nel corso del testo (ad esempio, il nome di famiglia può sostituire nelle *coblas* successive quello di battesimo utilizzato nell'*incipit*), pur tendendo a occupare il primo verso, si può trovare in qualsiasi posizione all'interno della prima strofa».

²⁵⁸ Cfr. *infra*. § 2.9-2.10.

²⁵⁹ Si rinvia a *Pastorelle occitane*, a cura di C. Franchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; D. O. Cepraga, *Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative: la posizione della pastorella nei canzonieri occitanici*, in «Critica del testo», III, 2000, pp. 827-870.

²⁶⁰ Come Claudio Giunta nei suoi studi sulla tenzone italiana riprendiamo la categoria di "rime di corrispondenza" all'interno della teorizzazione barthesiana di «una storia delle funzioni letterarie». Cfr. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit. p. 6: «Ci apprestiamo a considerare l'atteggiamento tenuto dai consumatori e dai produttori di poesia nei confronti non della poesia in generale ma di un genere in particolare: la tenzone o, per usare una categoria più capace, le rime di corrispondenza».

distanza (da intendersi sia in senso spaziale che temporale). Appartengono a questa categoria in particolare gli scambi di *vers* o sirventesi, spesso contrassegnati da toni polemici o satirici (in particolare nelle “risposte non sollecitate”) o scambi di componimenti brevi quali semplici *coblas* o di *coblas* con *tornadas*, che appaiono specializzati in attacchi personali e insulti.²⁶¹ Talvolta il rapporto tra i testi di corrispondenza è riconosciuto dalla tradizione manoscritta dove appaiono copiati consecutivamente. Marche testuali e retoriche ben precise isolano e distinguono questi testi da quelli interessati “da rapporti intertestuali generici” come quelli che intercorrono, solo per fare un esempio molto noto, tra alcuni componimenti di Bernart de Ventadorn, Raimbaut d’Aurenga e Chretien de Troyes.²⁶²

Appare altresì chiaro che non si è invece inteso considerare in questa sede il “dialogismo” di quei componimenti in cui la presenza del dialogo non appare come principio strutturante il testo: da un punto di vista formale e funzionale abbiamo cioè distinto i testi “integralmente dialogici” da quelli nei quali dialogo è inserito entro una struttura narrativa predominante (e diviene quindi a pieno titolo “dialogo riportato”) o entro un testo monodico che conserva l’aspetto e la struttura di un componimento “a una sola voce”. Abbiamo poi escluso, pur essendo contrassegnati da un forte indirizzo al destinatario, gli *ensenhamens* in quanto testi “non lirici”.²⁶³

Ricapitolando identifichiamo tre macro-categorie di cui forniamo le seguenti definizioni:²⁶⁴

Testi ‘dialogici’	Testi pluristrofici in cui il dialogo: <ul style="list-style-type: none"> - è il principio che struttura formalmente e concettualmente il componimento; - avviene tra due o più interlocutori co-presenti e l’alternanza dei parlanti è manifesta: 	tenzoni, <i>partimens</i> , tenzoni immaginarie / fittizie
-------------------	--	--

²⁶¹ Per A. Jeanroy questo tipo di scambi aveva origine dalla *querelle de jongleurs*, cfr. Id., *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, cit., p. 48: «Quelquefois, c’étaient deux jongleurs qui, pour attirer la foule devant leur tréteaux, feignaient d’entrer l’un contre l’autre dans une violente colère, et échangeaient des grossières injures». Cfr. Id., *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, cit., p. 50: «plus tard l’habitude s’établit, pour les deux jouteurs, de resserrer leur pensée dans un couplet unique, véritable épigramme à la pointe plus acérée, au vol plus rapide».

²⁶² Cfr. *infra* § 5.10.

²⁶³ Cfr. D. A. Monson, *Les “ensenhamens” occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Paris, Klincksieck, 1981.

²⁶⁴ Alla costituzione del corpus, sulla base dei criteri adottati nella BEdT, saranno dedicati i § 1.2.8, 1.2.9.

Testi ‘dialogati’	Sotto-insieme dei testi dialogici in cui gli interlocutori appaiono individui reali della cui esistenza storica non abbiamo particolari ragioni di dubitare. ²⁶⁵	tenzioni e <i>partimens</i>
Testi ‘di corrispondenza’	Testi in cui dialogo si realizza: <ul style="list-style-type: none"> - in un esplicito indirizzo a un interlocutore indipendentemente dal fatto che egli risponda; in una esplicita risposta a un testo precedente a prescindere dal fatto che questo la abbia sollecitata oppure no - attraverso la collaborazione di due o più interlocutori a un “macrotesto” o a una sequenza di testi²⁶⁶ 	scambi di <i>vers</i> , di <i>coblas</i> , di sirventesi, ecc. (talvolta, come nel caso degli scambi di <i>coblas</i> costituiti eventualmente da più di due unità testuali); <i>vers</i> , <i>coblas</i> , sirventesi (ecc.) ‘con replica’ o ‘di replica’

2.4 La terminologia trobadorica e le autodesignazioni interne ai testi

Prima di affrontare le definizioni delle specifiche tipologie e forme testuali adottate nel presente studio ci sembra opportuno affrontare la questione all’interno della terminologia trobadorica e delle autodesignazioni presenti nei componimenti stessi, per poi procedere a un riscontro con le definizioni e gli usi codificati dai trattati.

Per quanto riguarda il lessico trobadorico, se il termine greco *dialogos* è tradotto da diversi lemmi latini, l’antico occitano *tenso* parrebbe derivare da *contentio*, termine che in latino classico identificava la discussione animata e lo stile discorsivo dell’oratore.²⁶⁷

²⁶⁵ Anche in casi, come per alcuni dei testi più antichi, in cui l’identità degli interlocutori è posta in dubbio dagli interpreti, ciò che importa è che il dialogo funziona *come tra* individui reali “della cui esistenza storica non abbiamo particolari ragioni di dubitare”. Parafrao l’efficace formula impiegata dalle editrici in *The Troubadour tenso and partimens*, vol. I, cit., p. xx: «poems involving at least two living, human participants whose historical existence we have human participants whose historical existence we have no compelling reason to doubt».

²⁶⁶ Intendiamo con ‘macrotesto’ (cfr. *Supplemento al Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 2004, p. 514) un insieme di più testi che si configurano «ai fini dell’interpretazione, come un testo unitario». Con tale nozione nella terminologia critica letteraria ci si riferisce in genere al complesso delle opere di uno stesso autore. Cfr. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976. Il termine ‘macrotesto’ nel senso appena precisato è stato introdotto per la prima volta dalla studiosa in Ead., *Testi o macrotesto? I racconti* di Marcovaldo, in «Strumenti critici», XXVII, 1975, pp. 182-197.

²⁶⁷ Le altre traduzioni latine del greco *dialogos* sono *sermo* per la conservazione in senso lato, mentre *disputatio* indica il confronto di tesi e *altercatio* designa in particolare la discussione “faccia a faccia”. Cfr. J.-P. Aygon, *Le Dialogue comme genre dans la rhétorique antique*, in «Pallas», LIX, 2002, p. 201.

L'occitano *tenso* può quindi significare nella lingua dei trovatori sia in senso non marcato la disputa e l'alterco verbale («querelle, dispute, contestation») che, in senso tecnico, il tipo di componimento («poésie dialogué sur un sujet proposé généralement par l'un des deux poètes»).²⁶⁸ Come specificato da Bec «le sémantisme fondamental du terme (...) repose toujours peu ou prou sur une dynamique d'opposition, de rivalité et d'antagonisme plus ou moins violent». ²⁶⁹ E, in questo senso, come vedremo, il carattere “dialogico” si mostra non di rado più apparente che reale data l'irremovibilità delle posizioni degli interlocutori, specie nei *partimens*.²⁷⁰ Secondo Jeanroy invece il termine *partimen* deriverebbe dalla sostantivizzazione del verbo occitano *partir* nel suo significato di ‘dividere’, ‘condividere’, che sarebbe così passato a designare l'oggetto dell'azione (‘ciò che è diviso’), l'alternativa proposta e infine il testo stesso.²⁷¹

È ormai nota la spiccata tendenza dei trovatori all'autodefinizione dei propri componimenti, come sottolineato da Asperti «la frequenza e la qualità dei riferimenti alle forme dei testi è una caratteristica specifica della tradizione trobadorica». ²⁷² Tuttavia non pare altrettanto agevole verificare se e quando tale terminologia risulti impiegata in senso tecnico e quale sia il grado di consapevolezza e l'intenzione che avrebbero presieduto a una pratica così diffusa. Come osservato da Billy tale verifica si dimostra tanto più problematica per i testi dialogici dove il contrassegno più chiaro è dato non dalla definizione del componimento, ma dalla registrazione del tutto evidente del nome dell'interlocutore nei primi due versi del testo (o comunque all'interno della prima *cobla*). ²⁷³

Per l'etimologia del lemma occitano, ripresa senza ulteriori commenti tra gli altri da Jeanroy a Riquer, cfr. s.v. *tenso*, F. J.M. Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, vol. 5, Slatkine reprints, Genève, 1977, (rist. dell'ed. Paris, Chez Silvestre libraire, 1838-1844), p. 344. Nel ms. **O** la tenzone *Albertet, dui pro cavalier* (BdT 388,1=16,4) è rubricata come *contencio*. Un'altra etimologia è fornita da J. C. López, *A tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos*, in «Madrygal», 5, pp. 61: «O termo *tenso* aparece en Occitania no século XII, e remite á voz latina INTENTIO, derivada á súa vez do verbo INTENDERE. Por INTENTIO podemos entender “controversia”, e por INTENDERE “litigar” ou “contender”».

²⁶⁸ Cfr. s.v. **tentio*, W. Von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn, Leipzig et al., Mohr-Zbinden et al., vol. 13/1, 1928-2002, p. 229.

²⁶⁹ P. Bec, *La joute poétique*, cit., p. 16. *Ibidem*: «La tenson finalement (...) est un véritable match poétique où il y a en principe un vainqueur et un vaincu (...)».

²⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 125.

²⁷¹ Cfr. A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 287.

²⁷² Cfr. Cfr. S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, cit., p. 73, n. 15. Cfr. *ivi*, pp. 79-80: «sui circa 2660 testi effettivamente valutabili, esclusi i frammenti, censiti nella BEdT, più di 700 comportano un riferimento preciso di autodesignazione».

²⁷³ Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 239.

Tuttavia in diversi casi vengono utilizzate anche vere e proprie autodesignazioni.²⁷⁴ Per la prima generazione di trovatori come noto la denominazione onnicomprensiva utilizzata dai trovatori è quella di *vers*.²⁷⁵ Come diversi studiosi hanno avuto modo di sottolineare,²⁷⁶ i trovatori più antichi (come Guglielmo IX, Marcabru, Jaufre Rudel, Bernart Marti, Bernart de Ventadorn, Peire d'Alvergne, Peire Rogier e Raimbaut d'Aurenga) si servono (quando ne adottano una) di questa etichetta formale (che identifica genericamente un testo metrico ritmico) per riferirsi ai propri componimenti. Se è vero che il termine *tenso*, come noto, compare già nel *vers* dialogato nel quale si alternano Uc Catola e Marcabru, la maggior parte degli studiosi tende a interpretare l'occorrenza nel senso tecnico-retorico ma non ancora "specializzato" di 'litigio', 'disputa'.²⁷⁷

Soltanto infatti a cavallo tra la seconda e terza generazione trobadorica e più precisamente con Giraut de Borneilh, nel momento stesso cioè in cui la tenzone inizia ad assumere come vedremo una certa stabilità formale, in alcuni componimenti l'autodesignazione *tenso* viene ad assumere il carattere di un tecnicismo. Il termine *partimen* compare quindi nella terza generazione dei trovatori quando si formalizza anche l'omonimo sottotipo o variante della *tenso*.²⁷⁸ In diversi casi la denominazione *tenso* mostra di avere anche un valore non marcato oppure, come notato da Billy, iperonimico e viene impiegata sia per designare le tenzoni "in senso stretto" che appunto per i *partimens*, mentre non abbiamo testimonianza del contrario.²⁷⁹

Come sottolineato dallo stesso studioso, in molti casi permane un dubbio circa il referente cui di volta in volta il termine rinvia.²⁸⁰ Il più delle volte infatti il termine *partimen* appare utilizzato nel senso "risultativo" dell'azione del *partir* («la partition

²⁷⁴ *Ibidem*: «Ceci étant reste à comprendre la portée des désignations techniques ou assimilées que les troubadours ont employés dans ces échanges (...)».

²⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 239 e n. 9 per l'impiego - assai raro - di autodesignazioni quali *chan* e *solatz*.

²⁷⁶ Cfr. J. H. Marshall, *Le vers au XIIe siècle: genre poétique?*, in *Actes et mémoires du IIIe Congrès international de langue et littérature d'oc*, (Bordeaux, 3-8 septembre 1961), vol. I, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1965, pp. 55-63; P. Bec, *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*», XCVII, 1982, pp. 31-47.

²⁷⁷ Cfr. *ivi*, p. 242-243: «C'est ce sens non-générique que revêt l'emploi du mot dans sinon la, du moins l'une de premières tensons, celle d'Uc Catola et Marcabru (...) d'autant plus que la pièce est identifiée comme *vers* par Uc». Cfr. *infra*. § 5.3.

²⁷⁸ Cfr. *infra*; Tanto più che come sottolinea sempre D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 251: «La spécificité du partimen s'articule autour de deux activités distinctes (...) celle du proposant et celle de ses partenaires (...)».

²⁷⁹ Cfr. M. Shapiro, «*Tenso*» et «*partimen*». *La «tençon fictive*», in *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974), a c. di Varvaro A., 5 voll., Napoli-Amsterdam, Macchiaroli -Benjamins, 1978-1981, vol. 5, 1981, p. 289: «Le *partimen* est donc une tenson en vertu de sa discussion et un *partimen* à cause de sa question dilemmatique formelle».

²⁸⁰ *Ivi*, p. 245.

obtenue»), indicando cioè la domanda con due soluzioni, ma può indicare anche il componimento stesso o la parte del dilemma che si sostiene nel dibattito. Allo stesso modo il termine *tenso* può essere oggetto di una “sineddoche particolarizzante” e designare la “tesi” difesa dal contendente.²⁸¹

I termini *partimen* e *tenso* entrano nell'uso e continuano a essere utilizzati regolarmente, ma non in maniera del tutto costante, dai trovatori delle generazioni successive. Secondo Billy il termine *tenso* «désigne d'ordinaire la dispute qui s'organise autour de la question initiatrice»²⁸² e rinvierebbe *in primis* al carattere polemico della discussione:

Rien ne s'oppose á voir dans «tenso» la discussion elle-même qui, avec les arguments qui s'opposent, sont soumis a jugement, et non la pièce en tant que telle, en tant que forme achevée, et moins encore la pièce en tant que relevant d'un genre déterminé. A supposer qu'il s'agisse bien dans certains de ces emplois d'une métonymie, cela n'impliquerait pas pour autant la détermination d'un genre ainsi désigné qui ne se manifeste en fait pas avant les compilations où les copistes procèdent parfois á des collections de ces pièces, et les théorisations tardives qui en seront données.²⁸³

La discriminazione moderna tra le due tipologie testuali sarebbe secondo Billy troppo rigida e non sarebbe perspicua nella terminologia trobadorica. Appare tuttavia chiaro, come dimostra anche la capillare ricognizione dello studioso, che le autodesignazioni *tenso* e *partimen*, sebbene non codificate nei testi e dagli autori in modo univoco, risultino già attestate in senso tecnico nella terminologia dei trovatori.

Un discorso simile a quello fatto per il termine *partimen* vale anche per l'etichetta, spesso ritenuta sinonima ma più rara di *joc* che compare anch'essa all'altezza della terza generazione trobadorica. Il più delle volte il termine è usato all'interno di sintagmi quali *joc partit* o meno di frequente *joc d'amor / enamorot*. Nonostante in questa seconda forma la prima attestazione sia già come noto in Guglielmo IX, si tende a pensare anche in questo caso a un impiego del termine in senso non tecnico.²⁸⁴ Al più il termine, come dice anche il nome, sembrerebbe rimandare a una pratica ludica anche extrapoetica, imparentata all'enigma e all'indovinello e probabilmente diffusa in forme

²⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 247 sgg.

²⁸² *Ivi*, p. 270: «L'examen de ces divers témoignages ne peut que nous amener à rejoindre l'opinion de Zenker (...) pour qui les *Leys* constituent le texte fondateur de la discrimination moderne, en précisant toutefois que, pas plus que “partimen”, “tenso” n'a de valeur proprement générique avant le traité toulousain».

²⁸³ D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 246.

²⁸⁴ Cfr. *infra*. § 5.2.

(transculturali) precedenti e successive a quella poetica del *partimen*.²⁸⁵ Nell'*Ensenhamen de la donzela* di Amanieu de Sescas (*En aquel mes de mai*, BdT 21a,iv), databile agli anni novanta del XII secolo, si fa per l'appunto menzione di un simile uso di proporre *jocx partitz*, (vv. 68-71): «E si voletz bastir / solatz de jocx partitz, / nol·s fassatz descauzitz, / mas plazens e cortes».²⁸⁶

Con funzioni ancora una volta molteplici si può trovare impiegato il termine *plag*, dal latino *placitum*, che può significare sia 'litigio', 'disputa' ma anche designare come tecnicismo giuridico il 'processo' o una delle parti in causa nello stesso all'interno dello spazio finzionale della tenzone.²⁸⁷ Similmente il termine *razo* (lat. *ratio*) si trova impiegato nel senso generico di «sujet, matière»²⁸⁸ o nella sua accezione giuridica di «thèse à defendre» tanto in tenzoni che, più spesso, nei *partimens*.

Infine risultano peculiari termini sempre afferenti al lessico giuridico quali *jutjamen* ('giudizio'), *jutge*, *jutjaire* ('giudice' dal latino *judex*, *judicare*) e sinonimi, i quali appaiono riferiti alla richiesta di un arbitrato a proposito della questione dibattuta nei *partimens*. Si trovano di solito nelle *tornadas*, che, sempre a partire dalla terza generazione, vengono il più delle volte impiegate per designare e al tempo stesso omaggiare il giudice o i giudici prescelti.²⁸⁹

²⁸⁵ Cfr. P. Remy, *De l'expression «partir un jeu» dans les textes épiques aux origines du jeu parti*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 17, n. 68, 1974, pp. 327-333.

²⁸⁶ *Testi didattico-cortesi di Provenza*, a cura di G. E. Sansone, Bari, Adriatica, 1977, p. 229 sgg.

²⁸⁷ Ciò che M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 77 definisce «fiction juridique». Cfr. s.v. *plag*, F. J. M. Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, vol. IV, p. 547.

²⁸⁸ Cfr. s.v. *razo*, W. Von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, cit., vol. X, 105a, 107a.

²⁸⁹ Cfr. s.v. *jutjamen*, F. J. M. Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, vol. III, pp. 606a, 607a.

2.5 Le definizioni nelle prose e nei trattati

Una prima codificazione, oltre che nell'uso dei trovatori, si mostra negli apparati paratestuali dei collettori antichi della poesia trobadorica.²⁹⁰ I compilatori dei codici evidenziano infatti per primi più che la coscienza dell'esistenza di un vero e proprio genere, l'idea di una separazione tra testi dialogici (e di corrispondenza) da quelli monodici. Di una percezione di "genere" si può forse parlare - con qualche riserva - solo per i canzonieri della cosiddetta 'vulgata veneta', ma torneremo su questo punto nei paragrafi specificamente dedicati alla tradizione.²⁹¹

È cosa risaputa che alcuni canzonieri compilati con ogni probabilità in area veneta (**ABHIK**), trasmettono prose biografiche ed "esegetiche", *vidas* e *razos*, di accompagnamento alle poesie dei trovatori. Queste appaiono intercalate alle sezioni d'autore secondo uno schema *vida* - componimento o *razo* - componimento (accanto al componimento può essere realizzata una miniatura che rappresenta l'autore).²⁹² Va notato che nei testi biografici il termine *tenso* vi appare impiegato iperonimicamente, come già segnalato per l'uso trobadorico, per designare sia i *partimens* che le tenzoni in senso stretto, mentre il termine *partimen* non compare mai, nemmeno per designare i singoli testi che di fatto corrispondono a questo sottotipo.²⁹³

Nelle *vidas*, secondo il noto schema che riprende quello degli *accessus ad auctores* della tradizione latina,²⁹⁴ quasi sempre si registrano dopo il nome dell'autore e qualche notizia biografica, affermazioni relative al grado di maestria nel comporre e indicazioni del genere di componimenti in cui lo stesso era più versato. In questo senso la *vida* di

²⁹⁰ D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 268 sgg.

²⁹¹ Cfr. *infra*. § 3.1-3.6.

²⁹² Come noto in **IK** le *razos* dei sirventesi di Bertran de Born seguono invece i testi. Cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, édités par M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991 pp. 273-392, ora in Ead., *Studi trobadorici*, Pisa 2010, pp. 151-172, si veda in particolare *ivi*, pp. 163-168. La ricerca della studiosa è stata poi ripresa da W. Meliga, *La raccolta con razos di Bertran de Born*, in *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, vol. II, a cura di P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni e S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, pp. 955-991.

²⁹³ Come segnalato da S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica* Ravenna, Longo, 1995, p. 84, n. 122, il termine *descort* è impiegato nel *Breviari d'Amor* in riferimento alla tenzone con interlocutrice fittizia di Aimeric de Peguilhan, BdT 10,23.

²⁹⁴ Per la derivazione delle *vidas* dagli *accessus* mediolatini vfr. M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, cit., p. 203.

Garin lo Brun tradita da **IK** è interessante in quanto pare suggerire l'idea di una relativa separazione tra autori di testi dialogici e monodici:

Garins lo Brun si fo uns gentils castellans de Veillac, de l'evesquat de Puoi Santa Maria. E fo bons trobaire, e fo a maltraire de las dompnas com deguesson captener. **Non fo trobaire de vers ni de chansos, mas de tensos.**²⁹⁵

A una non troppo dissimile "specializzazione" fa riferimento anche la *vida* di Dalfi d'Alvergne del manoscritto **R**, dove si legge: «meilz trobet sirventes e coblas e tensos».²⁹⁶

Riguardo le prose esegetiche, a conferma del fatto che non sembrerebbero riflettere la coscienza di una diversificazione tra i sottotipi della tenzone, possiamo portare come esempio la *razo* dedicata al partimen tra il Prevosto di Limoges e Savaric de Malleo, *Savaric, ie-us deman* (384,1=432,3):

Savaric dis al prebost que li-n demandes en chantan, e que li-n partis tenso (...)

Mentre appena prima del *partimen* tra Savaric de Malleo, Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432,2= 167,26=449,1a), dove il componimento non viene denominato, compare solo un riferimento alla prima *cobla*:²⁹⁷

(...) apelet Gaucelm Fayzit e N'Ugo de la Bacalayria, e si lur dis en una **cobla** al cal avia fag may de plazer ni d'amor. E la cobla del deman comessa: Gaucelm, tres jocs enamoratz

Subito dopo i manoscritti e le *vidas* e le *razos*, i trattati di retorica e poetica sull'arte del *trobar* offrono un importante riscontro circa le fasi antiche di ricezione e sistemazione della tradizione poetica trobadorica.²⁹⁸ Va tuttavia sottolineato come il taglio in essi adottato sia prevalentemente di tipo normativo e prescrittivo dal momento

²⁹⁵ *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles publiés* par J. Boutière et A.-H. Schutz, éd. refondue par J. Boutière avec la collaboration d' I.-M. Cluzel, Paris, Nizet, 1964, p. 299. Tuttavia l'autodefinizione dell'unico componimento dialogico di Garin è *vers*. Il riferimento a una pluralità di componimenti sembra avvalorare l'ipotesi che gli estensori di queste brevi narrazioni potessero avere accesso a testi ormai perduti.

²⁹⁶ Al f. 186.

²⁹⁷ Bisogna tuttavia tenere conto, come evidenziato da C. Menichetti, *Le citazioni liriche nelle biografie provenzali (per un'analisi stilistico-letteraria di vidas e razos)*, in «Medioevo romanzo», XXXVI/1, 2012, p. 132 (cui si rinvia per maggiori approfondimenti) che le modalità di inserzione dei testi all'interno delle narrazioni in prosa evidenziano come «il rapporto tra testo biografico e componimento lirico sia più complesso e articolato rispetto a quanto ci si attenderebbe da un semplice paratesto introduttivo».

²⁹⁸ Cfr. *infra. Parte Terza*.

che l'interesse principale dei compilatori era quello di fornire nozioni di grammatica e retorica utili - più che a una semplice fruizione – agli appassionati che intendessero cimentarsi a loro volta in composizione *à la maniere dei trovatori*.²⁹⁹ Sarebbe pertanto vano ricercarvi una vera e propria teoria del *trobar* e dei rapporti tra i diversi *dictatz*. I principali trattati, redatti tra XIII e XIV secolo, registrano e codificano in maniera non univoca l'esistenza e l'importanza delle forme dialogiche nella poesia occitana antica.³⁰⁰ Nella maggior parte dei casi, nonostante la rilevanza quantitativa di queste tipologie nel *corpus* superstite della lirica trobadorica, i trattatisti non dedicano uno spazio specifico ai *partimens* e agli scambi di *coblas*.

A seconda del trattato, l'accento viene posto maggiormente sul dato tematico o su quello metrico. La *Doctrina de compoundre dictats*, trattato anonimo della seconda metà del XIII secolo di probabili origini catalane, nomina tra i tipi dialogici solo la *tenso*. Come osservato da Billy proprio il carattere dialogato è con ogni probabilità la ragione che porta il compilatore a trattare la *tenso* per ultima, in coda anche alle *coblas esparsas*. Dato l'intento didattico della trattazione lo schema è di indicare per ogni *dictat* il contenuto più adatto e quindi il numero di *coblas*, e informazioni circa le rime e la melodia. Questo ordine nel caso della *tenso* risulta però invertito: prima si danno le indicazioni formali, sottolineandone il carattere derivato quanto alla melodia e eventualmente alle rime e quindi se ne sottolinea il carattere disputativo improntato alla sottigliezza dell'argomentazione, mentre circa i contenuti non viene segnalata alcuna specificità:

Si vols far tenso, deus l'apondre en algun so qui haia bella nota, e potz seguir les rimes del cangtar o no. E potz fer ·iijje ·o ·vj· cobles o ·viiij·, si·t vols. (...) Tenso es dita tenso per ço com se diu contrastan e disputan subtilmen lo un ab l'altre de qualque raho hom vulla cantar.³⁰¹

Il primo trattato del manoscritto Ripoll 129 (Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón), testo di origine catalana composto tra fine XIII e prima metà del XIV secolo)

²⁹⁹ Come nota J. H. Marshall, *Introduction*, in *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. xv, La *Doctrina* e il primo trattatello di Ripoll si indirizzano a: «The same kind of reader (...) that is the uninformed amateur versifier anxious to follow in the footsteps of the troubadours».

³⁰⁰ Cfr. a questo proposito G. Gonfroy, *Les genres lyriques occitans et les traités de poétique. De la classification médiévale à la typologie moderne*, in *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Université de Trèves 1986), édité par D. Kremer, Tübingen, Max Niemeyer, 1988, pp. 124-125.

³⁰¹ J. H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, cit., p. 98.

tratta una casistica più ristretta di *dictatz* e annovera la *tenso* tra le forme principali, mettendola in seconda posizione subito dopo la *canso*. L'ordine delle indicazioni appare rovesciato rispetto alla *Doctrina*: per ogni forma poetica si pone l'accento in primo luogo sulle indicazioni metriche e sulla struttura del testo e quindi in seconda battuta sui contenuti. Anche in questo caso il *partimen* non viene nominato, ma la prosa sembra proprio fare riferimento a questa tipologia testuale: la *tenso* viene assimilata alla *canso*, dalla quale si distinguerebbe solo per il fatto di trattare la materia amorosa “in forma di domande e risposte” e per l'alternanza degli interlocutori di strofa in strofa:

Tenço es semblant en nombre de cobles a la canço, e es materia d'amor per manera de questions e de respostes de coses qui(.)s pertanguen (a) amor. Mas ha aquesta diferencia ab canço, que tos temps son paraules de dues persones, axi que la un parla primerament en la una cobla et l'altre en l'altra, axi con es aquela d'En G. de Cabestayn: Una tenço ben fayta de mos xans, e moltes d'altres.³⁰²

Il primo trattato di Ripoll è anche l'unico che nomina *en passant* la *cobla* “dialogica” trattando delle *coblas esparsas*:

Cobles non son sino ·ij·, ab una tornada qui·s fa a la dona d'aquel qui fa les cobles; e son de materia d'acuyndamens

(...) **ho per manera de questions que hom fa al altre**, axi con moltes que tot die·s fan.³⁰³

Solo nelle *Leys d'Amors* il *partimen* è presentato come una tipologia parzialmente distinta dalla *tenso*. Le varie forme poetiche sono oggetto di una trattazione più sistematica e dettagliata che nei precedenti trattati: le *Leys* si propongono come il grande trattato di grammatica, retorica e metrica del XIV secolo e nascono nell'ambito del programma del *Consistori del Gai Saber* che intendeva riportare in auge la poesia dei trovatori.³⁰⁴ L'accademia tolosana promuoveva infatti anche veri e propri agoni poetici con tanto di premi per composizioni in stile trobadorico.³⁰⁵ Le varie redazioni del trattato annoverano una prima stesura in prosa in cinque libri (redatto tra il 1328 e il 1338), cui seguì una redazione in versi (1337-1343) opera di Joan de Castellnou

³⁰² *Ivi*, p. 101.

³⁰³ *Ivi*, p. 102.

³⁰⁴ *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, a cura di A.F. Gatién-Arnoult, 3 voll., Toulouse, Paya, 1841-1843, edizione della redazione in prosa del ms. Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007.

³⁰⁵ Cfr. B. Fedi, *Les "Leys d'Amors" et l'école de Toulouse: théorie et pratique de l'écriture au XIVe siècle*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio*, cit., pp. 365-378.

intitolata *Flors del gay saber*³⁰⁶ e da ultimo una nuova versione in prosa in tre libri (1355-1356).³⁰⁷ Facciamo qui riferimento alla prima stesura in prosa commissionata dal *Consistori* al giurista Guilhem Molinier, dove *tenso* e *partimen* sono annoverate tra i *dictatz principals* dopo *vers*, canzone, sirventese, *dansa*, *balada* e *descort*.³⁰⁸ Su questo passaggio si fonda anche la distinzione moderna tra le tue tipologie:

LA DIFFINITIOS DE TENSO. Tenso es contrastz o debatz. En lo qual cascus mante e razona alcun dig o alcun fag. Et aquest dictatz alqunas vetz procezih per novas rimadas et adonx pot haver. xx. o trenta cobblas o may. et alunas vetz per coblas. et aquest conte de. vi. coblas a. x. am doas tornadas en lasquals devo jutges eligir. lequals difinisca lor plag. e lor tenso. El jutges per aquel meteysh compas de coblas. o per nova rimadas pot donar son jutiamen. Enpero per novas rimadas es huey mays acostumat. En loqual jutiamen alqu volon seguir forma de dreg fazen mensio davangelis. e dautras paraulas acostumadas de dire en sentencia. laqual cauza nos no reproam pero be dizem, que aysso no es de necessitat. quar abasta solamen quom done son jutiamen. et aquel declare. per aquela maniera que mays plazera a cel ques elegitz per juge.

Encaras dizem que non es de necessitat ques haia so. Enpero en aquel cas. ques faria al compas de vers. o de chanso. o dautre dictat quaver deia so. se pot cantar. en aquel vielh so.³⁰⁹

La *tenso* è definita come un dibattito o disputa in cui gli interlocutori difendono un argomento non meglio determinato da un punto di vista dei contenuti (*alcun dig o alcun fag*). Si fa riferimento alla versificazione e al fatto che la *tenso* “può” presentare nuove rime e quindi all’abitudine di scegliere giudici che pronuncino un arbitrato, sebbene questa pratica sia più specifica dei *partimens*.³¹⁰ Infine si torna sul fatto che da un punto di vista melodico la *tenso* può non essere musicata o in caso contrario riprendere la melodia da un *vers* (nel senso “moderno” di un testo di argomento morale con melodia originale), dalla *canso* o da altro genere musicato (*dictat qu'aver deia so*).

³⁰⁶ *Las flors del Gai Saber*, a cura di J. Anglade, Barcellona, Institut d'Estudis Catalans, 1926, edizione della redazione in versi di provenienza catalana (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 239). Cfr. B. Fedi, *Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle "Leys d'amors"*, in «Studi Medievali», XL, 1999, pp. 43-118.

³⁰⁷ *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 voll., a cura di J. Anglade, Toulouse-Paris, Privat - Picard, 1919-1920, edizione della redazione conservata nel ms. Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.006.

³⁰⁸ Cfr., *Las flors del gay saber*, a cura di A. Gatién-Arnoult, vol. I, p. 6. Cfr. *ivi*, pp. 9-10: «E per so quar de diversas cauzas pot hom tractar en dictatz: per so foron trobat divers dictat. aysi cum son vers. chansos. sirventes. dansas. descort. tensos. partimen. pastorelas. vaquieras. vergieras. e motas autras lors semblans». Nella seconda versione in prosa la *pastorela* viene a essere trattata prima di *tenso* e *partimen*.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 344. Nella terza redazione la descrizione è leggermente più prolissa, ma sostanzialmente invariata cfr. *Las Leys d'Amors, Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, cit., p. 182.

³¹⁰ Quelli conservati appartengono a un contesto tardo e ben delimitato e sono tutti *unica* del ms. **R**.

LA DIFFINITIOS DE PARTIMEN. Partimens es questios ques ha dos membres contraris. le quals es donatz ad altre per chاوزir. e per sostener cel que volra elegir. e pueysh cascus razona e soste lo membre de la questio lo qual haura elegit. En todas las autras cauzas, cant al compas. e cant al iutiamen e cant al so, es somblans a tenso.

Diferensa pot hom pero vezer. entre tenso. e partimen. quar en tenso. cascus razona son propri fag. coma en plag. mas en partimen. razona hom lautre fag e lautru questio. jaciayssso que soen pauza hom partimen. per tenso. e tenso per partimen. et aysso per abuzio.³¹¹

Il *partimen* è individuato dalla presenza di una domanda iniziale in forma di dilemma (fonda quindi un'opposizione bipartita) attraverso la quale il proponente lascia scegliere per primo il suo interlocutore, e ciascuno si trova quindi a difendere una delle due alternative. Viene specificato che la differenza con la *tenso* è costituita in primo luogo dal fatto che nel *partimen* si difende un *fag* stabilito da altri, mentre nella *tenso* ognuno difende il “proprio” *fag*, come in un processo (“come en plag”). Si tratta di un punto spesso ripreso dalla critica moderna troppo letteralmente,³¹² da cui deriva il noto pregiudizio circa la discussione artificiale e per partito preso dei *partimens* contrapposta a quella “libera” della *tenso*. Si dimentica facilmente che la definizione di Molinier è di tipo prescrittivo e si limita in realtà a illustrare semplicemente “la situazione iniziale del *partimen*.”³¹³

Il passaggio menziona anche una “confusione” nell’impiego dei termini *partimen* e *tenso*, che secondo Billy sarebbe dovuto o all’uso relativamente oscillante nelle rubriche dei manoscritti o più probabilmente al già sottolineato uso di *tenso* in funziona iperonimica.³¹⁴

³¹¹ A. Gatién-Arnoult, *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors. Les fleurs du gai savoir autrement dites lois d'amour*, 1841, vol. I, p. 344. Cfr. *Las Leys d'Amors, Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, cit., p. 182.

³¹² Cfr. S. Neumeister, *Le classement des genres lyriques des troubadours*, in *Actes du Sixième Congrès international de langue et littérature d'oc et études franco-provençales*, t. 2, Montpellier (septembre 1970), Montpellier, 1971, p. 406. Di solito questa convinzione si basa anche sempre sullo stesso *locus* testuale: il *partimen De Berguedan, d'estas doas razos*, dove Aimeric si vanta di poter difendere anche l'opzione “peggiore”. Ma tale affermazione rientra nel registro del *gap*; come osserva C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., pp. 237-238: «Un simile vantaggio – lasciare all'avversario la *razo* migliore e difendere la *sordeyor* – sarebbe schiacciante se a decidere del *joc* fosse la giustezza delle tesi sostenute e non la sapienza dialettica con la quale il poeta sviluppa quelle tesi, giuste o sbagliate che siano». Inoltre l'artificialità crescente delle questioni sembrerebbe in parte anche derivare da un effetto di “accumulo” nell'evoluzione della tradizione dialogica, già ben studiato per la lirica trobadorica in genere. Cfr. *infra*, *Parte Sesta e Conclusioni*.

³¹³ Vedremo infatti come una delle abilità dei *partenaires* sembrerebbe risiedere proprio nel difendere eventualmente il proprio *fag* nonostante la rigidità dell'opzione iniziale.

³¹⁴ Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 272.

Il passaggio sul *partimen* si chiude quindi, a ulteriore riprova della “mania classificatrice” di Molinier, con una digressione sui *dictatz* in cui i trovatori “fingono” un dialogo, utilizzando eventualmente una lingua diversa dall’occitano:³¹⁵

Encaras devetz saber que en aytals dictatz ques fan per diversas personas. oz en los quals hom fenh que sian diversas personas. pot hom uzar de diverses lengatges. coma end escort. E daytal dictatz son tensos. partimens. pastorelas. vergieras. ortolanas. monjas. vaquieras. et en ayssi de trop autres dictatz.³¹⁶

2.6 I testi dialogici e di corrispondenza e la nozione di genere

La percezione della “differenza” dei testi dialogici (e di corrispondenza) rispetto alla poesia monodica, sembra testimoniata anche dalla tendenza a raggruppare questi testi nei codici in sezioni più o meno discrete, appare problematico adottare per questi testi la nozione di “genere poetico”. Una tale problematicità è testimoniata anche dalla varietà di soluzioni messe in campo dalla critica per identificare negli ultimi due secoli quali e quante siano le tipologie da prendere in considerazione, così come dall’incertezza delle classificazioni stesse di volta in volta adottate.³¹⁷

I criteri sulla base dei quali si usano distinguere i generi della poesia trobadorica non paiono del tutto pertinenti per i testi dialogici e di corrispondenza: seppure a partire dall’“epoca classica” alcune tipologie mostrano una certa stabilità dal punto di vista della forma, non si tratta sul lungo periodo a rigore di testi “a pertinenza formale” o “lirico-formale”³¹⁸ come *descort*, *balada*, *dansa*, *estampida* (quasi tutti “coreografici”) e nemmeno definibili sulla base del “contenuto” come il *planh*, la pastorella, ecc. Se i *partimens* mostrano una prossimità con le tematiche amorose della *canso*, altri testi dialogici si avvicinano non di rado ai toni e ai registri del sirventese, sempre restando in definitiva non del tutto riducibili a un genere.³¹⁹

³¹⁵ *Las flors del gay saber*, cit., p. 183.

³¹⁶ *Ivi*, pp. 344-346.

³¹⁷ In Riquer si distinguono i «generi condizionati dalla versificazione» e «generi condizionati dal contenuto». S. Neumeister, *Le classement des genres lyriques des troubadours*, in *Actes du Sixième Congrès international de langue et littérature d'oc et études franco-provençales* (Montpellier septembre 1970), t. 2, Montpellier, Montpellier, Centre d'études occitanes, 1971, p. 404, cerca di uscire dall’*impasse* individuando un genere con due forme, *tenzone* e *partimen*.

³¹⁸ P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age (12-13 siècles)*. *Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, études et textes*, vol. 1, Paris, A. & J. Picard, 1977-1978, pp. 36-37.

³¹⁹ Billy ha giustamente notato come, tra le altre, le tesi opposte di Jones e Jeanroy circa il carattere eminentemente satirico della *tenso*, testimonino proprio di questo aspetto. Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 281: «ces deux opinions contradictoires montrent la difficulté qu’il y a à fonder l’analyse de la tenson sur le plan du contenu». In questo senso

Per questo le principali sintesi storico-letterarie, come quelle di Jeanroy e Riquer, hanno isolato questi testi proprio in quanto “dialogici”. Come sottolineato da Asperti infatti, «si può discutere se un testo sia da riconoscere come tenzone o *partimen*, se la contesa sia reale o fittizia, ma l’individuazione del ‘tipo’ è per solito fuori di dubbio».³²⁰

Naturalmente una simile distinzione sulla base della struttura pertiene soprattutto le forme dialogate in senso stretto, che mostrano, nei poeti di terza generazione, la stabilizzazione di alcune costanti: «in questa tradizione il genere ha una sua relativa specificità metrico-retorica: l’alternanza delle voci dei due poeti, stanza dopo stanza, entro la struttura di una canzone a *coblas doblas*» o, più di frequente, a *coblas unissonans*.

Billy ha concluso la sua ricognizione affermando che gli stessi trovatori «ne semblent pas avoir une identification nette du genre»:³²¹

Si «tenso» pouvait désigner un genre, il s'agirait sans conteste ici d'une réalité d'ordre rhétorique fondée sur le dialogue, et non d'une classe particulière de textes lyriques: dans ces textes en effet, la “tenson” est incluse dans une pièce lyrique; elle ne coïncide pas avec elle.³²²

Più sfumata in questo senso la riflessione di Shapiro: «La tenson est un genre spécifique mais très complexe dont le caractéristique dominant, le dialogue, fonctionne comme forme aussi bien que comme fond».³²³ Mentre Saviotti suggerisce di vedere la *tenso* come «una modalità del *trobar*, un dibattito in versi che poteva assumere tanto lo schema metrico della canzone quanto la forma dello scambio di *coblas* o di *sirventesi*».³²⁴

Volendo poi considerare come qui facciamo l’ambito dei testi latamente dialogici e di corrispondenza, il quadro si complica ulteriormente: saremmo in presenza di un solo

restano valide le riflessioni di Asperti sul fatto che la dimensione prevalentemente di inquadramento dei componimenti trobadorici tramite il “genere” occulta di fatto un’altra dimensione euristicamente più promettente che è quella della diversità dei registri impiegati, più trasversale e comprensiva rispetto al principio di classificazione generico. Asperti (*ivi*, p. 99) proponeva cioè di prestare maggiore attenzione alla «sfera di interrelazioni di natura di natura tematico-linguistica: tonalità, registri, appunto, campi semantici, tipologie anche sintetiche di discorso e così via, mantenendo sempre la scansione cronologica come ulteriore parametro essenziale di riferimento e valutazione».

³²⁰ Cfr. S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, cit., p. 71.

³²¹ D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 240.

³²² *Ivi*, p. 244. Cr. *ivi*, p. 246: «Rien ne s’oppose à voir dans la “tenso” la discussion elle-même, qui avec les arguments qui s’opposent, sont soumis à jugement, et non la pièce en tant que telle, en tant que forme achevée, et moins encore la pièce en tant que relevant d’un genre déterminée».

³²³ *Ivi*, p. 285.

³²⁴ F. Saviotti, Recensione di R. Harvey, L. Paterson (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical edition*, in «Medioevo Romano», XXXVI, 2012/2, p. 451.

genere o di più generi? Ipotizzando un unico macro-genere, si tratterebbe di un genere ibrido o di un genere dall'identità "debole" (secondo la definizione proposta da Giunta per la successiva tradizione italiana)?³²⁵ Abbiamo accennato al fatto che l'idea di "funzione", in prima istanza identificabile tramite l'orientamento all'interlocutore nominato nel testo, si mostra fondamentale anche per la poesia dialogica e di corrispondenza trobadorica.³²⁶

In questo caso resterebbe necessario utilizzare la categoria di genere *tout court*?

Tuttavia gli elementi di riflessione sopra enumerati ci portano a problematizzare ulteriormente la categoria di "genere", che appare essa stessa "debole" in ragione della sua rigidità. Si tratta di una questione già dibattuta da Stefano Asperti, in termini del tutto condivisibili anche per il caso specifico dei testi dialogici:

I dubbi maggiori concernono (...) l'interrelazione - certamente non impossibile, ma non scontata e da valutare criticamente, problematizzandola - tra modello tipologico/topologico e ricostruzione storico-letteraria. (...) malgrado l'attenzione dichiarata per l'aspetto evolutivo e l'affermazione del carattere storicamente determinato dei generi, si finisce con l'operare in senso opposto. Si accoglie nei fatti un certo quadro descrittivo, che tende ad essere precettistico (...) Lo si traspone entro una prospettiva critica moderna, con la terminologia che le è propria, a cominciare appunto con l'adozione della nozione di genere e quindi con l'interpretazione in termini di 'genere' dei vari tipi di *dictatz* o di quelle modalità compositive non codificate (...) che Dante nel *De vulgari eloquentia* indica con il termine di *modum* (...). Così facendo si corre il rischio di definire un presupposto assai forte, di natura statica, tale da imporsi già a partire dall'impianto terminologico sui fattori dinamici o da limitarli in maniera decisiva (...).³²⁷

Per questi motivi abbiamo deciso di ragionare in termini di forme e tipologie testuali o di adottare eventualmente il plurale ("i generi"), in quanto la categoria genere, come suggerito sempre da Asperti, andrebbe riferita a rigore «alla lirica nel suo complesso».³²⁸

³²⁵ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., pp. 94-95 ha proposto di vedere il "genere tenzone" un genere dall'identità «debole, che influenza la forma senza dare luogo a caratteristiche metriche, formali e stilistiche stabili».

³²⁶ La tenzone si configura cioè (cfr. C. Giunta, *Premessa*, in *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. VII) come «un genere poetico che non si definisce sulla base di costanti metriche e formali o tematiche bensì sulla base di una funzione».

³²⁷ *Ivi*, p. 73.

³²⁸ *Ivi*, p. 99.

2.7 Corpus e definizioni nell'edizione *The Troubadour Tensos and Partimens*

L'importante iniziativa editoriale coordinata da Ruth Harvey e Linda Paterson sulla base dei materiali preparati negli anni Ottanta da John Marshall e portata a termine con l'aiuto di diversi collaboratori,³²⁹ ha il notevole merito di aver finalmente reso accessibile un insieme considerevole e altrimenti disperso di testi e costituisce uno strumento di lavoro indispensabile per lo studio dei testi dialogici dei trovatori.³³⁰ Un'edizione di tale portata pone inevitabilmente le premesse per ulteriori ricerche e necessarie messe a punto. Diversi articoli e recensioni hanno potuto evidenziare come il lavoro compiuto per *The Troubadour tensos and partimens* meriterebbe di essere arricchito da un vasto studio introduttivo e da un commento più approfondito in cui affrontare una serie di questioni che questo «*corpus* à plusieurs points de vue négligé»³³¹ pone e che vanno dalla tradizione dei testi dialogici e la loro posizione all'interno dei manoscritti al loro rapporto con i generi dialogici della letteratura latina classica e medievale e delle tradizioni romanze e arabo-persiane,³³² alla specificità di questi testi rispetto al resto della produzione poetica dei trovatori.³³³

Le stesse editrici hanno auspicato ulteriori ricerche e eventuali correzioni:

Others will surely step up to supplement and / or correct what we have done and will be better placed to engage more fully with the definitions of what constituted different kinds of dialogue-piece.³³⁴

³²⁹ A. Radaelli, W. Meliga, C. Zeni, C. Franchi, G. Noto e Z. Verlatò. Cfr., *Introduction*, in *The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. I, p. xviii.

³³⁰ F. Carapezza, *Recensione* di R. Harvey, L. Paterson et alii (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., D. S. Brewer, Woodbridge, 2010, in «*Le Moyen-Âge*», 117, 2011/3, pp. 664: «Les deux chercheuses britanniques (...) ont rassemblé pour la première fois le corpus des textes dialogués des troubadours (...) jusqu'à ce jour éparpillés dans les éditions consacrées à un seul auteur ou éditées à l'intérieur d'articles et d'anthologies, dans un seul ouvrage qui marque certainement un point de départ solide». Alcuni testi sono stati pubblicati sul sito Rialto a partire dal 2004. Cfr. <http://www.rialto.unina.it/Peirol/premessa.htm> (ultima consultazione 20/4/2020).

³³¹ *Ibidem*.

³³² Cfr. *infra*. § 4.1-4.2

³³³ Oltre alla già citata di F. Carapezza, si vedano le recensioni di S. Menegaldo, *The Troubadours Tensos and Partimens. A Critical Edition*, éd. Ruth Harvey et Linda Paterson, in «*Cahiers de recherches médiévales et humanistes*», 2010, URL: <http://journals.openedition.org/crm/12126> (ultima consultazione 20/4/2020) ; F. Saviotti, *Recensione* di R. Harvey, L. Paterson (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit.; P. G. Beltrami, *Recensione* di *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, ed. by Ruth Harvey and Linda Paterson, 3 vol., D. S. Brewer, 2010, in «*Variants*», 11, 2014, pp. 237-239.

³³⁴ Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, vol. I, cit., p. xxi.

Per i criteri di delimitazione del *corpus* delle tenzoni e *partimen* occitani le editrici si sono basate sulla distinzione introdotta nelle *Leys d'Amors*:³³⁵

Blunt instrument though it is, the *Leys d'Amor's* definition of *tenso* and *partimen* is the one we have broadly followed here in labelling the poems. That is to say, we have called *partimens* those pieces in which a question in the form of a dilemma is proposed by the first interlocutor, while the second interlocutor, by choosing to defend one side, leaves the original proposer to argue the case for the other (...). *Tensos* on other hand are characterized by the absence of an explicit initial 'either... or' choice.³³⁶

Sempre in base allo stesso criterio infatti l'edizione non include nel *corpus* di riferimento «les *tenzos* et *partimens* fictifs, les échanges de coblas ou de sirventes et d'autres formes dialoguées, bien qu'il y reste inévitablement quelques zone grises».³³⁷ Oltre alla definizione delle *Leys*, Harvey e Paterson hanno infatti considerato altri due criteri: una lunghezza minima di almeno due strofe per ogni componimento e la “ragionevole certezza” che gli interlocutori fossero persone storiche realmente esistite:

- (...) pieces which feature a change of interlocutor with each stanza (or rarely, more often than each stanza) and which in their surviving copy constitute a single text of more than two stanzas (with or without shorter concluding stanzas or *tornadas*)
- (...) poems involving at least two living, human participants whose historical existence we have no compelling reason to doubt (thus excluding obviously fictive *tenzos* between a troubadour and an inanimate object, or God)³³⁸

Le stesse editrici segnalano però alcune problematiche:

1. Some interlocutors appear to speak in the voices of other people who may well be 'real', but are not present (or even still alive);
2. The distinction between *tenzos* and exchanges of *coblas* is particularly problematic (...)

³³⁵ Già “consacrata” da Paul Meyer e Alfred Jeanroy, cfr. *supra*. § 1.3-1.4. Secondo F. Saviotti, Recensione di R. Harvey, L. Paterson (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., p. 451 tale scelta rappresenta «un realistico tentativo di contemperare un punto di vista filologicamente più vicino a quello degli autori e del loro pubblico con la necessaria conservazione di una dicotomia critica ormai vulgata e senza dubbio utile a fini operativi». Saviotti (*ibidem*) sottolinea che le editrici «evitano peraltro di sviluppare teoricamente i termini della questione, in coerenza con l'impostazione essenzialmente pragmatica di un capitolo introduttivo (pp. xvii-xxi) succinto e schematico (l'edizione è però preceduta da almeno tre interventi di carattere metodologico a firma di P. [scil. L. M. Paterson], tra il 2001 e il 2008)».

³³⁶ Cfr. *ivi*, *Introduction*, vol. I, p. xix.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *The Troubadour tenzos and partimens*, vol. I, cit., p. xix-xx.

3. The identification of real and fictive *trobairitz* is also uncertain, particularly in the light of *tensos* between modern critics of different persuasions; we have include the famous *tenso* between Guiraiut de Borneil and Alamanda (PC 242,69) in the light of Guida's persuasive identification of the *trobairitz* as a historical fiure, but exclude all dialogues involving an anonymous *domna* or *donzela*, and any texts not listed in the Pillet-Carstens bibliography of the troubadours (PC).³³⁹

Il *corpus* di riferimento dell'edizione comprende quindi 157 testi di cui 43 sono categorizzati come tenzoni e 114 come *partimens*.³⁴⁰ Ben 77 testi risultano traditi da un solo manoscritto.³⁴¹

Come riconosciuto dalla stessa Paterson in un'altra sede, la distinzione delle *Leys* ereditato dalla critica moderna, oltre che uno strumento critico "spuntato", è per diverse ragioni «traditionelle et commode». ³⁴² La distinzione delle *Leys* costituisce però una base fragile se usata *a priori* per la selezione del *corpus*. Inoltre, come posto in evidenza da Francesco Carapezza, uno studio preliminare della tradizione avrebbe potuto suggerire altri criteri:

À propos de la définition du *corpus*, on peut observer que l'option de retenir seulement ces "textes unitaires qui dépassent les deux strophes, avec ou sans tornades" (...) ne paraît pas toujours cohérente avec les données offertes par la tradition. L'application rigide de ce critère suscite parfois l'exclusion de pièces apparentées d'une manière étroite avec des textes inclus dans l'édition. Signalons encore l'omissions des *tensos* brèves (...) et celle d'échange de *coblas* que le mss ne dissocient pas du genre *partimen* ou *tenso* à en juger par certaines rubriques (...). La tradition manuscrite n'a pas fait l'objet d'un examen préalable (...) qui aurait permis de mieux calibrer la méthode éditoriale et peut-être suggéré une différente organisation des textes.³⁴³

³³⁹ *Ivi*, p. xx. Per la proposta di identificazione di Guida cfr. *infra*, § 5. 14.

³⁴⁰ Cfr. F. Saviotti, Recensione di R. Harvey, L. Paterson (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., p. 451: «il numero definitivo delle *pièces* è di 157, contro le 173 annunciate nel 2003; non è però dato sapere quali siano quelle accantonate nell'ultima fase».

³⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 452: «La tradizione manoscritta è sondata in profondità e i rapporti tra i testimoni si trovano dettagliatamente descritti nei cappelli introduttivi ai componenti (l'esposizione soltanto discorsiva rischia tuttavia di rendere ardua per il lettore la ricostruzione dei punti-chiave della *recensio*). Il testo critico si fonda, secondo l'*Editorial policy* esposta a p. xxi, sulla riproduzione fedele del "best-MS.", corretto però *o pe codicum* o *o pe ingenii* tutte le volte che esso sia considerato "erroneous or unsatisfactory". Tale eclettismo, che fa sì che le deviazioni da una pura norma bédieriana non siano rare».

³⁴² L. M. Paterson, *Jeux poetiques et communication de valeurs. Les tensos et partimens des troubadours*, in *Comunicazione e Propaganda nei secoli XII e XIII*, Atti del convegno di Messina, a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Viella, Roma, p. 515.

³⁴³ F. Carapezza, *Recensione* di R. Harvey, L. Paterson *et alii* (edd.), cit., pp. 664-665.

Le editrici sono tuttavia consapevoli per esempio del fatto le tenzoni (quando raccolte in raggruppamenti o sezioni a parte de codici) sono spesso trasmesse insieme ad altri testi dialogici, responsivi e di corrispondenza: «It is clear that medieval scribes considered *tensos* and *partimens* to be different from *sirventes* and *cansos*, for a good number of the MSS contain what may loosely be termed a *tenso*-section. (...) However, most includes here some exchanges of *sirventes* or *coblas* (single stanzas) or fictive *tensos*». ³⁴⁴

2.8 Il corpus “aggiuntivo” BEdT

Abbiamo anticipato in apertura come uno dei presupposti sui cui si è basata la presente ricerca è stato quello di riconsiderare il *corpus* dialogico dei trovatori in maniera più estesa rispetto alle delimitazioni più spesso applicate dalla critica moderna. Un simile intento nasceva anche dalla constatazione di dover tenere conto delle tipologie testuali che l’edizione *The Troubadour Tensos and Partimens* aveva tralasciato, proprio a partire da quelle che si erano evidenziate come “zone grigie”. Per fare ciò si è resa quindi indispensabile l’individuazione di un *corpus* aggiuntivo a quello considerato nell’edizione curata da Harvey e Paterson. L’operazione, come si può immaginare non è stata del tutto semplice: l’ambito della corrispondenza in particolare può riguardare un insieme di testi abbastanza eterogenei e anche il *corpus* dialogico resta difficile da delimitare, per via del fatto che alcune tipologie testuali hanno uno statuto incerto, sia nella loro tradizione manoscritta che per negli studi e nelle sistemazioni storico-letterarie che nei repertori della poesia trobadorica.

La BEdT oltre a essere il repertorio di riferimento ha fornito le indicazioni di base per la classificazione tipologica dei testi. Pertanto le definizioni che adottiamo rispecchieranno per la maggior parte i criteri in essa adottati, da cui ci discosteremo solo per alcuni punti, come chiariremo qui di seguito e poi segnalandolo di volta in volta. Come evidenziato da Asperti nel manuale di introduzione della banca dati, il lavoro di repertoriazione ha evidenziato l’opportunità di «una riconsiderazione delle tipologie testuali» dialogiche e in particolare di quelle «dai confini non netti dei testi variamente responsivi». ³⁴⁵

³⁴⁴ Introduction in *The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. 1, cit., p. xix:

³⁴⁵ S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. Introduzione e manuale di riferimento* (Versione 2.5), Sapienza Università di Roma, 2015, n. p.

Nella BdT, che proseguiva il sistema predisposto già nel *Grundriss* di Bartsch, l'insieme dei testi dialogici si divide, a partire dalle individualità degli autori, «in due categorie fondamentali, ulteriormente scomponibili al loro interno»:

- A) testi classificati come una singola unità di repertorio nella quale concorrono più autori³⁴⁶
- B) testi classificati come tra loro indipendenti (e di più autori) che si collocano in termini di stretta reciproca dialogia.

Osserva ancora Asperti:

Nella classificazione di Pillet la qualificazione identificativa delle relazioni tra testi che si possono collocare in rapporti di stretta dialogia giunge dalle note di commento, attraverso espressioni indicanti la 'corrispondenza' con altri testi consimili. (...) La classificazione attraverso la terminologia della 'risposta' ("beantwortet durch", "als Antwort auf ...", "antwortet auf...", ovvero ancora "[Sirventes], anscheinend die Antwort auf...") è di gran lunga quella più frequentemente impiegata nella *BdT* per i casi in questione. (...) È chiaro che a Pillet nell'identificazione della natura di tutti questi testi non è sfuggito il vero dato sostanziale di fondo, ossia la stretta relazione che li lega di volta in volta ad altri, assai spesso adiacenti ai primi. (...) La variazione nell'etichetta d'identificazione di genere nella BdT evidenzia un'incertezza che dipende in larga misura dall'intento di mantenere la continuità con Bartsch all'interno di un impianto di classificazione ben più preciso e dettagliato, contenitore di una quantità d'informazioni specifiche enormemente superiore. L'esame del legame tra i testi mette in evidenza alcune differenze circa la natura più o meno diretta e necessaria delle relazioni; lo scambio di *coblas* si configura dall'inizio come a struttura dialogica, i testi responsivi dipendono da una pratica, ossia dalla replica, per lo più polemica (satirica, offensiva, ecc.). Un elemento strutturale e formale si opporrebbe così a un dato storico-pragmatico, definendo due classi di oggetti.

Il *corpus* "aggiuntivo" individuato tramite la categorizzazione BEdT è quindi costituito da un lato dall'ambito delle cosiddette "tenzoni brevi" e degli scambi di *coblas* e quindi da quello assai variegato della "corrispondenza" poetica, dove la domanda e la risposta o l'attacco e la risposta occupano ciascuno un componimento intero.³⁴⁷

³⁴⁶ *Ibidem*: «(...) entro la presentazione delle forme dialogiche, la scelta di Pillet di provvedere ciascun testo di un'etichetta identificativa di genere ha portato nella BdT alla specializzazione della definizione di "Tenzone", spesso con l'ulteriore specificazione "Partimen", per i generi dialogici pluristrofici (in pratica di almeno quattro *coblas*) e, parallelamente all'introduzione della definizione di "Cobla", talora assai puntuale e dettagliata, e alla ri-classificazione come "*Coblaswechsel*", ossia "scambio di *coblas*", di tutti quei testi che erano stati provvisti da Bartsch di una schedatura principale univoca e che però parevano (innanzitutto per dimensioni, poi anche per argomento e tono) non rientrare nella tipologia più specifica del 'genere' tenzone».

³⁴⁷ A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, vol. II, p. 248.

Nella BEdT sono repertorate come dialogiche e di corrispondenza le seguenti tipologie:³⁴⁸

- Tenzoni e *partimens* propriamente detti.

(...) testi formalmente unitari nei quali si confrontano due o eccezionalmente tre interlocutori, reali o presunti tali, sebbene talora non identificabili o non identificabili con sicurezza; i partecipanti discutono tra loro in forma poetica prendendo ciascuno la parola per porzioni equivalenti di testo, di norma singole strofe intere, ma anche, di nuovo eccezionalmente, porzioni sempre equivalenti di strofe.³⁴⁹

- Scambi di *coblas*

Sono denominate scambi di *coblas* (“Coblaswechsel” nella BdT) quelle che potremmo definire delle “tenzoni in formato ridotto” (e in effetti in precedenza classificate come “Tenzonen” da Bartsch). Si tratta di testi intesi come formalmente unitari, nei quali lo scambio d’interventi è limitato in tutto alle due *coblas*.³⁵⁰

- Tenzoni "brevi"

Le tenzoni brevi sono un ristretto gruppo di tenzoni composte di due sole strofe, apparentemente simili agli scambi di *coblas*, ma contraddistinte dalla presenza di *tornadas*.³⁵¹

- *Coblas* e sirventesi responsivi (o “in tenzone”)

Si tratta di *coblas* e gli altri testi (di fatto sempre classificati come sirventesi) responsivi, una classe di testi per molti aspetti affine agli scambi di *coblas*. Malgrado le somiglianze, talora del tutto stringenti, gli interventi dei partecipanti sono contraddistinti da sigle catalografiche individuali.³⁵²

³⁴⁸ *Ibidem*. Come anticipato *supra* (§ 2.4) i testi dialogici e di corrispondenza della prima e seconda generazione trobadoriche saranno definiti *vers* in linea con le informazioni fornite dagli autori all’intero dei testi (quando presenti).

³⁴⁹ Grossomodo dei componimenti considerati nell’edizione *The Troubadour tenso and partimens* con l’esclusione di alcuni testi cfr. *Appendice*.

³⁵⁰ Un’eccezione a questa regola è rappresentata dallo scambio costituito da tre unità, dove alle due *coblas* del Marchese Lancia se ne contrappone una sola di Peire Vidal (BdT 285,1 = BdT 364,19). Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 290.

³⁵¹ S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. Introduzione e manuale di riferimento* (Versione 2.5), Sapienza Università di Roma, 2015, n. p.: «Vi è dunque al momento nel reperorio un’imperfetta delimitazione tra il gruppo degli scambi di *coblas* e quello delle *coblas* (o anche di brevi sirventesi) tra loro strettamente responsivi e quindi da considerare ad ogni effetto come “in tenzone”. Questo stato di cose è nella BdT (e qui nella BEdT) un portato delle scelte primitive operate da Bartsch, sulla base peraltro di informazioni insicure e incoerenti circa la natura dei testi e soprattutto circa la loro presenza nella tradizione manoscritta. In prospettiva, è da considerare senz’altro opportuno un ripensamento complessivo, che potrebbe anche non alterare l’equilibrio del repertorio, ma semplicemente affiancare una classificazione più coerente e omogenea».

³⁵² Nella BEdT si segnala che il discrimine tra *coblas* (specie nel caso di componimento composto da una o due *coblas* con *tornadas*) e sirventesi appare a sua volta in certi casi problematico.

- Testi “di replica” e “con replica”

Nella classificazione della BEdT, la categoria “di replica” intende individuare quei testi «che rispondono, in genere con accentuati tratti polemicici, a testi precedenti di altri autori che di per sé non sollecitano o non paiono sollecitare una risposta né implicare una possibilità di replica»,³⁵³ riprendendone il più delle volte lo schema metrico e le rime e tra i quali si annoverano *coblas*, *vers*, *sirventesi*, *planhs*.³⁵⁴ «Il gruppo di componimenti così individuati costituisce un insieme aperto, dipendente dell’interpretazione che si dà dei testi e della definizione della relazione che li interconnette; si può dunque pensare che l’insieme che racchiude tali oggetti possa subire nel tempo variazioni». ³⁵⁵

La tipologia dei testi “con replica” identifica di conseguenza quei componimenti «che sono stati oggetto di una qualche risposta poetica ‘non necessaria’ e ‘non richiesta’».

- Tenzoni fittizie

«Un ulteriore gruppo a sé è formato dalle tenzoni fittizie (o presunte tali)». ³⁵⁶ Mentre François Zufferey³⁵⁷ includeva tra le tenzoni “fittizie” solo quelle con interlocutore non reale (personificazioni, animali, oggetti inanimati, Dio e i Santi), nella BEdT sotto questa etichetta si comprendono anche quei testi nei quali l’identità del corrispondente è probabilmente fittizia o dubbia come nel caso della tenzone tra Giraut de Bornel e Alamanda (BdT 242,69).

Come in ogni tentativo di classificazione rimangono naturalmente casi problematici, ma tale quadro di riferimento - che ha costituito un punto di partenza solido per l’allargamento del *corpus* - è stato nel corso della ricerca necessariamente riconsiderato alla luce dei singoli testi.

2.9 Tavola quantitativa

Attraverso le tipologie dialogiche e di corrispondenza indicizzate dalla BEdT abbiamo quindi individuato un *corpus* di 166 unità testuali che si aggiungono alle 157

³⁵³ Cfr. M. de Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, cit., p. 66: «Hay poesias trovadorescas, sobre toto sirventes, que no forzosamente reclaman respuesta, pero que fueron respondidas».

³⁵⁴ Fanno parte di questa tipologia ad esempio i *planhs* composti per la morte di Blacatz, già oggetto dello studio cui si rimanda di A. P. Fuksas, *Il corpo di Blacatz e i quattro angoli della cristianità*, in *Interpretazioni dei trovatori, con altri contributi di filologia romanza*, Atti del Convegno, (Bologna, 18-19 ottobre 1999), in «Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Bologna», XIV, 2001, pp. 187-206.

³⁵⁵ S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. Introduzione e manuale di riferimento* (Versione 2.5), Sapienza Università di Roma, 2015, n. p.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ F. Zufferey, *Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale*, cit.

dell'edizione diretta da Harvey e Paterson: il *corpus* dei testi dialogici e di corrispondenza arriva quindi a comprendere 323 componimenti.³⁵⁸ Il sottotipo dei *partimens* si segnala come la tipologia testuale più cospicua, costituendo circa un terzo del *corpus*.³⁵⁹

<i>The Troubadour Tensos and Partimens</i>	114 <i>partimens</i> 43 <i>tenso</i> s	157 testi
<i>Corpus</i> “aggiuntivo” BEdT	<i>Coblas</i> , sirventesi responsivi (o “intenzione”) (93) Scambi di <i>coblas</i> (32) Tenzoni fittizie (27) Testi “di replica”/ “con replica” (8): Tenzoni “brevi” (6)	166 unità testuali
<i>Corpus</i> dialogico e di corrispondenza (base per la presente ricerca)		Tot: 323 testi

Per alcuni testi inclusi nell'edizione Harvey e Paterson l'appartenenza alla categoria tenzone o *partimen* sarebbe da ridiscutere.³⁶⁰ Per la prima in particolare per alcuni testi considerati tra i più antichi come il già citato *vers* tra Uc catola e Marcabruno, *Amics Marchabrun, car digam* (BdT 293,6 = 451,1) o la tenzone anomala *Car vei finir tot a dia* (BdT 112,1 = 119,1) tra Maïstre e Guilhalmi attribuita a Cercamon dal ms. R. Anche i casi di alcuni testi “misti”, probabilmente composti da un solo autore, come la celebre tenzone di Giraut de Borneilh con Alamanda *S'ie-us quier conseil, bel' amig' Alamanda* (242,69=12a,1) o il *partimen* tra domna H e Rofin, *Rofin, digatz m'ades de cors* (249,a1=426,1) risultano particolarmente problematici e resistono a etichette troppo recise.

³⁵⁸ Come anticipato in *Introduzione* questa cifra rappresenta circa un ottavo dell'intero patrimonio superstite delle 2542 poesie dei trovatori. Secondo S. Neumeister, *Le classement des genres lyriques des troubadours*, cit., p. 404 le «genre dialogué sous ses deux formes tenson et jeu-parti ou *partimen*» «occupe en chiffres totaux d'occurrence, la troisième place après les deux genres principaux» (*canso* e sirventese). Tuttavia lo studioso non fornisce indicazioni più precise circa tale calcolo.

³⁵⁹ Si rinvia all'*Appendice* per le tabelle estratte dalla BEDT comprendenti tutti i componimenti.

³⁶⁰ Per la lista dei testi classificati come tenzoni o *partimens*, ma non inclusi in *The Troubadour tenso*s and *partimens*, cit., cfr. l'*Appendice*.

Riguardo i 166 testi individuati tramite la BEdT, va tuttavia precisato che questo numero andrebbe valutato alla luce del fatto che i componimenti in rapporto tra loro possono essere considerati come “macrounità testuali”, evidenziando quindi circa 50 “dibattiti”. Nel computo del *corpus* “aggiuntivo” della BEdT si segnalano i seguenti casi particolari:

- Di tre tenzoni resta solo l'*incipit*: Arnaut Catalan e Aimeric de Belenoi, *Aimeric, cill que-us fai aman languir* (BdT 27,1=9,2); Guiraut Riquier e Guillem de Mur, *Guillem de Mur...* (BdT 248,35=226,6) Guiraut Riquier e Marques, *Marques, una partida-us fatz* (BdT 248,54=296,3). BdT 27,1 risulta presente nella tavola di B, ma non ci è pervenuto dal momento che l'intero fascicolo delle tenzoni è andato perduto per distacco materiale; mentre le tenzoni con Guiraut Riquier sono presenti nell'indice antico di R ma non risultano trascritte dall'esemplare.
- Tra i testi “di replica” sono repertorate nella BEdT i due casi di *coblas* parodiche che “rispondono” a un *canso*, essendo trasmesse e copiate alla fine della stessa, che non abbiamo considerato per la nostra ricerca. È il caso della *cobla Anc no vitz ome tan antic* (BdT 461,23a) che compare in entrambi i canzonieri da cui è trasmessa (CE) come ultima strofa della canzone *Lanquan foillon bosc e garric* (BdT 70,24) di Bernart de Ventadorn; così come la *cobla Neus e glatz / car non restatz?* (461,175a) che compare in quattro manoscritti come strofa finale della canzone di Peire Vidal *Tan mi platz / jois e solatz* (BdT 364, 48).³⁶¹
- Tra le tenzoni fittizie son considerate dubbie nella BEdT quelle di Guillem Rainold'At, *Auzir cugei lo chant e-l crit e-l glat* (BdT 231,1); Guillem de Saint Leidier, *En Guillems de Saint Disder, vostra semblansa* (BdT 234,12) così come la tenzone tra Giraut de Borneih e Alamanda che risulta nella tabella già contata nel *corpus* dell'edizione di Harvey e Paterson. La BEdT classifica il testo come dubbio per via della sua trasmissione testuale: il componimento compare sempre nella sezione d'autore tra le canzoni.
- Due tenzoni sono categorizzate come “tenzoni fittizie brevi” nella BEdT, quella del Conte di Provenza Raimondo Berengario V con il suo cavallo, *Carn-et-ongla, de vos no-m voill partir* (BdT 184,2) e di Gui de Cavaillon con il suo mantello, *Mantel vil de croi fil* (BdT 192,3).

³⁶¹ Cfr. Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle - Niemeyer, 1890, 1915, p. 141; Peire Vidal, *Poesie*, vol. I, a cura di D'A. S. Avalle, Milano, Ricciardi, 1960, p. 46.

2.10 Definizioni adottate in questo studio

Di seguito precisiamo dunque ulteriormente le definizioni adottate in questo studio e i principali tratti distintivi delle varie tipologie testuali.

a) *Tenso* (tenzone “propriamente detta”)

Abbiamo visto come con il termine *tenso* si può intendere il dibattito stesso al di fuori di ogni ulteriore specificazione sul tipo di questione dibattuta, ma anche una classe di testi. Nell’accezione più larga questa classe comprende *tenzos* e *partimens*, in quella ristretta solo i testi classificabili come tenzoni in senso proprio.

Cercando di tracciare una definizione “di base”, ovvero una proposta operativa e di necessità “mediana” della *tenso* trobadorica, questa si mostra tendenzialmente come un componimento dialogato in versi, con ogni probabilità destinato al canto, nel quale si alternano due o più interlocutori e le cui strofe presentano quasi sempre identica lunghezza e identico schema metrico-rimico e il più delle volte si rispondono a due a due (*coblas doblas*). Una tenzone può essere costituita da un numero di *coblas* variabili, ma il più delle volte, a partire dall’ultimo quarto del XII secolo, risulta composta da sei *coblas* e due *tornadas*. Lo schema metrico (e quindi la melodia) può essere originale, ma anche essere ripreso da un *vers* o una *canso* preesistenti.³⁶² Ciò facilita naturalmente la partecipazione al “gioco” di non professionisti del *trobar*, oltre che l’attenzione del pubblico.³⁶³ Come le altre forme liriche, la tenzone era con ogni probabilità oggetto di una *performance* poetico-musicale e la composizione poteva essere concordata in anticipo o in alcuni casi eventualmente improvvisata.³⁶⁴ L’interlocutore viene sempre

³⁶² Diversi i riferimenti interni ai testi relativi al fatto che questi fossero cantati, un esempio tra i tanti, nei versi incipitali del *partimen* tra il Prebost di Limoges (o di Valence), e Savaric de Maulleon (BdT 384,1=432,3): «Savaric, ie-us deman / qe· m digatz en chantan» (vv. 1-2). Cfr. *The Troubadour tenzos and partimens*, cit., vol. III, p. 1044. Come ha sottolineato M. S. Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, in «Medioevo romanzo», vol. XXXII, 2008, pp. 3-28 anche a fronte di una sicura imitazione di un componimento preesistente dal punto di vista metrico, non si può avere la certezza che ne sia stata ripresa anche la melodia, detto altrimenti l’imitazione metrica non comporta necessariamente la contraffattura. Come mostra la tradizione francese non è raro che uno stesso testo sia trascritto nei codici con melodie diverse, riflettendo «scelte operate dai compilatori nel corso della tradizione manoscritta» (Ead., *Seguendo le ‘tracce’. Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, in «Medioevo romanzo», vol. XXXI/1, 2007, pp. 194 (cfr. *infra*, § 4.3). I due piani venivano invece sovrapposti da J. M. Marshall, *Pour l’étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, in «Romania», CI, 1980, pp. 289-335.

³⁶³ Cfr. M. Gally, *Parler d’amour au puy d’Arras*, cit., pp. 72-73.

³⁶⁴ La questione dell’improvvisazione è stata spesso al centro dell’interesse degli studiosi della “tenzone” occitana, R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone*, cit., p. 94 sgg., D. J. Jones, *La tenson Provençale*, cit.,

nominato (anche tramite un titolo onorifico o a altri attributi che ne determinano lo *status* o il grado di relazione con l'interlocutore) nei primi due versi o all'interno della prima *cobla* della tenzone. L'argomento, in linea teorica libero e non vincolato *a priori* a una materia precisa, presenta di solito uno spiccato carattere personale (che si tratti di una domanda, di una richiesta di consiglio o di un attacco *ad personam*) e verte su questioni che toccano da vicino gli interlocutori. Spesso i toni sono caratterizzati da un certo antagonismo, che può svilupparsi in un carattere decisamente polemico, talvolta sconfinante nell'invettiva o nel puro e semplice scambio di insulti.

b) *Partimen*

Il *partimen* è il sottotipo o la variante della tenzone "specializzato" in dibattiti di etica e casistica amorosa, dove la discussione appare vincolata e la domanda iniziale è posta a proposito di un caso presentato nella forma di un dilemma (o trilemma o tetralemma, secondo il numero dei partecipanti).³⁶⁵ Nel corso della discussione gli interlocutori si impegnano a difendere le rispettive tesi fino alla fine. Il più delle volte nelle *tornadas* il primo interlocutore nomina un giudice, di solito si tratta una figura di spicco della corte che viene invitata a pronunciarsi sul "caso" discusso e sul vincitore (il contendente può allinearsi confermando la scelta dell'arbitro o proporre di affiancargliene un altro).

Quand la discussion se développe librement, la pièce est désignée sous le nom générique de *tenso* («dispute, débat») ; quand le questionneur impose à son partenaire le choix entre deux hypothèses, lui-même s'engageant à soutenir celle qui sera restée libre, elle est qualifiée *partimen* ou *joc partit*. Dans ce dernier genre, il est de règle que les tornades soient consacrées à la désignation d'arbitres, chargés de clore le débat par un «jugement».³⁶⁶

pp. 62-66. Cfr. D. Rieger, *Chanter et faire. Remarques sur le problème de l'improvisation chez les troubadours*, in *Chanter et dire. Etude sur la littérature du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1997, pp. 45-58 e per un punto sulla questione M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 75. Sembrano configurarsi eccezionalmente sin dall'*incipit* come tenzoni "a distanza" quelle tra Guiraut Riquier e Guillem Rainier, *Guillem Rainier, pos no posc vezer vos* (BdT 248,34) così come lo scambio di *coblas* (con *tornadas*) tra Peire Torat, *Guiraut Riquier, si be-us etz loing de nos* (BdT 358,1) e lo stesso Guiraut, *Si-us etz tan loing, mos cors es pres de vos* (BdT 248,80a).

³⁶⁵ Sulla scorta di quanto già stabilito in A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 288, tralasciamo la definizione tarda di *tornejamen*, in quanto non documentata nell'*usus* trobadorico. Solo due componimenti coinvolgono quattro interlocutori, entrambi della cerchia di Enrico II di Rodez: il *partimen* tra Guillem de Mur, Guiraut Riquier, Enrico II di Rodez e il Marchese di Canillac, *De so don eu soi doptos* (Bdt 226,1=248,25=140,1a=296,1); il *partimen* incompleto tra Guiraut Riquier, Jordan de l'Isle-Jourdain, Raimon Izarn e Paulet de Marseilla, *Seign'en Jorda, si-us manda Livernos* (BdT 248,77=272,1=403,1).

³⁶⁶D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 249.

Probabilmente tali giudizi, di cui solo quattro sono giunti fino a noi, venivano espressi oralmente alla fine della *performance*.

Si tratta della forma più caratteristica, oltre che della più rappresentata stante l'attuale documentazione di cui disponiamo, della poesia dialogica in lingua d'oc. I *partimens* mostrano una particolare stabilità (o rigidità) quanto a struttura che il più delle volte comporta un testo formato da sei *coblas* e due *tornadas*. Per quanto riguarda il contenuto, questo appare nella grande maggioranza dei casi - e in particolare nei testi più antichi - improntato a discussioni di casistica ed "etica" amorosa e cortese, ma nel tempo i dilemmi possono riguardare anche altri aspetti sempre relativi a conflitti tra comportamenti e valori opposti.³⁶⁷ Di pari passo con la diffusione e la fortuna di questa tipologia di dibattiti, si può notare l'incremento di un elemento ludico-parodico che sembrerebbe in una qualche misura presente *ab initio* nei testi dialogici trobadorici. In linea con il carattere paragiuridico del dibattito - che può assumere tratti più o meno parodici - il *partimen* si caratterizza per il frequente impiego di termini tecnici dalla sfera del diritto e del lessico 'cortese' e gli interlocutori mostrano di attingere ampiamente a *exempla*, espressioni proverbiali e sentenziose.

c) Tenzone immaginaria

Il sotto-*corpus* delle cosiddette tenzoni fittizie è stato anche di recente oggetto di vari tentativi di ridefinizione, segno della più ampia problematica di individuare «des critères objectifs qui permettraient de faire le départ entre les pièces composées à plusieurs mains et celles où un seul et même auteur assume la totalité des répliques».³⁶⁸

³⁶⁷ Cfr. *infra*.

³⁶⁸ F. Zufferey, *Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale*, cit., p. 315. Hagan ha considerato 24 testi, Zufferey 21 testi, Shapiro 23, Sanguinetti 27. Cfr. P. Hagan, *The Medieval Provençal Tenson*, cit., p. 86; F. Zufferey, *Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale*, in *Il genere «tenzone»*, cit., pp. 316-332; M. Shapiro, «Tenson» et «partimen», cit.; F. Sanguinetti, *Al margine della tenzone. La tenzone fictive in lingua d'oc*, in «Romance Philology», 70, 2, 2016, pp. 435-458. Si veda anche S. Vatteroni, «La fortuna di L'autr'ier jost'una sebissa e Raimon Escrivan. Considerazioni sui generi della pastorella e della tenzone fittizia», in «Ab nou cor et ab nou talen». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), a cura di A. Ferrari et S. Romualdi, Modena, Mucchi, 2004, pp. 243-261. L'articolo di R. Rosenstein, *Fictitious tenso: authentic genre?*, in *L'offrande du Coeur. Medieval and early modern studies in honour of Glynnis Cropp*, edited by M. Burrell and J. Grant, Christchurch, Canterbury University press, 2004, pp. 96-107 propone la tesi ardita e velocemente argomentata per cui l'intera tradizione tenzonatoria in lingua d'oc sarebbe da considerarsi come eminentemente 'fittizia'.

All'interno della riconsiderazione dell'intero *corpus* dialogico qui operata, ci si è quindi discostati su questo punto anche dalla categorizzazione operata dalla BEdT, tenendo distinte le tenzoni con interlocutori immaginari da quelle con interlocutori anonimi, il più delle volte donne e donzelle e/o fittizi. Si è quindi preferita l'etichetta di tenzone immaginaria, che rimonta già a Jeanroy, per quei testi «qui ne laissent aucun doute sur leur nature fictive en raison du statut des intervenants»,³⁶⁹ e che inscenano nella fattispecie dialoghi con astrazioni, entità soprannaturali, animali o oggetti materiali.³⁷⁰

Da un punto di vista tipologico e formale questi testi presentano qualche diversificazione al loro interno:

(...) l'on retiendra que, sur la vingtaine de pièces dialoguées manifestement fictives, deux sont des échanges de *coblas* (...) et que toutes les autres se rattachent plus ou moins au genre de la tenson, moyennant parfois quelques arrangements formels.³⁷¹

Come anticipato si tratta di componimenti in cui il dialogo appare, al pari che nelle tenzoni tra partecipanti reali, come il principio strutturante il testo e in cui cioè due o più interlocutori si alternano in un dibattito poetico dai contenuti assai vari.³⁷² L'unica significativa differenza è che in alcuni dialoghi immaginari si segnala la presenza caratteristica di una *cobla* introduttiva di tipo narrativo.³⁷³ In tutto le tenzoni immaginarie sono quindici (in ordine di indicizzazione):

1. Bertran Carbonel, *Cor, diguas me, per cal razo* (BdT 82,9) con il suo cuore³⁷⁴
2. Bertran Carbonel, *Rocin, cen ves m'aves faih penedir* (BdT 82,13), con il suo ronzino

³⁶⁹ F. Zufferey, *Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale*, cit., p. 315.

³⁷⁰ Cfr. *Introduzione*, p. 6.

³⁷¹ Cfr. F. Zufferey, *Tenzons réelles et tenzons fictives*, cit., p. 32.

³⁷² Cfr. C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 258: «La tenzone fittizia si presenta perciò anch'essa come 'macrotesto' a due voci, solo che qui le due voci fatte corrispondere, nella simulazione, a due differenti autori».

³⁷³ Cfr. F. Sanguineti, *Al margine della tenzone*, cit., p. 456: «Benché infatti la quasi costante risposta per le rime abbia la funzione di connettivo tra proposta e risposta, secondo uno schema in uso nelle tenzoni reali, l'intervento dell'autore in veste di narratore ci allontana di molto dal livello di improvvisazione, che sottintende una destinazione recitativa, percepibile negli scambi dialogici tra due rimatori. Proprio la natura letteraria di questi pezzi dialogati fa sì che essi costituiscano l'antecedente diretto di quelli che saranno i contrasti e le tenzoni fittizie del Duecento italiano, in cui la dimensione recitativa è invece assente, così come la presenza di didascalie narrative troverà un incredibile sviluppo sul versante dei *débats* oitanici, caratterizzati quasi sempre dal racconto e dalla descrizione di un dialogo fittizio da parte dell'io lirico».

³⁷⁴ Cfr. O. Scarpati, Bertran Carbonel, *Cor, diguas me per cal razo* (BdT 82.9) *Un sirventes de vil razo* (BdT 82.18) *S'ieu anc nulh tems chantiei alegremen* (BdT 82.15), in «Lecturae tropatorum», 7, 2014.

3. Bertran Carbonel, *S'ieu anc null tems fuy ben encavalcatz* (BdT 82,14), con il suo ronzino
4. Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163,1), con le personificazioni di *Meysura* e *Leujayria*
5. Il Conte di Provenza Raimondo Berengario V, *Carn-et-ongla, de vos no Em voill partir* (BdT 184,2), con il suo cavallo³⁷⁵
6. Gui de Cavaillon, *Mantel vil de croi fil* (BdT 192,3), con il suo mantello
7. Guillem d'Autpol (?), *Seinhos, aujas, c'aves saber e sen* (BdT 206,4), con Dio
8. Guillem de Berguedan, *Aronmeta, de ton chantar m'azir* (BdT 210,2a), con una rondine³⁷⁶
9. Lanfranc Cigala, *Entre mon cor e mon saber* (BdT 282,4), con il suo cuore, il suo senno e la sua dama
10. Monge de Montaudon, *Autra vetz fuy a parlamen* (BdT 305,7), con Dio
11. Monge de Montaudon, *L'autrier fuy en Paradis* (BdT 305,12), con Dio³⁷⁷
12. Peirol, *Quant Amors trobet partit* (BdT 366,29), con (il dio d') Amore³⁷⁸
13. Raimon Escrivan, *Senhors, l'autrier vi ses falhida* (BdT 398,1), tra le due macchine da guerra *cata* e *trabuquet*
14. Raimon Jordan, *Raimon Jordan, de vos eis vuelh apendre* (BdT 404,9), con (il dio d') Amore
15. Rostaing, *Bel segner Deus, s'ieu vos soi enojos* (BdT 461,43), con Dio

Complessivamente i sottotipi dialogici della tenzone con interlocutori fittizi o immaginari si mostrano come i luoghi privilegiati per affrontare aspetti del rapporto amoroso o della realtà che difficilmente avrebbero trovato spazio in testi monodici.³⁷⁹ In particolare i dialoghi immaginari costituiscono un mezzo efficace per rappresentare contenuti di carattere personale anche quotidiano.

³⁷⁵ Alcuni interpreti hanno sollevato dubbi sul fatto che la tenzone, a proposito della quale Shapiro e Rosenstein hanno evocato l'asina di Balaam dell'Antico Testamento (*Numeri*, 22), sia stata effettivamente composta dal Conte, ipotizzandone l'intento satirico ad opera di altro autore, cfr. da ultimo E. W. Poe, *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript "H"* (Vat. Lat. 3207), Lexington (KY), French Forum Publishers, 2000, pp. 50-52.

³⁷⁶ Zufferey include nel suo *inventaire* delle tenzoni fittizie anche la canzone in cui Peire d'Alvergne dialoga con un usignolo, *Rossignol, el seu repaire* (BdT 323,23) e i *vers* di Marcabru in colloquio con lo storno, *Estornel, cueill ta volada* (BdT 293,025) e *Ges l'estornels no s'oblida* (293,26). Cfr. F. Sanguineti, *Al margine della tenzone*, cit., p. 456: «Dal nostro punto di vista ciò che occorre evidenziare è che il *vers* in due parti di Marcabru e quello di Peire d'Alvernhe costituiscono tutt'al più dei precedenti dell'unica vera tenzone fittizia con un uccello che ci sia pervenuta: *Aronmeta, de ton chantar m'azir* (BdT 210,2a) di Guillem de Berguedan».

³⁷⁷ Per quanto legati agli altri due non sono da considerarsi a rigore come tenzoni gli altri componimenti "celesti" del Monge di Montaudon che formano una sorta di dittico: *L'autre iorn m'en poge el cel* (BdT 305,11) e *Quan tuit aquist clam foron fait* (BdT 305,11a). Come infatti ha messo in luce D. Mantovani, *Varietà metriche e scenari satirico-parodici. Un'ipotesi per due componimenti del Monge di Montaudon*, in «Critica del testo», 12, 2009, pp. 172-173. Escludiamo il *vers* frammentario, considerato invece da Zufferey, *Bels Senhors Dieus, ab tu que m'as format* (BdP 558,9), di Raimon de Cornet, tardo autore tolosano (secolo XIV). Cfr. F. Sanguineti, *Al margine della tenzone*, cit., p. 437.

³⁷⁸ In entrambi i casi in cui è coinvolto Amore in persona, è questi a rivolgersi per primo al trovatore, che diviene così il destinatario della tenzone.

³⁷⁹ Sebbene pronunciata per un tutt'altro contesto, appare in questo senso applicabile l'affermazione di C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 141, n. 63 per cui un dialogo può essere «fittizio per quanto riguarda la forma, ma veritiero per quanto riguarda la sostanza».

Marianne Shapiro ha sottolineato come una caratteristica dei testi dialogici trobadorici, anche quelli più vicini alla tradizione latina medievale del *conflictus*, sia la presenza di «au moins un parleur réel et vivant».³⁸⁰ Per i testi immaginari ciò è confermato anche nei testi in cui il dibattito si svolge tra due entità interne o esterne all'io come in BdT 163,1 e BdT 398,1, dove sussiste la presenza del trovatore seppure limitata alle parti narrative che introducono e legano il dialogo.³⁸¹

Il ricorso a interlocutori immaginari sembra permettere un particolare e privilegiato rapporto con l'espressione di condizioni personali o relative allo *status* dell'autore, spesso anche in chiave (auto)parodica.³⁸² Questo aspetto pone anche il problema di un rapporto con i *conflictus* mediolatini, come nel caso di componimenti che segnalano una particolare vicinanza con quella tipologia come BdT 163,1³⁸³ o BdT 192,3, dove, come evidenziato da Lazzerini, si riprende con ogni evidenza «una tradizione mediolatina (la disputa di Ugo Primate d'Orléans col suo misero mantello 'sine pluma')».³⁸⁴

Una sorta di *conflictus* trobadorico a tutti gli effetti è poi il componimento *Manens e frairis foron compaign* (Bdt 305,13) del Monaco di Montaudon nel quale si oppongono i due tipi sociali del ricco e del povero.³⁸⁵ Nella BEdT il componimento è categorizzato come 'testo lirico-narrativo' e per la sua struttura e il tipo di dibattito che inscena si pone alla frontiera della tenzone occitanica:

Après une introduction narrative, qui n'est pas sans évoquer le début d'une fable posant pour cadre le voyage des deux compagnons, le débat s'installe résolument. Mais à la différence de ce qui se passe dans une vraie tenson, les interlocuteurs n'ont droit qu'à des moitiés de strophes, invariablement introduites par les formules *So dis lo manens* et *So dis lo frairis*.³⁸⁶

³⁸⁰ M. Shapiro, «*Tenso*» et «*partimen*», cit., pp. 291-292.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Sull'autoparodia cfr. N. Pasero, *Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione*, in *Formes de la critique: Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 17-24; S. Marcenaro, *Autoparodia e soggettività*, in «L'Immagine Riflessa», XIII/2, 2004, pp. 33-44.

³⁸³ Cfr. *infra*. § 5.7.

³⁸⁴ L. Lazzerini, *Un'ipotesi sul dittico dell' 'estornel'*, cit., pp. 109, n. 55.

³⁸⁵ Monge di Montaudon, *Manens e Frairis foron companho* (BdT 305,13).

³⁸⁶ F. Zufferey, *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, cit., p. 318.

d) Tenzone con interlocutrice anonima / fittizia

Le tenzoni con interlocutori fittizi o per meglio dire con “interlocutrici” fittizie sono in tutto dodici.³⁸⁷ Il femminile si impone dato che, come osservato anche da Sanguineti, «Quasi tutte le tenzoni fittizie in cui l’interlocutore è un essere umano (...) prevedono la partecipazione di una voce femminile»³⁸⁸ con la sola eccezione di *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza* (BdT 234,12).³⁸⁹

1. Aimeric de Peguilhan, *Domna, per vos estauc en greu turmen* (BdT 10,23), con una dama, definita prima *Dona* e poi *Amor*
2. Bertran del Pojet, *Bona dona, d’una re que Eus deman* (BdT 87,1), con una dama
3. Guillem Rainol d’At, *Auzir cugei lo chant e-l crit e-l glat* (BdT 231,1), tra un *seigner* e una *domna*
4. Guillem Rainol d’At, *Quant aug chantar lo gal sus en l’erbos* (BdT 231,4), tra un *seigner* e una *domna*
5. Guillem de Saint Leidier (attribuita a Peire Duran), *D’una don’ai auzit dir que s’es clamada* (BdT 234,8), con una donna cui replica il marito
6. Guillem de Saint Leidier, *En Guillem de Saint Deslier, vostra semblanza* (BdT 234,12), con un *don*
7. Joan de Pennas, *Un guerrier per alegrar* (BdT 269,1), tra un *guerrier* e l’amata definita *guerrieira*
8. Marques, *Dona, a vos me coman* (BdT 296,1a), con una dama
9. Montan, *Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada* (BdT 306,2), con una dama
10. Pistoleta, *Bona domna, un conseil vos deman* (BdT 372,4), con una dama
11. Raimbaut de Vaqueiras, *Bella, tant vos ai preiada* (BdT 392,7), con una dama genovese
12. Raimon de las Salas, *Donna, qar conoissenza e senz* (BdT 409,3), con una dama

Si potrebbe aggiungere lo cambio di *coblas* forse erroneamente attribuito a Uc Catola, *No-m pois mudar, bels amics, q’en chantanz* (BdT 451,2), avvicicabile alla tipologia poetica del *comjat*.³⁹⁰ Sembra importante sottolineare con Sanguineti, che:

³⁸⁷ Per questo corpus si fa quindi riferimento alla lista approntata da A. Rieger, ‘*En conseilh no deu hom voler femna*’. *Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque*, in «Perspectives médiévales», 16, 1990, pp. 47-57 che ritorna sui 23 repertoriati, da F. Zufferey, *Toward a Delimitation of the Trobairitz Corpus*, in *The voice of the trobairitz. Perspectives on the women troubadours*, edited by W. D. Paden, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 31-44. Rieger, ‘*En conseilh no deu hom voler femna*’, cit., pp. 48-49 classifica in tutto 26 testi che prevedono la “presenza” o la partecipazione di interlocutrici, distinti in quattro categorie: «Dialogues entre femmes» (4), «Dialogues mixtes “signés”» (8), «Dialogues mixtes avec des interlocutrices anonymes» (12), «“voix féminine” et “jeu de rôle”» (2). Cfr. *Romanische Frauenlieder*, eingeleitet, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von U. Mölk, München, Fink, 1989.

³⁸⁸ F. Sanguineti, *Al margine della tenzone*, cit., p. 440.

³⁸⁹ Sul concetto di “voce femminile” nella critica moderna, cfr. *infra*. § 5.11. Linda Paterson considera fittizia anche l’anonima tenzone tra due donne *Bona domna, tan vos ai fin coratge* (BdT461,56). Cfr. la sua edizione e la nota accessibile su *Rialto* (2.vii.2009) [http://www.rialto.unina.it/An/461.56\(Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/An/461.56(Paterson).htm).

³⁹⁰ Cfr. A. Rieger, «*En conseilh no deu hom voler femna*», cit. Per l’inventario dei testi si vd. *ivi*, pp. 48-49. Rieger aggiunge anche la tenzone (o contrasto) tra un *Amics* e una *Dona* attribuita a Raimbaut

(...) i parametri adottati per identificare le tenzoni fittizie tra uomo e donna non sono privi di problematicità e non esistono regole certe per stabilire quali tenzoni prevedano un'effettiva partecipazione femminile e quali invece siano unicamente opera di un autore maschile. I criteri ai quali ci si affida sono comunemente due: l'interlocutrice è anonima o comunque non è identificabile con nessuna dama la cui esistenza reale sia documentata da altre fonti; all'interno dei codici il componimento è ospitato il più delle volte nella sezione delle canzoni e non in quella dedicata ai generi dialogici.³⁹¹

In alcuni casi la distinzione tra tenzoni fittizie con interlocutrice anonima e probabilmente fittizia e quelle che Rieger ha definito “tenzoni miste” che prevedono la partecipazione di un'interlocutrice reale non è infatti del tutto patente.³⁹² A riprova del fatto i componimenti che inscenano un dialogo tra due interlocutori “reali o verosimili” sono più vicini tra loro, le tenzoni con interlocutrici fittizie sono certo più assimilabili a quelle miste che a quelle immaginarie (sebbene si trovino quasi sempre etichettate nella stessa maniera in quanto “fittizie”).³⁹³ Come giustamente osservato da Saviotti: «La richiesta di consiglio rivolta ad una donna su tematiche amorose dovette peraltro essere avvertita da parte dei trovatori e del loro pubblico come un vero e proprio microgenere dialogico».³⁹⁴

Inoltre, come osservato anche da Bec, le tenzoni con donne (siano esse interlocutrici anonime e reali) che lo studioso definisce “dialoghi amorosi” sembrerebbero formare una tipologia dialogica a sé stante che, come il contrasto, si differenzia dalla tenzone in senso stretto: «si il y a bien présence des deux sexes qui “s'opposent”, c'est la plupart du temps pour permettre aux deux amants de se faire des doux reproches et de s'affirmer réciproquement leur amour».³⁹⁵

d'Aurenga, *Amics en gran consirier* (BdT 46,3=389,6) e un componimento di Raimon de las Salas, *Si m fos grazitz mos chans, eu m'esforsera*, (BdT 409,5) che è però una “canzone costituita di due mezze canzoni” (secondo la categorizzazione della BEDT) in cui alla richiesta amorosa della voce maschile replica la donna nella seconda metà. Per BdT 451,2 cfr. *infra*. § 5.12.

³⁹¹ F. Sanguineti, *Al margine della tenzone*, cit., p. 440.

³⁹² Sulle tenzoni “miste” occitane si vd. anche A. Rieger, «*En conselh no deu hom voler femna*», cit.; A. Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. xxxii–xlv e *infra* § 5.11-5.12.

³⁹³ Per i casi molto discussi di *S'ie Eus qier conseil*, *bella amia Alamanda* (BdT 242.69 = 12a.1), e *Amics, en gran consirier* (BdT 46,3) rimandiamo ai par. *infra*. § 5.12-5.14. Per lo scambio tra Donna H. e un altrettanto misterioso Rofin, cfr. *infra*, § 6.15.

³⁹⁴ F. Saviotti, Raimbaut de Vaqueiras, *Era m requier sa costum'e son us* (BdT 392.2), in «*Lecturae tropatorum*», 6, 2013, p. 13.

³⁹⁵ P. Bec, *La joute poétique*, cit., p. 23. Del resto, come affermato da C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 262, la situazione comunicativa fissa «l'uomo parla/domanda, la donna risponde» conduce inevitabilmente a «una gamma dei contenuti (...) molto ristretta: esiste una variante cortese del dialogo nella quale la donna può accettare o può respingere le profferte dell'amante; ed esiste una variante

Nell'unica tenzone con un interlocutore anonimo, *En Guillem de Saint Deslier*, vostra *semblanza* (BdT 234,12) è questi, nel testo nominato *don*, a interrogare il trovatore proponendogli di interpretare la visione onirica di un giardino fiorito devastato da un forte vento.³⁹⁶ Secondo Sansone il componimento è considerabile come «una sorta di *devinalh* dall'impianto decisamente allegorico».³⁹⁷

Le due tenzoni attribuite a Guillem Rainol d'At mettono in scena un dialogo tra un *seingner* e una *domna* e possiedono tratti narrativi che li avvicinano alle tenzoni immaginarie, segnalandosi per l'adozione di un linguaggio quotidiano e di un registro popolareggiante con alcuni riferimenti osceni. Del tutto osceno e vicino a testi narrativi come i *fabliaux* è poi il componimento attribuito a tale Montan, BdT 306,2.³⁹⁸ Anche la tenzone attribuita a Peire Duran, *D'una don'ai auzit dir que s'es clamada* (BdT 234,8), dopo ben due strofi narrative di esordio, inscena un dialogo tra una moglie e un marito, centrato le lamentele riguardanti le prestazioni sessuali del consorte.³⁹⁹ In *Un guerrier per alegrar* (BdT 269,1) dopo un'introduzione, stavolta metapoetica, inizia la tenzone vera e propria tra un *guerrier* (che forse coincide con l'autore) e la *guerieira*. Se è vero che in tutti questi testi assistiamo a un rovesciamento del «modello cortese della dama inviolabile»,⁴⁰⁰ anche questo tratto si mostrerà in realtà tipico anche delle tipologie dialogiche tra interlocutori reali, in particolare per testi composti a partire dalla quarta generazione trobadorica.⁴⁰¹

burlesca che ha buon gioco a capovolgere i manierismi delle tenzoni cortesi mettendo di fronte una 'donna villana' e un pretendente che mira alla mera soddisfazione sessuale».

³⁹⁶ Per un'altra richiesta di *interpretatio somni* cfr. la tenzone tra Joan d'Albuzon e Nicolet de Turin (BdT 265,2=310,1), dove l'apparizione in sogno di un'aquila spaventosa proveniente da Salerno, allegoria di Federico II, è funzionalizzata politicamente in senso filoimperiale, cfr. L. M. Paterson, Joan d'Albuzon - Nicolet de Turin, *En Nicolet, d'un sognie qu'ieu sognava* (BdT 265.2 = 310.1), in «*Lecturae tropatorum*», 1, 2008; *The Troubadour tenzos and partimens*, vol. III, cit., p. 869.

³⁹⁷ G. Sansone, *Per il testo della tenzone fittizia attribuita a Peire Duran*, in «*Romania*», t. 118, n. 469-470, 2000, p. 221. Cfr. F. Sanguineti, *Al margine della tenzone*, cit., p. 445: «anche per quanto riguarda il *topos* della narrazione del sogno sarebbe possibile ipotizzare l'esistenza di un vero e proprio microgenere poetico, quello appunto del *sompni*, che abbraccerebbe in realtà non più di cinque esemplari, tre dei quali sono proprio tenzoni fittizie». Si veda su questo punto anche M. Grimaldi, Cerveri de Girona, *Entr' Arago e Navarra jazia* (BdT 434,7a), in «*Lecturae tropatorum*», 1, 2008, pp.1-33.

³⁹⁸ Cfr. F. Sanguineti, *Al margine della tenzone*, cit., p. 443.

³⁹⁹ A. Sakari, *Une tenson-plaidoirie provençale*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank offerts par ses anciens maîtres, ses amis et ses collègues de France et de l'étranger*, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 599, 606 ha evidenziato che l'insistita presenza, nel discorso della donna, della «terminologie de la procedure», come se «la plainte était déposée en justice et comme si l'on assistait à une audience». Cfr. anche G. E. Sansone, *Per il testo della tenzone fittizia attribuita a Peire Duran*, cit.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 445.

⁴⁰¹ Cfr. *infra*, § 6.15.

Anche per questo raggruppamento va poi segnalato che l'etichetta comprensiva di tenzone è talvolta imprecisa dal momento che alcuni testi sono più propriamente scambi di *coblas* oppure si avvicinano al *partimen* come BdT 87,1 e BdT 372,4. In BdT 10,23 e BdT 296,1a la struttura del testo si diversifica per lo scambio di battute a intervalli molto brevi all'interno delle strofe, secondo il modello versificatorio delle *coblas tensonadas*.

e) *Vers* dialogico, di corrispondenza

Il termine *vers* (con ogni probabilità l'etimologia dipende dal *versus* liturgico latino) designa la forma primaria e supragenerica della lirica trobadorica utilizzata per definire i testi più antichi, anche di tipo dialogico (testi ad alternanza strofica) e di corrispondenza (testi i cui autori dialogano tra loro). Nel XIII secolo indica più specificamente composizioni di tipo morale, secondo la nota paretimologia che faceva derivare *versus* dal latino *verus*.

f) Sirventese di corrispondenza

Alcuni sirventesi rientrano a pieno titolo nel *corpus* dialogico e di corrispondenza in quanto in essi e tramite essi si ingaggia un dialogo tra trovatori, indipendentemente dal fatto che questo sia esplicitamente previsto dal "testo di partenza". Il sirventese si è formalizzato così come la tenzone all'altezza della terza generazione trobadorica, e per quanto riguarda la melodia questa si basa di norma su quella di una *canço* esistente. Due etimologie sono state proposte già in epoca medievale: la prima a partire dal fatto che il sirventese "si serve" appunto dello strofismo e della melodia di una canzone; la seconda fa derivare il termine da *servens* perché si riteneva un tipo di componimento scritto da un 'servo'. Nella tradizione trobadorica è la forma specializzata in contenuti morali e satirici come rimproveri o lamenti per la degenerazione delle virtù e dei valori cortesi in vizi, talvolta rivolti *ad personam* attraverso lodi o vituperi verso signori feudali o altri tipi sociali. Il sirventese può avere anche un contenuto politico, quando il suo autore si fa portavoce di una posizione o una fazione che lo porta a esprimersi su vicende di attualità o un contenuto letterari, quando si specializza nella polemica con altri trovatori su aspetti che spesso intrecciano personalità e poetiche. Il *gap* (in italiano "vanto") che consiste in un componimento nel quale il trovatore millanta azioni o meriti

improbabili, se non impossibili, può essere considerato come una modalità del sirventese ampiamente condivisa dalle tenzoni e da altri testi dialogici e di corrispondenza. Secondo Jeanroy tuttavia il sirventese si differenzerebbe dalla tenzone per il suo carattere “serio”.⁴⁰²

Sirventesi e *coblas* si distinguono sulla base della lunghezza strofica: pur avendo un'estensione variabile per sirventese si intende un componimento di una lunghezza non inferiore alle tre strofe.⁴⁰³

g) Scambi di *coblas*, *coblas* dialogiche e di corrispondenza

Il più delle volte il termine *cobla* indica la sottounità di un componimento strofico, ma come noto la *cobla* (con circa 150 attestazioni residue) è anche una delle forme più rappresentati nel *corpus* lirico trobadorico. Le *coblas* trasmesse dalla tradizione manoscritta possono essere infatti sia strofe estratte da componimenti più ampi che testi composti in questa forma (*coblas esparsas*).⁴⁰⁴ Talvolta questa seconda tipologia *cobla* viene utilizzata per mettere in atto un dialogo più o meno a distanza attraverso i cosiddetti scambi di *coblas* e le *coblas* dialogiche.⁴⁰⁵ Si tratta di componimenti assimilabili a tenzoni di formato ridotto e per lo più specializzati in contenuti parodici e scambi di insulti personali.⁴⁰⁶

⁴⁰² A. Jeanroy, David. J. Jones, *La tenson Provençal*, cit., p. 116: «M. J. semble oublier que le sirventés est toujours sérieux ou affecté de l'être; il s'inspire généralement d'animosités ou d'indignations réellement éprouvées, tandis que la tenson est (sauf de rares exceptions) un jeu (...)».

⁴⁰³ D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 288.

⁴⁰⁴ Per la distinzione tra i quattro tipi di *cobla* («inserted *coblas*», «extracted *coblas*», «*cobla esparsa*», «*cobla-exchange*», cfr. E. W. Poe, “*Cobleiarai, car mi platz*”. *The Role of the Cobla in the Occitan Lyric Tradition*, in *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, W.D. Paden (ed.), Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000, pp. 68-94. Sulle *coblas* cfr. anche A. Petrossi, *Le coblas esparsas occitane anonime. Studio ed edizione dei testi*, Tesi di dottorato, XXII ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009.

⁴⁰⁵ La distinzione tra tali tipologie non è spesso fondata se non sull'indicizzazione dei repertori, cfr. *supra* § 2.8.

⁴⁰⁶ Secondo D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 290, per quanto il riguarda la distinzione non sempre agevole tra tenzone e scambio di *coblas*, la prima si può definire, secondo Billy, «comme un genre dans lequel les contendants n'interviennent jamais deux fois sur une telle unité, alternant leurs répliques d'une unité strophique à l'autre, et l'échange de *coblas* comme un genre dans lequel chaque troubadour n'intervient qu'une fois, et chaque fois sur un groupe constitué d'un nombre réduit d'unités strophiques».

PARTE TERZA: LA TRADIZIONE DEI TESTI DIALOGICI E DI CORRISPONDENZA

3.1 La “differenza” della tradizione dialogica. Una tradizione “separata”

L’idea di un’edizione critica delle tenzoni e *partimens* trobadorici concepita da John Marshall e dalla quale è scaturito il progetto di Harvey e Paterson che ha portato all’antologia del 2010,⁴⁰⁷ si fondava in primo luogo sulla convinzione che questi testi avessero seguito percorsi di trasmissione “differenti” dal resto della tradizione.⁴⁰⁸ Come noto, diversi manoscritti sembrano mettere in atto suddivisioni sulla base di generi “tematici”, distinguendo principalmente *cansos*, sirventesi e tenzoni secondo una gerarchia leggermente varia ma che vede sempre al primo posto la forma aulica della canzone; mentre altri codici distinguono solamente i testi a una voce dai testi a due o più voci.

Per quanto riguarda i testi dialogici gli studiosi concordano sul fatto che «la natura tipologicamente diversa di questi testi appare già ben presente alla grande maggioranza dei compilatori dei canzonieri medievali»,⁴⁰⁹ segno che la dimensione dialogica dovette essere percepita come un elemento di forte differenziazione all’interno del patrimonio lirico trobadorico sin dalle prime fasi della sua ricezione. In parte ciò si spiega facilmente a partire dal fatto assai evidente che tenzoni e *partimens*, essendo costitutivamente il frutto della collaborazione tra due (o più) autori, “invalidano” il principio monoautorale che informa molti dei collettori antichi della poesia delle Origini e probabilmente anche per questo motivo tendono ad essere copiati in sezioni a parte:

La ricorrente tendenza a riunire in sezioni apposite le tenzoni e per estensione i testi dialogici e responsivi, ivi compresi gli scambi di sirventesi e di *coblas*, è spiegabile proprio a partire dalla difficoltà

⁴⁰⁷ J. Marshall, *Editing the tenzos and partimens*, cit., pp. 1-23. Cfr. *Introduction in The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. 1, cit., p. xix.

⁴⁰⁸ Riflessioni in proposito già in G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», Strassburg, Trübner, vol. II, 1877, pp. 337-660; in partic. pp. 432-433.

⁴⁰⁹ S. Asperti, *La tradizione occitanica*, cit., p. 538.

strutturale di organizzare questo tipo di testi - per natura a più voci – entro le rigide ed univoche caselle costruite attorno all'autore individuale.⁴¹⁰

Un numero elevato di testi dialogici ci è poi noto solo in testimonianza *unica*, il che ha portato a pensare che solo una parte di questa produzione deve essere giunta fino a noi.⁴¹¹ Un'altra singolarità – si tratta di uno dei tratti più originali e specifiche della poesia dialogica – è data dall'alto numero di testi attribuiti ad autori la cui produzione ci è altrimenti poco o affatto nota, tra i quali si segnalano diversi “non professionisti” del *trobar*.

All'interno delle sezioni “dialogiche”, come diremo meglio in seguito, a livello di gerarchia il criterio “di genere” tende a prevalere su quello autoriale: testi attribuiti a trovatori più e meno importanti si trovano mescolati senza un apparente criterio e le singole figure danno luogo solo talvolta a piccole corone di testi copiati in sequenza. D'altra parte le sezioni di tenzoni nei canzonieri, come sottolineato da Asperti, non appaiono del tutto omogenee, accogliendo testi anche formalmente vari: non sembrano attivi principi organizzativi che vadano al di là della separazione tra testi monodici e dialogici. È importante notare infatti come sia abbastanza difficile reperire in queste sezioni testi non dialogici o in dialogo tra loro: *tensos* e *partimens* vi si trovano infatti mescolati talvolta a testi in senso lato di corrispondenza (come *vers* o *sirventesi* in tenzone) o che coinvolgono interlocutori immaginari e fittizi.⁴¹² Lo statuto delle tenzoni immaginarie e fittizie in particolare sembra essere soggetto a qualche incertezza nella percezione dei compilatori delle sillogi: anche nei codici che raggruppano i componimenti dialogici vengono copiati a volte tra le canzoni, altre volte tra le tenzoni.⁴¹³ *Coblas* e scambi di *coblas* sono trasmessi in alcuni codici in raggruppamenti a parte.

In alcuni canzonieri la tendenza a riunire i testi dialogici trova riscontro solo a un livello di microstruttura, evidenziandosi tramite piccoli raggruppamenti più o meno ben individuati. La selezione dei canzonieri si mostra molto eterogenea anche dal punto di vista tematico, comprendendo accanto a testi più “canonici” anche tenzoni dai contenuti

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ Cfr. Cfr. *Introduction in The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. 1, cit., p. xix: «The high number of *unica* in this corpus suggest that only a small proportion of the dialogue pieces were transmitted as part of collections of troubadour lyrics common to groups of related MSS».

⁴¹² Cfr. *Introduction in The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. 1, cit., p. xix.

⁴¹³ Cfr. *infra*. § 3.10.

particolarmente osceni. Abbiamo considerato in particolare per le sezioni o raggruppamenti di testi dialogici i seguenti codici:

A Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232, copiato in Italia; sec. XIII.

B Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1592 (ex 7614), copiato in Italia; sec. XIII.

C Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856 (ex 7226), copiato a Narbona; sec. XIV.

D Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.4 (ex IV, 163), copiato in Italia; composto di quattro parti: **D** porzione originaria del canzoniere, datata 1254; **D^a** complemento a **D** derivato dal *Liber Alberici* (ante 1259); **D^b** libre di Peire Cardenal; **D^c** florilegio di Ferrarino di Ferrara.⁴¹⁴

E Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749 (ex 7698), copiato in Linguadoca; sec. XIV.

G Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P. 4 (ex R, 71, sup.), copiato in Italia; sec. XIV.

H Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. lat. 3207, copiato in Italia (area padovana -trevigiana); fine sec. XIII-inizio XIV

I Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 854 (ex 7225), copiato in Italia (area padovana -trevigiana); sec. XIII (*post* 1285).

K Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12473 (ex Vat. lat. 3204), copiato in Italia; sec. XIII.

L Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3206, copiato in Italia; sec. XIV.

M Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12474 (ex Vat. lat. 3794), copiato in Italia (Napoli?); sec. XIV.

N New York, The Pierpont Morgan Library, 819, copiato in Italia (Veneto orientale?). fine sec. XIII-inizio sec. XIV.

O Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3208, copiato in Italia (Veneto); sec. XIV.

P Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Fondo principale, Pl. XLI, 42, copiato in Italia (centrale, forse Toscana); datato 1310.

Q Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909, copiato in Italia; sec. XIV.

⁴¹⁴Cfr. S. Asperti, *La tradizione occitanica*, cit., p. 530. **D** e **D^a** sono due sezioni dello stesso codice duecentesco (Modena, Biblioteca estense, α. R. 4. 4, datato 1259 secondo alcuni studiosi con aggiunte posteriori) copiato in Italia e opera di due copisti coevi di impostazione simile. **D^a** presenta in line di massima solo testi assenti in **D** e ne costituisce una sorta di supplemento che sembrerebbe aver attinto a una raccolta ben più ampia. **D^b** e **D^c** sono sezioni dello stesso codice di mano diversa e posteriore. Su **D^a** cfr. F. Zinelli, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica. Prospettive vecchie e nuove*, in «Medioevo Romano», XXXIV/1, 2010, pp. 82-130; F. Zufferey, *Genèse et structure du "Liber Alberici"*, in «Cultura Neolatina», LXVII/2, 2007, pp. 173-233.

R Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22543 (ex La Vallière 14), copiato in Languadoca; sec. XIV.

T Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 15211 (ex suppl. fr. 683), copiato in Italia; sec. XIII-XIV.

a copia eseguita nel 1589 da Jacques Teissier de Tarascòn di un ms. occitanico contenente il perduto canzoniere del chierico alverniate Bernart Amoros compilato nella seconda metà del XIII secolo. Il ms. è oggi conservato in due parti separate: 1) **a**, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814; 2) **a1**, Modena, Biblioteca Estense, Campori, γ.N.8.4; 11, 12, 13.

f Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12472 (ex suppl. fr. 5351), copiato in Provenza; sec. XIV.

3.2 I testi dialogici e di corrispondenza nei manoscritti. Sezioni e raggruppamenti

Diversi studi si sono concentrati specificamente sull'analisi delle sezioni di tenzoni nei manoscritti,⁴¹⁵ a cominciare dai “canzonieri ordinati” (le *einheitlich geordneten Sammlungen* di Gröber).⁴¹⁶

A un primo articolo di Pulsoni sui canzonieri veneti **AD** (anche in rapporto ai cosiddetti “canzonieri gemelli” **IK**),⁴¹⁷ e al quadro generale approntato da Billy,⁴¹⁸ ha fatto seguito una prima ricerca complessiva con la tesi dottorale di Tania Quercia su *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*.⁴¹⁹ Sulle sezioni di **IK** è poi intervenuto Walter Meliga⁴²⁰ e lo stesso studioso insieme a Luciana Borghi Cedrini ha esaminato anche quelle di **a**,⁴²¹ mentre le sezioni di **E** sono state studiate da Caterina Menichetti.⁴²²

⁴¹⁵ L'importanza di questa prospettiva è stata sottolineata da L. Paterson, *L'édition de tenzos et partimens*, in *Colloque international A.I.E.O. 'Ab nou cor et ab nou talen'. Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane (L'Aquila 5-7 luglio 2001)*, a cura di A. Ferrari and S. Romualdi, Modena, Mucchi, 2004, pp. 317–24, in partic. p. 320.

⁴¹⁶ G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., pp. 459-460.

⁴¹⁷ C. Pulsoni, *Un Ur-buch di tenzoni?*, in *XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Zurich (6-11 avril 1992), a cura di G. Hilty, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 1993, tom. V, sec. VII, *La poésie lyrique romane (XIIe et XIIIe siècles)*, 1993, pp. 125-140.

⁴¹⁸ Nell'appendice dedicata alle *collections des tenzos dans les chansonniers* in D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., pp. 297-313.

⁴¹⁹ Cfr. T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, Tesi di dottorato, XVI ciclo, Università di Messina 2004. Cfr. *ivi*, p. 24: «L'esigenza di una descrizione dell'intero corpus delle tenzoni, con attenzione alle modalità di trasmissione, permane dunque ancora inasaudita, tanto più che neanche le edizioni soccorrono a questo compito. Generalmente infatti le tenzoni attribuite a un singolo poeta sono edite insieme agli altri suoi componimenti, senza che l'editore possa tenere conto delle caratteristiche specifiche della tradizione delle tenzoni».

⁴²⁰ W. Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, in «Studi testuali», 1999/I, p. 173.

⁴²¹ L. Borghi Cedrini, W. Meliga, *La sezione delle tenzoni del canzoniere di Bernart Amoros*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, Viella, Roma, 2014, pp. 273-287.

⁴²² C. Menichetti, *Le tenzoni del canzoniere E. Fonti, strategie compilative, coordinate storico-culturali della sezione*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 59, 2013, pp. 173-224; Ead., *La sezione di tenzoni nel canzoniere E (con qualche spunto sulla tradizione languadociana dei testi dialogici)*, in *Los que fan viure*

I canzonieri significativi per il numero di testi dialogici da essi traditi sono all'incirca una ventina⁴²³ sui cinquanta (tra interi e frammentari) che tramandano la poesia trobadorica.⁴²⁴ Quercia ha distinto i codici per tipologia secondo la «presenza o assenza di una sezione definita di tenzoni».⁴²⁵ Riprendiamo qui il suo schema modificandolo:⁴²⁶

- canzonieri ordinati con sezione di tenzoni: **A, (B), C, D, E, G, I, K, M, N, Q, a;**
- canzonieri non ordinati con una o più sezioni di tenzoni: **O, R, T;**
- canzonieri con raggruppamenti eterogenei “dialogici”: **D^a, H, L, P, f.**

Abbiamo aggiunto un'ulteriore categoria utile a reinserire **H**⁴²⁷ e modificare la posizione di **D^a** che figurava insieme a **L** e **f** tra i “canzonieri non ordinati senza una sezione di tenzoni”. Tutti questi codici infatti possiedono, per quanto più eterogenei e meno ben individuati che in altri canzonieri, dei raggruppamenti contraddistinti dalla presenza di testi dialogici, sebbene si tratti per lo più di *coblas* e scambi di *coblas* con una circolazione abbastanza marginale o a tradizione *unica*.

Se i canzonieri “ordinati” (e in particolare i codici “veneti”) mostrano all'interno delle sezioni di tenzoni, in linea con una selezione che potremmo definire improntata al *grand chant*,⁴²⁸ una chiara tendenza a escludere quasi del tutto testi più brevi e occasionali quali *coblas esparsas* e scambi di *coblas*, viceversa i canzonieri “non ordinati” mostrano strategie diversificate con una più alta tendenza a presentare raggruppamenti ibridi (dove i testi dialogici compaiono insieme a *coblas esparsas* e altri testi d'occasione), comunque contrassegnati da una connotazione dialogica accentuata.

e tresluisir l'occitan. Actes du Xe Congrès de l'AIEO, (Béziers, 12- 19 juin 2011), a cura di C. A. Garabato, C. Torrelles et M.-J. Verny, Limoges, Lambert Lucas, 2014, pp. 261-269.

⁴²³ Escludendo i mss. latori di pochi testi: **D^b** e **D^c**, **F, J, V, W, U, VeAg, d** (in quanto *descriptus* di K, cfr. *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., p. 471). Cfr. T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 29.

⁴²⁴ S. Asperti, *La tradizione occitanica*, cit., pp. 529-530.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 31.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Escluso da Quercia, cfr. *ivi*, p. 29: «perché riporta una serie numerosa di *coblas* in tenzone in attestazione unica e soltanto le 4 tenzoni fittizie **231.4** e **231.1**, collocate in tutti i testimoni (**D^aHIK**) nell'unità d'autore corrispondente (GlRainAt), e gli *unica* **184.2** e **192.3**».

⁴²⁸ Intendiamo con questa espressione una selezione orientata a testi pluristrofici, di livello formale alto e della dimensione di una canzone, che tende anche a privilegiare identità autoriali riconosciute e riconoscibili.

Quercia ha concentrato la sua indagine sui quindici testimoni che trasmettono in prevalenza tenzoni⁴²⁹ in sezioni distinte: **A, B** (a livello di tavola),⁴³⁰ **C, D, E, G, I, K, M, N, O, Q, R, T, a**. Dal momento che l'attenzione della critica si è concentrata prevalentemente sui testi di estensione maggiore, i manoscritti come **f**⁴³¹ o **L**,⁴³² «non ordinati in sezioni d'autore, neppure tendenzialmente e se non per piccoli gruppi sporadici»,⁴³³ sono stati finora tralasciati in quanto oggetti specifici di studio.⁴³⁴ Si tratta però di codici che, come **P** (omesso del tutto da Quercia verosimilmente perché conserva raggruppamenti di *coblas* isolate, scambi di *coblas* o tenzoni trascritte senza attribuzione), risultano degni di interesse proprio in quanto latori di testi dialogici e di corrispondenza di tradizione particolarmente 'isolata'.

3.3 Le sezioni di tenzoni nella costellazione ε

I sondaggi condotti da Billy e la ricerca di Quercia sulle sezioni di tenzoni paiono confermare i rapporti tra i codici della poesia occitana descritti da Avalor.⁴³⁵ Come noto i manoscritti appartenenti alla costellazione ε,⁴³⁶ in particolare quelli di origine

⁴²⁹ Con questo termine Quercia intende ogni dibattito, al di fuori di ogni specificazione sul tipo di questione dibattuta comprendendo sia la tenzone "in senso stretto" sia il *partimen*, cfr. T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 27.

⁴³⁰ **B** tramanda solo gli *incipit* delle tenzoni nella tavola iniziale, mancando per ragioni materiali la sezione ad esse destinata. Cfr. S. Romualdi, *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 8. Il canzoniere provenzale B (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1592)*, Modena, Mucchi, 2006.

⁴³¹ Il manoscritto **f** in cui i componimenti che qui ci interessano si alternano a quelli monodici, conserva dodici testi dialogici, di cui ben sette *unica*. Cfr. P. Meyer, *Table du chansonnier Giraud*, in *Les derniers troubadours de la Provence*, rist. anast. Genève - Marseille, Slatkine - Laffitte, 1973 (Paris, A. Franck, 1871), pp. 139-157; F. Barberini (a cura di), *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da A. Ferrari, I. *Canzonieri provenzali*, 12. Paris, Bibliothèque nationale de France, f (fr. 12472), Modena, Mucchi, 2012.

⁴³² Cfr. «INTAVULARE» *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*. 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana*, A (*Vat. lat. 5232*), F (*Chig. L.IV.106*), L (*Vat. lat. 3206*) O (*Vat. lat. 3208*), a cura di A. Lombardi, H (*Vat. lat. 3207*), a cura di M. Careri, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998; B. Solla, *Il canzoniere Occitano L. Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. lat. 3206*, Mucchi, Modena, 2015.

⁴³³ S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. Introduzione e manuale di riferimento cit.*, n. p.

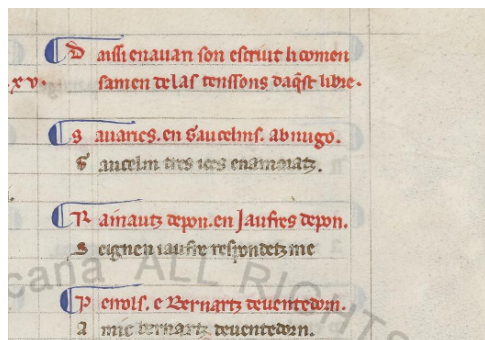
⁴³⁴ Diverso il caso di **S** che tramanda sei tenzoni (tra cui uno scambio di *coblas*) in due piccoli raggruppamenti distanziati tra loro, ai ff. 99-101, 236-239.

⁴³⁵ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 46.

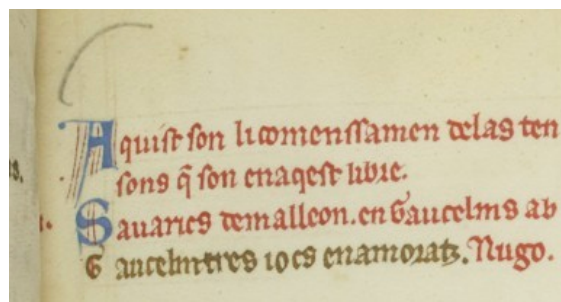
⁴³⁶ D'A. S. Avalor, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1993, pp. 75-89. Contro ε come editio variorum si è espresso a più riprese F. Zufferey che parla piuttosto di «tradition auvergnate» o «tradition 'alverno-vénète'», cfr. F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, p. 40; Id., *Genèse et structure du "Liber Alberici"*, cit.

“veneta”, tendono ad avere sezioni di tenzoni ben individuate (ciò trova riscontro anche in altri codici copiati all’interno di *scriptoria* peninsulari come il canzoniere **M**):⁴³⁷

Tutti i canzonieri che presentano forti congruenze di ordinamento nelle sezioni di tenzoni appartengono, almeno per alcune loro parti, alla costellazione ε di Avalle; anche i canzonieri per i quali si rintracciano le sequenze più lunghe risultano quelli espressione della risistemazione della materia trobadorica svolta in area veneta.⁴³⁸



L'indice delle tenzoni nella tavola del Ms. A, f. 5r (BAV)



L'indice delle tenzoni del ms. B, f. 4r (BNF)

Si pensa che la successione originaria all’interno dei codici ordinati per forme poetiche dovesse seguire una divisione canzoni / sirventesi / tenzoni, anche se allo stato attuale questa è rispettata solo in **B** (come testimoniato dalla tavola), **D** e **D^a**. Come è stato dimostrato da François Zufferey, la stessa sequenza era prevista inizialmente anche dal progetto del canzoniere **A**, dove è stata in seguito modificata insieme alla numerazione dei fascicoli e dell’incipitario.⁴³⁹ Mentre in **IK** l’ordine canzoni / tenzoni / sirventesi risulta adottato sin dal principio.

Nei codici **A**, (**B**), **D**, **I**, **K**, i testi dialogici vengono copiati in sezioni ben individuate: il raggruppamento possiede una sua indipendenza fascicolare ed è solitamente segnalato anche dalla presenza di spazi bianchi che precedono o seguono la sezione. In **D** la sezione comincia direttamente con la rubrica del primo testo copiato mentre in **A** è individuata anche tramite una rubrica di sezione.⁴⁴⁰ In **IK** l’inizio della sezione è posto

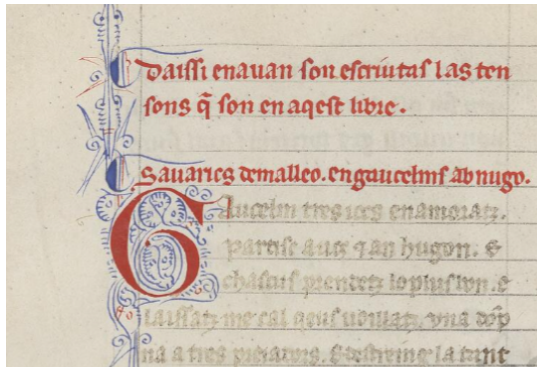
⁴³⁷ Cfr. G. Lachin, *Partizione e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*. Atti del XVI e del XVII Convegno interuniversitario di Bressanone, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 1995, pp. 267-304.

⁴³⁸ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 47.

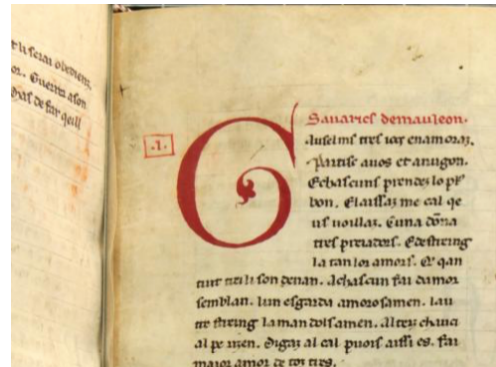
⁴³⁹ F. Zufferey, *Autour du chansonnier provençal A*, in «Cultura Neolatina», XXXIII, 1973, pp. 147-160, pp. 151-153. Cfr. G. Lachin, *Partizione e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, cit., p. 286; M. Careri, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990, pp. 83-100 per la struttura originaria di **H**, analoga in sostanza ai canzonieri **ADIK**.

⁴⁴⁰ Per la sezione di tenzoni di **D**, cfr. G. Lachin, *Introduzione. Il primo canzoniere*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del convegno internazionale, Venezia, 28-31 ottobre 2004, Padova, Antenore, 2008, pp. LIII-LIV.

in evidenza anche dalla *razo* del componimento di apertura, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432,2= 167,26=449,1a), la cui iniziale miniata presenta il “ritratto” di Savaric de Maulleon.



Inizio della sezione delle tenzoni, Ms. A, f. 177r. (BAV)



Inizio della sezione delle tenzoni, Ms. D, f. 143r.



Inizio della sezione delle tenzoni, ms. I, f. 152r (BNF)

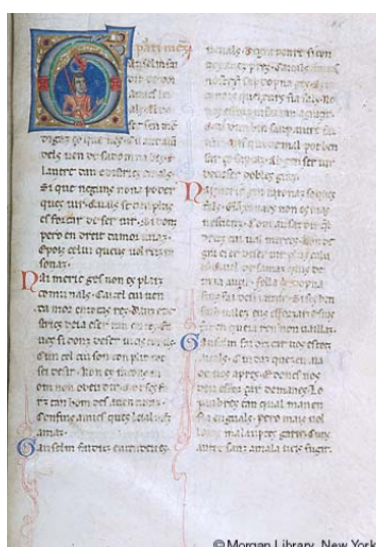


Inizio della sezione delle tenzoni, ms. K, f. 138r (BNF)

In tutti questi codici, come anticipato, sembra operare, anche se con alcune eccezioni, una selezione che privilegia i testi pluristrofici in cui il dialogo riguarda interlocutori reali, tenzoni e *partimens*. In **AD** per esempio compaiono la tenzone immaginaria tra Amore e Peirol, *Quant amors trobet partit* (BdT 366,29), il *vers* di Garin lo Brun con le personificazioni di *Meysura* e *Leujairia*, *Nog e jorn sui en pensamen* (BdT 163,1) e solo in **A** anche la tenzone immaginaria del Monge di Montaudon con Dio, *L'autra vetz fui a parlamen* (BdT 305,7). In **IK** si trovano uno di seguito all'altro i *vers* di Peire

Rogier e Raimbaut d'Aurenga: *Seign'en Raïmbaut, per vezer* (BdT 356,7), *Peire Rogier, a trassailir* (BdT 389,34), la tenzone fittizia di Raimbaut de Vaqueiras con una donna genovese, *Bella tant vos ai prejada* (BdT 392,7) e di nuovo quelle di Peirol e Garin lo Brun.

Mentre il codice N, che ha una sezione finale dove prevalgono i *partimens* (solo nove testi su trentaquattro sono tenzoni), mostra in questo senso criteri più flessibili, aprendo anche a testi di corrispondenza (in particolare sirventesi in tenzone) e testi “brevi”, che tendono ad essere copiati alla fine.⁴⁴¹ Lo spazio per le rubriche è presente ma non è quasi mai riempito.



Inizio della sezione, ms. N, f. 275r.



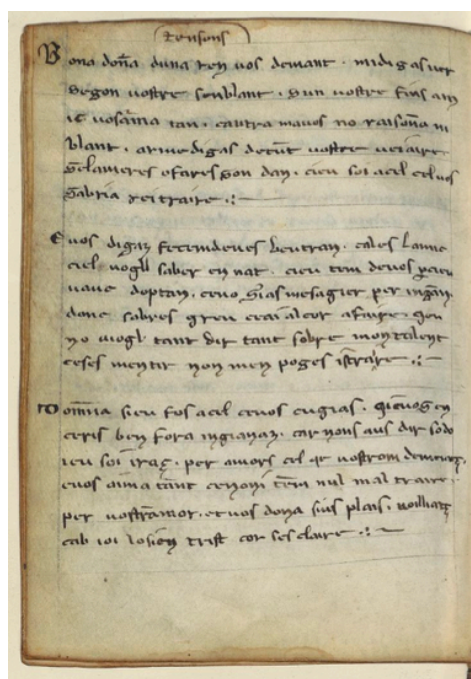
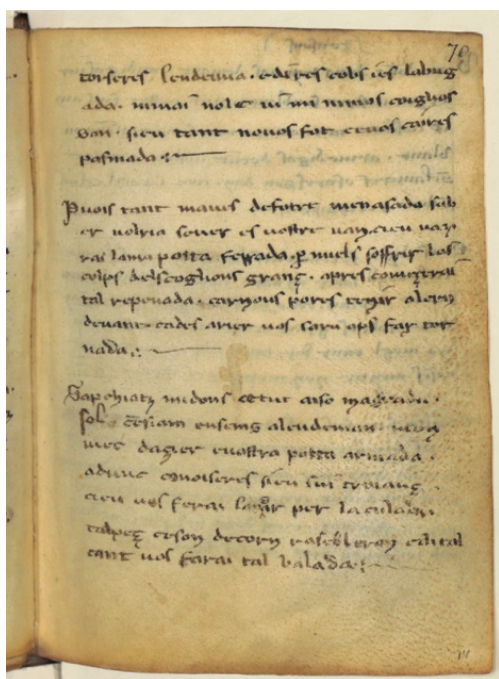
Dettaglio dell'iniziale ornata con il trovatore Aimeric de Peguilhan⁴⁴²

Anche la sezione di T, contenuta nella prima delle due unità codicologiche autonome (ma si tratta della seconda in ordine di tempo) poi riunite nel codice attuale, presenta una fisionomia di questo tipo e non è segnalata da interruzioni o rubriche rispetto a quanto precede o segue; i singoli testi sono rubricati genericamente come *tenso*.⁴⁴³

⁴⁴¹ Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 279.

⁴⁴² La miniatura è all'altezza dell'incipit del *partimen Gaucelm Faidit, de dos amics corals* (BdT 10,28=167,24)

⁴⁴³ Cfr. C. Chabaneau, *Le chansonnier provençal T (Bibliothèque Nationale, fonds fr., no. 15211)*, in «Annales du Midi», XII, 1900, pp. 194-208. G. Brunetti, *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl.Nat., fr. 15211)*, in «Cultura Neolatina», L/1, 1990, pp. 45-73. Sappiamo grazie alle ricerche di Brunetti che il manoscritto, pur essendo composto da quattro sezioni distinte (la prima estranea alla lirica trobadorica contiene le *Prophecies de Merlin*), consta di due entità autonome: T, copiata in Italia, corrisponde alla sezione di tenzoni e *coblas esparsas* anonime (ff. 68v-88v) e all'antologia di 230 testi trobadorici (ff. 111r-280v) e T^a, che contiene una raccolta di testi di Peire Cardenal, privi di rubriche (ff. 89r-110v) e costituisce il nucleo iniziale dell'intero canzoniere, trascritto in Provenza.



Inizio della sezione, ms. T, ff. 70r, 70v.

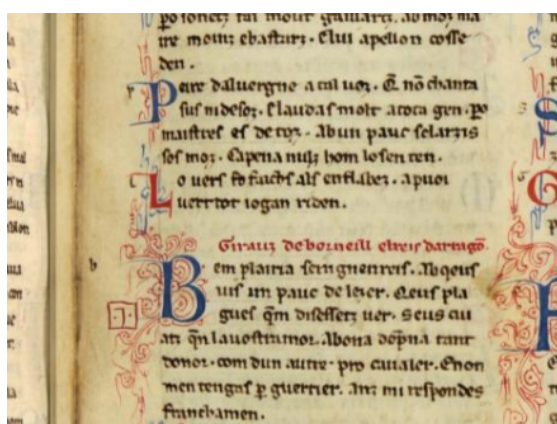
Come anticipato **H** e **D^a** si segnalano come casi anomali.⁴⁴⁴ Come i grandi canzonieri “ordinati” **H** presenta una sezione conclusiva (**H₃** di Gröber) isolata da quelle contenenti canzoni e sirventesi. La sezione tuttavia non risulta del tutto omologa a quelle degli altri codici per la sua grande eterogeneità e per il fatto che in essa mancano «tutte le più famose tenzoni tra trovatori».⁴⁴⁵ Al suo interno si trovano «soprattutto serie di *coblas* in tenzone fra loro, spesso incorniciate da *razos*, a cui si aggiungono alcune *coblas esparsas* (talora simili o connesse per contenuto) e il florilegio di *coblas triadas* (...). Si tratta dunque di un complesso di testi particolari, marginali, spesso in testimonianza unica (...)» e nel raggruppamento prevale il criterio latamente generico della dialogicità.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ È stato pertanto escluso dalle analisi di Quercia e Billy. Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., pp. 297-298.

⁴⁴⁵ M. Careri, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207)*, cit., pp. 89-90. Cfr. L. Spetia, «Intavulare». *Tables de chansonniers romans. II. Chansonniers français (série coordonnée par M. Tyssens)*. 2. H (Modena, Biblioteca Estense), Za (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb), Liège 1997, pp. 19-48 e pp. 48-57.

⁴⁴⁶ *Ibidem*. Secondo Billy il solo carattere dialogico però non basterebbe a definire la composizione della sezione, dato l'alto numero di *coblas esparsas*. Cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 299.

La sezione di **H**, come sottolineato sempre da Careri, trova un parallelo in **D^a**,⁴⁴⁷ dove – probabilmente per il fatto che i testi copiati si configurano come complemento rispetto ai quelli già presenti in **D** – i testi dialogici si trovano insieme a un certo numero di componimenti satirici o scherzosi e a «œuvres curieuses, un peu en marge de la tradition courtoise traditionnelle».⁴⁴⁸ Il raggruppamento principale, sprovvisto di rubrica liminale è inaugurato dalla tenzone tra Giraut de Borneilh e Alfonso II d’Aragona, *Be-m plairia, Seigner En Reis* (242,22=23,1a) e comprende in particolare scambi di *coblas* e sirventesi. **D^a** è anche il testimone quasi unico di testi molto antichi come il *vers Amics Marchabrun, car digam* (BdT 293,6 = 451,1).



Inizio del raggruppamento “dialogico” del ms. **D^a**, f. 199r (con la tenzone *Be-m plairia, Seigner En Reis*)

3.4 Le sezioni di tenzoni nella costellazione y

Per quanto riguarda il ramo y si può verificare una maggiore difformità con la conseguenza che risultano minori le possibilità di comparazione tra i diversi codici.⁴⁴⁹ Come osservato da Caterina Menichetti: «La necessità di maneggiare con estrema cautela i dati derivanti dalla critica esterna si conferma e anzi si rafforza per via delle particolari caratteristiche fisiche delle sezioni di tenzoni nei testimoni di tradizione y».⁴⁵⁰ Il ramo appare invece compatto per quanto riguarda le rubriche interne che si limitano all’enunciazione del genere poetico, con l’eccezione di **G** in cui mancano e **C**,

⁴⁴⁷ F. Zufferey, *Genèse et structure du "Liber Alberici"*, cit., p. 184 ha proposto una divisione differente, bipartita, del codice Da, la cui sezione dialogica «constituée de tensons et de sirventés-tensons» risulterebbe «à la collection de genres dialogués du *Liber Alberici* et présente des affinités non seulement avec IK, mais aussi avec CR, H et N».

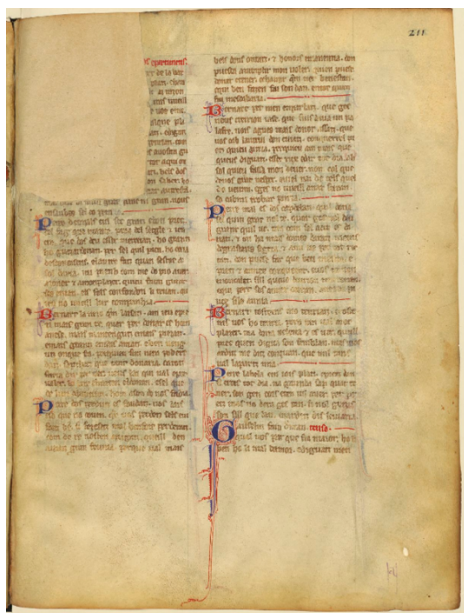
⁴⁴⁸ F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles*, cit., p. 95.

⁴⁴⁹ Cfr. d’A.S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, cit., pp. 89-98.

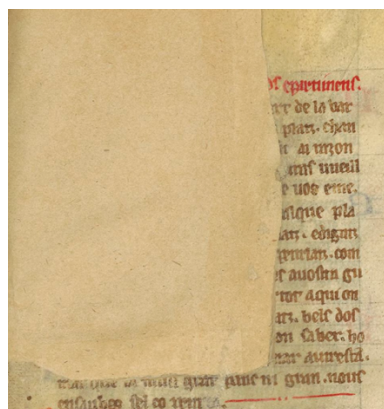
⁴⁵⁰ C. Menichetti, *Le tenzoni del canzoniere E*, cit., p. 180.

dove compaiono anche i nomi dei contendenti secondo l'ordine del testo e non in ordine di intervento come nei canzonieri "veneti".⁴⁵¹

Canzonieri ordinati come **C** ed **E** (che distinguono testi monoautoriali, testi a due voci e *cansos ses titol*), raccolgono le tenzoni in apposite sezioni chiaramente individuate.



Inizio della sezione di tenzoni del ms. E, c. 211 (BNF)



Dettaglio con la rubrica di inizio sezione

All'interno della sezione, in **E** i componimenti sono rubricati semplicemente come *tensos*, ma in corrispondenza del testo incipitario di sezione si doveva leggere *tensos e partimens*. Attualmente si può leggere solamente «<...>os *epartimens*», a causa dell'asportazione della vignetta miniata alla carta numerata 211.⁴⁵² Il ms. **E** che si segnala per il suo posizionarsi tra le due costellazioni maggiori descritte da A Valle, segue il ramo *y* per le tenzoni:

I materiali a partire dai quali il compilatore di **E** ha allestito la sua collezione di testi dialogici, infatti, vanno tutti riferiti alla tradizione linguadociana, e, quel che più conta, **E** – contrariamente a quanto verificabile nella sezione maggiore è sistematicamente divaricato rispetto al canzoniere **D** (il quale, come noto, deriva la propria collezione di tenzoni da un antigrafo dalle caratteristiche molto ben delineabili pervenuto anche ad **A** e al modello di **IK**).⁴⁵³

⁴⁵¹ *Ivi*, pp. 174-175. T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 87: «fatta eccezione per il canzoniere **C**, il sistema di rubricatura [dei testimoni *y*] è ridotto all'enunciazione del genere poetico, il solo tratto distintivo interessante ai fini della classificazione dei componimenti all'interno delle sillogi».

⁴⁵² Cfr. *ivi*, p. 174, n.3.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 182.

In C le tenzoni non sono segnalate a livello di tavola antica e per questo motivo l'indice non aiuta a ricostruire la porzione andata perduta del manoscritto in seguito a un danno materiale e che ha riguardando proprio la sezione in questione. Nelle rubriche interne però il codice C mostrerebbe, come ha osservato Billy, una prima attestazione di una coscienza “intragenerica”:

(...) c'est vers le ms. C qu'il convient de se tourner pour voir une réelle discrimination des deux genres [tenzone e *joc-partit*], et il est naturellement important de noter que le manuscrit, tout comme E qui présente avec lui des affinités de contenu, a été copié en Languedoc – ou du moins par un copiste languedocien – au XIV^e siècle, alors que la théorisation des *Leys* s'était peut-être déjà diffusée. Mais le copiste de C va plus loin, en parlant de «*torneyamen*» pour les *jeux-partis* qui font intervenir plus de deux contendants. Les pièces ne font toutefois pas l'objet d'un classement discriminatoire. La rubrique «*partimen*» semble sinon peu employée.⁴⁵⁴

Da notare che in C sono presenti anche scambi di *coblas*, per lo più rubricati come *partimens*.



Inizio della sezione di tenzoni del ms. C, f. 386v (BNF)

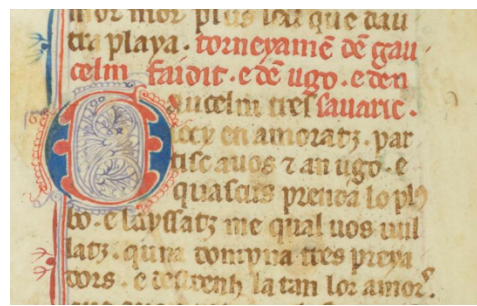


Dettaglio della rubr. «tenso»

⁴⁵⁴ D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 279. Cfr. M. León-Gómez, *El cançoner C* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 48-49.

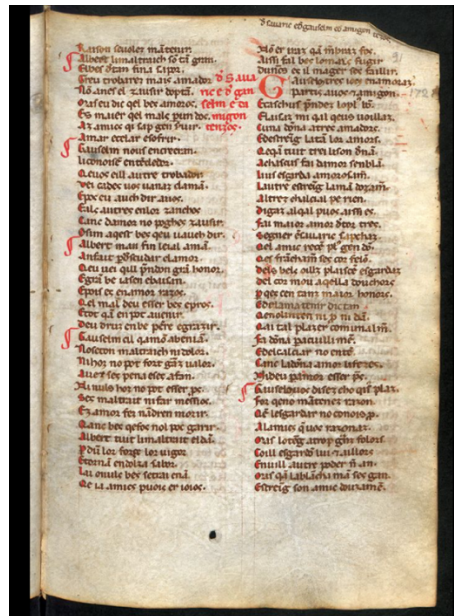
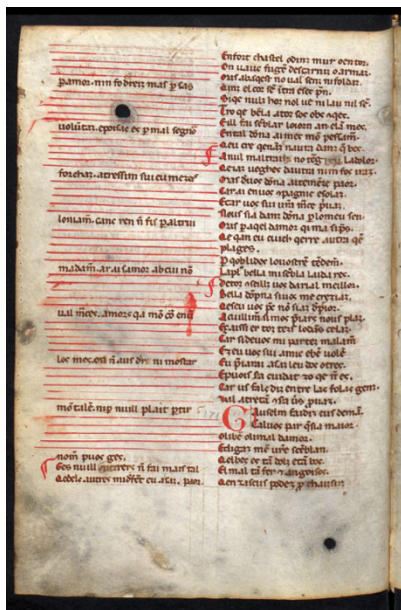


Ms. C, rubr. «partimen» al f. 388r (BNF)



Rubr. «torneyamen» al f. 391v

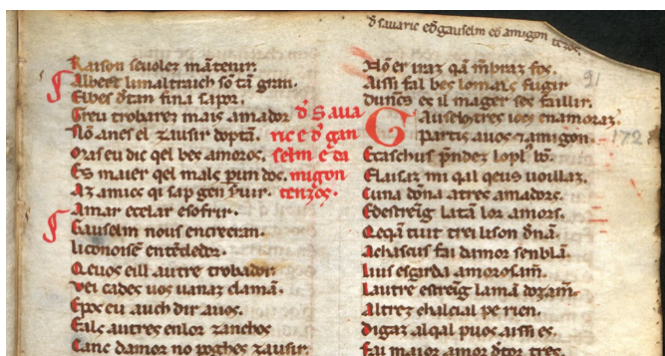
In **G** la sezione di tenzoni non è delimitata da una rubrica liminale o da interruzioni né all’inizio né alla fine, ma l’impaginazione risulta modificata perché nella sezione mancano del tutto gli spazi per la notazione musicale presenti nel resto del canzoniere. Anche all’interno della sezione generalmente non sono adottate rubriche attributive per i singoli testi,⁴⁵⁵ ma in alcuni casi i nomi dei contendenti sono indicati a margine con inchiostro rosso. Il codice presenta ventidue testi in comune con **Q**, secondo il rapporto già più volte evidenziato tra questi due manoscritti.⁴⁵⁶



Inizio della sezione di tenzoni del ms. G, ff. 89v-90r

⁴⁵⁵ In alcuni casi i nomi dei contendenti vengono aggiunti con inchiostro rosso accanto.

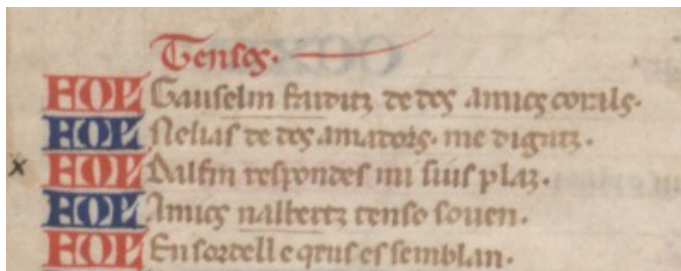
⁴⁵⁶ I rapporti tra **G** e **Q** sono stati già in larga parte esposti dagli studi che introducono le edizioni diplomatiche dei due canzonieri a cura di Bertoni: G. Bertoni, *Il canzoniere provenzale della riccardiana*, edizione diplomatica preceduta da un'introduzione, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1905. Cfr. F. Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004; I. Zamuner, *Le baladas del canzoniere provenzale Q. Appunti sul genere e edizione critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; *Salutz d'amor. edizione critica del corpus occitanico*, a cura di F. Gambino, introduzione e nota ai testi di S. Cerullo, Roma, Salerno, 2009.



Ms. G, Dettaglio dei nomi aggiunti a margine, f. 90r

La sezione di **M**⁴⁵⁷ compare nella seconda parte del codice, dove il copista fa cominciare ciascuna sezione su un nuovo quaderno (le tenzoni sono separate dai *descorts* che le precedono da 2 fogli, ff. 251v e 252r, lasciati in bianco).⁴⁵⁸

In **Q** le due sezioni dialogiche mostrano una funzione “di riempitivo”. Le tenzoni sono infatti copiate da due mani differenti fra loro (**Q**₂ e **Q**₃), a loro volta distinte da quella responsabile della maggior parte della collezione lirica (**Q**₁). **Q**₂ copia i testi dialogici negli spazi lasciati in bianco dal primo copista (**Q**₁) tra un poeta e l’altro, mentre **Q**₃ completa la raccolta tramite l’aggiunta di fogli autonomi e aggiungendo qua e là nel codice *coblas esparsas*.⁴⁵⁹

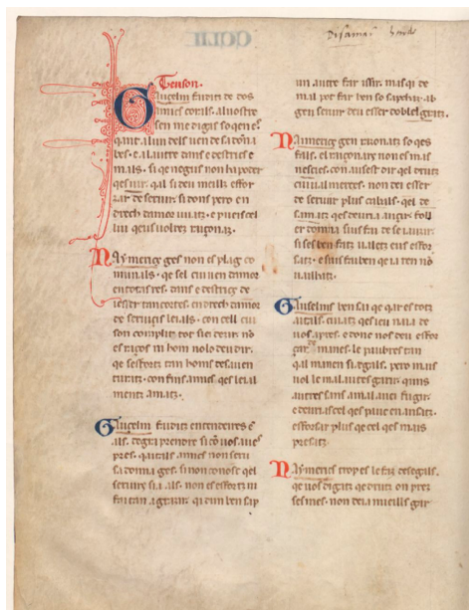
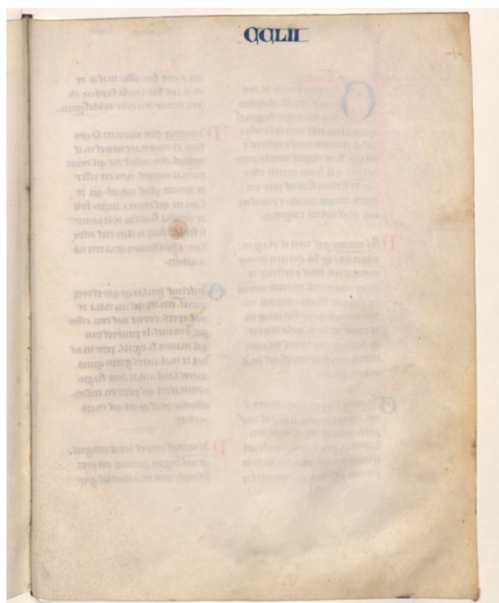


Indice del canzoniere M, f. 9v, rubr. della tavola per *incipit* delle tenzoni

⁴⁵⁷ Cfr. A. C. Lamur-Baudreu, *Aux origines du chansonnier de troubadour M* (Paris, Bibl. nat., fr. 12474), in «Romania», CIX, 1988, pp. 183-98, p. 193 e S. Asperti, *Sul canzoniere provenzale M. Ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in «Studi provenzali e francesi», 86/ 87, «Romanica Vulgarica», Quaderni 10/ 11, L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 137-169.

⁴⁵⁸ Cfr. F. Zufferey, *À propos du chansonnier provençal M*, in *Lyrique romane médiévale*, cit. pp. 221-243.

⁴⁵⁹ Cfr. G. Bertoni, *Il canzoniere provenzale della riccardiana*, edizione diplomatica preceduta da un'introduzione, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1905, p. XIII.



Inizio della sezione di tenzoni del ms. M, ff. 252r, 252v (BNF)



Inizio della prima sezione di tenzoni del ms. R, f. 23v (BNF)

Dettaglio del f. 8 (in cui sono presenti 3 testi rubricati come *tenso*),⁴⁶⁰ *incipit* del *partimen Perdigos, ses vasselatge*, (BdT 119,6=370,11)

In **R**, le tenzoni sono concentrate in sezioni specifiche, eventualmente con funzione di “riempitivo”, con ogni probabilità proprio in quanto non assimilabili al criterio di ordinamento incentrato sulle individualità d’autore. L’ipotesi formulata da Gröber

⁴⁶⁰ Gli altri due testi rubricati come *tenso* sono i sirventesi personali di Torcafol, *Comunal, veill, flac, plaides* (BdT443,2a); *Comunal en rima clauza* (BdT 443,2).

secondo la quale il codice si configura come ‘*zusammengesetzte Handschrift*’ (risultando dall’assemblamento di raccolte sparse) si fondava proprio sulla presenza di tenzoni “in coda” alle sezioni d’autore.

Come osservato da Tavera⁴⁶¹ serie più o meno estese di tenzoni chiudono nel manoscritto quattro delle sezioni istituite da Gröber (**R**¹, **R**², **R**³, **R**⁶).⁴⁶² L’ultima sezione, **R**¹⁴, appare caratterizzata dalla presenza di testi dialogici mescolati a componimenti assai particolari come il *Carros* e il *Garlembey* di Raimbaut de Vaqueiras e ad altri materiali verosimilmente pervenuti all’ultimo momento.⁴⁶³ In **R** si segnala un alto numero di testi a testimonianza unica e/o legati a contesti “locali” e alquanto tardi (il codice è testimone pressoché esclusivo delle tenzoni degli autori della sesta generazione trobadorica), prossimi al contesto di copia, come l’intera collezione di tenzoni di Guirat Riquier (trentatré componimenti in tutto).⁴⁶⁴ È tuttavia probabile che la posizione assolutamente isolata di **R** sia una conseguenza del guasto materiale che ha riguardato l’intera sezione conclusiva del manoscritto **C**.⁴⁶⁵ Interessante notare che la tavola antica che raccoglie gli *incipit* dei componimenti presenti in **R** accorpa i testi dialogici in un unico elenco rubricato *Tensos*. Peculiarità di questa tavola è che, come ha sottolineato Tavera, essa non riproduce «le désordre de ce manuscrit: elle y met ordre, comme s’il s’agissait là d’une “collection organisée” à l’instar de tous les autres grands chansonniers (...). On n’y est pas parfaitement parvenu (...) mais l’*idéal* est là, c’est bien celui de tous les autres grands chansonniers: grands troubadours en tête, petits troubadours ensuite, pièces d’attribution douteuse à la fin».⁴⁶⁶

3.5 I “quasi *unica*” di Oa

Al di fuori delle costellazioni **ε** e **y** si conferma il caso singolare di **a** (**a1**), la cui vicinanza con la seconda sezione di **O** (**O**³) era già stata segnalata da Gröber.⁴⁶⁷ Anche

⁴⁶¹ Cfr. A. Tavera, *Le Chansonnier d’Urfé et les problèmes qu’il pose*, in «Cultura neolatina», XXXVIII, 1978, p. 238.

⁴⁶² I quattro raggruppamenti superstiti non sono segnalati da indicazioni di inizio o fine. A causa della caduta delle cc. 73-74 di **R**, gli undici componimenti dialogici trascritti in questo punto del canzoniere sono andati tutti perduti, con l’unica eccezione di BdT 238,2 (di cui si conservano i vv. 6 e sgg.).

⁴⁶³ Cfr. A. Tavera, *La table du Chansonnier d’Urfé*, in «Cultura Neolatina», LII, 1992, pp. 23-128, p. 53.

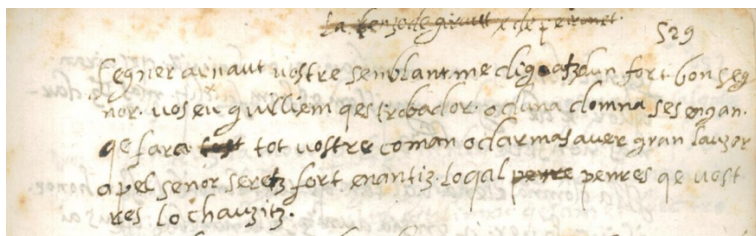
⁴⁶⁴ Cfr. *Il canzoniere di un trovatore: il “libro” di Guiraut Riquier*, in «Medioevo Romanzo», V, 1978, pp. 216-259. Sulla permeabilità di codici come **C E M R** a segmenti di tradizione locali e tardi cfr. S. Asperti, *La tradizione occitanica*, cit., p. 541.

⁴⁶⁵ Cfr. M. León-Gómez, *El cançoner C*, cit., p. 228.

⁴⁶⁶ Cfr. A. Tavera, *La table du Chansonnier d’Urfé*, cit., p. 241.

⁴⁶⁷ G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., pp. 432-433. La partizione di Gröber è ora confermata dalla descrizione del canzoniere in «*Intavolare*», a cura di A. Ferrari, 1998, cit., p. 239.

in questo codice il componimento di apertura prevede la partecipazione di tre interlocutori, si tratta del *partimen* tra tali Folc, Seigner Arnaut e Guillem, *Seigner Arnaut, vostre semblan* (BdT 150a,1=25,3=501,5a).



Ms. a, f. 529 inizio del *partimen Seigner Arnaut, vostre semblan* con rubr. erronea sbarrata, relativa al testo successivo

Con i suoi settantacinque testi, la copia del canzoniere di Bernart Amoros presenta una raccolta di gran lunga superiore a quelle offerte dagli altri testimoni della tradizione trobadorica,⁴⁶⁸ che si segnala per l'elevato numero di *unica* (diciannove)⁴⁶⁹ a conferma della «varietà (e anche oscurità)» delle sue fonti.⁴⁷⁰ Le aree geografiche cui rimandano tali testi indicano i territori di Genova⁴⁷¹ e della Provenza.⁴⁷² Anche in questo caso ci troviamo di fronte al rapporto tra tradizioni locali e ristrette e radicamento regionale delle stesse, già evocata per i canzoniere **CREM**:

(...) ha valore discriminante la coincidenza dei caratteri significativi di composizione e di trasmissione, per cui a tradizione ristretta o quasi nulla corrisponde un ambiente di origine circoscritto dal punto di vista storico-geografico e legato, in maniera più o meno diretta, a quello di diffusione dei testi.⁴⁷³

⁴⁶⁸ Harvey e Paterson schedano 74 componimenti, Meliga e Borghi Cedrini 75.

⁴⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 273-287.

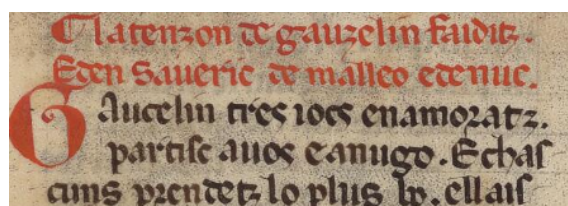
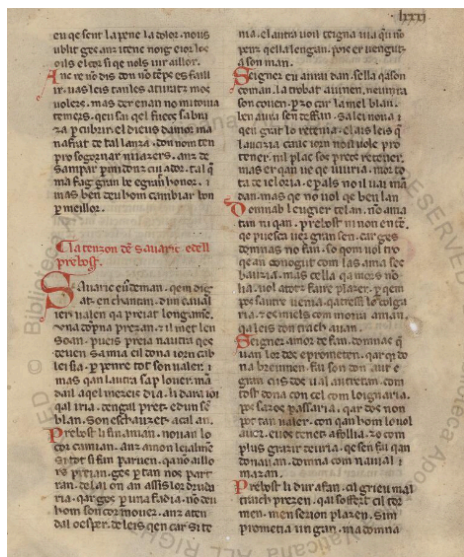
⁴⁷⁰ Cfr. W. Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, cit., p. 173. Cfr. D'A. S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino 1993, pp. 103-105.

⁴⁷¹ La tradizione manoscritta dei trovatori genovesi è largamente rappresentata da **a** che trasmette ben 58 componimenti su 70 (con un buon numero di *unica* e quasi *unica*), cfr. W. Meliga, *La tradizione manoscritta dei trovatori genovesi*, in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*, Atti del Convegno per Genova capitale della Cultura Europea 2004, A cura di M. Lecco, Alessandria 2006, pp. 151-162.

⁴⁷² *Ibid.*, pp. 158-159.

⁴⁷³ S. Asperti, *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995, p. 52. A una fonte che collegherebbe la sezione delle tenzoni di **a** e **R** si accenna in *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di P. Squillacioti, Opedaletto, Pisa, Pacini, 1999, pp. 426-427, sulla base anche di considerazioni di studiosi precedenti come Avalle e Careri.

In **O** la sezione, posta alla fine della seconda e ultima parte del codice, inizia senza segni di demarcazione particolari al f. 81. Nel codice, che sembra prediligere i testi pluristrofici, i componimenti risultano sempre preceduti dai nomi dei contendenti.



Inizio della sezione delle tenzoni Ms. **O**, f. 81 (ritaglio), dettaglio della rubrica, f. 82 (BAV)

3.6 Tabella riassuntiva delle sezioni

Per schematizzare riportiamo, quando possibile ampliandola, la tabella di *The Troubadour Tensos and Partimens*:⁴⁷⁴

Ms.	ff.	n. componimenti	unica
A	177r-188r	36	1
B	(solo tavola antica)	(21)	(2)
C	386r-396r (incompleto)	31	5
D	143r-151v (incompleto)	32	1
D _a	(dal f. 199r) i componimenti 722, 724 -727, 729, 731-732, 734) (tenzoni e uno scambio di <i>coblas</i>) ⁴⁷⁵ (743 -747 “sirventesi-tenzoni”); (754 -776 (sirventesi-tenzoni, scambi di <i>coblas</i>)	8 4 21(specifici a D _a)	5
E	211-225	33	5
G	90r-101r	33	0

⁴⁷⁴ Cfr. *Introduction in The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. 1, cit., p. XX, T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 87.

⁴⁷⁵ Uc de Saint Circ, *Vescoms, mais d'un mes ai estat*, BdT 457,44 (729).

H	cc. 45-49, 50-56va	-	-
I	152r-163r	52	0
K	138r-148v	51	0
M	252v-268v	27	5
N	275r-293r	34	4
O (seconda parte)	81-96	23	0
P	-	-	-
Q	5-10 32-34	10 7	-
R	8v 23v-25r 33v-35r 73-44 (antica num., perduti) 73r-76v 142v-143r	1 16 12 10 27 3	2 10 2 17 2
T	71v-85v	18	2
a	ff. 528-615	74	19
f	-	-	-

3.7 *Mise en page*

Dal punto di vista dell'impaginazione, eccetto che per le rubriche (dove peraltro come abbiamo visto che i criteri dei copisti si mostrano assai diversificati), i testi dialogici non presentano differenze notevoli rispetto ai testi monodici. Si segnala solo la tendenza in certi casi a una minore cura formale, evidenziata in particolare dall'assenza o diminuzione delle decorazioni previste nelle altre sezioni e talvolta, come in **G**, dello spazio previsto per la notazione musicale. Non solo i raggruppamenti di testi dialogici con funzione di riempitivo ma anche le sezioni ben individuate dei canzonieri ordinati sono contrassegnate da un'estensione assai minore rispetto alle altre partizioni presenti nei codici.

I canzonieri **ADIHKN** mostrano compattamente, per quanto riguarda canzoni, tenzoni e sirventesi, una disposizione consecutiva dei versi sul rigo, distinti da punto

metrico e, spesso da lettera maiuscola (nel caso di **H** barrata di rosso).⁴⁷⁶ Come abbiamo già ricordato i canzonieri **ABHIK** trasmettono intercalate ai componimenti le prose narrative secondo uno schema *vida* (+ miniatura), *razo*, testo. In **AIK** nelle sezioni di tenzoni viene quasi interamente interrotto l'apparato decorativo presente nelle sezioni precedenti, segno evidente di un minore prestigio attribuito ai testi. Come detto sopra in **IK** il programma prevede solo le miniature realizzate all'altezza del primo componimento e raffiguranti Savaric de Malleon e, unicamente in **I**, al f. 159r dopo la *vida* di Garin lo Brun, la capitale miniata della tenzone immaginaria tra *Mezura* e *Leujairia* rappresenta il trovatore a cavallo.



Iniziale miniata con la figura di Garin lo Brun, ms. **I**, f. 159r

Secondo Quercia la “povertà” dell’apparato paratestuale potrebbe corrispondere alla minore attenzione alla “storia letteraria” dei codici riuniti nel ramo **y**, che potrebbe indicare anche una selezione in termini di pubblico, diverso rispetto a quello cui erano destinati i canzonieri della costellazione **ε**. Secondo Meneghetti infatti la tipologia dei canzonieri di “vulgata veneta” come **AIK** testimonierebbe di un’evoluzione della fruizione sempre più distaccata dalle *performances*, quindi bisognosa di strumenti di comprensione, quali le *vidas* e l’apparato figurativo.⁴⁷⁷ Di converso, l’assenza di elementi accessori al testo nel ramo **y**, quali soprattutto le rubriche d’autore, farebbe pensare ad una fase precedente a tale cambiamento nella ricezione dei testi trobadorici.

⁴⁷⁶ Cfr. M. Signorini, *Aspetti codicologici e paleografici della produzione di manoscritti in lingua provenzale (secc. XIII-XIV)*, in *Trovatori nel Veneto e a Venezia*, atti del Convegno internazionale, Venezia (28-31 ottobre 2004), a cura di G. Lachin, presentazione di F. Zambon, Roma-Padova, Antenore, 2008, p. 298.

⁴⁷⁷ Cfr. M. L. Meneghetti, *Intertextuality and dialogism in the troubadours*, cit., p. 135.

3.8 Tabella riassuntiva delle rubriche associate ai testi dialogici

Ms.	Rubriche interne
A	<i>X e Y</i> ⁴⁷⁸
B (tavola)	<i>X e Y</i> ⁴⁷⁹
D, D_a	<i>X</i> (solo primo interlocutore) ⁴⁸⁰
H	<i>X e Y</i> ⁴⁸¹
I	<i>X e Y</i>
K	<i>X e Y</i> (tranne 146v-148v: <i>la tenso de X e Y</i>) ⁴⁸²
N	spazio raramente riempito con le rubr. <i>partimen, tenso</i>
T	<i>Tenson</i>

C	<i>Tenso de X et de Y</i>
E	<i>Tenso</i>
G	(non prevista) ⁴⁸³
M	<i>Tenson</i>
Q	<i>Tenço(n)</i>
R	<i>Tenso</i>

O	<i>La tenso de X e Y</i>
a	<i>la tenso de X e Y</i>
f	<i>Tenso</i>

3.9 Costituzione della tradizione e ipotesi di circolazione

Le ricerche che hanno riguardato le sezioni di tenzoni nei manoscritti della lirica trobadorica hanno cercato di determinare se la successione dei testi all'interno delle stesse potesse offrire elementi utili alla ricostruzione della tradizione dei testi dialogici.

⁴⁷⁸ Partendo da colui che inizia il dibattito, tranne BdT 406,16 e 249,12. Cfr. C. Pulsoni, *Un Ur-Buch di tenzoni?*, cit., p. 138.

⁴⁷⁹ Tranne BdT 414,1; 167,47; 249,2; 167, 44.

⁴⁸⁰ Tranne «*Garins lo bruns e neble de saigna*» e altri testi che presentano i nomi sia nell'ordine di composizione X e Y, che di parola Y e X. Cfr. F. Zufferey, *Genèse et structure du "Liber Alberici"*, cit., p. 214: «Pour le rangement des tensons complémentaires (envisagées simultanément avec les sirventés), le compilateur n'a retenu que le premier nom (parfois unique) figurant dans les rubriques, sans se soucier de savoir si le troubadour était bien l'initiateur du débat». La sezione finale presenta un certo numero di attribuzioni erranee, cfr. D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 301.

⁴⁸¹ Tranne le tenzoni tra Domna H. e Rofin, *Rofin, digatz m'ades de cors* (249,a1=426,1), Oste e Guillem, *Guillem, rason ai trobada* (BdT 313,1=201,4), *Domna e Montan, Eu veing vas vos, seigner, fauda levada* (BdT 306,2) che sono rubricate sul modello *la tenso de X et Y*.

⁴⁸² Con l'eccezione nel f. 146v dove i testi sono rubricati «*la tenzo(n) de Y et de X*».

⁴⁸³ In pochi casi i nomi dei contendenti vengono aggiunti a margine.

Per i sondaggi fin qui condotti, l'ordinamento interno delle sezioni dei singoli canzonieri pare confermare la stabilità delle costellazioni avalliane, senza tuttavia riuscire a chiarire del tutto il passaggio ai piani medi e alti della tradizione. I rami individuati da Avalle si confermano in particolare tramite il rilevamento di raggruppamenti e sequenze di testi comuni ad alcuni codici, configurando la bipartizione messa in luce dallo studioso e da altri filologi in ulteriori approfondimenti.⁴⁸⁴

In particolare per i codici della costellazione ε (al contrario del ramo y dove ciò è più raro)⁴⁸⁵ si è potuto osservare come esistano serie anche consistenti⁴⁸⁶ di testi dialogici comuni a più canzonieri. Già John Marshall aveva delineato l'ipotesi di una “vulgata **ADIK**”, riferendosi a una serie di circa di trenta tenzoni in comune fra i quattro canzonieri⁴⁸⁷ a cominciare dal testo di apertura, il *partimen Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432,2= 167,026=449,1a). Il componimento, che vede alternarsi il signore pittavino Savaric de Malleon, il trovatore Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria, giullare originario del limosino, è tradito da un gran numero di testimoni, ben quindici⁴⁸⁸ e la sua posizione privilegiata sarebbe dovuta secondo Pulsoni alla sua «struttura anomala».⁴⁸⁹ Secondo Quercia invece la scelta di aprire la sezione non con il nome di un trovatore ma con quello di un signore e mecenate si spiegherebbe con un intento di tipo encomiastico:

Nelle sezioni della “vulgata veneta” dunque l'apertura è assegnata proprio al grande mecenate della poesia trobadorica. Il privilegio accordato a questo signore e alla sua cerchia potrebbe essere letto come

⁴⁸⁴ Sul carattere dicotomico della tradizione lirica occitana si vd. d'A.S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, cit., p. 75. Cfr. A. Ferrari, *Le chansonnier et son double*, dans *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, édités par M. Tyssens, Liège, *Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège*, CCLVIII, 1991, pp. 319-22.

⁴⁸⁵ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., pp. 85-86: «notiamo l'assenza di affinità particolarmente stringenti come quelle mostrate dall'analisi di **ADIK**. Se infatti **ADIK** sono testimoni di una sequenza, più o meno ordinata, di 25 tenzoni comuni, rappresentanti importanti di y come **CGQ** si limitano a dividerne soltanto 11, peraltro non in lunghe successioni ordinate, ma per blocchi poco estesi. Nessun confronto, invece, è possibile a partire dalla sezione del canzoniere **M**, la quale mostra di non avere alcun tipo di legame con nessuna delle sequenze di tenzoni presenti nelle altre sillogi, e in particolare neppure con quelli di y. Come è già stato argomentato da Asperti, la sezione delle tenzoni di questo canzoniere costituisce, insieme alla sezione dei sirventesi, l'esito di una fonte particolare di “matrice storico-geografica”. (...) Dalla lettura delle tabelle appare netta la consistenza ben maggiore di *unica* attestati nei prodotti di matrice y, rispetto a quelli di matrice ε».

⁴⁸⁶ C. Pulsoni, *Un Ur-Buch di tenzoni?*, cit., p. 140, n. 31.

⁴⁸⁷ Cfr. J. Marshall, *Editing the tenzos and partimens*, cit., p. 11.

⁴⁸⁸ I testimoni del *torneyamen*, sono infatti **A(B)CDGIKLMNOQ(R)af**, cfr. T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 69 sgg.

⁴⁸⁹ C. Pulsoni, *Un Ur-Buch di tenzoni?*, cit., p. 129.

un importante omaggio al mecenate da parte di chi ha messo a punto la raccolta delle tenzoni. Sebbene siano stati diversi i trovatori che hanno frequentato la sua corte, tuttavia un nome si affaccia per primo fra i suoi protetti più riconoscenti: UcStCirc. (...) UcStCirc avrebbe in questo modo porto l'ennesimo atto di ossequio al suo primo protettore.⁴⁹⁰

Tuttavia il fatto che anche la sezione di **a** si apra con un *partimen* a tre interlocutori tra Folc, Seigner Arnaut e Guillem (*Seigner Arnaut, vostre semblan*, BdT 150a,1=25,3=201,5a) farebbe in ogni caso pensare alla valorizzazione di una struttura percepita come particolarmente originale e probabilmente rappresentativa per la simultanea presenza di un signore, un trovatore e un giullare.

Pulsoni ha poi indagato più da vicino l'ampia coincidenza tra le sezioni di tenzoni di **A** e **D** (e, parzialmente anche di **B** tramite il confronto con la tavola antica):

È noto che questi due manoscritti sono assai vicini tra loro (scherzosamente S. Guida li definisce cugini), (...); tuttavia che la loro parentela fosse così stretta da far coincidere per buona parte le loro rispettive sezioni dedicate alle tenzoni, non era stato mai notato. (...) A e D hanno in comune la stessa sequenza di ben ventisette componimenti. Lo stesso ordine, sebbene saltuario a causa del numero inferiore di testi, è rispettato anche da B, che ci tramanda soltanto gli *incipit* delle tenzoni (...): B insomma sembra operare una scelta antologica rispetto alla fonte da cui desume i testi.⁴⁹¹

La presenza in entrambi i codici di un certo numero di righe bianche in coda ad alcuni testi,⁴⁹² è interpretata come un ulteriore segno di vicinanza: lo studioso propone infatti di attribuire valore ecdotico a questo dato, ritenendolo un possibile riflesso della *mise en page* del modello comune. Quercia ha invece avanzato, in linea con la tesi "encomiastica" evocata poc'anzi, l'ipotesi che «L'assenza delle *tornadas* e anche dei singoli versi in queste tenzoni di **AD** non sarebbe causata da fonti difettose e lacunose, ma dalla volontà (prudente ed eventualmente) censoria di chi ha messo insieme l'antologia».⁴⁹³ Constatando che i componimenti sono tutti riferibili come area di provenienza alla contea di Provenza, l'assenza delle *tornadas* risponderebbe a un disegno ideologico preciso.⁴⁹⁴ Maria Careri ha però sottolineato in modo persuasivo

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 71. In **IK** la sezione si apre con la *vida* del signore cui segue il componimento.

⁴⁹¹ C. Pulsoni, *Un Ur-Buch di tenzoni?*, cit., pp. 128-129.

⁴⁹² *Ivi*, p. p. 132. I mss. però non si comportano sempre allo stesso modo, nel caso di Guillem de la Tor e Imbert, *Seigner n'Imbertz, digatz vostr'esciensa* (BdT 236,8=250,1), componimento probabilmente giunto mutilo, **A** lascia dopo la quarta cobla, trentatre righe, mentre **D** solo quattro.

⁴⁹³ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., pp. 66-67.

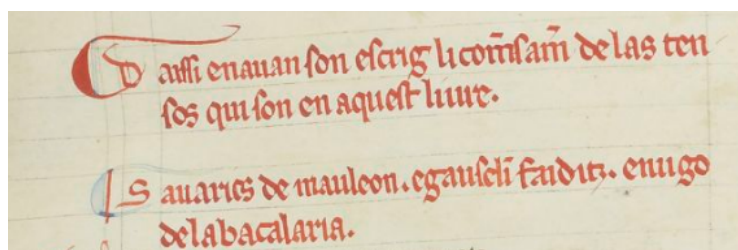
⁴⁹⁴ Quercia fa riferimento alle tesi esposte da M. L. Meneghetti, *Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione*, cit.

come la presenza di spazi bianchi non sia insolita in chiusura di testi con meno di cinque strofe o senza *tornadas*, segnalando che verosimilmente ciò potrebbe essere dovuto, a prescindere dalla configurazione dell'antigrafo, al fatto che i componimenti in questione venissero considerati incompleti.⁴⁹⁵

Alcune delle piccole "corone" di tenzoni di **IK** appaiono legate alla presenza di alcuni trovatori, come Aimeric de Peguilhan o Blacatz d'Aups.⁴⁹⁶

Pulsoni aveva segnalato la corrispondenza tra piccole sequenze "per blocchi" nelle sezioni di **IK** e **AD**, che appaiono intervallate di volta in volta da tenzoni copiate da una seconda fonte.⁴⁹⁷

Per i rapporti tra **I** e **K** Meliga ha confermato la stretta vicinanza tra i codici nella sezione di tenzoni, tranne che per alcuni punti: in **K** manca infatti l'ultimo componimento attestato da **I**,⁴⁹⁸ mentre appaiono più significative le divergenze nei paratesti. In particolare l'indice per autori di **K** farebbe pensare a una sezione inizialmente più piccola rispetto a quella testimoniata dall'indice per *incipit* e dai testi effettivamente copiati nel manoscritto.⁴⁹⁹ Inoltre le rubriche introduttive alla sezioni di **IK** presentano una dicitura diversa e quella di **K** trova corrispondenza solamente in quella posta in apertura della sezione di **a**.



Ms. I, f. 7r

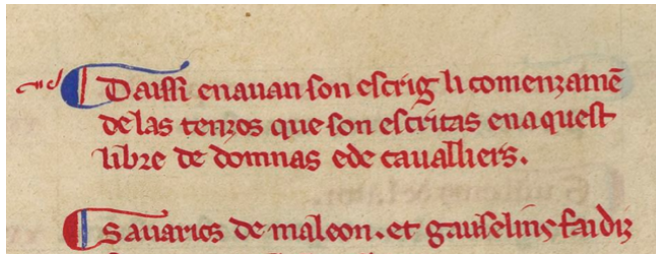
⁴⁹⁵ M. Careri, *Ressemblances matérielles et critique du texte. Exemples des chansonniers provençaux*, in «Revue des Langues Romanes», 98, 1994, p. 87: «Il semble plus vraisemblable que l'idée des blancs à la fin des poèmes vienne d'un compilateur qui, loin d'être bien informé sur ce qu'il copiait, partait du présumé que les *tornadas* étaient sans exception prévues à la fin des poèmes des troubadours: quand il ne les trouvait pas dans son modèle, il laissait un espace blanc».

⁴⁹⁶ Rispettivamente le sequenze BdT 10,19-10,28-10,3; 97,7-98,1-98,2-97,9. Giustamente Meliga, *ivi*, p. 171, n. 35 sottolinea come la tendenza a formare corone è da considerarsi «attiva anche in altri canzonieri nonché nei grandi collettori della trasmissione, e quindi valutare ancora con prudenza».

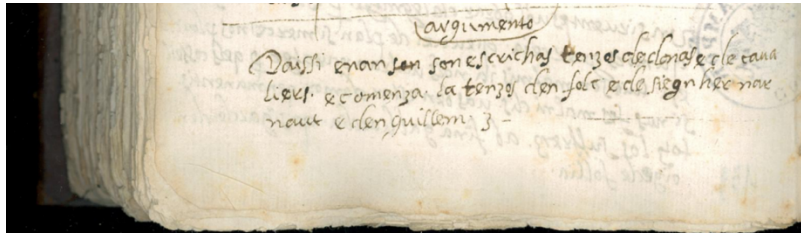
⁴⁹⁷ C. Pulsoni, *Un Ur-Buch di tenzoni?*, cit., p. 135. L'accesso a una seconda fonte sarebbe dimostrato anche dal fatto che il *partimen* di Albertet de Sisteron e Gaucelm Faidit *Gaucelm Faidit, eu vos deman* (BdT 16,16=167,25) viene copiato due volte in **IK** a poche carte di distanza, in quanto probabilmente presente in entrambe le fonti.

⁴⁹⁸ Solo in **I** compare (ultima della sezione) la tenzone assai esplicita (con ogni probabilità fittizia) tra una donna e tale Montan, *Eu veing vas vos, seigner, fauda levada* (BdT 306,2).

⁴⁹⁹ W. Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, cit., p. 162.



Ms. **K**, f. 7r



Inizio della sezione, Ms. **a**, f. 528

Rubr. I (7r)	Rubr. K (7r ^b)	Rubr. a (528)
<i>D'aissi en avant son escrig li comensamen de las tenzos qui son en aquest livre.</i>	<i>D'aissi en avant son escrig li comensamen de las tenzos que son escritas en aquest libre de domnas e de cavalliers.</i>	<i>D'aissi enan son escrichas tenzos de donas e de cavaliers (...)</i>

Pulsoni e Meliga hanno anche osservato come testi trasmessi nella seconda parte della sezione di **IK** e che non compaiono in **AD** sono invece presenti anche in **a**. Come rilevato da Quercia la gran parte degli autori già presenti nelle altre sottosezioni «(come Blacatz, Gaucelm Faidit, Gui d'Uisel) sono richiamati per componimenti che risultano periferici all'interno della tradizione di questi poeti». ⁵⁰⁰

Un'ulteriore riprova della vicinanza tra i codici viene poi anche dal fatto che la tenzone tra Albertet e Gaucelm Faidit, che risulta copiata due volte in **K**, presenta nella seconda versione lezioni in accordo con **a**. ⁵⁰¹

La sezione delle tenzoni di **IK** è quindi da considerare formata, quasi nella sua interezza, da due grandi parti, la prima riconducibile a una tradizione che confluisce anche in **AD** (o che forse proviene dal modello comune di questi), la seconda a un'altra che alimenta il canzoniere di Bernart Amoros che ha prima raggiunto anche l'Italia. ⁵⁰²

⁵⁰⁰ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., pp. 147-148.

⁵⁰¹ Cfr. *ivi*, pp. 172-173.

⁵⁰² W. Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, cit., p. 174.

Secondo Meliga, che ipotizza un passaggio dalla fonte di **IK (k)** ad **a**, resta difficile appurare se la trasmissione sia avvenuta in questo modo, così come stabilire in quale fase della tradizione ciò possa essere avvenuto.⁵⁰³

Sono soprattutto i codici **Oa**, come sottolineato da Pulsoni, a mostrare un'«impressionante sequenza di tenzoni in comune».⁵⁰⁴ Per Gröber la fonte comune non era altro che la stessa raccolta di Bernart Amoros,⁵⁰⁵ ma più di recente gli interpreti, sulla base degli studi di Lachin⁵⁰⁶ propendono per l'esistenza di un probabile interposto a monte di entrambi, dal momento che le lezioni dei due codici farebbero piuttosto propendere per un'indipendenza degli stessi.⁵⁰⁷ Meliga e Borghi Cedrini hanno quindi evidenziato che «la concordanza O³a¹ non deve essere intesa in senso assoluto, dal momento che essa è “attraversata” da un altro accordo, meno stringente ma nondimeno significativo, con IK».⁵⁰⁸

Pur individuando tali concordanze però i criteri di ordinamento interni alle sezioni rimangono alquanto oscuri. In diversi canzonieri sembrerebbero prevalere talvolta piccole corone di componimenti per autori. Una simile tendenza si mostrerebbe più chiaramente in **G**, dove la sezione di tenzoni è inaugurata da tre corone dedicate rispettivamente a Gaucelm Faidit, Peirol e Blacatz.⁵⁰⁹ L'asistematicità dei blocchi viene spiegata da Carapezza con l'ipotesi della presenza di un «*Liederbuch*, a stadi più alti della tradizione».⁵¹⁰

⁵⁰³ Cfr. W. Meliga, *I canzonieri IK: la tradizione veneta allargata*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale. Venezia, 28-31 ottobre 2004, Roma - Padova, Antenore, 2008, pp. 305-324.

⁵⁰⁴ C. Pulsoni, *Un Ur-buch di tenzoni?*, cit., p. 127. Cfr. G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, cit., pp. 432-433; G. Bertoni, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros* (complemento Campori), Friburgo, Libreria dell'Università, 1911, p. XX; F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, cit., p. 94.

⁵⁰⁵ G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, pp. 432-433. Cfr. «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi*, 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 A. Lombardi; H (Vat. lat. 3207), a cura di M. Careri, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998, p. 239.

⁵⁰⁶ G. Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena 2004, pp. 78-84.

⁵⁰⁷ L. Borghi Cedrini, W. Meliga, *La sezione delle tenzoni del canzoniere di Bernart Amoros*, cit., p. 281: «si deve infatti supporre – suggerisce ancora con molta probabilità Lachin – che ci sia stata una raccolta di tenzoni confluita interamente o in parte nelle fonti di BA e certo parzialmente in O³ attraverso un probabile interposto (...)».

⁵⁰⁸ L. Borghi Cedrini, W. Meliga, *La sezione delle tenzoni del canzoniere di Bernart Amoros*, cit., p. 281.

⁵⁰⁹ La concatenazione fra la seconda e la terza serie di componimenti potrebbe essere facilmente spiegata dal fatto che il *senher* che dialoga con Peirol in BdT 366,30 potrebbe essere Dalfi d'Alverne, il quale risulta anche coinvolto nel componimento immediatamente precedente e successivo, cfr. F. Carapezza, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 167-168, 201 sgg.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 169.

In altri casi, come nei già citati **IKa** sembrerebbero prevalere microseriazioni di componimenti appartenenti ad uno stesso ambito geografico, e, per quanto possibile, relativi ad epoche vicine.⁵¹¹ Ma si potrebbero sovrapporre anche criteri “tematici” e aldilà dell’individuazione di rapporti puntuali tra testi e seriazioni sembra difficile trarre conclusioni stringenti a partire da questo dato.

Anche per quanto riguarda **a** non si può che concludere che: «la possibilità di un ordinamento (o di un riordinamento) per serie definite sulla base di qualche criterio o per “corone” di autori non è affatto evidente (...). Quello che risulta è piuttosto una modesta presenza di “corone” di testi, da imputare però quasi sempre alle fonti».⁵¹² Se confrontate con quelle di altri manoscritti queste minisequenze portano tutt’al più a ipotizzare fasi più antiche di trasmissione:

Dovremo pertanto vedere in queste “corone” la traccia di modalità della trasmissione (dei *Liederblätter* residui di *performances* localizzate?) che riportavano alcune tenzoni (ma non certo tutte) attribuite a uno stesso poeta, piuttosto che il frutto di un’esigenza di organizzazione, che pure, per la sezione delle canzoni e in parte per quella dei sirventesi, sono fondanti della struttura dei canzonieri ordinati.⁵¹³

Circa il ramo **y**, per ora indagato a partire dalla sezione del canzoniere **E** studiata da Caterina Menichetti, si può arrivare a conclusioni simili. Anche per la tradizione “occidentale” dei testi dialogici, a conferma del paradigma dicotomico che associa alcune coppie di canzonieri, sembrerebbe evidenziarsi in particolare «una fonte relativamente ampia, impiegata soprattutto da **CEGQ** – o, più precisamente, dagli antigrafici di **CE** e **GQ**».⁵¹⁴ Anche in questo caso però l’individuazione di piccole corone autoriali non basta di per sé «stante la facilità con cui le tenzoni potevano essere ridistribuite a formare corone sulla base dell’identità dei partecipanti» a ipotizzare la conformazione dei piani medi della tradizione:⁵¹⁵

(...) data la “confusione” che caratterizza i nuclei appena enumerati, e la difficoltà con cui questi stessi nuclei arrivano ad essere riconosciuti, è impossibile indagare in modo più stringente l’organizzazione dei componimenti nella supposta fonte ***CEGQ***. Impossibile, soprattutto, arrivare a capire se la scarsa sovrapponibilità delle sezioni di tenzoni di **CEG(Q) + R** sia dovuta al fatto che il loro comune modello

⁵¹¹ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 122.

⁵¹² L. Borghi Cedrini, W. Meliga, *La sezione delle tenzoni del canzoniere di Bernart Amoros*, cit., p. 285.

⁵¹³ *Ivi*, p. 286.

⁵¹⁴ C. Menichetti, *Le tenzoni del canzoniere E*, cit., p. 202.

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 205.

è stato variamente manipolato e riorganizzato dai compilatori dei singoli manoscritti – che di per certo hanno avuto accesso ad altre fonti oltre a quella principale – o ad una struttura non del tutto “definita” e conclusa degli antecedenti dei piani medi. Il riconoscimento in altri settori della tradizione manoscritta di piccoli gruppi di componimenti ravvisabili anche in **CEG + QR**, avvalorando l’ipotesi che la tradizione delle tenzoni derivi da *Liederblätter* o *Liederbücher* variamente aggregatisi nei collettori dei piani medi, depone a favore del fatto che la relativa instabilità nella seriazione dei testi che caratterizza i canzonieri riportabili alla fonte ***CEG(Q)*** possa dipendere da una strutturazione non del tutto conclusa dell’antecedente, forse scaturito dall’assemblamento di piccole raccolte autonome.⁵¹⁶

Tuttavia la presenza in **CGR** di sequenze incentrate in particolare su Gaucelm Faidit, che trovano corrispondenza anche nella tradizione italiana e occupano spesso nei codici una posizione di rilievo a inizio sezione,⁵¹⁷ parrebbe significativa per l’importanza del trovatore nella tradizione manoscritta dei testi dialogici e meriterebbe un ulteriore approfondimento, fondato anche, come auspicato da Menichetti e Meliga sull’esame della *varia lectio* dei testi.⁵¹⁸ Da questo punto di vista pare opportuno sottolineare come ancora oggi, «per trovatori fortemente impegnati nella produzione di tenzoni» come Aimeric de Peguilhan, Gaucelm Faidit e (in misura minore) Peirol⁵¹⁹ «non disponiamo di edizioni autorevoli, impostate secondo un rigoroso metodo critico, in modo da consentire un minimo confronto dei dati della tradizione manoscritta».⁵²⁰ Va poi notato che «parmi les 53 pièces attestés dans plusieurs familles de mss. (souvent $\epsilon+y$), ce sont celles concernant les troubadours “majeurs” (Gaucelm Faidit, Raimbaut de Vaqueiras, Aimeric de Peguilhan, Peirol, ainsi que Giraut de Borneilh et Bernard de Ventadorn) qui ont joui d’une diffusion plus ample témoignée par le nombre total de mss (jusqu’à 14)».⁵²¹

Un altro aspetto significativo sottolineato da Menichetti per **E**, già evocato per le sezioni dei codici **IK** è dato dalla scarsa sovrapposibilità dei trentatré componimenti antologizzati in questa porzione del manoscritto rispetto alla selezione maggiore: «sia

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 212.

⁵¹⁷ Le sezioni dei codici **ABDIKMNG** si aprono con un componimento che vede la partecipazione del trovatore.

⁵¹⁸ *Ivi*, pp.179-180: «La disamina della *varia lectio* deve quindi essere il punto di riferimento fondamentale di qualsiasi indagine, e solo una volta messa in chiaro la posizione di ogni testimone per ogni singolo componimento si potrà procedere all’analisi delle seriazioni e, attraverso di esse, alla precisazione dei rapporti fra le sillogi nell’ottica dei piani medi della tradizione manoscritta».

⁵¹⁹ Al trovatore Peirol è stata di recente dedicato il lavoro di S. Milonia, *Il trovatore Peirol d’Avergne: edizione critica delle canzoni e vers d’amore con musica*, Tesi di dottorato (XXX ciclo), Università “La Sapienza” di Roma, 2018, che tuttavia non ha riguardato il *corpus* dialogico del trovatore.

⁵²⁰ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 24.

⁵²¹ F. Carapezza, *Recensione* di R. Harvey, L. Paterson et alii (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., p. 665.

dal punto di vista degli autori antologizzati, sia da quello degli ambienti rappresentati, che ancora sotto il profilo dei contenuti». ⁵²² Da questo punto anche il compilatore di E sembra infatti privilegiare nella sezione delle tenzoni una selezione meno “aulica” di quella operata nella sezione delle canzoni. ⁵²³

In mancanza di maggiori appigli per ricostruire i piani medioalti della tradizione dei testi dialogici, dobbiamo limitarci a osservare che il criterio latamente generico che ha portato quasi sempre a separare questi testi da quelli monodici potrebbe derivare, oltre che dalla varietà delle fonti anche dall’orientamento e dall’arbitrio dei compilatori.

L’ipotesi più avvalorata dagli interpreti per la circolazione dei testi dialogici sembra essere quella dell’esistenza di “fascioletti” di tenzoni poi confluiti nei grandi canzonieri, mentre Pulsoni avanzava anche l’idea di un antico collettore unico o *Ur-buch* di tenzoni circolante anticamente. ⁵²⁴ Anche Meliga, scartando quest’ultima ipotesi, ⁵²⁵ ha immaginato che la trasmissione dei testi dialogici potrebbe essere stata affidata principalmente a fogli sparsi e a piccole raccolte di componimenti. ⁵²⁶

3.10 La trasmissione dei testi in tenzone e il “caso” Bausan

Nelle sezioni di tenzoni dei canzonieri sembrano essere penetrati, già in fasi antiche della tradizione, alcuni testi “in tenzone”. Un esempio è lo scambio di *vers* tra Peire Rogier e Raimbaut d’Aurenga: Peire Rogier, *Seign'en Raïmbaut, per vezer* (BdT 356,7), *Peire Rogier, a trassailir* (BdT 389,34) tradito nella sezione delle tenzoni in **IK**.

Gli scambi di *vers* o sirventesi tendono ad essere copiati consecutivamente, a volte senza soluzione di continuità, ma il fatto che questa regola non sia sempre rispettata può farci ipotizzare che i testi in tenzone di cui oggi disponiamo siano solo una parte di quelle che nei manoscritti sono copiati invece come testi scissi. ⁵²⁷ Il nodo essenziale è quello della riconoscibilità dei testi in tenzone, cui si aggiunge che il fatto di tenere

⁵²² C. Menichetti, *Le tenzoni del canzoniere E*, cit., p. 220.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ C. Pulsoni, *Un Ur-Buch di tenzoni?*, cit., p. 136.

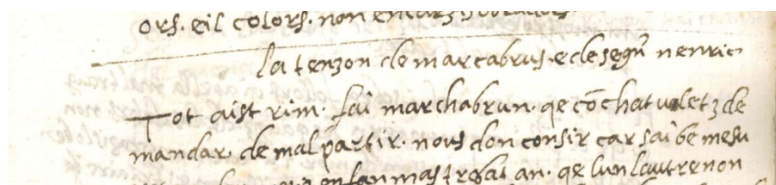
⁵²⁵ *Ivi.*, p. 137 Pulsoni aveva ipotizzato anche l’esistenza di un’ampia silloge divisa per generi a monte della tradizione “orientale”: «Insomma α sembra avere tutte le caratteristiche per essere una fonte esemplata all’incirca a metà del XIII secolo in area veneta - negli stessi luoghi cioè da cui proviene l’esemplare in continua evoluzione ϵ - dalla quale naturalmente non sono usciti tutti i manoscritti italiani (si prenda per esempio il caso di N [...]), ma solo alcuni, tra i quali A D e B, e, arricchiti da altre fonti (ammesso che siano anche loro filiazioni di α), I e K».

⁵²⁶ W. Meliga, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, cit., p. 174.

⁵²⁷ Cfr. C. Giunta, *Due studi sulla tenzone*, cit., pp. 33 sgg.

insieme tali testi confligge il più delle volte con il criterio autoriale delle sezioni. Come osservato per la tradizione italiana da Giunta, diverse cause possono aver facilitato «la scissione e la dispersione delle rime di corrispondenza».⁵²⁸ Nel caso citato poco sopra “il missivo” BdT 356,7 ha goduto di una circolazione maggiore e in parte indipendente da BdT 389,34, segno che una parte della tradizione probabilmente ignorava il secondo membro dello scambio.⁵²⁹

Per i *vers* in tenzone tra Aldric del Vilar, *Tot a estru* (BdT 16b,1) e Marcabru, *Seigner n'Audric* (BdT 293,43) i testimoni mostrano una varietà di soluzioni: i codici **Daz** copiano i testi uno di seguito all'altro come se fossero un'unica unità testuale, **AIK** li individuano come due componimenti distinti e provvedono ciascuno di una rubrica, mentre in **CR** sono i trattati come testi indipendenti e trasmessi in sezioni autonome, “a distanza”. In **a** lo scambio dei *vers* è posto sotto un'unica rubrica «La tenzon de Marcabrus e de seigner n'Enric».

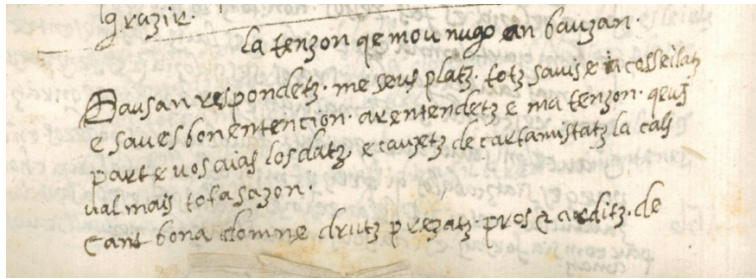


Ms. a, f.571

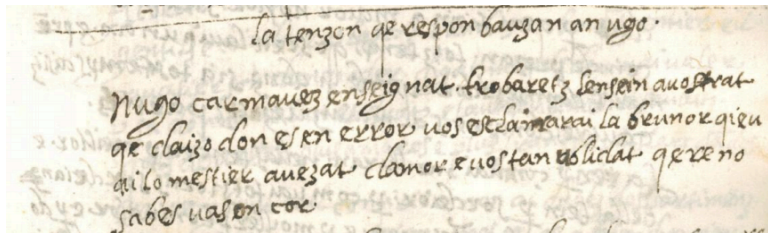
Nello stesso ms. lo scambio di sirventesi BdT 448,1a e BdT 119,1, vede i due testi separati e preceduti da rubriche individuali che pure attestano la percezione del dialogo da parte del compilatore: «La tenzo qe mou n'Ugo a'n Bauzan»; «La tenzon qe respon Bauzan a n'Ugo».

⁵²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 49 sgg.

⁵²⁹ C. Giunta distingue tra cause “accidentali” e “intenzionali” (*ivi*, p. 53): «la separazione tra testi di corrispondenza può essere dovuta a errori o sviste e in questo caso anche alla diversità dello schema che può aver indotto a considerare i due testi come autonomi. Va però considerata l'eventualità che tale scissione sia intenzionale, che il copista trascriva volontariamente un solo membro della tenzone: perché il suo contenuto è spendibile anche al di fuori dello scambio per cui è nato». Da ultimo Giunta prende in considerazione l'ipotesi che la separazione dei missivi dai responsivi, nel caso sia volontaria, possa esser fatta risalire ai poeti stessi. Cfr. *ivi*, p. 74 e sgg. Per la tenzone tra Peire Rogier e Raimbaut d'Aurenga, cfr. *infra* § 5.8.



Ms a, f. 562



Ms. a, f.563

Questo dialogo (copiato nelle sezioni di tenzoni in tutti testimoni) costituisce un caso emblematico (di recente riesaminato da Harvey) delle diverse modalità di trasmissione cui possono essere soggetti gli scambi di sirventese.⁵³⁰ In alcuni testimoni la sequenza, (che inizia con la proposta di un quesito di casistica amorosa) si compone di tre testi:⁵³¹ Uc/Bausan, *Dalfin, respondetz mi, si-us platz* (448,1a), Dalfi, *Bauzan car m'avetz enseignant* (BdT 119,1), Uc/Bausan, *Dalfin, pois tan avetz empres* (BdT 448,1). Tra i codici **DMRa**, che trasmettono i primi due componimenti, solo **D** e **a** li individuano come testi distinti.⁵³² I canzonieri **GNQ** trasmettono invece i tre testi (ma **GQ** presentano solo le prime due strofe di BdT 448,1) e in **NQ** i testi si susseguono senza soluzione di continuità.⁵³³

In ogni caso, come mostrano anche gli esempi citati sopra è verosimile che la difficoltà a individuare le unità testuali per i testi in tenzone (ovvero a gestire la copresenza di

⁵³⁰ R. Harvey, *Textual transmission and courtly communities: the case of Baussan*, in «Tenso», XVII, 2002, pp. 32-55.

⁵³¹ Il quesito invita Dalfi a scegliere quale tra le seguenti *amistatz* sia più lodevole: quella di una dama per un cavaliere, di una dama per un ragazzo, di un cavaliere per una fanciulla, di un fanciullo e una fanciulla. Dalfi sceglie l'ultima opzione, mentre Bausan, nella sua risposta opta per l'amore tra dama e cavaliere.

⁵³² Harvey (*ivi*) ha quindi ipotizzato l'esistenza di due differenti versioni d'autore: una di tre sirventesi testimoniata da **GNQ** e l'altra di due trasmessa da **DMRa**: le due versioni costituirebbero una l'adattamento dell'altra, a partire da due diverse occasioni davanti a pubblici differenti e la versione più antica sarebbe quella più lunga, in seguito semplificata per una *performance* successiva.

⁵³³ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 57: «Nella versione lunga (**GNQ**) sono espressi riferimenti a una *La Gerentona*, forse un *senhal* designante una dama abbandonata da Dalfi, alla vicenda della quale si allude anche nello scambio di sirventesi tra DalfAuv e RichCdeL **420.1** e **119.8**».

due autori in un sistema centrato su un unico autore) rimonti già ai piani alti e medi della tradizione.⁵³⁴

3.11 La trasmissione delle tenzoni immaginarie e fittizie

Come osservato da diversi interpreti, i componimenti definiti solitamente come “tenzoni fittizie” sembrano per la maggior parte procedere, nelle loro linee di trasmissione manoscritta, secondo direttrici differenti rispetto a quelle seguite da tenzoni e *partimen*.⁵³⁵ Secondo Quercia le tenzoni immaginarie e fittizie in virtù della loro “eccentricità” quanto a interlocutori e contenuti potrebbero aver subito “per statuto” una trasmissione più limitata, anche per via del registro osceno e scatologico di alcuni testi, «componente anch’essa contraddistinta generalmente da una tradizione secondaria in seno alla poesia trobadorica».⁵³⁶

Tab. A Tradizione delle tenzoni immaginarie

Per quanto riguarda le tenzoni immaginarie, come preannunciato queste sembrano possedere uno statuto incerto nella percezione dei compilatori, confluendo talvolta nelle sezioni dedicate ai corpora autoriali, talaltra venendo copiate tra i testi dialogici:

	BdT	<i>incipit</i>	autore	Interlocutore/i	dentro la sezione di tenzoni	fuori della sezione di tenzoni
1.	82,9	<i>Cor, digatz me per cal razo</i>	Bertran Carbonel	<i>cor</i>	-	R
2.	82,13	<i>Ronci, cen vetz m'avetz fag penedir</i>	Bertran Carbonel	<i>Ronci</i>	f	-

⁵³⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵³⁵ Ivi, p.162: «Si può evincere da questo trattamento isolato che questa particolare specie di tenzone doveva essere fruita dal pubblico medievale come estranea al genere dialogato e più vicina al genere “canzone”».

⁵³⁶ G. Sansone, *Per il testo della tenzone fittizia attribuita a Peire Duran*, cit., p. 220, n. 3, sottolinea che la poesia oscena era destinata «ad una circolazione diversa da quella della poesia culta (ma non per questo estranea alle corti), in certo modo sotterranea e periferica, come la stessa tradizione manoscritta di tali testi dimostra».

3.	82,14	<i>Si anc nul temps fui ben encavalcatz</i>	Bertran Carbonel	<i>Ronci</i>	f	-
4.	163,1	<i>Nog e jorn sui en pensamen</i>	Garin lo Brun	<i>Meysura e Leujaria</i>	ADIKL N	CEa
5.	184,2	<i>Carn-et-ongla, de vos no-m voill partir</i>	Il Conte di Provenza	<i>cavallo Carn-et-Ongla</i>	-	H
6.	192,3	<i>Mantel vil de croi fil, a mon dan vos comprei</i>	Gui de Cavaillon	<i>mantel</i>	-	H
7.	206,4	<i>Seignors, aujatz, qu'avetz saber e sen</i>	Guillem d'Autpol (?)	<i>Dieu</i>	-	f
8.	210,2a	<i>Arondeta de ton chantar m'azir</i>	Guillem de Berguedan	<i>arondeta</i>	-	Oa
9.	282,4	<i>Entre mon cor e me e mon saber</i>	Lanfranc Cigala	<i>cor e sen, domna</i>	M	IKOa
10.	305,7	<i>Autra vetz fui a parlamen</i>	Monge de Montaudon	<i>Dieu</i>	A	CRf
11.	305,12	<i>L'autrier fui en paradis</i>	Monge de Montaudon	<i>Dieu</i>	N	CD ^a EIK R
12.	366,29	<i>Quant amors trobet partit</i>	Peirol	<i>Amor</i>	ADIKN - R	CGLMO QSTa
13	398,1	<i>Senhors, l'autrier vi ses falhida (BdT 398,1)</i>	Raimon Escrivan,	<i>cata e trabuquet</i>		CR
14.	404,9	<i>Raimon Jordan, de vos eis voill apendre</i>	<i>Amors</i>	Raimon Jordan	-	C
15.	461,43	<i>Bels segner Deus, s'ieu vos soi enojos</i>	anonimo [Rostang]	<i>Dieu</i>	N	-

Tab. B Tradizione delle tenzoni con interlocutrici anonime o fittizie

Circa le tenzoni con interlocutrici probabilmente fittizie, Quercia ha osservato «che è più forte nei canzonieri della “vulgata veneta”» la tendenza a far circolare questa tipologia dialogica «all'interno delle sezioni di tenzoni».⁵³⁷ Tuttavia, come si può osservare dalla tabella, si tratta di una tendenza alquanto altalenante. Questi testi potrebbero, in quanto composti da un solo autore, aver subito una sorte simile alle pastorelle, che nei trovatori più importanti vengono accorpate alla loro produzione

⁵³⁷ T. Quercia, *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, cit., p. 163.

personale.⁵³⁸ Gli unici due componimenti di tradizione non unica, che risultano copiati tra le canzoni nella totalità dei testimoni sono BdT 242,69 e BdT 372,4.

	<i>BdT</i>	<i>incipit</i>	autore	Interlocu- trice/tore	dentro la sezione di tenzoni	fuori della sezione di tenzoni
1.	10,23	<i>Domna, per vos estauc en greu tormen</i>	Aimeric de Peguilhan	<i>domna</i>	M	CDIKL Nrf
2.	87,1	<i>Bona domna d'una re que-us deman</i>	Bertran del Pojet	<i>domna</i>	S	CDIK OTa
3.	231,1	<i>Auzir cugei lo chant e-l crit e-l glat</i>	Guillem Rainol d'At	<i>Seingner e domna</i>	-	HIK
4.	231,4	<i>Quant aug chantar lo gal sus en l'erbos</i>	Guillem Rainol d'At	<i>seingner e domna</i>	-	HIK
5.	234,8	<i>D'una domn' ai auzit que s'es clamada</i>	Guillem de Saint Leidier	<i>domna e marito</i>	-	CR
6.	234,12	<i>En Guillems de Saint Disder, vostra semblansa</i>	Guillem de Saint Leidier	<i>don</i>	Da-a	-
7.	269,1	<i>Un guerrier, per alegrar</i>	Joan de Pennas (<i>guerrier</i>)	<i>gueriera</i>	-	f
8.	296,1a	<i>Domna, a vos me coman</i>	Marques	<i>domna</i>	-	R
19.	306,2	<i>Eu veing vas vos, seigner, fauda levada</i>	Montan	<i>domna</i>	IT	
10.	372,4	<i>Bona domna, un conseil vos deman</i>	Pistoleta	<i>domna</i>	-	DaIKL ORT
11.	392,7	<i>Bella, tant vos ai prejada</i>	Raimbaut de Vaqueiras	<i>genoesa</i>	DaIK	a
12.	409,3	<i>Domna, quar conoissens' e sens</i>	Raimon de las Salas	<i>domna</i>	-	DaIKL

Abbiamo quindi aggiunto i dati dei casi particolari costituiti da BdT 46,3=389,6; BdT 242,69 e BdT 451,2:

⁵³⁸ Il genere «quasi non ha statuto», con la parziale eccezione dei canzonieri **CR**. Le pastorelle tendono infatti a essere copiate generalmente nelle sezioni d'autore tranne che in alcuni autori dell'ultima generazione trobadorica come Giraut Riquier, Cerveri de Girona o Joan Esteve. Cfr. *ivi*. Cfr. S. Asperti, *La tradizione occitanica*, cit., pp. 550-551; D. O. Cepraga, *Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative*, cit.

13.	46,3=389,6	<i>Amics en gran consirier</i>	<i>Dona</i>	<i>Amics</i>	-	CDM
14.	242,69	<i>S'ie·us quier conseil, bel' amig' Alamanda</i>	Giraut de Borneilh	<i>Alamanda</i>	-	ABCDGHI LNQRSgV a
15.	451,2	<i>Uc Catola, No·m pois mudar, bels amics, q'en chantanz</i>	Amiga	<i>Amics</i>	Da	-

In conclusione si può solo affermare che agli occhi dei compilatori delle raccolte liriche medievali, i testi con interlocutori immaginari o fittizi sembrerebbero aver posseduto uno statuto particolarmente dubbio, prevalendo a volte il loro riassorbimento nelle sezioni dialogiche e in altri casi il riconoscimento dell'individualità del loro autore.

PARTE QUARTA: LE TRADIZIONI DIALOGICHE MEDIOLATINE E ROMANZE

4.1 Tradizioni dialogiche a confronto

Abbiamo visto come la critica positivista e romantica si è interessata alla tenzone con particolare riguardo al problema delle sue “origini”. Chiariamo da subito che non sembra possibile individuare con certezza una derivazione diretta della tradizione dialogica dei trovatori da forme poetiche più antiche. Per questo motivo ci limitiamo a ricapitolare i principali riferimenti di volta in volta proposti, per poi esaminare le tradizioni dialogiche mediolatine e romanze, secondo una prospettiva comparativa.

Specie per quanto riguarda la genesi dei testi ad alternanza strofica come tenzoni e *partimens*, si è spesso fatto riferimento a generi e forme della letteratura classica greca e latina, come la satira e il teatro, ma anche all’oratoria⁵³⁹ e alla disputa filosofica.⁵⁴⁰ In particolare è stato però sottolineato come sia soprattutto l’ecloga, il canto amebeo d’ispirazione bucolica, che vede tra i suoi maggiori autori Teocrito e Virgilio, a presentare evidenti somiglianze strutturali con i testi dialogici trobadorici. Tuttavia diversi studiosi e in particolare Pierre Bec, hanno evidenziato come agoni e sfide poetiche e canzoni dialogate, non appartengono solo alla tradizione colta, ma anzi si possano trovare nelle più diverse tradizioni culturali e letterarie (anche orali)⁵⁴¹ di ogni tempo e luogo, alcune delle quali sopravvivono ancora oggi. Come sottolineato da Bec

⁵³⁹ Nella tradizione latina, gli esercizi retorici che consistevano in due monologhi opposti intorno a un caso giuridico erano chiamati *controversiae*. Cfr. P. Hadot, *Philosophie, Dialectique, Rhétorique dans l'Antiquité*, in «Studia Philosophica», 39, 1980, pp. 139-166; F. Desbordes, *La rhétorique antique*, Hachette, Paris, 1996.

⁵⁴⁰ In ambito filosofico il ragionamento *pro* e *contra* è, come noto, parte della riflessione e dell’insegnamento dei sofisti, cfr. O. Weijers, *De la joute dialectique à la dispute scolastique*, in «Comptes-rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 143/2, 1999, p. 509: «En dialectique, il s'agit d'un duel verbal entre deux opposants suivant certaines règles: l'un des deux opposants défend une thèse et l'autre essaie de le pousser à la contradiction, chacun des deux cherchant à l'emporter. Ces duels n'étaient pas sujets à un jugement officiel, mais ils pouvaient se dérouler en public. Il semble que c'est Protagoras qui a le premier organisé ce genre des combats». Per la disputa dialettica, descritta da Aristotele nei *Τοπικά*, di cui si trovano tracce anche nelle *Tuscolanae disputationes* di Cicerone, cfr. P. Moraux, *La joute dialectique d'après le huitième livre des Topiques*, in *Aristotle on Dialectic. The Topics*, proceedings of the third *Symposium Aristotelicum*, ed. by G. E. L. Owen, Oxford, Clarendon, 1968, pp. 305 e sgg. Per quanto riguarda la forma drammatica, il dibattito contraddittorio (*ἀγών*), ispirato alla retorica politica e giudiziaria, è adottato ad esempio nel teatro greco da Euripide, in maniera sistematica, cfr. P. Bec, *La joute poétique*, cit., pp. 13-14.

⁵⁴¹ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 227 ha citato i *cantos de desafio* brasiliani, dove gli sfidanti affrontano improvvisando temi scelti da un pubblico chiamato anche a giudicare le performances.

infatti, se si intende la tenzone come «une composition dialoguée en vers, la plupart du temps strophique et accompagnée d'une mélodie dans laquelle deux (ou plusieurs) interlocuteurs se lancent une sorte de défi sur un sujet quelconque et rivalisent d'adresse et d'ingéniosité pour défendre de point de vues contraires», si tratta a ben vedere di «un genre poético-musical extrêmement ancien et un peu partout répandu».⁵⁴² Le sfide poetiche e i dialoghi in versi sembrerebbero avere origini antichissime e tra gli «idylles de Théocrite en passant par le *bertsulari* basques et le *chjama e rispondi* corses aux pièces néo-folkloriques de certains poètes d'aujourd'hui»⁵⁴³ si possono identificare un certo numero di costanti, ma anche di differenze.

In tempi più recenti diversi interpreti dei generi dialogici romanzi medievali si sono interrogati sul rapporto tra le trasformazioni che coinvolgono le istituzioni giuridiche, universitarie e religiose contemporanee e la fioritura della tenzone.⁵⁴⁴ L'interesse per la casistica testimoniato dai *partimens* di XII e XIII secolo può essere messo infatti in relazione da un lato con l'apparizione di nuovi modelli di insegnamento universitario e dall'altro con il diritto canonico e la classificazione dei peccati nei *penitenciales*.⁵⁴⁵

D'altra parte la poesia dialogica occitana intrattiene rapporti complessi con altre tradizioni vernacolari, di poco o molto posteriori e in alcuni casi coeve:

Una gamma vastissima di modalità e di forme, di toni e di modulazioni, ha sempre accompagnato lo scambio poetico di idee e di vedute tra i letterati del medioevo (...). Di questa opulenza dialogica - in cui, come sempre, i provenzali sono stati maestri a tutta l'Europa dal Due al Quattrocento -, non tutte le letterature volgari hanno saputo o potuto cogliere e imitare l'intera scala cromatica: ciascuna, anzi, ne ha selezionato, adottato e "nazionalizzato" una minima parte, sulla quale ha eventualmente innestato proprie invenzioni o della quale ha in alcuni casi sviluppato certe potenzialità implicite nella matrice occitanica, variando a volte la forma e quasi sempre la sostanza del modello, adeguando al nuovo contesto politico e sociale e al gusto dei nuovi fruitori, diluendone la forza espressiva e dirottandola in direzioni ammesse

⁵⁴² *Ivi*, p. 9.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 288: «la comparaison de quelques types de dialogues littéraires avec les formes institutionnalisées de l'aveu judiciaire, de la confession, de la prédication, et de la *disputatio* nous permettra de voir le jeu (...) qui se crée entre la fiction et ses modèles sociaux (...)».

⁵⁴⁵ Il rapporto tra l'esposizione del soggetto e l'emergenza delle istituzioni confessionali e penitenziali appare mediato dal rapporto tra casistica e norma, dove "i casi" servono a giudicare la condotta dei fedeli secondo una visione improntata alla sistematicità e all'analogia. Cfr. S. Verderber, *A medieval fold. Power, Repression, and the Emergence of the Individual*, New York, Palgrave Macmillan, 2013; R. Meens, *Penance in Medieval Europe 600-1220*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

o tollerate, modificandone se necessario la valenza socioletteraria, trasferendola dall'ambito feudale a quello cortigiano o cittadino.⁵⁴⁶

La specificità della tradizione dialogica occitana può essere meglio rilevata anche tramite un confronto che possa evidenziare in senso comparativo e contrastivo i suoi tratti differenziali rispetto a eventuali modelli grecolatini o arabo-persiani e soprattutto ai possibili contatti con le tradizioni dialogiche mediolatine e romanze coeve o successive. Fermo restando che la circolazione e i processi di modellizzazione delle tipologie dialogiche e di corrispondenza andrebbero senz'altro inquadrati in maniera più dinamica che nel senso di una semplice derivazione o *translatio loci*.

4.2 Dibattiti mediolatini. *Conflictus, altercationes, disputationes*.

Abbiamo accennato al fatto che lo scenario “tipo” delle ecloghe ellenistiche e latine classiche, nelle quali si alternano due pastori e un terzo interviene come un giudice, possegga a prima vista alcune somiglianze con la tenzone trobadorica, ma, come nota Peter Stotz, questa se ne differenzia per alcuni aspetti fondamentali. Nelle ecloghe infatti, «non esiste discussione a livello tematico nel senso che non si scontrano due opinioni contrapposte e la discussione non verte sul rango dei partecipanti. Nel corso delle loro esecuzioni i cantori non si riferiscono mai a chi sta di fronte. La controversia assume in questo caso forme ireniche o idilliache».⁵⁴⁷

Appare di certo essenziale invece la questione dei rapporti tra la tenzone occitanica e la tradizione latina medievale dei dibattiti in versi e delle controversie in prosa noti come *conflictus, altercationes* e *certamina* (la terminologia è in realtà oscillante e può essere utilizzata indifferentemente per testi di tipologia assai varia),⁵⁴⁸ e quindi con le *disputationes* di ambiente universitario.

⁵⁴⁶ G. Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in «Rassegna iberistica», 53, 1995, p. 3 (lo stesso intervento è stato pubblicato anche in *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la AHLM (Granada, 27 sept-10 oct. 1993), J. Paredes (ed.), Granada, Universidad, 1995, vol. I., pp. 117-130)

⁵⁴⁷ P. Stotz, “*Conflictus*”. *Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, cit. p. 168.

⁵⁴⁸ A. Yllera Fernández, *Rutebeuf y la tradición del debate medieval*, in «Estudios Románicos», vol. 5, 1989, p. 1495 propone una distinzione tra *conflictus* dove discutono personificazioni e *altercationes* dove discutono categorie o tipi sociali.

I testi riuniti sotto l'etichetta di *conflictus* è testimoniata a partire dall'VIII secolo, ma raggiunge il suo apice nella stessa epoca delle tenzoni occitaniche, tra XII e XIII secolo. Secondo Schmidt, sin dagli esempi più antichi nel *conflictus* si evidenzia, tramite il ricorso a personificazioni o personaggi allegorici, la trattazione di temi particolarmente controversi, in particolare di pertinenza teologica, come lo scontro tra etica cristiana e paganesimo o dibattiti circa le questioni centrali del dogma.⁵⁴⁹ Numerosi testi vedono infatti contrapporsi le personificazioni di *ratio* e *fides*, *Synagoge* e *Ecclesia* o di vizi e virtù che si contendono l'anima umana alla presenza di Dio giudice in trono, sul modello tardoantico della celebre *Psychomachia* di Prudenzio (fine IV-inizio V secolo).⁵⁵⁰

Molti *conflictus* presentano una cornice narrativa e tra i più antichi il dialogo si colloca, al pari che nelle ecloghe classiche, in un'ambientazione bucolica. In un contesto agreste si svolge la famosa *Ecloga Theoduli* (composta probabilmente nel IX secolo, ma la datazione è controversa) che vede contrapposte le allegorie della Verità teologica (*Alithia*) nelle vesti di una pastorella discendente del Re David, e del Mito (*Pseustis*) impersonato da un capraio ateniese. I due si contrappongono recitando rispettivamente passi dell'Antico Testamento e richiamando *exempla* della mitologia pagana; a sciogliere la controversia interviene come giudice Ragione (*Phronesis*).⁵⁵¹ Quanto a struttura, d'abitudine, il *conflictus* presenta tre parti :

(...) une introduction au nom de l'auteur qui présente le sujet et les participants dans la dispute, le dialogue lui-même et un résumé par l'auteur. Dans les premiers exemples le dialogue est construit d'une façon quelque peu irrégulière par des discours de longueur inégale ; des exemples ultérieurs montrent une forme plus fixe et ajoutent un jugement final au débat.⁵⁵²

Di norma infatti un arbitro viene chiamato a emettere un giudizio e in alcuni casi vengono introdotte figure di patrocinatori.⁵⁵³ Stotz ha evidenziato come la presenza di un giudizio rappresenti «il punto di contatto tra la tradizione forense e retorica e

⁵⁴⁹ Cfr. P. G. Schmidt, *I conflictus*, in *Lo Spazio Letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (dirr.), t. I, *La produzione del testo*, vol. II, Salerno, Roma, 1993, pp. 157-159.

⁵⁵⁰ Prudenzio, *Psychomachia. La lotta dei vizi e delle virtù*, testo latino a fronte, a cura di B. Basile, Roma, Carocci, 2007.

⁵⁵¹ Teodulo, *Ecloga. Il canto della Verità e della Menzogna*, a cura di F. M. Casaretto, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1997. Come sottolinea P. G. Schmidt, *I conflictus*, cit., p. 158, si tratta di un testo di grandissima diffusione e valore, che fino al XVI secolo fece costantemente parte del canone delle letture scolastiche, ed è conservato da oltre 100 testimoni manoscritti.

⁵⁵² M. Shapiro, «*Tenzo*» et «*partimen*». *La «tençon fictive»*, cit., p. 295.

⁵⁵³ P. Stotz, «*Conflictus*», cit., p. 166.

quella bucolica».⁵⁵⁴ Se è vero più in generale che «la société médiévale aime le débat» e che «partout où l'on débâte, l'on organise la parole dans un sens polémique et spectaculaire»,⁵⁵⁵ l'incidenza del modello “giudiziario” sulle tradizioni dialogiche medievali è stata sottolineata da diversi interpreti per la pervasività di metafore e terminologia giuridica. Jean-Yves Badel ha evidenziato questo aspetto a proposito di un altro genere dialogico narrativo romanzo in prosa, il *débat*:

La loi du débat n'est ni la dialectique ni l'imitation du naturel de la conversation, c'est le procès. Il exclut la synthèse ou le compromis. Il admet rarement la conversion. Il exclut aussi la spontanéité. (...) il appelle un verdict, soit la condamnation d'une de des deux positions qui s'affrontent. Deux avocats plaident, *répliquent et dupliquent*, opposent leur *argument*, leurs *raisons*, déterminent les *points* précis qui est l'objet du litige et qu'ils soumettent (...) a un ou deux arbitres choisis avec soin pour qu'ils rendent *juste jugement*.⁵⁵⁶

Nei *conflictus* tuttavia non di rado l'arbitro può apparire più interessato a pacificare le parti che a emettere una sentenza univoca,⁵⁵⁷ liquidando il giudizio con poche parole.⁵⁵⁸ In alcuni componimenti moralizzanti può essere uno degli interlocutori a dichiararsi vinto, come nell'altercatio *Mihi meque tibi genus* dove si inscena la richiesta amorosa di una monaca a un chierico e la controparte femminile si arrende.⁵⁵⁹

Con il tempo alle discussioni ispirate alla teologia si affiancano nei *conflictus* quelle tra entità animate latentemente antropomorfe come la rosa e viola,⁵⁶⁰ il vino e

⁵⁵⁴ P. Stotz, “*Conflictus*”, cit., p. 177 Ivi, p. 1666: secondo Stotz, come l'origine di simili dibattiti non sia «di natura esclusivamente poetica, ma anche forense». Cfr. H. R. Bloch, *Medieval French Literature and Law*, Berkeley, University of California Press, 1977.

⁵⁵⁵ C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, cit., p. 322.

⁵⁵⁶ Cfr. P.-Y. Badel, *Le Débat*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, cit., vol. 8, *La littérature française aux 14e et 15e siècles*, t. 1, *Partie historique*, directeur D. Poirion, Heidelberg, Winter, Universitätsverlag, 1988, p. 109 (i corsivi sono nel testo). Cfr. *ibidem*: se nei *débats* «l'effet le plus claire» di questa «emprise du langage judiciaire» è parodico, viceversa «Le débat donne un forme grave et raide à une querelle bien légère».

⁵⁵⁷ Per l'idea di un'estetica dell' “irrisolto” nel dibattito medievale, cfr. T. L. Reed jr., *Middle English Debate Poetry and the Aesthetics of Irresolution*, Columbia and London, University of Missouri Press, 1990.

⁵⁵⁸ P. Stotz, “*Conflictus*”, cit., p. 179. Nella *Discussio litis super hereditate Lazari et Marie Magdalene sororis ejus, videlicet quis eorum debeat habere eorum hereditatem*, il re di Gerusalemme, chiamato da Maddalena da ragione a lei, mentre l'imperatore muta la sentenza a favore di Lazzaro. Cfr. E. Faral, *Notice sur le manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale n. 3718*, in «*Romania*», 46, 1920, p. 235.

⁵⁵⁹ La *Nonna* dichiara al v. 18: «gaudeo quod verbis sum superata tuis». Cfr. A. Yllera Fernández, *Rutebeuf y la tradición del debate medieval*, cit, pp. 1499-1500.

⁵⁶⁰ *De rosae liliique certamine* di Sedulio Scoto.

l'acqua,⁵⁶¹ l'inverno e la primavera,⁵⁶² l'occhio e il cuore,⁵⁶³ le quali si sfidano, vantandosi di volta in volta per «la loro utilità per l'uomo o il valore che da esso viene loro attribuito».⁵⁶⁴

Più di un interprete ha sottolineato come simili sfide tra personificazioni basate su affermazioni di superiorità siano in realtà antichissimi, trovandosi già in testi sapienziali mesopotamici. Questi dibattiti tra animali, alberi, metalli, o categorie di mestieri sono «généralement précédées d'un prologue, chaque parti flattait ses propres qualités et dénigrerait les défauts de l'autre. Le ton pouvait en être vif, voire violent ou même injurieux. A la fin un jugement était prononcé sous la haute égide d'un roi ou le plus souvent d'une divinité qui tirait la conclusion du débat et déclarait vainqueur un de deux champions».⁵⁶⁵

Il motivo del vanto e il carattere polemico sono tipici anche di *conflictus* e *altercationes*. Stotz ne ha individuato due tipologie: «Da una parte quelli che mettono in scena una disputa sul rango o una prova di forza tra partner con propria individualità ma essenzialmente equivalenti, e dall'altra quelli tra persone, posizioni o principi oggettivamente opposti».⁵⁶⁶ In realtà queste due possibilità non si escludono a vicenda. Come sottolinea Bec, la maggior parte di questi dialoghi sono avvicinati alla tipologia narrativa del *débat* o alla tenzone fittizia in quanto sono di solito preceduti da un prologo, contengono “interruzioni” narrative e mettono in scena interlocutori non umani.⁵⁶⁷ All'altezza dello stesso arco cronologico in cui cominciamo ad avere testimonianza dei testi dialogici trobadorici, nei *conflictus* mediolatini i dibattiti tra

⁵⁶¹ La disputa dell'acqua e del vino diede luogo a diverse composizioni mediolatine e romanze di tenore assai vario, dal tema religioso dell'eucaristia al rifiuto burlesco dell'adulterazione del vino in *Denudata veritate (de conflictu vini et aque)*, incluso nei *Carmina Burana* e attribuito a Ugo d'Orleans detto Primate. Cfr. J. H. Hanford, *The Mediaeval Debate between Wine and Water*, in «Publication of the Modern Language Association», 28/3, 1913, pp. 315–367.

⁵⁶² *Conflictus veris et hiemis* di Alcuino di York, componimento molto legato all'elegia virgiliana e che tramite il motivo della *laus cuculi* rivela un intento allegorico a carattere encomiastico, cfr. G. Brugnoli, *La laus cuculi nel Medioevo*, in «Lares», XXV, 1959, pp. 77-83.

⁵⁶³ L'anonima *Altercatio cordis et oculi* su chi ha maggiore responsabilità nel far peccare l'uomo, ripresa anche in un *débat* francese del XV secolo, il *Débat du coeur et de l'oeil*. Cfr. E. Faral, *Notice sur le manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale n. 3718*, cit., p. 236 e sgg.

⁵⁶⁴ P. Stotz, “*Conflictus*”, cit., p. 179.

⁵⁶⁵ P. Bec, *La joute poétique*, cit., p. 11. Cfr. *Dispute poems and dialogues in the ancient and mediaeval Near East. Forms and types of literary debates in Semitic and related literatures*, Symposium and Workshop (University of Groningen, 1989), edited by G. J. Reinink and H. L. J. Vanstiphou, Leuven, Department Oriëntalistiek, 1991.

⁵⁶⁶ P. Stotz, “*Conflictus*”, cit., p. 175.

⁵⁶⁷ M. Shapiro, «*Tenso*» et «*partimen*», cit., pp. 291-292 ha insistito a tal proposito sul fatto che un tratto distintivo delle tenzoni fittizie trobadoriche prevedono sempre la presenza di almeno un personaggio reale.

allegorie ed entità animate iniziano ad essere affiancati da quelli tra personaggi tipizzati e categorie sociali:

Pendant le treizième siècle des personnages réels (un prêtre - un logicien, un cluniste - un cistercien, un abbé - un prieur) apparaissent, bien qu'ils représentent souvent des abstractions ou soient des types plutôt que des individus.⁵⁶⁸

Se nell' *Altercatio Ganymedis* vediamo a opporsi Elena e Ganimede a incarnare la disputa tra amore eterosessuale e omosessuale (con giudice Natura), nella già citata *De clarevallensibus et chuniacensibus*, e nell' *altercatio de vera nobilitate* un abate e un priore si confrontano sulla questione della nobiltà data dalla nascita e dalla virtù, nodo di discussione ininterrotto, trattato anche nei testi dialogici vernacolari.⁵⁶⁹ Assai diffuso sia in latino che in volgare è anche il tipo di dibattito su chi sia il miglior amante tra un chierico e un cavaliere. Uno degli esempi mediolatini più noti è la controversia tra le fanciulle *Phillidis* e *Florae*, al termine della quale Cupido, chiamato a giudicare, attribuisce la vittoria al *clericus*.⁵⁷⁰ Un altro *conflictus* vede due monache dibattere su chi siada preferire tra Giovanni l'Evangelista e Giovanni il Battista, mentre nell' *Altercatio virum et mulierem* del XIII secolo un uomo dimostra la malignità delle donne con un ampio ricorso a *exempla* biblici quali Eva, le figlie di Lot, Dalila e Jezabel. In alcuni testi si oppongono «individui che rappresentano ognuno un popolo o una parte della cristianità»⁵⁷¹ come nel *conflictus* che oppone il re di Francia e quello di Inghilterra.⁵⁷² Secondo Schmidt, grazie alla sua forma aperta il *conflictus* si dimostra «un mezzo quanto mai adatto a stimolare la riflessione su problemi etici, teologici,

⁵⁶⁸ M. Shapiro, «*Tenso*» et «*partimen*». *La «tençon fictive»*, cit., p. 294.

⁵⁶⁹ Cfr. P. G. Schmidt, *I conflictus*, cit, p. 162.

⁵⁷⁰ *Carmina Burana*, 92. Cfr. G. Tavani, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «*Romanistisches Jahrbuch*», XV, 1964, pp. 51-84. Il dibattito è ripreso oltre che nel Concilio di Remiremont (*Concilium in Monte Romarici*, ca. 1150) dove il dibattito si svolge tra due gruppi di monache, anche in un'altra canzone dei *Carmina Burana* (55) che inscena un dialogo tra le fanciulle *Thymus* e *Lapathium*. In entrambi i casi il verdetto vede sempre la sconfitta del *miles*.

⁵⁷¹ P. G. Schmidt, *I conflictus*, cit, p. 169.

⁵⁷² Nel *corpus* dialogico provenzale tre sono i testi superstiti nei quali diversi popoli sono messi a confronto per la loro eccellenza. Il primo esempio è il *partimen* tra Albertet e Monge (identificato da Guida con tale Monachus da Arles), *Monges, cauzetz, segon vostra sciensa* (BdT 16,17=303,1) dove si discute su se valgono di più i catalani o i francesi (cfr. S. Guida, *Questioni relative a tre partimens provenzali*, BdT 388,1; 16,17; 75,5, in «*Cultura Neolatina*», LXVIII, 2008, pp. 249-309). Nel *partimen* di un Raimon (forse de Miraval o de las Salas) e Bertran Folco d'Avignon, *Bertran, si fossetz tan gignos* (406,16=83,1) dove il quesito ruota intorno alla questione: chi ha miglior reputazione tra i Lombardi e i Provenzali, riguardo a valor guerriero, ospitalità e liberalità? Infine nella *tenso Guiraut Riquier, digatz me* (BdT 261,1a=248,40) Jaufre de Pon chiede a Guiraut Riquierda a quale popolazione è più gradito il servizio d'amore.

politici, giuridici e su questioni relative alla convivenza umana, nonché a vagliarne in forme ludiche le possibili soluzioni». ⁵⁷³

Da un punto di vista metrico-formale alcuni *conflictus* sono composti in strofe goliardiche di quattro versi, molti altri in distici o esametri, mentre altri ancora sono in prosa. Da questo punto di vista non c'è una regola, così come per l'alternanza dei parlanti: se nella maggior parte dei casi il dialogo è diretto come nella tenzone, il più delle volte le repliche sono diseguale e interrotte da inserzioni narrative più o meno lunghe. ⁵⁷⁴ È importante notare come non di rado si tratti di componimenti di una certa estensione: l'*Altercatio Phillidis et Florae* si svolge lungo 79 strofe, un *Conflictus yemis et aestatits* ne conta 110, ecc. ⁵⁷⁵

Sempre in epoca medievale caratteristiche simili a quelle mostrate dai *conflictus* si trovano nella tradizione araba delle *monâzara* e *mofâkhara*, ⁵⁷⁶ dove si assiste a discussioni tra la primavera e l'estate, la piuma e la spada, la rosa e il narciso, ma anche tra personaggi reali, come in una sorta di tenzone tra due poeti composta da Ibn al-Rumi (morto nel 869), ⁵⁷⁷ fino ad arrivare, nella Spagna arabo-andalusa, a dibattiti di casistica amorosa molto simili ai *partimens*. ⁵⁷⁸

La tenzone «classica» differisce quindi dal *conflictus* e dall'*altercatio* per la sua forma fissa, per la tipologia degli interlocutori, ma anche per il contesto di produzione e ricezione. Secondo Gally se i testi dialogici mediolatini «sont des poèmes de savants pour des savants» ⁵⁷⁹ e al limite dei «divertissements de clercs» ⁵⁸⁰ quelli composti da trovatori e trovieri restano prevalentemente «divertissements de poètes». ⁵⁸¹ D'altro canto i *conflictus* e le *altercationes* tendono a inscenare il più delle volte dialoghi tra astrazioni o personaggi tipici ed esemplari, mentre le forme dialogiche occitane si basano, come abbiamo evidenziato, su un dibattito tra individui reali apostrofati per nome. Come scriveva Jones:

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ M. Shapiro, «*Tenso*» et «*partimen*». *La «tençon fictive»*, cit., p. 296.

⁵⁷⁵ P. Stotz, «*Conflictus*», cit., p. 174. Cfr. l'elenco dei testi citati, *ivi*, pp 181-187.

⁵⁷⁶ Cfr. H. Massé, *Du genre littéraire «Débat» en arabe et en persan*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XIV, 1961, pp. 137-147.

⁵⁷⁷ Cfr. P. Bec, *La joute poétique*, cit., p. 12.

⁵⁷⁸ Si conservano anche giudizi dei poeti Ibn Hazm (996-1064) e Wallada (1008-1091). Cfr. *ivi*, p. 13.

⁵⁷⁹ M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 16.

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 57.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

Tant que l'on n'aura pas cité de débats latins entre des personnages réels échangeant des strophes de même mesure, il faut se résigner à chercher ailleurs.⁵⁸²

Accennavamo in apertura a somiglianze tra le dispute oratorie e la tenzone.⁵⁸³ Queste venivano praticate nell'insegnamento nelle scuole di oratoria sin dall'alto Medioevo.⁵⁸⁴ Sebbene non ci siano state conservate, se ne trovano menzioni a partire dal IX secolo, come in questo passaggio delle *Enarrationes in Epistulas Pauli* di Rabano Mauro:

Dialectici, quorum Aristoteles princeps est, solent argumentationum retia tendere et vagam rhetoricae libertatem in syllogismorum spineta concludere. Hi ergo, qui in eo totos dies et noctes terunt, ut vel interrogent vel respondeant vel dent propositionem vel accipiant vel assumant, confirmant atque concludant, quosdam contentiosos vocant, qui, ut libet, non ratione, sed stomacho disputent litigantium. Si igitur illi hoc faciunt quorum proprie ars contentio est, quid debet facere Christianus, nisi omnino fugere contentionem?⁵⁸⁵

Rabano Mauro passa in rassegna e cita proprio la terminologia tecnica della disputa in latino (*interrogare, respondere, dare/accipere propositionem, confirmare, concludere*) e caratterizza la *contentio* come dibattito eminentemente polemico.

A partire dal X secolo si hanno menzioni di dispute pubbliche tra avversari, probabilmente ispirate a quelli in uso nelle scuole, ma esorbitanti dal contesto iniziale.

⁵⁸² D. J. Jones, *La tenson Provençal*, cit., p. 70. O, per meglio dire, come precisa P. Hagan, *The Medieval Provençal Tenson*, cit., p. 228: «il faut se contenter d' étudier les poèmes eux-mêmes».

⁵⁸³ In particolare Saverio Guida ha postulato un rapporto molto diretto tra la tradizione scolastica delle *quaestiones* e le dispute in versi trobadoriche. Cfr. S. Guida, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi, 1983, pp. 64-65: «l'esprit de controverse» di cui erano in tal modo impregnati i chierici e i nobili usciti dall'ammaestramento scolastico non tardò a far sentire i suoi effetti fuori dall'ambito didattico, della sfera disciplinare e, «débordant l'école», a «gagner le palais». Le *disputationes* su temi giuridici, filosofici, retorici, teologici, si trasformavano nelle aule signorili, dove esisteva un pubblico che apprezzava i «tornei», i «duelli», con le armi dell'intelligenza, in «contrasti», in *débats*, in *tensons* su argomenti teorici e pratici investenti la realtà quotidiana o addirittura su fatti immaginari, affrontati con la stessa tecnica e lo stesso procedimento in uso nelle scuole».

⁵⁸⁴ Cf. P. Riche, *Écoles et enseignement dans le haut Moyen Âge*, Paris, Aubier, 1979, pp. 229 e sgg. Il dialogo praticato nelle scuole le discipline, è testimoniato precocemente in un manoscritto noto come *Flores biblici*, probabilmente databile alla prima metà del XII secolo, che conserva discussioni di *quaestiones* teologiche suggerite dalla lettura della Bibbia e dei Padri, nella forma di sillogismi, *argomentationes* e obiezioni. Cfr. L. M. De Rijk, *Die mittelalterliche Traktate "De modo opponendi et respondendi"*, in «Beitrag zur Geschichte der Philosophie und Théologie des Mittelalters», 17, 1980, p. 73, n. 11.

⁵⁸⁵ *Patrologiae cursus completus*, T. 112, *Enarrationum In Epistolas Beati Pauli*, J.-P. Migne, Lutetiae Parisiorum, apud J.-P. Migne editorem, 1878, p. 689. Cfr. O. Weijers, *De la joute dialectique à la dispute scolastique*, cit., p. 510. Tr. (*ibidem*): «Les dialecticiens, dont Aristote est le prince, ont l'habitude de tendre les filets des argumentations et d'enfermer la liberté débridée de la rhétorique dans les subtilités des syllogismes. Ceux-là mêmes, qui passent des jours et des nuits à interroger ou à répondre ou à donner une proposition ou l'accepter ou l'assumer, à confirmer et à conclure, appellent belligérants ceux qui ne disputent pas en utilisant la raison, mais instinctivement (littéralement en latin : avec les tripes des querelleurs). Si eux, les dialecticiens, dont l'art est proprement dit la lutte, font cela, que doit faire alors un chrétien, sinon fuir totalement la lutte?».

Un esempio celebre di questa spettacolarizzazione è rappresentato dalla disputa filosofica tra Gerberto di Aurillac (futuro papa Silvestro II) e Otrico, *scholasticus* di Magdeburgo, tenutasi nel 980 a Ravenna alla presenza dell'imperatore Ottone II e della sua corte.⁵⁸⁶

I riferimenti alle dispute dialettiche vere e proprie - oggetto delle *artes disputandi* e utilizzate nell'insegnamento universitario - si moltiplicano in particolare a cavallo tra XII e XIII secolo.

Le bachelier était obligé par le *statutus* des participer comme *opponens* ou comme *respondens* dans les questions disputées publiques. Il était évalué sur la base de sa performance dans ces discussions. Il lui était donc essentiel de connaître les problèmes, des arguments et des réponses.⁵⁸⁷

Sempre in questo periodo si situa il passaggio dalla *quaestio* alla *disputatio*.⁵⁸⁸ La pratica della disputa, «caractérisée par le détachement progressif à l'égard du texte»,⁵⁸⁹ suscitò - tanto per via del pubblico che attirava e dell'animazione che creava che per il suo carattere "sofistico"- la riprovazione di personalità eminenti del XII secolo come San Bernardo, Jean de Salisbury, Etienne de Tournai e il silenzio di Ugo di San Vittore, ma ebbe tuttavia ampia diffusione e subì diversi cambiamenti:⁵⁹⁰

Vers 1200, elle a une structure organisée en *positio*, *oppositio* et *responsio*; l'*oppositio* est divisée en trois éléments : *propositio*, *interrogatio* et *conclusio* et la *responsio* peut prendre trois formes : *concessio* (quand l'adversaire a dit quelque chose de vrai), *contradictio* (quand il a dit quelque chose de faux) ou *prohibitio* (quand il a dit une chose qui n'est pas claire, pas nécessaire ou ambiguë). Au XIIIe siècle, la

⁵⁸⁶ Tale disputa filosofica, vinta da Gerberto come testimoniato da Richerio di Reims, ebbe come oggetto le categorie del sapere e il ruolo della filosofia contrapposto al quello della fede. Cfr. A. Cantin, *Sur quelques aspects des disputes publiques au XIe siècle latin*, in *Études de civilisation médiévale (IXe-XIIe siècles)*, *Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation médiévale, 1974, p. 89-104.

⁵⁸⁷ *Ivi*, p. 61.

⁵⁸⁸ Cfr. L. M. De Rijk, *Die mittelalterliche Traktate "De modo opponendi et respondendi"*, cit, pp. 73-76.

⁵⁸⁹ Come riassume O. Weijers, *De la joute dialectique à la dispute scolastique*, cit., p. 513, la disputa scolastica «fut l'une des principales méthodes d'enseignement dans les universités du Moyen Âge. Rappelons brièvement les traits principaux de son histoire: elle s'est développée à partir de la *quaestio*, dans le courant du XIIe siècle. A propos des textes de base que l'on lisait et commentait, des questions étaient posées et résolues au moyen d'une argumentation dialectique. Plus tard, la question disputée se détacha de la lecture pendant les cours et devint un exercice indépendant. La *disputatio* et le résultat écrit, la *questio disputata*, concernent toutes les disciplines enseignées. La dispute théologique est certainement la plus connue, mais le même phénomène existait en médecine, chez les juristes et à la Faculté des arts».

⁵⁹⁰ J. Jolivet -B. C. Bazàn -J. W. Wippel -G. Fransen, D. Jacquart, *Les question disputées et les questions quodlibétiques dans les facultés de Théologie, de Droit et de Médecine*, Turnhout, Brepols, 1985, p. 31. Per le reazioni contro le *disputationes* cfr. *ivi*, p. 37.

technique de ce genre de disputes s'est encore développée : l'*ars obligatoria* semble être la dernière étape dans cette évolution. Les *obligationes* sont en effet des discussions dans lesquelles un *opponens* essaie de conduire le *respondens* à accepter des propositions contraires à la thèse qu'il s'est «obligé» à défendre.⁵⁹¹

Se da un punto di vista retorico il tratto più specifico dei *partimens* sembrerebbe quindi costituito dal carattere dilemmatico delle domande e dall'esito aperto della discussione, di contro la *disputatio* scolastica «n'est pas un duel entre deux opposants, mais la discussion d'une question, au moyen d'outils dialectiques, qui se déroule entre le maître et ses étudiants ou entre plusieurs maîtres et bacheliers».⁵⁹² Malgrado alcune analogie, il rapporto più evidente tra *disputationes* scolastiche e tenzoni o *partimens* risiederebbe soprattutto genericamente in una comune inclinazione alla dialettica:

Les disputes couronnent l'ensemble du système universitaire, dans toutes les disciplines (...) malgré leur dynamisme intrinsèque et l'agitation, régulièrement condamnés par les statuts des universités, qu'elles peuvent entraîner, elles ne sont pas des simples "tournois de clercs". Elles visent à la vérité en prenant en compte les divers aspects d'un problème, en interrogeant toutes les réponses possibles.⁵⁹³

L'intento veritativo della disputa e l'esito aperto delle discussioni di casistica amorosa sembrerebbero in effetti due tratti costitutivi e funzionali divergenti:

⁵⁹¹ O. Weijers, *De la joute dialectique à la dispute scolastique*, cit., pp. 511-512.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, cit., p. 323. Cfr. O. Weijers, *De la joute dialectique à la dispute scolastique*, cit., p. 513: «D'abord, il s'agit ici de la discussion d'une question suggérée, au moins à l'origine et en partie aussi plus tard, par la lecture des textes de base ; souvent ces questions concernent des difficultés ou des contradictions, apparentes ou réelles, dans le texte commenté ou des interprétations contradictoires. Deuxièmement, la dispute scolastique a comme objectif de trouver la bonne réponse à la question, de déterminer ou d'enseigner la vérité, tout en prenant en compte les diverses facettes du problème, les diverses réponses possibles; elle se sert de l'argumentation dialectique, en particulier de syllogismes, à cette fin seulement. (...) après la formulation de la question on donne des arguments pour la réponse affirmative et la réponse négative, puis le maître présente sa solution - souvent il défend l'une des réponses données, mais il peut aussi choisir une troisième voie en procédant par distinction - et il réfute les arguments qui vont à l'encontre de cette opinion. Finalement, sous sa forme pleinement développée, elle implique la participation d'au moins trois personnes: le maître, qui propose la question, préside la discussion et présente sa *determinatio*, le *respondens*, qui donne une solution préliminaire, et l'*opponens*, qui attaque les arguments avancés. Dans les disputes importantes, comme les *disputationes sollemnes* qui réunissent tous les maîtres et étudiants de la Faculté, on voit intervenir plusieurs *respondentes* et *opponentes*». In questo senso Weijers (*ivi*, pp. 513-516) distingue nettamente la disputa scolastica, che deriva dalla lettura e l'interpretazione dei testi, da quella dialettica, che deriva dagli esercizi di retorica, *ivi*, p. 516: «La dispute dialectique a certainement les racines les plus anciennes. Mais la dispute scolastique, tout en se servant de la dialectique et des techniques d'argumentation développées dans la dispute dialectique, l'a dépassée et est devenue un instrument pour l'analyse de problèmes réels et la principale méthode de recherche des universités médiévales».

De même que la *disputatio* est une recherche commune de vérité, de même le *jeu-parti* n'aurait pu se développer s'il n'avait pas exploré un domaine où la réponse ne peut être unilatérale et définitive: la question dilemmatique posée dans le jeu demeure question jusqu'au bout et sa résolution est forcément impossible.⁵⁹⁴

Inoltre, come ha sottolineato Mason, «What the comparison of the *jeu-parti* to the *disputatio* ignores, above all, is the role of melody, the heightened, affective powers of persuasion and impression that music can add».⁵⁹⁵

Riguardo le origini della tenzone non resta che supporre cautamente una confluenza di diversi fattori e concludere con Jones che «Il convient donc, en somme, de chercher chez les troubadours eux-mêmes».⁵⁹⁶

4.3 L'ambito dialogico oitanico e la fortuna dei *jeux-partis*

Secondo la sintesi storico-letteraria di Jeanroy, *tenzos* e *partimens* trobadorici trovano i loro corrispettivi nel Nord della Francia rispettivamente nei *débats* e nei *jeux-partis*.⁵⁹⁷ La prima tipologia, che sembrerebbe essere stata meno praticata dai trovieri, sarebbe autoctona e si sarebbe spontaneamente evoluta dai dibattiti mediolatini, mentre la seconda si sarebbe affermata solo in un secondo momento, soppiantando la forma più antica, grazie al modello del *partimen* occitano.

En effet il n'y a au nord aucun jeu parti bien ancien; on n'en trouve pas dans les œuvres des premiers et des plus illustres trouvères, tels que Gautier d'Espinou, Conon de Bétune, Gautier de Dargies, Blondel de Nesles et il n'y en a qu'un seul dans celles de Gace Brulé. (...) Dans la France du nord, ce n'est qu'à la cour de Thibaut que le jeu parti obtint droit de cité, et à Arras seulement, vers le milieu du XIII siècle, qu'il eut tout sa vogue. Quant au débat proprement dit il est beaucoup plus ancien.⁵⁹⁸

⁵⁹⁴ Cfr. C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, cit., pp. 335-336. Cfr. *ivi*, p. 323: «Au plan formel, les *disputations* sont tranchées par une intervention extérieure. Les *jeux-partis* tout en appelant à un jugement extérieur restent sans solution». Si potrebbe tuttavia attenuare questa tesi nella coscienza che si tratta in una certa misura anche di un effetto prospettico, dato dal fatto che i giudizi nelle tradizioni dialogiche galloromanze non sono stati quasi mai conservati.

⁵⁹⁵ J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 59.

⁵⁹⁶ D. J. Jones, *La tenson Provençal*, cit., p. 70.

⁵⁹⁷ Cfr. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, cit., p. 46: «Si nous passons au nord, nous devons faire entre le jeu parti ou *parture* et le débat la même distinction qu'entre le *partimen* et la *tenso*».

⁵⁹⁸ La "stagione" dei *jeux partis* può considerarsi conclusa agli inizi del XIV secolo. Cfr. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, cit., pp. 46-47.

Tuttavia, data l'incertezza cronologica circa i più antichi esempi di *jeux partis* e *partimens*, si può ipotizzare una dinamica di scambio tra le due tradizioni più dinamica e complessa.⁵⁹⁹ Come indicato da Asperti infatti «si individua con sufficiente nettezza un momento-chiave, di intreccio e snodo fra le due tradizioni, occitanica e oitanica, rappresentato dallo scorcio del XII secolo e dai primissimi anni del successivo. Si tratta probabilmente del momento di più forte e produttivo contatto fra i poeti delle due scuole, favorito dalla presenza di principi munifici e da grandi imprese collettive come la Terza e la Quarta Crociata».⁶⁰⁰

Il *débat* in versi sembrerebbe comunque come una forma poetica assai marginale nella produzione lirica oitanica per come ci è stata conservata (tuttavia pur non avendo attirato molta attenzione da parte degli studiosi, meriterebbe studi aggiornati e specifici). Come accennato in apertura, il termine può indicare oltre alla varietà dialogica francese simile alla tenzone anche una forma narrativa più o meno breve, opera di un solo autore e più simile ai *conflictus*, che ebbe ampio sviluppo a partire dal XIII secolo e soprattutto nel XV.⁶⁰¹ Jeanroy menziona pochissimi esempi di *débats* poetici tra interlocutori reali, tra i quali il componimento frammentario *Coins de Galles ameneit* (RS 907) tra tale Jehanin e il conte di Gueldre,⁶⁰² dove il primo chiede al secondo il permesso di amare una sua parente, ottenendo un netto rifiuto. In *Car me conseillies Jehan se Dex vos voie* (RS 1775) tale Jean de la Tournelle si lamenta con un altro Jean del fatto che un *riche home* gli ha rubato un suo cavallo. La metafora, abbastanza scoperta, cela in realtà una dama, come l'amico non manca di rilevare. Jean de la Tournelle non smentisce, e sollecita l'aiuto del suo interlocutore per farsi restituire la sua montatura "anche senza sella", purché non sia stata "messa alla prova". In un altro *débat* burlesco con il troviero e giullare Colin Muset, Jacques d'Amiens si lamenta delle sue sofferenze amorose e il primo gli consiglia di trovare un'amante più fedele o allora di cambiare passione e rivolgersi ai piaceri della tavola e del vino.⁶⁰³ Colpisce

⁵⁹⁹ Cfr. J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., pp. 48-49.

⁶⁰⁰ S. Asperti, *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, in «Messana», 8, 1991, pp. 46-47.

⁶⁰¹ Cfr. A. Yllera Fernández, *Rutebeuf y la tradición del debate medieval*, cit.; la tesi dottorale di E. Bermejo Larrea, *La narrativa breve en el siglo XIII francés: Dits, Debates y Batallas*, Universidad de Zaragoza, 1981.

⁶⁰² Il testo databile alla prima metà del XIII sec è stampato in appendice a *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, cit., p. 463. Per le ipotesi circa l'identità del conte, cfr. *ivi*, p. 52.

⁶⁰³ Mentre il *débat Trop sui d'amor enganez* (RS 925), inscena un dialogo tra due amici dove uno dei due si lamenta di una dama indifferente e il secondo lo spinge a amarne un'altra più bella inducendo il primo a sospettare che si tratti di un consiglio realmente disinteressato.

che tutti questi testi, ancorché attraverso un chiaro filtro scherzoso e/o parodico, trattino comunque argomenti amorosi. Jeanroy ha infatti sottolineato come non ci siano quasi conservate per il *domaine* oitanico altre tipologie dialogiche come scambi di testi satirici e personali: solo pochi componimenti satirici di attacco personale risultano indirizzati a Thibaut de Champagne e sono stati conservati senza le eventuali risposte.⁶⁰⁴

Pochi sono anche gli esempi antico francesi di *débats* in versi immaginari. Nell'anonimo *Entre Raison et Jolive Pensée* (RS 543),⁶⁰⁵ (indirizzato con una richiesta di giudizio alla contessa delle Fiandre) le due personificazioni si disputano il cuore del poeta.⁶⁰⁶ Ci resta poi un *débat* immaginario attribuito a Thibaut de Champagne con Amore,⁶⁰⁷ *Kant Amors vit ke je li aloignoie* (RS 1684), in cui il troviero alla fine rifiuta di rimanere ancora al suo servizio;⁶⁰⁸ mentre motivi autoparodici già menzionati per le tenzoni immaginarie trobadoriche possono ritrovarsi in *débat* narrativi come quello in cui Renaut de Dammartin dialoga con il suo ronzino Vairon.⁶⁰⁹

In compenso si segnalano anche diversi testi anticofrancesi con interlocutrici anonime e soprattutto forme dialogiche lirico-narrative accostabili alla pastorella, dove la voce poetica sorprende due personaggi (di solito due fanciulle) che conversano tra di loro.⁶¹⁰

⁶⁰⁴ Come parziale eccezione Jeanroy cita un componimento di Huon d'Oisi, *Maugré tous sains et maugré Dieu aussi* (RS 1030), cfr. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, cit., p. 50 e n. 2: «Dirigée contre un simple allusion décochée en passant par Conon de Béthune; celui-ci n'avait pas écrit proprement sa pièce contre Huon d'Oise». Cfr. J. Bédier, *Sur deux chansons de croisade*, in «Romania», t. 35, n. 139, 1906, pp. 379-393.

⁶⁰⁵ Nel testo la personificazione è poi nominata *Joliveté*. La contessa potrebbe essere Isabelle de Vermandois, morta nel 1182. Cfr. N. Unlandt, *Le chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne. Analyse et description du manuscrit et édition de 53 'unica' anonymes*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012, pp. 34-37.

⁶⁰⁶ Cfr. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, cit., p. 54.

⁶⁰⁷ Mentre in un *jeu parti* *Amors, je vos requier et pri* (RS 1075) Gillebert de Berneville pone un quesito a Amore. Il componimento è incluso nel *Recueil général des jeux partis français* in quanto secondo gli editori l'appellativo potrebbe designare una dama (cfr. *ivi*, p. 157), ma si tratta più probabilmente di un testo parodico. Vi è anche un *débat* tra Perrin d'Angecort e *Bone amour*, ma anche in questo caso secondo Jeanroy potrebbe trattarsi di un semplice *senhal*. Cfr. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, cit., p. 54, n. 1.

⁶⁰⁸ Il *débat* riprende a modello la tematica e le prime due stanze della tenzone immaginaria di Peirol, *Quant Amors trobet partit* (BdT 366,29).

⁶⁰⁹ Per altri *débats* narrativi (più avvicinabili a *altercationes* mediolatine) come la *Desputaison de Charlot et du Barbier* o la *Desputaison du Croisé et du Decroisé* di Rutebeuf, cfr. A. Yllera Fernández, *Rutebeuf y la tradición del debate medieval*, cit.

⁶¹⁰ Cfr. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, pp. 54-59. *Ivi*, p. 60, Jeanroy conclude che «nos débats lyriques sont venus de la Provence, mais il sont admis des éléments que le Midi avait ignorés ou dédaignés (...). Le débat est resté plus archaïque au nord qu'au midi, parce qu'il a été moins influencé par la civilisation courtoise. On y retrouve des traits anciens ou populaires (l'assimilation de la femme au cheval ecc.), des personnages traditionnels (la fille amoureuse et sa compagne, la fille dialoguant avec sa mère, la mal mariée, le jaloux ecc.)». cfr. *infra* § 5.17.

Come anticipato, il *jeu-parti*, in tutto simile alla varietà occitana “classica” del *partimen*, risulta di gran lunga la tipologia dialogica di cui possediamo maggiore testimonianza.⁶¹¹

Le *jeu-parti*, dans son type normal, est une pièce lyrique de six couplets suivis de deux envois: dans le premier couplet, l'un des deux partenaires propose à l'autre une question dilemmatique et, celui-ci ayant fait son choix, soutient lui-même l'alternative restée disponible. Dans les deux envois, chacun des deux partenaires nomme un juge.⁶¹²

Dei 182 componimenti totali compresi nel *Recueil général des jeux partis français* - cui se ne aggiunge un altro edito da Crespo, per un totale di 183 -⁶¹³ almeno 114 sono originari del centro urbano (e poetico) di Arras.⁶¹⁴ Eccettuati alcuni esempi provenienti dalla corte di Thibaut de Champagne e una propaggine lorenese tardiva,⁶¹⁵ il *jeu parti* oitanico è prevalentemente *arregois*. Quel che a prima vista stupisce è che si tratta di un ambiente assai diverso dalle corti che facevano da sfondo al *partimen* occitano e alle composizioni dei primi trovieri.

Pourquoi, en effet, le *jeu-parti*, lié formellement et thématiquement à la *canço*, connut-il sa plus grande vogue, non dans les cours, mais au sein d'une des premières académies poétiques urbaines, le Puy d'Arras? Quel plaisir particulier les Arrageois, mécènes, poètes amateurs et confirmés mêlés, tiraient-ils de ces compositions sans grand intérêt esthétique? Quel sens acquéraient-elles pour eux qu'elles n'avaient plus, ou insuffisamment, pour les poètes de cour? (...). La mode du *jeu parti* (...) attire l'attention sur une pratique différente de la poésie dans un milieu non aristocratique.⁶¹⁶

Nella tradizione manoscritta i *jeux partis* sono, a differenza che per i loro corrispondenti in lingua d'oc, per lo più dotati di notazione musicale, ben 105 su 183 ci sono stati trasmessi con la melodia,⁶¹⁷ che sembrerebbe ripresa nella maggior parte

⁶¹¹ Cfr. H. Spanke, *Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-Parti*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 52, 1929, p. 39-63.

⁶¹² *Recueil général des jeux partis français*, cit., pp. v-vi.

⁶¹³ R. Crespo, *Un "jeu-parti" inedito*, in «Studi medievali», XXIII, 1982, pp. 957-969.

⁶¹⁴ Il calcolo è di R. Crespo, *Il raggruppamento dei "jeux-partis" nei canzonieri 'A', 'a' e 'b'*, in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, édité par M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 399-428. Nel *Recueil* la cifra è 125. Cfr. *Ivi*, p. xxvi.

⁶¹⁵ Cfr. P. Marot, *Identifications de quelques partenaires et juges des «unica» des jeux-partis du Chansonnier d'Oxford*, in «Bibliothèque de l'école des chartes», 88, 1927, pp. 266-274.

⁶¹⁶ M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 17.

⁶¹⁷ In alcuni casi tuttavia, come nei manoscritti **QR**, i *jeux-partis* non presentano la notazione musicale e nemmeno spazi previsti a questo scopo.

dei casi da composizioni precedenti.⁶¹⁸ Non è raro che uno stesso testo presenti in diversi codici melodie differenti. Come sottolineato da Mason questo elemento ha di fatto comportato, unitamente ad altri assunti critici, un lungo disinteresse verso la comprensione e lo studio dei *jeux-partis* come complesse unità poetico-musicali.⁶¹⁹

Come sottolineato da Bec il *jeu-parti* oitanico - i cui interlocutori sembrano essere sempre, come nelle tenzoni occitane, personaggi realmente esistiti - tende a costituirsi in forma ancora più fissa che il *partimen* trobadorico: «il est fixe par le nombre de ses couplets (dans la grand majorité des cas six) et le monolithisme de sa thématique (casuistique amoureuse)».⁶²⁰ Pochissime le deroghe, come nel *jeu parti* parodico tra Gillebert de Berneville e Thomas Herier, *Thumas Herier, j'ai partie* (RS 1191), dove la questione è se Thomas rinunciarebbe per sempre, in cambio della fortuna di un ricco banchiere di Arras (Audefrois Louchart), ai *pois au lart*. Mentre altri componimenti come *Rollans,amins, au fort me consilliés* (RS 1343) o *Concilliez moi, Aubertin, je vous prie* (RS 1201) più simili a *débats*, risultano per contenuti e registro prossimi alle *sottes chansons*.⁶²¹

Per quanto riguarda la questione dell'improvvisazione, se Lavis ne ha sostenuto l'impraticabilità (questa era anche l'opinione degli editori del *Recueil*),⁶²² Gally ha

⁶¹⁸ Cfr. *infra* § 4.9.

⁶¹⁹ La questione delle diverse melodie conservate per gli stessi testi fu sollevata da F. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in «Archiv für Musikwissenschaft», n. 5, 1923, pp. 185-222; n. 6, 1924, p. 245 e sgg. A questo proposito J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 65 nota che: «Ludwig's diagnosis of a 'problem' in *jeu-parti* transmission is a symptom of a dogmatic and anachronistic approach to music of the distant past. The existence of several melodies for the same *jeu-parti* text does pose some challenges for the analysis of *trouvère* song, however, signaling that the identity of a song and its melody was more fluid in the thirteenth century than we might assume». Cfr. M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 71 e n. 32. Cfr. B. Brumana, *Le musiche nei jeux-partis francesi*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia», 1975-1976, pp. 509-572; M. F. Stewart, *The Melodic Structure of Thirteenth-Century 'Jeux-Partis'*, in «Acta Musicologica», 51/1, 1979, p. 87.

⁶²⁰ P. Bec, *La joute poétique*, cit., p. 21. Cfr. *Recueil général des jeux-partis français*, cit., p. X: «(...) les sujets des jeux-partis se ramènent à un petit nombre de questions de casuistique amoureuse. Il en est de même des arguments, qui sont parfois absurdes et d'une mauvaise fois évidente. Il arrive que la même question soit posée plus d'une fois. Il arrive que le même poète soutienne, dans deux pièces différentes, deux opinions contraires. Nous laissons aux lecteurs le soin de classer les jeux-partis au point de vue de leur valeur littéraire et d'établir les types de "questions d'amour" auxquels se réduisent les jeux-partis si on les Dépouille des ornements dont les trouvères les ont revêtues dans l'intention d'apporter un peu de variété à un genre qui en était peu susceptible».

⁶²¹ Cfr. *Recueil général des jeux partis français*, cit., p. 277 e sgg.

⁶²² G. Lavis, *Le jeu-parti français. Jeu de refutation, d'opposition et de concession*, in «Medioevo Romano», XVI, 1991, p. 22: «étant donné la complication technique de beaucoup de jeux-partis et la nécessité d'une certaine suite dans la discussion, ces pièces ne peuvent être le produit d'une improvisation. L'explication la plus plausible est que le deux poètes se mettaient d'accord sur le sujet à traiter, préparaient la pièce ensemble et, la pièce terminée, la chantaient dans une réunion littéraire».

argomentato, riprendendo le tesi di Zumthor, in favore di una composizione *semi-improvisée*.⁶²³

Se il *jeu parti* sembrerebbe (stando alla documentazione in nostro possesso) meno praticato dai primi trovieri, questa tipologia acquista, come accennavamo, un'eccezionale risonanza ad Arras dove sembrerebbe aver incontrato un favore particolare presso la società borghese della cittadina, a partire dalla seconda metà del XIII secolo.⁶²⁴ A Arras si forma infatti, forse a partire da una confraternita di giullari e poi di borghesi,⁶²⁵ una sorta di accademia letteraria urbana denominata *Puy Notre Dame* o *Puy d'Amour*.⁶²⁶ In occasioni delle riunioni del *Puy* si tenevano tornei poetici che terminavano con l'elezione dei vincitori e coloro che non potevano presenziare avevano la possibilità di inviare i loro componimenti.⁶²⁷

Le riunioni del *Puy* venivano di volta in volta presieduta da un Principe. Il più importante fu senza dubbio Jehan Bretel, sotto la cui reggenza - cominciata intorno al

⁶²³ M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit, p. 68 e sgg, p. 75.

⁶²⁴ M. Gally, *Entre sens et non sens. Approches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *Il genere «tenzone»*, cit., p. 224.

⁶²⁵ La confraternita aveva per nome *Carité Notre Dame des jogleors et de borgois* e prima del 1221 era un'associazione professionale e religiosa di soli giullari. Cfr. *ivi*, pp. 35-36. Grazie al registro della confraternita (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 8541), di fatto un *Obituaire* nel quale venivano registrati i contributi versati dai confratelli alla morte di un membro per le spese funerarie, conosciamo la data approssimativa di morte di molti personaggi, che in molti casi sono gli stessi che figurano come *partenaires* o giudici nei *jeux-partis*. Cfr. *Recueil général des jeux partis français*, cit., pp. xxvi-xxvii; R. Berger, *Le nécrologe de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, 2 voll., Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1963.

⁶²⁶ Cfr. G. Paris, *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, publiés par M. Roques, Paris, Société Amicale Gaston Paris, 1912, p.476, n. 2: «Les puis du nord de la France sont tous, à l'origine, des "puis Notre Dame", et leur nom n'est autre que celui-même de la ville du Pui Notre-Dame (en Velay), où existaient des fêtes et des concours poétiques dont les textes nous ont gardé plus d'une trace et qui, sans doute, à l'origine, étaient consacrés uniquement à la glorification de la Vierge Marie». M. C. Battelli, *Le "chansons couronnées" nell'antica lirica francese*, in «Critica del testo», II, 1999, pp. 599-617 ha evidenziato come molte ricostruzioni sull'attività del *Puy* di Arras presentino evidenti limiti storiografici e documentari. Nonostante ciò il legame tra il *Puy* e la *Confrerie* è stato di nuovo ribadito da C. Symes, *A Common Stage. Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2007, pp. 216-27. Su questo punto si veda D. Checchi, «*Fin'amor*» e «*Amour soufisante*» nella lirica arrasiana del XIII secolo, in «Medioevo Romanzo», XXXVIII/2, 2014, pp. 287-288 e n. 3. Cfr. *ivi*, p. 287: «Sebbene si tratti del più importante organismo socio-letterario di Arras, la scarsa documentazione ha finora impedito di tracciare con sicurezza i suoi fini e ordinamenti».

⁶²⁷ L'istituzione dei *Puys* è un fenomeno caratteristico della Francia del Nord nel XIII secolo, che si prolungherà anche nei due secoli successivi. Cfr. *ivi*, pp. 39-40: «Leur institution représente un cas particulier de mouvement d'organisation et d'émancipation communales propres à cette période. Le puy est d'abord une émanation du principe associatif. La finalité littéraire, morale et dévote de la confrérie double la nécessité économique et l'exigence d'entraide où la corporation trouve sa raison d'être. (...) sa fonction est à la fois de rassemblement et de distinction d'une élite sur la base de la pratique lyrique apte à masquer de clivages sociaux trop marqués et à recomposer une autre hiérarchie qui se veut plus fraternelle».

1250 e protrattasi per circa un ventennio - il *Puy* conobbe il suo apogeo. Il troviero figura a vario titolo - come interlocutore o giudice - in ben 90 *jeux-partis*.⁶²⁸

Secondo Gally il gusto per questo tipo di discussioni si spiegherebbe, oltre che con il sincretismo caratteristico della nascente cultura urbana, anche per l'influenza suscitata dal non lontano ambiente universitario di Parigi: i *jeux-partis*, riunendo un *savoir faire* poetico, dialettico e giuridico al contempo, si presterebbero alla parodia sia del mondo universitario che di quello cortese.⁶²⁹ Anche Cayley ha evidenziato alcune somiglianze formali e strutturali tra la *disputatio de quodlibet* e il *jeu-parti* come l'uso dei proverbi, l'alternanza degli interlocutori nel dibattere una questione posta come un contraddittorio e la richiesta finale di giudizio (*determinatio*).⁶³⁰ Novikoff e Saltzstein hanno visto in questi tratti comuni il diffondersi del ragionamento scolastico fuori da Parigi e «the desire to authenticate French vernacular culture».⁶³¹ Tuttavia come osserva Mason: «Several Arrageois trouvères such as Lambert Ferri or Jehan de Grieviler would certainly have had clerical training, but trouvères of earlier *jeux-partis* such as Thibaut de Champagne are unlikely to have been well-versed in scholastic principles».⁶³²

Quel che è evidente è che una “nuova aristocrazia” di borghesi e banchieri sembrerebbe voler imitare e fare propri le feste e i costumi di quella “vecchia”. A Arras, come nelle corti signorili occitane, «les limites entre poètes et non-poètes demeurent floues».⁶³³ Qualche donna compare tra i giudici, come un tale *demoiselle Oede* nominata quattro volte in questo ruolo.⁶³⁴ Tuttavia nomi e apostrofi agli interlocutori disegnano il profilo di una comunità - fatta di legami sociali e amicizie, ma anche di

⁶²⁸ Jehan Bretel figura come primo *partenaire* in 71 *jeux partis*, come secondo in 18 e in quanto giudice in 3. Cfr. G. Raynaud, *Mélanges de philologie romane*, Paris, Champion, 1913, p. 319, n. 4: «ce titre de Prince du Puy n'est pas donné à Jean Bretel dans tous les jeux-partis où il figure. Dans le ms. 1490 du Vatican (a) qui comprend au moins 61 jeux partis proposés pu soutenus par Bretel, 13 seulement lui attribuent cette qualification. Je remarque de plus que ces jeux-partis semblent être réunis à part et sont contenus presque tous du fol. 167 au fol. 174. Ces pièces correspondent sans doute à une période déterminée de la vie de Jean Bretel».

⁶²⁹ M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 23.

⁶³⁰ E. Cayley, *Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 18.

⁶³¹ J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 58. Cfr. J. Saltzstein, *Cleric-Trouvères and the Jeux-Partis of Medieval Arras*, in «Viator», 43/2, 2012, pp. 147-64; A. J. Novikoff, *The Medieval Culture of Disputation. Pedagogy, Practice, and Performance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013), p. 143.

⁶³² J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 58.

⁶³³ *Ivi*, p. 29

⁶³⁴ Cfr. *ivi*, p. 43 si tratta forse la moglie del facoltoso banchiere arrageois Audefrois Louchart. Sulla partecipazione femminile ai *jeux-partis*, cfr. E. Doss-Quinby, 'Rolan, de ceu ke m'avez / parti dirai mon samblant'. *The Feminine Voice in the Old French Jeu-parti*, in «Neophilologus», 83/4, 1999, pp. 497-516.

gerarchie - maschile.⁶³⁵ Gally ha sottolineato come i *jeux-partis* sembrerebbero discussioni che possono volentieri fare a meno della presenza femminile.⁶³⁶

La studiosa appare convinta - come prima di lei gli editori del *Recueil* - che i *jeux partis* evidenzino un carattere doppiamente “secondo” rispetto alla poesia dei trovatori (in quanto tradizione derivata e in quanto “parodia”), ma anche rispetto alla canzone oitanica da cui riprendono la struttura metrico-rimica, la melodia e le tematiche.⁶³⁷

Gally osserva come nei *jeux partis*, a differenza che nella tradizione occitana, il legame tra canto e amore sia quasi assente:⁶³⁸

L'éventail des sujets est donc relativement réduit puisque la matière courtoise n'offre qu'un nombre d'éléments limités sans cesse reformulés. Aussi peut-on les redéployer en quelques rubriques: requête amoureuse et ses modalités (cadeaux, conduit à observer, durée...) , rivaux et jalousie, attitudes de la dame et de l'amant et en particulier mises à l'épreuve diverses de la patience de l'amant, sa retenue s'il se trouve au lit avec sa dame, sa longue requête sans espoir. Or la forme même du jeu à la fois donne une couleur prosaïque à ces thèmes et les remet en cause en les faisant passer du plan lyrique au plan d'une pseudo-expérience. Aussi l'équilibre entre le jeu-parti et l'érotique du Grand Chant est-il à la fois essentiel et fragile. De nombreux jeux, par exemple introduisent la question de la fin de l'amour provoquée par la lassitude de l'amant auquel aucune faveur n'est accordée.⁶³⁹

La studiosa non manca di sottolineare la «fantaisie débridée et le rire constamment sous-jacent des *partures* d'Adam de la Halle».⁶⁴⁰ Così come l'insistenza di un certo numero di *jeux partis* di Arras sul campo metaforico della fame e dell'ambito culinario - del tutto assente nei *partimens* trobadorici - sarebbe un esempio lampante di questa fragilizzazione del discorso amoroso.⁶⁴¹ Secondo la studiosa insomma nel *jeu parti*

⁶³⁵ *Ivi*, p. 41: «Bretel appelle “sire” ou “biau sire” le Tresoirer d'Aire, Audefroï, Robert de Chastel et le Prieur de Boulogne, il salue Jehan de Marli comme “maistre” mais interpelle Lambert Ferri et Perrot de Nesle simplement en “ami”». Per la presenza femminile nei *jeux-partis* e nella lirica trovierica, cfr. l'interessante e dettagliato contributo di A. Paupert, *La poésie au féminin en langue d'oïl avant Christine de Pizan. la voix des troveresses*, in «*Fabula*», *Les colloques, L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan*, consultato all'indirizzo <http://www.fabula.org/colloques/document6255.php> (ultima apertura 1/1/2020).

⁶³⁶ *Ivi*, p. 52.

⁶³⁷ *Ibidem*: «Il ne faut pas oublier le caractère second des pièces arrageoises, doublement héritées de la lyrique d'oc et des poètes de cour, et faisant donc l'objet de ce qu'on peut appeler une adaptation au contexte arrageois».

⁶³⁸ *Ivi*, p. 64.

⁶³⁹ *Ivi*, p. 61.

⁶⁴⁰ M. Gally, *Entre sens et non sens. Approches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *Il genere «tenzone»*, cit., p. 234.

⁶⁴¹ M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., pp. 132 sgg. Cfr. *ivi*, p. 139: «le jeu parti, actualisé dans ce premier puy d'Arras, exprimerait et renforcerait les changements d'une poésie toujours cultivée mais dont les figures paraissent moins fortes ou moins nécessaires».

infatti si accentuerebbero quegli effetti di «mise en situation et relation»⁶⁴² ossia di relativizzazione del codice amoroso in quanto «contradictoirement normatif» in qualche modo già evidenti nella canzone oitanica.⁶⁴³ Questo tratto sarebbe secondo Gally tipico non solo dei *jeux partis* di Arras ma anche di quelli più antichi composti da poeti aristocratici come Thibaut di Champagne in un contesto di corte:

(...) certains traits non courtois du jeu parti sont structurels et on doit les mettre en relation avec le fonctionnement même du débat. (...) Le jeu-parti lui-même est, en effet, à la fois une forme déviante voire caricaturale de certains traits de la lyrique médiévale, et absolument orthodoxe.⁶⁴⁴

Se quindi Neumeister aveva concluso la sua monografia sui *partimens* occitani affermando che l'etica e l'ideale cortese venivano seriamente posti in dubbio, secondo Gally nei *jeux partis* oitanici tale “messa in discussione” apparirebbe più radicale: seppure questi non si configurino come vere e proprie «machines de guerre contre l'idéologie courtoise»⁶⁴⁵ si può comunque osservare «une mise à distance du verbe lyrique d'une manière en quelque sorte structurelle et inévitable».⁶⁴⁶ L'universo referenziale della *fin' amor*, trovandosi a concorrere con l'orizzonte cittadino di Arras, finirebbe per costituire: «un discours et seulement cela».⁶⁴⁷ Torneremo su questo punto nella *Parte sesta*.

Da segnalare che dopo i circoli poetici di Champagne e Arras, un altro circolo più tardivo impegnato con la casistica e dibattiti amorosi sarebbe da localizzare, a partire dai *jeux-partis* del ms. di Oxford (I), nell'Est della Francia e più precisamente in Lorena:

Ainsi, tous les personnages des *unica* des jeux-partis d'Oxford, qui ont été identifiés ou que nous avons pu identifier, appartiennent à l'est de la France, la plupart sont barrois. D'autre part, ces personnages

⁶⁴² *Ivi*, p. 226.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 233.

⁶⁴⁴ Cfr. M. Gally, *Jeux-partis de Thibaut de Champagne: poésie d'un genre mineur*, in *Thibaut de Champagne, Prince et Poète au XIIIe siècle*, in Y. Bellenger et D. Quéruel (edd.), Lyon, La manufacture, 1987, pp. 89-97.

⁶⁴⁵ M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit, p. 129.

⁶⁴⁶ *Ivi*, p. 130,

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 65. Naturalmente Gally fa riferimento oltre che agli studi di P. Zumthor, al già menzionato contributo di R. Schnell, *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour*, cit.

vivaient à la fin du xiii^e siècle et au commencement du xiv^e siècle. (...) Les Lorrains, donc, imitèrent tardivement les poètes du Nord.⁶⁴⁸

Come per le *quaestiones* scolastiche si sono conservati repertori di discussioni e argomenti, la tradizione oitanica presenta raccolte di cosiddette *demandes d'amours*, che spesso contengono quesiti e svolgimenti del tutto simili a quelli dei *jeux-partis* (mentre nulla di simile ci è giunto per la tradizione occitana).⁶⁴⁹ Il repertorio delle *demandes* è costituito da 363 brevi prose trasmesse da 25 manoscritti del XIV e XV secolo, ogni *demande* è generalmente seguita da una risposta o da un breve dialogo. Eccone un esempio, che condivide la “questione” esplicita con un *partimen* occitano, *Mir Bernart, mas vos ay trobat* (BdT 435,1=301,1):⁶⁵⁰

Demande

Sire, ils sont deux hommes qui tous deux ayment une femme, et a tous deux elle ottoie son corps et habandonne a faire totes leurs volentez par deux moitiés, c'est à savoir a l'un de la chainture en aval, et l'autre de la chainture en amont, par si que l'un ne poeult touchier a la part de l'autre. Or vous demande je, laquelle part vous prendriés?

Response

Dame, je prendroie de la chainture en amont pour plusieurs raisons.⁶⁵¹

Spesso le *demandes* si trovano raccolte insieme a indovinelli (questi ultimi solitamente di carattere più marcatamente osceno) e altri giochi di società, con cui hanno una qualche parentela come *Le Roi qui ne ment*, *Le Jeu aux Rois et Aix Reine*, ecc.⁶⁵² Abbiamo detto come nel codice I sono copiate insieme ai *jeux-partis*:

⁶⁴⁸ P. Marot, *Identifications de quelques partenaires et juges des «unica» des jeux-partis du Chansonnier d'Oxford*, cit., p. 271.

⁶⁴⁹ Per le “demandes d'amour”, cfr. A. Klein, *Die altfranzösischen Minnefragen. Ein Beitrag zur Geschichte des Streitgedichts und der Minnehöfe. Ausgabe der Texte und Geschichte der Gattung*, Marburg, Ebel, 1911; M. Felberg-Levitt, *Questions of Love. Critical Edition and Study of the "Demandes d'amour"*, Ph.D. dissertation, Université de Montréal, 1992; L. C. Brook, *Two Late Medieval Love Treatises: Heloise's Art d'amour and a Collection of Demandes d'amour*, edited with Introduction, Notes and Glossary from British Library Royal MS 16 F II, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1993.

⁶⁵⁰ Cfr. *infra*. § 5.16.

⁶⁵¹ *Demande* n. 127, cito da *Amorous Games. A Critical Edition of 'Les Adevineaux amoureux'*, ed. by J. W. Hassell, Austin, University of Texas Press, 1974, p. 32.

⁶⁵² R. Firth Green, ‘Le Roi qui ne ment and Aristocratic Courtship’, in *Courtly Literature: Culture and Context*, ed. By K. Busby and E. Kooper, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin, pp. 211–25. Cfr. A.

Plusieurs témoignages essentiellement littéraires nous font entrevoir un certain type de divertissement courtois à base de questions et réponses sur les relations amoureuses ou la bonne conduite en amour. Ce que l'on peut appeler des jeux de parole et d'amour, ou de casuistique amoureuse, jeu érotique et courtois des demandes d'amour, des venditions, voire de certaines devinettes, étaient sans doute connus et pratiqués, peut être selon des variantes de ton et registre, dans différents milieux dès le XII^e et XIII^e siècles même si les manuscrits et les mentions qui en sont faites datent surtout du XIV^e, XV^e et XVI^e siècles.⁶⁵³

Questi «échanges ludiques très formalisés», sembrerebbero aver ricoperto diverse funzioni: «à la fois un moyen de distraction, un mode de communication entre les sexes et un véhicule aux tensions érotiques au sein des fêtes aristocratiques».⁶⁵⁴ Diversi interpreti si sono chiesti quale potesse essere il rapporto, in termini di genesi, tra il repertorio delle *demandes* e le discussioni di casistica amorosa.⁶⁵⁵ Tuttavia pare impossibile stabilire se l'esistenza di questo e simili “giochi cortesi” sia da considerare anteriore o posteriore all'apparizione dei *jeux-partis*:⁶⁵⁶

The close similarity between a number of *jeux-partis* and *demandes d'amour* has led scholars to speculate that the *jeu-parti* might have originated in the *demande*. In some *jeux-partis*, the first stanza is almost identical to a *demande d'amour*, while in other cases a *demande* has been elaborated to form a *jeu-parti*, or a *jeu-parti* has been condensed to form a *demande*. Twentieth-century scholars have proposed

M. Finoli, *Un gioco di società. 'Le roi qui ne ment', et 'les demandes en amour' nel Chevalier errant di Tommaso III di Saluzzo*, in «Studi Francesi», LXXX, 1983, pp. 257-264.

⁶⁵³ M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 51. Cfr. R. Bergeron, *Les venditions françaises des XIV^e siècles et XV^e siècles*, in «Moyen Français», 19, 1986, pp. 34-57. Un'estrema traccia di questa vicenda si avrà ancora nel XV secolo con i 51 giudizi in prosa su casi amorosi degli *Arrêts d'Amour* di Martial d'Auvergne Martial d'Auvergne, *Les Arrêts d'Amours*, édition de J. Rychner, Société des anciens Textes français, Paris, Champion, 1949.

⁶⁵⁴ Come affermato da S. L. Patterson, *Game on. Medieval Players and their Texts*, Phd Dissertation, University of British Columbia, 2017, p. 149: «On the Continent, the appearance of the game in texts and manuscripts reveals the significance of *Le Roi Qui Ne Ment* and the *demandes d'amour* as love catechisms for practicing courtly refinement and polite behavior, as argued by Alexander Klein, and as a ludic space to indulge in physical and emotional intimacy among courtly and aristocratic players».

⁶⁵⁵ Un'altra questione è rappresentata dal rapporto tra i *jeux-partis* e i ventuno “giudizi” riportati nel VII capitolo del secondo libro del *De Amore* di Andrea Cappellano. Questi giudizi, come noto, vengono attribuiti nel trattato a alcune tra le più importanti dame francesi e occitane del XII secolo. Di questi giudizi 7 sono attribuiti a Marie de Champagne, 3 a Eleonora d'Aquitania, 3 a Alice di Champagne, 2 alla contessa delle Fiandre Elisabetta de Vermandois, 5 alla Viscontessa Ermengarda di Narbona e 1 a una corte di dame della Guascogna. Cfr. *Trattato d'amore. Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres*, testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV, a cura di S. Battaglia, Roma, Perrella, 1947.

⁶⁵⁶ M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 53 ipotizza che le *demandes* siano anteriori senza tuttavia suffragare tale ipotesi «Bien que nous n'en possédions pas de preuve certaine, les “demandes” le plus anciennes seraient antérieures aux jeux partis et auraient favorisé le goût de la discussion et de la casuistique amoureuse. Il n'est pas sûr qu'il faille chercher une histoire chronologique et des filiations précises entre toutes ces manifestations d'une parole érotique ludique».

different chronologies for this relationship, which are difficult to prove because all sources for the *demandes* date from after 1300, and most *jeux-partis* sources are securely dated before 1320. This does not mean that the *jeu-parti* preceded the *demande*. (...) The relationship between the genres of *jeu-parti* and *demande d'amour* may also have been dynamic during the thirteenth century, with *jeux-partis* being transformed into *demandes* and *vice versa*.⁶⁵⁷

Tuttavia, come osserva giustamente ancora Gally, una delle differenze strutturali con i *jeux-partis* è che questi, pur mostrando un carattere anche ludico e ricoprendo anche all'occasione il ruolo di *divertissements* mondani, restano comunque indiscutibilmente nell'orbita della poesia.

4.4 Rime di corrispondenza e tenzoni nella poesia italiana delle Origini

Nella tradizione italiana l'ambito preminente è certamente quello delle rime di corrispondenza. Sin dalla "scuola siciliana" la poesia dialogica infatti si configura principalmente nella forma dello scambio di sonetti, adottando solo raramente la struttura della canzone (o in alcuni casi della ballata, della frottola o della sestina di corrispondenza): «la tenzone trobadorica è in sostanza una canzone scritta a quattro mani, una stanza a testa e recitata di fronte a un pubblico, laddove la tenzone italiana si compone di testi autonomi, concepiti e trasmessi alla stregua di lettere».⁶⁵⁸ Il metro di elezione è appunto il sonetto e le discussioni possono articolarsi sia in corone di testi che in semplici botta e risposta.⁶⁵⁹

Secondo Giunta se alcune tenzoni italiane tra le più antiche sono «testi ragionativi o, in vario modo, polemici» e mostrano maggiori somiglianze con le *tenzos* trobadoriche, verso la fine del XIII secolo la fisionomia delle corrispondenze in versi appare alquanto mutata, anche perché «negli ambienti cittadini duecenteschi» sparisce probabilmente quasi del tutto l'esecuzione orale.⁶⁶⁰ Nella prima fase «rientrano senz'altro gli inizi

⁶⁵⁷ J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 34.

⁶⁵⁸ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 234. Per le corrispondenze tematiche tra le due tradizioni Giunta rimanda alla monografia primonovecentesca di H. Stiefel, *Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone*, cit. Si conservano pochi esempi di tenzoni a strofe alternate, come quella di contenuto politico attribuita a Ruggeri Apugliese Provenzano (Salvani?). Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 907-911.

⁶⁵⁹ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 122. Cfr. *ivi*, pp. 126-128. La discontinuità rispetto alla tradizione occitana sarebbe data, secondo Giunta anche e soprattutto dall'elezione del sonetto a metro specializzato per la tenzone.

⁶⁶⁰ V. Celotto, *Il riso e la morale. Poesia satirica nel medioevo romano*, in *La Satira in versi. Storia di*

siciliani della tenzone, posto che in quest'epoca il genere sembra servire esclusivamente alla discussione teorica sull'amore, e vi rientra la maggior parte delle tenzoni d'ambito guittoniano. Più complessa e più sfumata appare la situazione per ciò che riguarda lo stilnuovo». ⁶⁶¹ Dopo il discrimine costituito dalla poesia dantesca e "stilnovista", la tradizione italiana prenderebbe una direzione più marcata:

(...) certo è che a mano a mano che si avanza nel Trecento questi caratteri originari appaiono sempre meno pertinenti per una classificazione formale delle rime di corrispondenza. (...) Non si tratta più, in altre parole, di un genere letterario che, pur esprimendosi attraverso una forma metrica non originale, si distingue per sue proprie peculiarità retoriche e tematiche (la sfida dialettica, l'alternarsi di domande e risposte intorno a questioni di rilievo teorico), ma di un particolare sottogenere dell'epistolografia (...). ⁶⁶²

Per quanto riguarda i trattati, come noto, manca nel *De Vulgari Eloquentia* di Dante la parte relativa al sonetto e quindi alla tenzone. ⁶⁶³ Francesco da Barberino nei suoi *Documenti d'amore* menziona rapidamente della tenzone (nominata come *contentio*) nelle glosse metriche del trattato. ⁶⁶⁴ Una breve riflessione sulle rime di corrispondenza si trova solo nella *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, trattato degli anni Quaranta del Trecento del padovano Antonio da Tempo, dove di fatto si rinvia però al sonetto: «Una volta chiarito che la struttura dei sonetti responsivi non si differenzia da quella dei normali sonetti "sciolti" che per la questione della ripresa rimica, il da Tempo ha esaurito il suo compito». ⁶⁶⁵ Abbiamo già accennato come nell'analisi di Giunta la tenzone si configuri come un genere "debole" della poesia italiana delle Origini, ⁶⁶⁶ non potendosi definire né come un genere metrico, né come un genere contenutistico.

Giunta ha sottolineato come la "regola" della ripresa rimica risulti assente in alcune delle tenzoni italiane più antiche e note, come nel caso sopra citato - e per diversi aspetti abbastanza eccezionale - della tenzone tra Bonagiunta e Guinizelli. ⁶⁶⁷ Il sonetto responsivo replica su rime diverse nelle tenzoni duecentesche più antiche, composte cioè nella prima metà del XIII secolo dai poeti per lo più appartenenti alla Magna Curia

un genere letterario europeo, a cura di G. Alfano, Carocci, Roma, 2015, pp. 67-84.

⁶⁶¹ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 18.

⁶⁶² *Ibidem*. Per la tradizione delle tenzoni nei codici italiani cfr. *infra* § 4.9.

⁶⁶³ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 7.

⁶⁶⁴ O. Antognoni, *Le glosse ai Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino*, in «Giornale di Filologia Romanza», IV, 1881, p. 96: «Contentio est super similibus inter duos de quibuscumque simili ordo».

⁶⁶⁵ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p.11.

⁶⁶⁶ Cfr. *supra* § 2.6.

⁶⁶⁷ Cfr. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 48 e sgg.

Federiciana. Tuttavia la risposta per le rime, già osservata nei testi trobadorici, si impone molto presto nella tradizione italiana⁶⁶⁸ e non di rado i responsivi riprendono dal missivo anche alcuni sintagmi.

Dal punto di vista delle modalità e dei contenuti le tenzoni italiane antiche più che vertere intorno a problemi di casistica amorosa come nelle tipologie più diffuse in area galloromanza, si rivolgono «al versante intellettuale della passione».⁶⁶⁹

Come infatti appare evidente il *partimen* è tra le tipologie di dialogo in versi, quella più legata al contesto sociale della corte, mentre «quanto al Duecento, una volta chiusa la breve ed isolata esperienza federiciana» il nesso «che veramente conta per spiegare certi aspetti» dei generi e dei testi dialogici sarà «quello tra poesia e civiltà (pubblico) comunale».⁶⁷⁰

Le tenzoni dei cosiddetti poeti siciliani si imperniano fin dal principio su argomenti seri, che trovano spazio anche nelle *quaestiones* scolastiche come quelli relativi «alla genesi o alla natura d'amore»,⁶⁷¹

Così nella nota tenzone tra l'Abate di Tivoli⁶⁷² e Giacomo da Lentini che si svolge su cinque sonetti. Dopo la "proposta" *Ai deo d'amore, a te faccio preghiera*, «(ammesso che tale sia)»⁶⁷³ dato che formalmente si presenta come un componimento autonomo, lo scambio si prolunga su altri quattro sonetti, attraverso i quali Giacomo da Lentini sfida il suo interlocutore trascinandolo nel campo della definizione della natura di Amore e della sua rappresentazione poetica.⁶⁷⁴

Sullo stesso nodo si svolge anche la tenzone iniziata da Iacopo Mostacci. In questo caso il missivo sottintende un'alternativa (se amore sia aristotelicamente "sostanza" o

⁶⁶⁸ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 234: «è giusto osservare che dalla tenzone provenzale quella italiana eredita un tratto caratterizzante quale è la norma della ripresa rimica».

⁶⁶⁹ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 237. Giunta cita a tal proposito una controversia dibattuta alla facoltà di Teologia di Parigi, *Utrum complacentia visus sit causa amoris*.

⁶⁷⁰ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 239.

⁶⁷¹ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 237. Giunta cita a tal proposito una controversia dibattuta alla facoltà di Teologia di Parigi, *Utrum complacentia visus sit causa amoris*.

⁶⁷² Con *Abbas Tiburtinus* ci si riferisce all'abate della Mentorella noto monastero laziale, ma a Roma è attestata l'esistenza di un Gualtiero, «laicus de Urbe», chiamato anch'esso Abate di Tivoli, contemporaneo di Giacomo da Lentini e menzionato come devoto di Innocenzo IV in un breve del 1250 che assegnava un beneficio ad un suo figlio.

⁶⁷³ Giacomo da Lentini, *Rime*, in *I poeti della scuola siciliana*, vol. 1, edizione critica con commento a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008, p. 351.

⁶⁷⁴ Giacomo da Lentini risponde con il sonetto *Feruto sono isvariatamente*, seguono *Qual om riprende altrui spessamente* dell'Abate, *Cotale gioco mai non fue veduto* del Notaro e *Con vostro onore facciovi uno 'nvito sempre* dell'Abate. L'ordinamento differisce nei due canzonieri che tradiscono la tenzone, in **V** l'ordine è quello cui si è fatto riferimento sopra, in **Ch** sono presentati di seguito i primi due sonetti dell'Abate, *poi Cotale gioco*, mentre *Feruto sono* compare a parecchie carte di distanza e manca l'ultimo sonetto dell'Abate

“accidente”)⁶⁷⁵ e richiede esplicitamente una risposta, ma, a differenza dei *partimens* trobadorici, il testo presenta già una soluzione e soprattutto si fonda su un «contenuto teorico oggettivo» (dove l’accento va posto sull’aggettivo “teorico”):⁶⁷⁶

Solicitando un poco meo savere
e con lui mi vogliendo diletare,
un dubio che mi misì ad avere,
a voi lo mando per determinare.

On’omo dice c’amor à potere
e gli coraggi dstringe ad amare,
ma eo no [li] lo voglio consentire,
però c’amore no parse ni pare.

Ben trova l’om una amorositate
la quale par che nasca di piacere,
e zo vol dire om che sia amore.

Eo no li saccio altra qualitate,
ma zo che è, da voi [lo] voglio audire,
però ven faccio sentenz[i]atore.⁶⁷⁷

In *Amore è uno desio che ven da’ core* Giacomo da Lentini risponde confermando sostanzialmente la giustezza della tesi, mentre Pier delle Vigne in *Però c’Amore non si pò vedere* prende il partito opposto. Pur condividendo alcuni tratti della tenzone e del *partimen* occitano (la richiesta di un parere, l’opposizione tra tesi contrapposte), l’aspetto ragionativo e comunicativo appaiono qui assai più pronunciati e mancano del tutto le apostrofi all’interlocutore. Come sintetizzato da Michelangelo Picone:

Il sonetto [missivo] (...) espone la *quaestio* da discutere, riassumibile nella domanda iniziale del trattato di Andrea Cappellano: «Quid sit amor» (cfr. il v. 13); ma suggerisce al tempo stesso le due possibili soluzioni, alla maniera dei *partimens* trobadorici (amore è sostanza o accidente) accordando per conto suo una netta preferenza alla seconda soluzione (amore è accidente). La disputa sull’amore viene dunque avviata da una figura di basso profilo sociale e intellettuale nella corte di Federico II (Iacopo vi svolgeva

⁶⁷⁵ Un secondo livello della domanda è relativo alla questione “da dove nasce Amore”, se dal cuore o dallo sguardo, come non mancano di cogliere nelle loro risposte i corrispondenti.

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 148. Cfr. M. Picone, *La tenzone de amore* fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio, in *Il genere «tenzone»*, cit., pp. 13-31.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

le mansioni di falconiere), per essere continuata e conclusa da figure di rango e autorità superiore (come effettivamente sono i due “risponditori” appartenenti alle più alte sfere dell’amministrazione politica federiciana). La tenzone de amore, attuata nell’ambito della curia federiciana (...) esibisce fin dalle prime battute il suo forte interesse gnoseologico.⁶⁷⁸

La tenzone italiana antica è quindi, secondo Giunta, proprio «quel genere nel quale la volontà di comunicare - parlando direttamente ad un destinatario - si combina con la volontà di dimostrare (mettendo al centro di questo discorso un problema, un tema oggettivo come può essere appunto la natura di amore)».⁶⁷⁹

Anche per questo nella tradizione italiana, ma questo vale soprattutto a partire dal Trecento, «Le grandi personalità poetiche, che nei generi forti vengono considerate i motori delle trasformazioni, non sembrano avere molta importanza: partecipano, anch’esse, ad un genere che almeno in parte, sembra sottratto all’influenza delle poetiche individuali».⁶⁸⁰

Si tratta certo, di una affermazione di carattere generale, ma il fatto che la “tenzone” sia il luogo dove si confrontano uno spettro di soggettività più largo di quello dei poeti professionisti, influisce anche in questo senso. Nei testi dialogici in lingua d’oc, così come nella pratica tenzonatoria italiana antica tuttavia, aldilà delle specifiche *contraintes* del dibattito in versi, è comunque possibile individuare, specie nelle fasi più antiche delle rispettive tradizioni, l’influenza di poetiche “individuali”, evidenti anche nella tradizione e in particolare nei testi “specializzati” in scambi di insulti.⁶⁸¹

Stante il fatto che la tenzone italiana si configura per la maggior parte dei componimenti come uno scambio a distanza, in alcuni casi sembrerebbe che i poeti abbiano comunque «agito a stretto contatto»⁶⁸² come nella tenzone tra Monte Andrea e cinque poeti fiorentini.⁶⁸³ Inoltre nella tradizione italiana un missivo può essere inviato

⁶⁷⁸ Cfr. M. Picone, *La tenzone de amore* fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio, cit., p. 22. Cfr. *ivi*, p. 23: «La novità di cui si fregia il dettato poetico di Iacopo consiste proprio nel modo razionale e logico di costruire il suo testo, che non solo mette sul tavolo la quaestio centrale dell’intera lirica romanza (la problematica natura di amore), ma tenta anche di presentarne una personale argomentazione (l’accidentalità del fenomeno amoroso), annunciando così la soluzione vincente che verrà proclamata nel XXXV capitolo della Vita nuova (“[...] Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia)».

⁶⁷⁹ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 146.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ Cfr. *infra* § 4.9.

⁶⁸² Cfr. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 25.

⁶⁸³ Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, edizione critica a cura di F. F. Minetti, Firenze, presso l’Accademia della Crusca, 1979, pp. 246-266. Cfr. A. Robin, *Espoirs gibelins au lendemain de Bénévent*, in *La poésie politique dans l’Italie médiévale*, sous la direction de M. Marietti, A. Fontes Baratto et C. Perrus, «Arzanà», XI, 2005, pp. 47-85.

non a un singolo ma a una pluralità di destinatari, sin dalla tenzone sulla natura d'amore inviata da Iacopo Mostacci - con ogni probabilità "contemporaneamente" - a Giacomo da Lentini e Pier delle Vigne, si assiste infatti a una possibile moltiplicazione degli interlocutori. Come testimoniato anche dalla prosa della *Vita nova* che accompagna il sonetto *A ciascun alma presa*, in Toscana negli anni dello Stilnovo ebbe una certa fortuna ad esempio un sottogenere della tenzone specializzato nell'*interpretatio somnii*, suscettibile di un numero non prestabilito di risposte.⁶⁸⁴

Va sottolineato che gli scambi di insulti e invettive non conoscono particolare fortuna nella poesia dialogica italiana antica, scomparendo probabilmente insieme all'esecuzione orale.⁶⁸⁵

L'invettiva perdura piuttosto in forma monologica e l'aggressione verbale si trasferisce su testi allocutivi, indirizzati a interlocutori (reali o fittizi) da cui però non si prevede alcuna risposta. Il modulo dialogico dei modelli d'Oltralpe sopravvive nella forma residuale dell'apostrofe incipitaria.⁶⁸⁶

Troviamo invece nella tradizione italiana anche il sottotipo dialogico delle tenzoni con donna innominata. Nel codice V vengono raccolte quasi tutte in serie all'interno alla sezione delle tenzoni.⁶⁸⁷ Appartiene a questa modalità dialogica, sebbene svolta su una tonalità più narrativa, il celebre contrasto di Cielo d'Alcamo, stilisticamente e linguisticamente ricco di provenzalismi, *Rosa fresca aulentissima*, che si svolge su 32 strofe.⁶⁸⁸ Anche il sottogenere della tenzone con interlocutrici anonime risulta però

⁶⁸⁴ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., pp. 28 e sgg. Cfr. Dante Alighieri, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di S. Carrai, Milano, BUR, 2010, pp. 47, 49: «Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo e, con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore e, pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto lo quale comincia: *A ciascun'alma presa*. (...) A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie, tra li quali fue risponditore quelli cu' io chiamo primo delli miei amici, e disse allora un sonetto, lo quale comincia *Vedeste, al mio parere, onne valore*. E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe ch'io era quelli che li avea ciò mandato». Cfr. il commento di M. Grimaldi in Dante Alighieri, *Vita nuova. Le Rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, vol. I, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, NECOD Roma, Salerno, 2015.

⁶⁸⁵ Un'eccezione famosa è però costituita dalla tenzone dai contenuti molto espliciti tra Dante e Forese Donati. Cfr. A. Stäuble, *La tenzone di Dante con Forese Donati*, in *Lecture classensi*, XXIV, *Le «Rime di Dante»*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1995, pp. 151-170; De Robertis D., *Ancora per Dante e Forese Donati*, in *«Feconde venner le carte»*. Studi in onore di Ottavio Besomi, vol. I, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, pp. 35-48; M. Zaccarello, *L'uovo o la gallina? Purg. XXIII e la tenzone di Dante e Forese Donati*, in *«L'Alighieri»*, XXII, 2003, pp. 5-26.

⁶⁸⁶ V. Celotto, *Il riso e la morale*, cit.

⁶⁸⁷ Nelle prime sei carte del fasc. XXIII, cfr. C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., pp. 259 e sgg.

⁶⁸⁸ *Ivi*, pp. 259-260.

sempre meno praticato con l'allontanarsi del modello trobadorico, mostrando una discreta diffusione tra i poeti del Duecento, scarsa tra i trecentisti, e praticamente nulla nel Quattrocento: «Si tratta, in breve, di una forma tipicamente siculo-toscana familiare cioè alla generazione o alle generazioni di poeti che precedono Dante (...). Lo stilnuovo vale, per questo come per altri aspetti, come una barriera».⁶⁸⁹

Per quanto riguarda la tenzone immaginaria invece risulta praticata da alcuni autori trecenteschi, i quali imbastiscono dialoghi a sonetti alterni (come in lingua d'oc) con i propri oggetti personali tra i quali la valigia, la scarsella, il liuto o l'arpa.⁶⁹⁰ Come nel caso della tenzone immaginaria di Gui de Cavaillon con il suo mantello (BdT 192,3) questa tipologia dialogica è impiegata per mettere in scena in chiave autoparodica la misera condizione del poeta o altre circostanze personali afferenti alla sfera del quotidiano.

A proposito della scarsa fortuna nella tradizione italiana antica di tipologie dialogiche assimilabili al *partimen*, Claudio Giunta ha parlato di *jocs partits* “mancati”.⁶⁹¹ Uno di questi sarebbe lo scambio di sonetti tra Rustico Filippi e Bondie Dietaiuti, che sin dall'*incipit* del testo missivo ricorda da vicino da vicino un *partimen* occitano:

Due cavalier valenti d'un paraggio
Aman di core una donna valente;
ciascuno l'ama tutto in suo coraggio,
che d'avanzar d'amar saria neiente.
L'un è cortese ed insegnato e saggio,
largo in donare ed in tutto avenente;
l'altro è prode e di grande vassallaggio,
fiero ed ardito e dottato da gente.
Qual d'esti due è più degno d'avere
Da la sua donna ciò che' e' ne disia,
tra quelli c'ha 'n sé cortesia e savere
e l'altro d'arme molta valentia?
Or me ne conta tutto il tuo volere:
s'io fosse donna, ben so qual vorria.⁶⁹²

⁶⁸⁹ *Ivi*, p. 264.

⁶⁹⁰ *Ivi*, p. 265.

⁶⁹¹ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., pp. 239 e sgg.

⁶⁹² G. Marrani, Rustico Filippi, *Sonetti*, edizione critica commentata, in «Studi di Filologia Italiana», LVII, 1999, pp. 94-95. Cfr. il *partimen* di Guionet (prob. Gui de Cavaillon) e Raymbaut, *En Raymbaut, pros donna d'aut paratge o lignage* (238,2=388,22), vv. 1-8, dove però l'opzione e la casistica sono ulteriormente complicate dall'aggiunta di un difetto per ognuno dei cavalieri (*The Troubadours Tensos*

Bondie nel responsivo *Da che ti piace*, sceglie la prima opzione e il dibattito sembrerebbe concludersi con questi due soli sonetti, configurandosi appunto secondo Giunta come un *joc* mancato, dato che «la lunghezza è un carattere primario, non secondario» del *partimen*.⁶⁹³ Tuttavia in questo caso non possiamo essere del tutto certi che lo scambio non fosse in origine più esteso di quello conservato.

Un altro scambio di sonetti tra tali Bartolomeo lucchese e Bonodico riprende la questione molto discussa anche in alcuni *partimens* e *jeux-partis* su chi sia migliore tra l'amante ardito e quello riservato (vv. 1-9):⁶⁹⁴

Di due amanti molto piacentieri,
ch'aman di fino core un'alta amanza,
l'un ha baldeza e mostra volentieri
ciò che gli avèn per lei con arditanza
l'altr'è dottoso e biasma li parlieri,
ch'a la sua donna conta lor pesanza.
A cui degia donar so intendimento
La gentil donna, che di ciò è sagia?⁶⁹⁵

L'interlocutore evita però di prendere partito e rinvia il quesito al mittente, troncando di fatto la discussione (vv. 9-14):

Amar non po' contra 'l suo piacimento
donna valente, col fin'amor sagia
voi ne savete 'l ver, che mi negate.
Altro no vo' dichiaro, ch'eo non sento:
non richiedete in me più ch'eo non n'agia
s'eo vo discrivio fallo, voi mendate.⁶⁹⁶

and Partimens, vol. II, p 674): «En Raymbaut, pros domna d'aut linhatge, / bell'e valen, preyon per drudaria / duy cavallier, e son d'engal paratge: / mas l'uns a pretz de gran cavallairia / mas elh non fai nul autre fag valen, / e l'autre s'a totz bes enteiramen / mas volpilhs es. Digatz m'al vostre sen / de qual deu miels la dompn'esser amia».

⁶⁹³ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 239. *Ibidem*: «gli scambi di sue soli sonetti non si possono chiamare *joc*».

⁶⁹⁴ Un altro scambio avvicinato al *partimen* è quello tra Verzellino, *Una piacente donna* e Dino Frescobaldi, *Al vostro dir*, su un'altra questione topica ossia se sia meglio amare una fanciulla o una donna matura. Rajna fa anche riferimento alla tenzone-*partimen* tra tale Adriano, *Tre giovani son* e tale Frate Anton da Pisa, *Perché non siamo*. Cfr. *ivi*, pp. 246-247, 250.

⁶⁹⁵ *Rimatori siculo-toscani del Duecento*, s. 1, *Pistoiesi, lucchesi, pisani*, a cura di G. Zaccagnini e A. Parducci, Bari, Laterza, 1915, pp. 94-95. Sullo stesso quesito, anche se posto in forma personale, si fonda anche una tenzone tra Dante (da Maiano o Alighieri) e Chiaro Davanzati.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

Oltre e più che di un *joc* mancato, potrebbe trattarsi di uno di quei testi che mostrano al contempo tratti della tenzone personale e del *partimen*. L'atteggiamento di Bonodico sembrerebbe rispecchiare - oltre alla riverenza verso un interlocutore che per motivi a noi ignoti parrebbe più accreditato - la tendenza alla modestia e alle lodi caratteristica di molti dialoghi in versi italiani. In particolare con i poeti dello "Stilnovo", come evidenziato ancora da Giunta, le rime di corrispondenza vengono scambiate principalmente tra rimatori legati da amicizia e che mostrano di considerarsi tra di loro come "colleghi".⁶⁹⁷ La scarsa diffusione delle discussioni di casistica amorosa si mostra anche come segno del un mutato contesto di produzione e diffusione della poesia, cui accennavamo in aperura:

(...) non essendovi un pubblico che assiste alla recitazione dei testi, non c'è neppure tra gli autori, un accordo preventivo circa la durata del dialogo: o una durata media da rispettare (...) Questa assoluta mancanza di costrizioni e regole (nel tempo, nello spazio e nell'estensione) fa insieme la fortuna della tenzone - che è alla lettera il genere poetico più popolare del Medioevo - e la sfortuna del *joc* in Italia.⁶⁹⁸

Questa sembra infatti essere la differenza sostanziale con la tradizione galloromanza, dove abbiamo visto come quella del *partimen/jeu-partit* sia di gran lunga la variante della tenzone più fortunata.⁶⁹⁹

Se il *partimen* ha avuto poca posterità nella poesia italiana delle origini, le discussioni di casistica amorosa saranno comunque riprese nel Trecento. Per quanto riguarda il versante poetico, simili questioni verranno ancora discusse da poeti come Pucci e Franco Sacchetti, ma anche da Petrarca nella tenzone lunga otto sonetti con Andrea Stramazzo da Perugia su se sia meglio stringere una nuova amicizia o godere i benefici di una di lungo corso.⁷⁰⁰ Mentre in ambito narrativo ci resta testimonianza della diffusione di "questioni d'amore", una pratica ludica e mondana non dissimile da quelle in voga nel nord della Francia. Boccaccio ne fa menzione nel quarto libro del *Filoloco*.⁷⁰¹

⁶⁹⁷ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 443: «modestia e lodi per i colleghi sono (...) elementi quasi necessari alle normali tenzoni perlomeno in Italia».

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 244.

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 250: «possiamo allora ipotizzare che a mano a mano che il legame con la tradizione provenzale si allenta e (...) a mano a mano che decresce il peso della dialettica nella *forma mentis* degli intellettuali del Medioevo, anche lo spazio della tenzone-*joc* si restringa ulteriormente».

⁷⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 250-251.

⁷⁰¹ Cfr. P. Rajna, *Una questione d'amore*, in *Raccolta di Studi critici dedicata ad Alessandro D'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Firenze, Barbera, 1901, pp. 553-68; Id. *L'episodio delle questioni d'amore nel Filoloco di Boccaccio*, in «Romania», t. 31, n. 121, 1902, pp. 28-

Infine una novella del Sacchetti ci ricorda come il gioco del “partito” possa essere sopravvissuto in forme apertamente parodiche anche nella tradizione popolare.⁷⁰²

4.5 Testi dialogici nella poesia galego-portoghese

Nella poesia galego portoghese la tenzone sembrerebbe avere uno statuto abbastanza marginale all'interno del *corpus* lirico, a partire dalla percezione mostrata dai compilatori dei codici manoscritti.⁷⁰³ Per quanto riguarda la trattatistica, l'*Arte de Trovar* - che si trova premessa al Canzoniere **B** - non menziona il dibattito su quesiti dilemmatici di casistica amorosa, nominando solo la tenzone (Capitolo VII del titolo III):⁷⁰⁴

Outras cantigas fazem os trobadores que chama[n] tenções, porque son feitas per maneiras de rrazon que hũu aja contro outro, en que un diga aquilo que por ben tener na primeira cobra, e o outro, rrespondalhe na outra dizend[o] o contrario. Estas se poden fazer d'amor, ou d'amigo, ou d'escarnho ou de maldizer, pero que deven de seer de mee[stria]. E destas poden fazer quantas cobras quiseren, fazendo cadahũu a sua par. Se hi ouver d'aver finda, fazem ambos senhas, ou duas duas: ca non covem de fazer cadahũu a mais cobras nen mais fiindas que o outro.⁷⁰⁵

Comme sottolinea Lanciani manca qualunque accenno alla proposta di un'alternativa dilemmatica né al giudizio finale o alla terminologia del *partimen*:⁷⁰⁶

Nonostante si ammetta che le tenzoni possono essere d'*amor*, d'*amigo*, d'*escarnho* o de *maldizer*, nessun indizio permette inoltre di supporre che con le prime due denominazioni l'anonimo trattatista volesse alludere al “partimen”: al contrario, con il termine tenzoni d'amore sono probabilmente indicate

81. L'episodio del Filoloco trova corrispondenza nelle novelle 4 e 5 della decima giornata del *Decameron*.

⁷⁰²Novella, IX, cito da F. Sacchetti, *Le trecento novelle*, edizione critica a cura di M. Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014, p. 22: «Messer Giovanni della Lana chiede a un buffone che faccia un bel partito; quello ne fa uno molto nuovo che a colui non piace; fanne un altro donde messer Giovanni scornato si parte». Il partito del buffone, Maestro Pietro Guercio da Imola è infatti scatologico, ma rispetta rigorosamente la struttura dilemmatica del quesito, cfr. *ivi*, p. 23: «Io il farò, poichè voi il volete, e il partito è questo: qual volete voi pigliare delle due cose l'una, o volete ch'io cachi in cotesta vostra foggia, o volete cacar voi?». Il buffone parodia anche la richiesta di giudizio: «Il maestro Piero con motti si difendeva e diceva: Vui sé giudice, veggiamo a ragione chi ha il torto di noi due».

⁷⁰³ Cfr. *infra* § 4.9.

⁷⁰⁴ Per le sigle dei mss. cfr. *ibidem*.

⁷⁰⁵ Cfr. G. Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, intr., ed. crit. e facsimile, Lisboa, Colibri, 1999, p. 16.

⁷⁰⁶ G. Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, cit., p. 6.

le *cantigas d'amor* dialogate, e con tenzoni *d'amigo* le *cantigas d'amigo* che presentano la stessa organizzazione a battute alterne tra due personaggi (...).⁷⁰⁷

Il *Torcimany*, trattato di grammatica e retorica redatto tra il XIV e XV secolo dal catalano Luis de Averçó mostra anche su questo punto, come nel resto della trattazione, la sua chiara dipendenza dalle *Leys*:

A mon avisament, entre partiment e tençó ha alguna diferencia, ço es, que en tençó cascú menté son fet propi, e en partiment ha hom a mentenir e a sosenir lo fet estrany. E per tal com moltes personas açó no entenen, se esdevé moltes de vegadas que partiment se met per tençó e tençó per partiment.⁷⁰⁸

Le caratteristiche metrico-strofiche della tenzone galego-portoghese sembrano in tutto assimilabili a quelle delle tipologie dialogiche occitane del periodo "classico": per lo più si tratta di componimenti di 6 strofe o più raramente quattro, spesso con *tornadas* e che tendono ad avere una struttura a *cobras dobras*.⁷⁰⁹ Anche il contrassegno dell'apostrofe a ogni cambio di interlocutore appare rispettato.⁷¹⁰ In tutto i componimenti dialogici ad alternanza strofica sono poco più di 30.⁷¹¹

Le cosiddette *tenções d'escarnho e de maldizer* sono ventotto⁷¹² e vedono protagonisti i poeti più noti e prestigiosi della corte di Alfonso X, detto *el Sabio* (re di Castiglia e León, re dal 1252, morto nel 1284), in un arco di tempo compreso tra il 1250 e 1280:⁷¹³

La concentrazione cronologica accentua, naturalmente, l'omogeneità dei testi (...). le tenzoni galego-portoghese sono quasi sempre riservate all'aggressione giocosa, anche se in veste pesantemente offensiva, di un trovatore ai danni di un altro trovatore (o giullare), il quale tuttavia – a differenza di

⁷⁰⁷ *Ibidem*. Secondo la studiosa, *ivi*, p. 7, non sarebbero numerose le *cantigas de amor* o *de amigo* dialogate che ripartiscono le repliche degli interlocutori su una strofa ciascuno. In particolare quelle *de amigo* prevedrebbero interventi molto brevi, per lo più confinati al solo *refran*.

⁷⁰⁸ "*Torcimany*" de Luis de Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas, siglos xiv-xv*, t. I, trans, intr., e índices J. M. Casas Homs, Barcelona, Sección de Literatura Catalana, 1956, p. 93.

⁷⁰⁹ D. Gonzales Martínez, *Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa*, cit., pp. 69-70.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 71: «normalmente, todas las estrofas comienzan con un apóstrofe, consistente en el nombre del contendiente, con lo que no sólo se procuraría captar la atención del interlocutor, sino que, en el plano dialógico, también se podría entender como un ataque directo al rival».

⁷¹¹ G. Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, *Les genres lyriques*, cit., t. 1, fasc. 6, p. 132 ne contava 25. Lo studioso ritorna sulla sua stima per la traduzione in galego della sua sintesi dove conta 32 tenzoni (2 partimen, 2 tenções d'amor, 28 satirico-burlesche), cfr. G. Tavani, *A poesia lirica galego portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986, pp. 204 sgg. Infine G. Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, cit., ne conta 33.

⁷¹² Cfr. G. Tavani, *A poesia lirica galego portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986, pp. 204 sgg

⁷¹³ G. Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, cit., p. 132.

quanto avviene nella *cantiga d'escarnh' e de maldizer* – ha la possibilità (anzi l'obbligo) di reagire e di rispondere immediatamente “per le rime”.⁷¹⁴

La tradizione tenzonatoria galego-portoghese sembra specializzarsi in particolare nello scambio di insulti e invettive tra poeti e giullari⁷¹⁵ e si contraddistingue per gli «alterchi rozzamente volgari, a base di doppi sensi scopertamente osceni, di insolenze impertinatamente sboccate, di epiteti villanamente calunniosi». ⁷¹⁶ Solo in quattro casi i testi coinvolgono autori poco noti o esponenti dell'aristocrazia di cui non si conosce altra attività poetica. Tre tenzoni coinvolgono anche Alfonso X, con «garbati quanto contenuti - e se ne capisce il motivo - biasimi al re». ⁷¹⁷

La violenza verbale contro i giullari ricorda da vicino alcuni testi trobadorici di cui ci occuperemo, come la tenzone tra Mem Rodrigues Tenorio e il giullare Juião Bolseiro (vv. 15-21):⁷¹⁸

Juião, pois [con]tigo começar
fui, direi-t'ora o que te farei:
ũa punhada grande te darei,
des i querrei-te muitos couces dar
na garganta, por te ferir peor,
que nunca vilão haja sabor
doutra tençom comigo começar.⁷¹⁹

Le minacce fisiche servono chiaramente, oltre che a divertire il pubblico (il giullare ribatte che risponderà a tono e che si taglierà i capelli) a ristabilire una gerarchia: «“filhar pelos cabelos” y “arrastar” al juglar viene a ser lo mismo que reducirlo físicamente en definitiva en la posición inferior que le correspondería». ⁷²⁰ Inoltre il

⁷¹⁴ Ivi, p. 133. Cfr. T. Brandenberger, *Trovadores y juglares en la tençon gallego-portuguesa medieval*, in *Il genere «tenzone»*, cit., p. 310: «Que se trate de un juego literario y no de enfrentamientos serios, es obvio. (...) las tenzones gallego-portuguesas destacan por una notable homogeneidad temática: los asuntos más frecuentes son el oprobio del adversario por falta de profesionalidad o talento y la crítica de comportamientos impropios».

⁷¹⁵ G. Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, cit., p. 134: «Al maggior numero dei testi è demandato il vilipendio dei giullari o alla censura di comportamenti, affermazioni presuntuose, inadeguatezze tecniche o difetti fisici e morali di trovatori».

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ Il nome del giullare è come nella tradizione occitana ‘parlante: *bolseiro* può voler dire ‘tesorero’ ma anche ‘fabricante de bolsas’ o, più probabilmente, ‘el que ama la bolsa’. Cfr. *infra*. §6.11-6.12.

⁷¹⁹ Cito dall'edizione <https://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=377&pv=sim> (ultima consultazione 1/5/2020).

⁷²⁰ T. Brandenberger, *Trovadores y juglares en la tençon gallego-portuguesa medieval*, cit., p. 386.

riferimento alla *garganta* del giullare suggerisce, come nella tenzone occitana, un riferimento alle qualità professionali del giullare: «cuestión de *cantar* o *çitolar bien*». ⁷²¹ Come nella tradizione trobadorica anche qui i giullari sono attaccati e invitati a tacere proprio in qualità di giullari, ⁷²² come in un'altra tenzone tra lo stesso Juião e il trovatore João Soares Coelho, *Joam Soárez, de pram as melhores* (vv. 8-11):

Juião, otros mais sabedores
Quiseron já esto saber de min,
e en todo trobar mais trobadores
que tu non és (...). ⁷²³

Le tenzoni galego-portoghesi, dal momento che coinvolgono soprattutto poeti sono, come quelle occitane, di particolare interesse per osservare «los autores (en cuanto personajes literarios creados por ellos mismos) y la relaciones literarias entre ellos» ⁷²⁴ e, in particolare modo, per quanto riguarda «la puesta en escena de la relación desigual entre trovador y juglar». ⁷²⁵

Per quanto riguarda i *partimens* (anche denominati dalla critica moderna *tenções de amor*), questi contano pochissimi esempi conservati nella tradizione galego-portoghese. ⁷²⁶

⁷²¹ *Ibidem*.

⁷²² Cfr. ad esempio le *cantigas d'escarnho* rivolte dal trovatore Martim Soares al giullare Lopo: *Foi a cítola temperar; Foi um dia Lopo jogar, Lopo jogar, és gargantom*.

⁷²³ Cito dall'edizione <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1210&pv=sim> (ultima consultazione 1/5/2020). Cfr. *ibidem*: «Esta tenção é mais uma das composições que fazem parte da célebre "questão da ama", jocosa polémica desencadeada por uma cantiga de amor na qual D. João Soares Coelho aparentemente elogiava não uma *senhor* ideal, mas uma ama de leite. Aqui, o jogral Juião Bolseiro dá conta do seu espanto pelo facto de um homem tão viajado e culto ter tido tal ideia. Segue-se a discussão sobre o que é ou não uma boa dona e quais as atividades que lhe são próprias. Repare-se na chamada à ordem que o trovador faz ao jogral na última finda: como é que um vilão como ele pode saber o que faz ou deixa de fazer uma boa dona?». Si tratta di una tenzone, per certi aspetti simile a un *partimen*.

⁷²⁴ *Ivi*, p. 382.

⁷²⁵ Cfr. R. Menendez Pidal, *Poesia juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Revista de filología española, 1924.

⁷²⁶ Secondo G. Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, cit., p. 7 sarebbero 5 i componimenti «riconducibili, sia pure con qualche difficoltà, al "partimen"». E. Corral Diaz, *La tradición del 'partimen' gallego-portugués y la lírica románica*, cit., p. 56: «Tal parquedad –que se puede incluso calificar de excepcionalidad – induce a que se dude, en ocasiones, de la existencia del partimen como tipología en la poesía trovadoresca peninsular». Cfr. P. Lorenzo, *Partimen*, in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 512-513. Tra i testi esmainati da Lanciani quello di Alfonso Sanchez e Vasco Martins de Resende, *Vasco Martins, pois vós trabalhades*, dove si chiede al secondo (v. 7) «por quem trobades?», possiede tratti (parodico-satirici) assai simili alla tenzone tra Guiraut Riquier e Bofill, *Auzit ai dir, Bofill, que saps trobar* (BdT 248,16=100,1). Cfr. *infra*.

Uno dei testi assimilabili al *partimen* è il dialogo a strofe alternate tra Pero da Ponte e Garcia Martinz, *Don Garcia Martijz, saber* (52,1=120,9).⁷²⁷ Pero da Ponte pone a tale Garcia Martinz (del quale non si conoscono altri componimenti) la questione del rivelare o meno il proprio amore alla dama, declinata però in chiave personale.

A partire da una proposta di Pellegrini si ritiene che il giudice nominato, Alfonso X, avrebbe emesso la sua sentenza nella famosa *cantiga de escarnho Pero da Ponte, par' o vosso mal*, dove il re rimprovera e ingiuria il trovatore per aver difeso la tesi del riserbo e dell'attesa.⁷²⁸ L'intonazione ironica condivisa dal testo e dall'*arbitrage*, è assai evidente, il re infatti accusa Pero da Ponte, nonostante l'alternativa da lui sostenuta sia in teoria la più ortodossa, di ignorare l'insegnamento dei provenzali (vv. 13-18):

Vos no trobades come proençal
Mais come Bernard de Bonaval,
E por én non è trobar natural
Pois que o d'el e do dem'aprendestes.
E bem vej'ora que trobar vos fal
pois vós tam louca razom cometestes.⁷²⁹

In un altro *partimen* *Pedr'Amigo, quer'ora saber ùa ren* (64,22=116,25), Joan Baveca e Pedro Amigo de Sevilha dibattono su se sia meglio un villano che ama una dama ma non può ricavarne mercede o un nobile che ama una villana ben disposta nei suoi confronti.⁷³⁰ La questione amorosa viene trascinata su toni marcatamente polemici,

⁷²⁷ I testi sono citati a partire dalla numerazione adottata in *Lirica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas*, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica, 2 vols., M. Brea (coord.), Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro - Xunta de Galicia, 1996.

⁷²⁸ Cfr. S. Pellegrini, *Pero da Ponte e il provenzalismo* di Alfonso X, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli: Sezione Romanza», 3, 1961, pp. 127–37.

⁷²⁹ Cito dall'edizione, <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=491&pv=sim> (ultima consultazione 1/5/2020). Bernard de Bonaval era un chierico o giullare galego, in un'altra tenzone con tratti da *partimen*, *Abril Peres, muit'hei eu gram pesar*, discute animatamente con Abril Peres dell'eccellenza delle rispettive dame. Cfr. G. Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, cit., p. 10.

⁷³⁰ Il testo condivide lo stesso schema metrico (ma le *tornadas* hanno rime diverse) di due *partimen* occitani: *Bertran, lo joi de domnas e d'amia* (BdT 437,10=76,2) di Sordello e Bertran d'Alamanon; *Guillem de Mur, cauzetz d'esta partida* (BdT 248,36=226,3) di Guiraut Riquier e Guilhelm de Mur. Cfr. S. Marcenaro, *Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galegoportoghese di testi occitani*, in 'Marsupis Peregrinorum'. *Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010, pp. 479 e sgg.; E. Corral Diaz, *En torno al debate Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren de P. Amigo de Sevilha y J. Baveca*, in *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de literatura Medieval*, Actas del XIV Congreso de la AHLM (Murcia, set. 2011), editoras A. Martínez Pérez, A L. Baquero Escudero, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 273-282.

come esplicitato ai vv. 17-18: «Pedr' Amigo, des aqui é tençom, / ca me nom quer'eu convosc'outorgar».⁷³¹ Per Pedro Amigo il nobile ha sempre ragione, mentre Johan Baveca sostiene il partito cortese per cui è in ogni caso sbagliato amare una donna di lignaggio inferiore. Nelle *findas* i due interlocutori rinviano genericamente a un giudizio. Secondo Lanciani «ci troveremmo dunque in presenza di un tipo di ibridazione analoga agli altri individuati da Tavani nella pastorella, nell'alba e nel sirventese politico, una ibridazione qui operata tra *partimen*, tenzone e *cantiga de escarnio*».⁷³²

Se per Corral Diaz: «la reducidísima prevalencia del partimen en la lírica gallego-portuguesa podría explicarse, aparte de los avatares que siempre rodean a la transmisión manuscrita en el área ibérica, por el escaso seguimiento del ámbito dialéctico (escolástica y técnica de la disputatio) en el Noroeste Peninsular»,⁷³³ tuttavia secondo Lorenzo Gradín il *partimen* sarebbe comunque da considerare come un «genero menor» della poesia galego-portoghese, dotato di una certa «autonomia face a tensó».⁷³⁴

Fin qui tutti testi che abbiamo citato, come le tenzoni e *partimens* occitani, prevedevano un «dialogo intratextual».⁷³⁵ Ci sono poi altri componimenti noti come *cantigas d'escarnho e maldizer* che possono fare funzione di rime di corrispondenza di contenuto burlesco e invettivo: «es frecuente que un autor dirija un poema satírico a un colega para burlarse de él; el aludido puede contestar (o no) en otra composición propia».⁷³⁶ Le *tenções* e le *cantigas d'escarnho* sarebbero accomunate dal fatto che: «à la hora de entrar en diálogo, de criticar y de agreir, las tenzones saltan a menudo la fronteras entre las diferentes capas sociales».⁷³⁷

Si son dos trovadores los que miden sus fuerzas en ele combate poético-debatístico, pueden encontrarse señales de complicidad en los textos mimos o bien puede que se funcionalice a una instancia inferior al juglar, para insultar; elementos que indican que efectivamente se trata de una lucha literaria entre iguales (...). Al enfrentarse, sin embargo, un trovador y un jugar, el trovador se convierte en la instancia superior.

⁷³¹ Cito dall'edizione <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1250&pv=sim> (ultima consultazione 1/5/2020).

⁷³² G. Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, cit., p. 11.

⁷³³ E. Corral Diaz, *La tradición del 'partimen' gallego-portugués y la lírica románica*, cit., p. 56.

⁷³⁴ P. Lorenzo Gradín, «*Partimen*», cit., p. 512. Cfr. anche la tesi di M. A. Ferreira da Silva, *A tenção galego-portuguesa. Estudo de un género e edições dos textos*, Lisboa, Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade, 2003.

⁷³⁵ T. Brandenberger, *Trovadores y juglares en la tençon gallego-portuguesa medieval*, cit., p. 380.

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ *Ivi*, p. 381.

A través de las tenzones gallego-portuguesas se evidencia con nitidez el peso del prestigio social que tienen (o no) las figuras autoriales en la poesía medieval.⁷³⁸

Un'altra differenza sembra essere costituita dal fatto che l'ostilità nella poesia dei *trobadores* si rivolge, ancora più che nel "dialogo" in versi occitanico, in particolar modo verso i giullari.

4.6 Poesia dialogica catalana

Fino al 1350-1360 circa, come noto, lo spazio letterario centro-orientale della penisola iberica appare polarizzato tra due lingue letterarie: il provenzale in Catalogna e il galego-portoghese in Castiglia. È pertanto noto come fino alla fine del XIV secolo la tradizione poetica catalana risulti indistinguibile o comunque non cesurabile da quella occitana.⁷³⁹ Nel 1393 viene fondato a Barcellona, sotto gli auspici di Juan I, il *Consistori de la Gaia Ciència*, istituzione che si pone in una linea di continuità con il suo modello tolosano.⁷⁴⁰ All'incirca in questo periodo: «the custom of debating by alternating stanzas, with rhyme-imitation, becomes popular in Catalan, and remains so into the latter half of the fifteenth century».⁷⁴¹

Per quanto riguarda la poesia dialogica in ambito catalano si conservano soprattutto dibattiti di dilemmatici e di casistica amorosa.⁷⁴² Spesso le discussioni si segnalano per essere ben più estese di quelle occitane "classiche" e per il fatto che il giudizio, che viene richiesto anche per la tipologia delle tenzoni (che nella tradizione occitana non lo prevedeva), appare quasi sempre conservato e viene espresso sempre in versi, ma senza obbligo di ripresa rimica (lo stesso tratto si troverà nella poesia dialogica castigliana del XV secolo).

Come nell'esteso *partimen* (conta ben 13 stanze più 3 occupate dal giudizio per un totale di 144 versi) noto anche come *Questió sobre lo departiment de l'estiu e de l'ivern*, composto verosimilmente tra il 1370 e il 1380.⁷⁴³ Il dialogo, che riprende un tema caro

⁷³⁸ *Ivi*, p. 388.

⁷³⁹ S. Asperti, *Origini Romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Roma, Viella, 2007, p. 272.

⁷⁴⁰ Cfr. M. de Riquer, *Historia de la literatura catalana*, vol. 2, Barcellona, Editorial Ariel, 1980, pp. 65-77.

⁷⁴¹ John G. Cummins, *The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debate*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 42/1, 1965, pp. 9-10.

⁷⁴² Cfr. *ivi*, p. 10.

⁷⁴³ J. Massó-Torrents. *L'antiga escola poètica de Barcelona*, cit., p. 94.

ai *conflictus* mediolatini, vede contrapposti il Visconte Felip Dalmau de Rocabertí e Jaume March (Rao 95,10 = 148,1), ed è seguito dalla *sentència* del re Pietro il Cerimonioso (132,1), vv. 1-9:⁷⁴⁴

Mossen Jacme, si us plats, vullats triar,
d'ests dos partits, qual millor vos parria:
l'estiu havets, que non podets mudar,
fforts, caloros, tal com usa mant dia,
o forts ivern, qui us tendra 'n sa batlia,
car ja vesets aci com sab usar.
Per que prenets aquell que mills vos par,
gran calt o fret, qual que mays vos playria,
qu'envers amor eu ben say qual pendria.

Jaume sceglie di difendere (v. 11) «l'estiu gentil, car porta milloria» e nella sua sentenza il re gli dà ragione: (vv. 134-135) «l'estiu mostra sa valentia, / qui dona fruyts, pa, vi es alegria».

In un *partimen* datato al 1420⁷⁴⁵ Gabriel Ferruç e Guerau de Massanet *Amichs Garaus en cuy fis prets s'agença*, (Rao 64,1 = 105,2), dibattono su se sia meglio risolvere i litigi in via giudiziaria o con le armi;⁷⁴⁶ il componimento si estende su 10 strofe e 2 *tornadas* (per un totale di 88 versi) e se ne conserva la *sentència* (su altro schema) di Jacme Ripoll (Rao 147,1) che a sua volta si svolge su ben 178 vv.⁷⁴⁷

Tuttavia più spesso i *partimens* catalani riguardano come quelli occitani questioni di casistica cortese: tematica che resta in voga fino alla fine del quindicesimo secolo.⁷⁴⁸ Un tipico esempio di casistica cortese è il *partimen* di Bernart Palaol e Jaume Rovira, *Senyer Bernatz, dues puncelhas say* (Rao 126,2 = 156,2). In questo caso il componimento mostra di seguire la misura canonica delle 6 stanze, mentre il giudizio, stavolta collettivo, si estende su 38 versi (*Sentença donada per los jutges, ço es, los .vii.*

⁷⁴⁴ J. March, *Obra poètica*, edició crítica de J. Pujol (ed.), «ENC», Barcelona, Barcino, 1994 <http://www.riale.unina.it/95.10.htm>

⁷⁴⁵ J. Massó-Torrents. *L'antiga escola poètica de Barcelona*, Barcelone, Impremta de la Casa de Caritat, 1922, p. 97.

⁷⁴⁶ M. de Riquer, *Gabriel Ferruç y Guerau de Massanet, Poetas catalanes del siglo XV*, in «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», 27, 1951, pp. 148-176. Il testo è accessibile all'indirizzo <http://www.riale.unina.it/64.1.htm> (ultima consultazione 1/5/2020).

⁷⁴⁷ *Ivi*, pp. 234-257. <http://www.riale.unina.it/147.1.htm> (ultima consultazione 1/5/2020).

⁷⁴⁸ John G. Cummins, *The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debate*, cit., p. 10. <http://www.riale.unina.it/126.2.htm> (ultima consultazione 1/5/2020).

mantenidors de Tholosa, lo jorn de Sancta Creu de may, ab la qual fon condempnat Bernatz).⁷⁴⁹

Si trovano anche testi avvicinabili alla tenzone, come la discussione abbastanza accesa tra Gabriel Mòger e Gabriel Ferruç sulla bellezza delle donne maiorchine, *Seny'En Ferruç, vos qui tenit procura* (Rao 112,1 = 64,6).

Anche in ambito catalano abbiamo testimonianza di una collezione di *Demandes d'amors*, copiate tra fine XIVe inizio XV secolo e conservate ai ff.134v-136v del ms. 381 della biblioteca di Carpentras.⁷⁵⁰

4.7 L'ambito dialogico castigliano

Per quanto riguarda invece la tradizione fiorita nelle corti di Castiglia nella seconda metà del XIV secolo è importante notare come «la nota mancanza di documentazione relativa all'epoca compresa tra il 1325 e il 1360 determina uno iato temporale in cui l'apparente scomparsa di alcuni generi e stilemi, da un lato e l'introduzione di tratti inediti dall'altro risultano difficilmente ricostruibili entro un processo graduale, omogeneo e organico di rinnovamento».⁷⁵¹ Proprio in questo periodo infatti si determinò, come osservato da Tavani, «uno spostamento dell'asse linguistico della poesia lirica dal galego-portoghese al castigliano».⁷⁵²

Anche la poesia dialogica castigliana si mostra in linea con la catalana nel privilegiare soprattutto l'ambito delle discussioni di casistica amorosa. Tuttavia una novità introdotta nei dibattiti in versi castigliani è che tali discussioni si svolgono di preferenza nella modalità non delle stanze alternate, ma di interi testi in tenzone, secondo lo

⁷⁴⁹ Cfr. M. de Riquer, *Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurrieron en las justas de Tolosa*, in «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», 26, 1950, pp. 300-308, p. 305.

⁷⁵⁰ Cfr. R. Cantavella, *The medieval catalan Demandes d'amours*, in «Hispanic Research Journal», 1/1, 2000, pp. 7-42.

⁷⁵¹ I. Proia, *Dai trovatori galeghi alla lirica cortese castigliana: percorsi e modalità di una transizione*, in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, atti del convegno di Siena (11-12 febbraio 2015), a cura di A. Decaria e C. Lagomarsini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, p. 237.

⁷⁵² Secondo J. G. Cummins, *The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debate*, cit, pp. 9-10: «The line of Development from Provençal lyric poetry via Galician-Portuguese to the fifteenth Century *Cancioneros* has long been recognized (...) and the Galician *tençon* is thus an obvious link between the Provençal *tenso* and the Castilian debates». Cfr. G. Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, p. 35. Cfr. V. Beltran, *La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV*, in «El Crotalón», 2, 1984, pp. 259-273.

schema delle *preguntas e respuestas*.⁷⁵³ Le *preguntas* non hanno una struttura fissa, spesso riprendono la forma del *decir*, ma non è l'unica possibilità.⁷⁵⁴ Ciò permette un ampio ventaglio di possibilità: presenza o assenza di *finidas*, varietà nei metri e nella forma strofica così come varie possibilità combinatorie al livello delle rime «que ya no se adaptan a la reproducción de un mismo esquema a lo largo de todas las estrofas»:⁷⁵⁵ cade quindi l'obbligo della ripresa rimica e in rari casi le strofe possono impiegare schemi metrici distinti.⁷⁵⁶ In alcuni casi le *preguntas* possono essere copiate «both in alternate-stanza form, and as two separate poems, in different *Cancioneros*».⁷⁵⁷

Molte *preguntas* castigliane riguardano problemi di amore e cortesia, ma secondo Chas Aguión, nella poesia castigliana le «preguntas disyuntivas sobre materia amorosa», simili cioè ai *partimens* trobadorici, sarebbero poco meno della metà del totale.⁷⁵⁸ Durante il regno di Enrique III le *preguntas* possono tradurre anche preoccupazioni filosofiche, vertendo su questioni di filosofia morale e dottrinale.⁷⁵⁹

Al quedar limitada al intercambio de pregunta y respuesta el esquema dialógico, se pierde el componente disputativo a que daba lugar el interpelante (...). De tal modo que, con la reducción formal, la dilatación temática y la supresión de la súplica a un juez, queda tan sólo como vestigio del esquema original la proposición de dos soluciones antitéticas (...). Por todo lo expuesto hasta ahora, es lícito presentar la pregunta cancioneril como resultado de la mixtura de *tenson* y *partimen*. La pregunta (...) introduce una originalidad que, aunque no desconocida en sus precedentes, no era obligatoria: la necesaria formulación de una cuestión. La intención inquisidora del texto inicial es el rasgo pertinente que permite distinguir a las preguntas de otras moralidades dialógicas con las que comparte otras marcas no distintivas.⁷⁶⁰

Le *preguntas* sembrerebbero costituirsi come un'evoluzione e un'ibridazione tra la forma degli scambi di testi e gli argomenti delle discussioni di casistica, che trovano

⁷⁵³ Cfr. J. G. Cummins, *The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debate*, cit., p. 12; A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002. Per i casi di «diálogos interstróficos a imitación de la forma de la *tenson* primitiva», cfr. *ivi* pp. 81-82.

⁷⁵⁴ *Ivi*, p. 82: «las preguntas y respuestas no constituyen una forma métrica de composición fija. Su constitución no está legada a un esquema estrófico predeterminado, como en el caso de la canción, el villancico o el romance, sino que utilizan la estructura de estas forma poéticas». La ripresa del *decir* implicherebbe che queste composizioni non erano cantate ma lette o recitate, cfr. *ibidem*.

⁷⁵⁵ *Ivi*, p. 83.

⁷⁵⁶ *Ivi*, p. 81.

⁷⁵⁷ *Ivi.*, p. 12.

⁷⁵⁸ A. Chas Aguión, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia, Toxosoutos, 2000.

⁷⁵⁹ Cfr. I. Proia, *Dai trovatori galeghi alla lirica cortese castigliana*, cit., pp. 244-245.

⁷⁶⁰ A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, cit., p. 86.

corrispondenza anche nelle francesi *demandes* e *responces*, sempre datate al XV secolo.⁷⁶¹

Cummins identifica nella poesia castigliana quattro tipologie dialogiche a tema amoroso, tutte derivate dalla tradizione trobadorica: 1) «the straightforward love-song which arouses a *respuesta*» 2) «the enquiry after the state of a friend's love affair or identity of his lover» 3) «the plaintive demand for advice or solace» 4) «the *joc partit*».⁷⁶²

Un esempio tipico di questa tipologia è la *pregunta e respuesta* di Baena e Ferrant Manuel de Lando sull'alternativa tra il vedere la propria amata e non poterle parlare o viceversa:

Desid me, Señor, gentil, enperante,
Ver mi amiga e nunca fablalla,
O sienpre fablalla e nunca miralla;
De qual faga, desto me dat consonante.⁷⁶³

Il quesito è molto simile a quello posto nel *partimen* di Bonifacio Calvo e Scot, *Scotz, quals mais vos plazeria* (BdT 101,11a=433,1) e in questo caso quindi lo scambio si prolunga in maniera simile al *partimen*. In esempi più tardivi, riconducibili alla cerchia poetica di Gómez Manrique il dialogo tende invece a svolgersi (come negli scambi di *coblas* occitani) in un “botta e risposta” di sole su due stanze.

Accanto a queste forme si possono trovare anche tipologie testuali più simili alle tenzoni occitane in senso stretto, come quelle che vedono dibattere Gómez Manrique e Juan de Manzuela⁷⁶⁴ oppure le tenzoni con donne anonime, come quella attribuita al poeta e militare Juan de Dueñas, nota anche come *El pleito que tuvo J. de D. con su amiga*, che consta di 14 stanze seguite e 2 *finidas* contenenti una richiesta di un giudizio.⁷⁶⁵

⁷⁶¹ J. G. Cummins, *The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debate*, cit., p. 11.

⁷⁶² *Ivi.* p. 13, n. 1.

⁷⁶³ *Ivi.* p. 13. Cfr. J. G. Cummins, *Methods and Conventions in the 15th Century Poetic Debate*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 31, 1963, pp. 307-323.

⁷⁶⁴ Cfr. *ibidem* per ulteriori esempi che mostrano anche tentativi di ibridazione e innovazione metrica della tenzone con altre forme per esempio tramite l'aggiunta di *refrains*, specie in alcuni scambi tra il poeta Juan de Mena e il marchese di Santillana.

⁷⁶⁵ Per altri componimenti assimilabili alle tenzoni immaginarie e fittizie occitane cfr. *ibidem*.

Talvolta la discussione può toccare argomenti morali come nel lungo dialogo tra Baena e Juan de Guzmán su cosa è più forte tra ragione e volontà.⁷⁶⁶ Secondo Cummins tuttavia: «many of these [questions] are little more than paraphrases of dilemmas already expressed and resolved two and three centuries earlier in the French and Provençal debates» e una così lunga “sopravvivenza” sembrerebbe quindi dovuta principalmente a un «conscious archaism on the part of Castilian poets».⁷⁶⁷

4.8 I testi bilingui

Un caso interessante per i contatti tra le tradizioni dialogiche romanze è costituito dalle tenzoni bilingui, che costituiscono un piccolo sotto-*corpus* di frontiera. Quelle conservateci appartengono per lo più alla tipologia del *partimen*.

N.	Int. 1	Int. 2	incipit	Tipologia	Lingua 1	Lingua 2	Ms.
1.	N'Uc	Chardo (Chardon de Croisilles ?)	<i>N'Ugo, cauzetz, avans que respondatz</i> (BdT 114,1 =448,2)	<i>partimen</i>	francese (?)	occitano	a
2.	Conte di Bretagna	Gaucelm (Faidit?)	<i>Jauseme, quel vos est semblant</i> (BdT 178,1=167,30b)	<i>partimen</i>	francese	occitano	N a
3.	Raimbaut de Vaqueiras	Una donna genovese	<i>Bella tant vos ai prejada</i> (BdT 392,7)	Tenzone /contrasto “fittizio” (con interlocutri	occitano	genovese	Da I K a

⁷⁶⁶ Un componimento sullo stesso argomento è citato da A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, cit., p. 85.

⁷⁶⁷ John G. Cummins, *The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debate*, cit., p. 14, 17. Lo studioso accenna al fatto che simili dilemmi ricorrono anche nella letteratura del *Siglo de Oro*.

				ce anonima)			
4.	Raimbaut de Vaqueiras	Coine (Conon de Béthune?)	<i>Seigner Coine, jois e pretz et amors</i> (BdT 392,9)	<i>partimen</i>	occitano	francese	C D^a E G I K Q T
5.	Don Arnaldo (Arnaut Catalan?) ⁷⁶⁸	Abate di Valladoli d? (attr. a Alfonso X di Castiglia)	<i>Sinher abat, ye-us conven quer</i> (T 21,1)	tenzone (scatologic a)	occitano	galego- portoghe se	Ms. B , Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal 10991 (Colocci- Brancuti), f. 105 v. ⁷⁶⁹
6.	Arnaut Catalan (attr.)	Alfonso X (attr.)	<i>Sinner abat, vos ieus quer</i> (T 43,10)	Tenzone (scatologic a, fittizia?)	occitano	galego- portoghe se	Ms. B , Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal 10991 (Colocci- Brancuti)

Il primo e più antico *partimen* bilingue risale alla fase di formalizzazione di questa tipologia nell'area galloromanza (fine del XII secolo) e vede gli interlocutori, un conte di Bretagna e *Jauseume*, con ogni probabilità il trovatore Gaucelm Faidit, alternarsi in strofe in francese e occitano.⁷⁷⁰

⁷⁶⁸ Per l'identificazione con il trovatore cfr. L. Gatti, *Tra Arnaldi e protettori: edizioni e prospettive critiche di due tenzoni scatologiche (BdT 184,1 e T 21,1)*, in *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013), éd. par I. de Riquer, D. Billy, G. Palumbo, Nancy, ATILF, 2017, pp. 85-94. Solleva nuovi dubbi invece P. Larson, *Dalla fucina di 'Universo Cantigas'. Una nuova lettura della tenzone bilingue T 21,1 (UC 475)*, in «Medioevo Romanzo», XLIII/2, 2019, pp. 430-439.

⁷⁶⁹ Il testo, adespoto e anepigrafo, è conservato tra le *cantigas* profane di Alfonso X.

⁷⁷⁰ Per il testo e l'identificazione del conte, cfr. *infra* § 5.18.

La tenzone-contrasto certamente “fittizia” di Raimbaut de Vaqueiras con una donna genovese, *Bella, tant vos ai prejada* (BdT 392,7) sarebbe stata composta negli ultimi decenni del XII secolo.⁷⁷¹

All’inizio del XIII secolo sarebbe invece databile il *partimen* bilingue tra Raimbaut de Vaqueiras e Coine, verosimilmente il troviero Conon de Béthune, *Seigneur Coine, jois e pretz et amors* (BdT 329,9=116,1).⁷⁷² Il componimento potrebbe secondo Linskill essere datato al 1204, in occasione di un incontro dei due poeti entrambi oltremare per la quarta crociata.⁷⁷³ Il quesito verte intorno a quale tra due amanti (di cui è stabilito al v. 5 che siano: «andui d’un prez e d’un parage») dovrebbe preferire una dama: colui che le parla apertamente del suo amore o quello che non osa e soffre in silenzio?⁷⁷⁴

In *N’Ugo, cauzetz, avans que respondatz* il Cardo che dibatte con tale *N’Uc* è stato identificato con il troviero Chardon de Croisilles e il *partimen* sarebbe allora databile

⁷⁷¹ *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, cit., p. 105, pone la composizione del testo «at the court of Obizzo II, c. 1190». Il conte della famiglia dei Malaspina vi sarebbe nominato al v. 94 come «ser Opeti», tradotto con «Obizzino»; mentre G. Caïti-Russo, *Appunti per una lettura “malaspiniana” del contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras*, in *Poeti e poesia a Genova e dintorni nell’età medievale*, atti del convegno per Genova capitale della cultura europea del 25 e 26 novembre 2004, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni Dell’Orso, 2006, pp. 191-194 propende per una datazione lievemente più alta, ante 1185, all’epoca del “primo periodo italiano” del trovatore e identificando «Opeti» con Obizzo I, padre di Obizzo II.

⁷⁷² *The Troubadour tensos and partimens*, cit, vol. III, p. 1086. Secondo Linskill le *coblas* in cui interviene Conon sarebbero state originariamente in francese antico e ciò sarebbe dimostrato in primo luogo dal numero di oitanismi «which the Italian copyists of DGIKQT have preserved (in contrast to CE, copied in the Languedoc area), and which have survived the process of “Provençalisation”». Cfr. *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, edited by Joseph Linskill, The Hague, Mouton & Co, 1964, p. 239. Sempre sulla base di argomenti linguistici P. Bec, *La joute poétique*, cit., p. 191 ipotizza invece che la composizione possa essere interamente ascrivibile a Raimbaut de Vaqueiras.

⁷⁷³ Gà V. De Bartholomaeis, *De Rambaut e de Coine*, in «Romania», vol. 34, n. 133, 1905, p. 53 aveva concluso che il *partimen* fosse stato verosimilmente composto tra 1202 e 1207, forse Oltremare. Cfr. *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, cit., p. 239: «Raimbaut, however, did not embark for the East until the spring of 1203 (cf. *Epic letter* II, 30, note), and it is most probable therefore that the exchange took place in Constantinople after the establishment of the Latin Empire in May 1204». Raimbaut si trovava infatti al seguito di Bonifacio di Monferrato e sarebbe rimasto a Costantinopoli fino al settembre 1204, per poi seguire il marchese in Grecia. Per la lettera “epica” (o le lettere) di Raimbaut al marchese (*Valen Marques, Senher de Monferrat*) cfr. *ivi*, p. 303; G. Tavani, *Una o trina? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras al marchese Bonifacio*, in «Lecturae Tropatorum», 10, 2017, <http://www.lt.unina.it/Tavani-2017S.pdf>; P. di Luca, *La réception de la lettre épique de Raimbaut de Vaqueiras dans sa tradition manuscrite*, in «Revue des langues romanes», CXXI, 2017, pp. 43-68.

⁷⁷⁴ Conon difende l’amante intraprendente in linea con il resto della sua produzione lirica, cfr. G. Zaganelli, *Conon de Béthune e il rovescio della fin’amor*, in «Studi provenzali e francesi», 82, L’Aquila, Japadre, 1983, pp. 143-164. La stessa questione è rappresentata anche in *jeux-partis* francesi, come in quello tra un *clerc* e Thibaut di Champagne, *Bons rois Thiebaut, sire, conseillez moi* (R1666), dove il chierico chiede al signore se deve confessare il suo amore a una donna che ama da molto tempo, incorrendo in una risposta negativa e toni di biasimo. Cfr. *Recueil général des jeux partis français*, cit., p. 24.

al 1240 circa,⁷⁷⁵ ma potrebbe trattarsi anche di un omonimo, come il *Cardon* che partecipa a due *jeux-partis* oitanici.⁷⁷⁶ Gli interlocutori discutono della topica alternativa tra l'amare una dona (*Uc*) o una *pucella* (*Cardo*).

La tenzone breve attribuita Conte di Provenza Raimondo Berengario IV (1209-1245) e Arnaut Catalan, forse composta solo da quest'ultimo, *Amics n'Arnaut, cen domnas d'aut paratge* (BdT 184,1=25,1)⁷⁷⁷ presenta una tematica molto affine alla tenzone attribuita allo stesso Arnaut a Alfonso X, *Senher, adars ie 'us vent querer* (T 21,1).⁷⁷⁸ Il primo componimento si pone alla frontiera con la tipologia del *partimen* dal momento che la domanda posta in maniera personale, presenta una chiara benché burlesca alternativa. Il trovatore deve rispondere se, nel caso fosse l'unica soluzione, sarebbe disposto a fare un peto capace di sollevare un vento tale da far arrivare in Terrasanta un'imbarcazione con a bordo cento nobildame (vv. 1-8):

Amics N'Arnauz, cent domnas d'aut parage
van outramar e son a meça via,
e non podon acomplir lor viage,
n'en drez tornar per nuilla ren qe sia,
se per vos non, qe es per tal coven:
c'un pez fassaz, de qe·s mova 'n tal ven,
qe las domnas vadan a salvamen.
Farez-lo o non? q'eu saber lo volria.⁷⁷⁹

⁷⁷⁵ Cfr. La discussione in *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit. vol. I, p. 258

⁷⁷⁶ Cfr. *Recueil général des jeux-partis français*, cit., pp. 183, 188. Cfr. A. Radaelli, *Una donna per due uomini o due uomini per una donna? La "tenzo" del Chardo e d'En Ugo* (BdT 114,1= 448,2), in «Cultura neolatina», 67 /2, 2007; la discussione in *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit. vol. I, p. 258.

⁷⁷⁷ Il componimento è conservato nei codici **A(B)CDIKNOTVeAgad**. Come sottolinea Gatti, BdT 184,1=25,1 riprende parodicamente lo schema di BdT 238,2, dove Raimbaut e Guionet discutono di quale sia da preferire tra un amante coraggioso ma non virtuoso e un amante vicerversa virtuoso ma non coraggioso (che riprende a sua volta la canzone di Gace Brulé, RS 1102).

⁷⁷⁸ Per il legame tra i due testi che er astato già ipotizzato da I. Frank, *Les troubadours et le Portugal*, in *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1949, pp. 201-226 (tuttavia lo studioso riteneva improbabile l'identificazione di Arnaldo con Arnaut Catalan), si rinvia a S. Pellegrini, *Arnaut (Catalan ?) e Alfonso X di Castiglia*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, vol. II, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1962, pp. 480-486; J.-M. d'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1973, p. 116-117; P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, cit., pp. 154-155; S. Marcenaro, *Canti di scherno e di maldicenza*, Alessandra, Edizioni dell'orso, 2006, pp. 69-71.

⁷⁷⁹ Cito il testo da L. Gatti, *Tra Arnaldi e protettori*, cit., p. 86. L'articolo propone, insieme all'edizione dei due testi, ulteriori argomenti per l'identificazione di Arnaut Catalan. Gatti (*ivi*, p. 89) evidenzia il legame con la prima *cobla* di una *canso* di Cadenet, *Plus que la naus q'es en la mar prionda* (BdT 106,18a) incentrata sulla metafora ovidiana della barca d'amore che solca attraverso il maltempo. Cfr. C. Appel, *Der Trobadour Cadenet*, Halle, Niemeyer, 1920, p. 32: «Plus que la naus q'es en la mar prionda, / non ha poder de far son dreg viatge/ entro qe·l venez socor de fresc auratge / e la condui a port

Arnaut risponde che essendo della schiatta di coloro che tengono in gran conto dame e *drudaria*, lo farebbe volentieri e andrebbe anche un poco oltre.⁷⁸⁰ Il conte tuttavia lo biasima per la sua risposta: «Amics N'Arnauz, trop parlaz follamen, / per lo gran blasme q'aurez de la gen, / qe volez passar tan cors avinen / a vent de cul en terra de Suria» (vv. 17-20).

Nel secondo *volet* di questa sorta di dittico scatologico, il cui *incipit* ha presentato *Senher, adars ie 'us vent querer* (T 21,1), composto secondo Gatti tra il 1238 e il 1248, Arnaut promette, se il re lo nomina ammiraglio, di ripetere il prodigio per far muovere tutte le navi del porto di Alfonso X il Savio. Il *partimen* riprende parodicamente lo schema rimico e metrico della celeberrima canzone *Can vei la lausetta mover* di Bernart de Ventadorn.⁷⁸¹ Secondo Bec «C'est le nom même du troubadour limousin, *Ventadorn*, interprété *ventador* (le “venteur”, c'est-à-dire le “péteur”) qui a sans doute été le point de départ de toutes ces parodies irrévérencieuses et cela, au détriment du poète le plus élégiaque et le plus pur - et précisément à cause de cela - de toute la lyrique troubadouresque».⁷⁸² Tuttavia Larson ne ha recentemente offerto una nuova interpretazione, per la quale si tratterebbe piuttosto di una satira politica in forma di tenzone fittizia, composta nei primi anni del regno di Sancho IV “El Bravo”.⁷⁸³ Seguendo la disamina di Larson se i legami tra i due testi sono «dunque evidenti e i riferimenti si susseguono in un crescendo continuo»,⁷⁸⁴ risulta «notevole, tuttavia, il fatto che tutti gli elementi grossolani presenti nella *tenso* occitana siano stati accuratamente evitati nella tenzone bilingue».⁷⁸⁵ Ma soprattutto come evidenza lo studioso «il primo verso della composizione, (...) benché chiaramente leggibile come *Sin uer abatyouz (con)uem quer*» ha dato luogo a una serie di sistemazioni divergenti:

de salvamen, / non ai poder, tant no'm pes ni'm albir, / ni null respeig, vas cela cui dezir, / qe dels malstraigz null guazardo mi renda, / tro qe merces el sieu bel cors descenda».

⁷⁸⁰ Vv. 12-16: «eu lo farai, qe s'eu no lo fazia, / falliria vas domnas malamen, / e dic vos ben qe s'ilh per altramen / no podion anar a salvamen, / apres lo peiz toz mi concagaria».

⁷⁸¹ Come evidenza Gatti T 21,1 è in *coblas doblas*, mentre BdT 70,43 è in *coblas unissonans*, per la commistione del modello con un altro *contrafactum* della *canço* di Bernart, la tenzone RS 294 fra Thibaut de Champagne e Baudoyne. Cfr. L. Gatti, *Tra Arnaldi e protettori*, cit., p. 91.

⁷⁸² P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, cit., p. 157. Cfr. L. Gatti, *Tra Arnaldi e protettori*, cit., p. 92: «La parodia scatologica di Bernart de Ventadorn non era del resto nuova: *Can la frej'aura venta* (BdT 70,37) diviene *Quand lo pels del cul li venta* (BdT 461,202)».

⁷⁸³ P. Larson, *Dalla fucina di 'Universo Cantigas'*, cit.

⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 436.

⁷⁸⁵ *Ivi*, p. 437.

(...) i coniugi Machado stampano «Sire, uer aba⟨n⟩t uous conuen, quer», Manuel Rodrigues Lapa «Sénher, ara ie-us vein quer⟨er⟩ », Giuseppe Tavani «Sinyer, ⟨ad obs⟩ vos conven qu'er», Jean-Marie d'Heur «Sinner, adar⟨s⟩ ye-us vein quer⟨er⟩» e Juan Paredes «Sinner [...] us vein quer». L'unica lettura non sostenuta da nessuno studioso è quella che si ottiene conservando il testo tràdito e correggendo soltanto gli errori evidenti ⟨sin uer⟩ e ⟨yous⟩ in *sinner* e *yeus*.⁷⁸⁶

Secondo Larson, «la stranezza di tale appellativo viene tuttavia meno se spostiamo l'attenzione dal regno di Alfonso X (1252-1284) a quello del suo figlio Sancho IV (1284-1295)»,⁷⁸⁷ infatti, uno dei personaggi più influenti alla corte di quest'ultimo era il toledano Gómez García, anche conosciuto come l'Abate di Valladolid.

Quando i rapporti tra Alfonso e Sancho peggiorarono per la questione della successione al trono – che contrapponeva Sancho ai figli di suo fratello primogenito Fernando de la Cerda (1255-1275) –, tanto da sfociare in aperto conflitto civile, Gómez García si schierò con l'Infante.⁷⁸⁸

Sancho avrebbe attribuito il titolo di l'Abate di Valladolid (ancorché Alfonso fosse ancora vivo) a Gómez García per ringraziarlo della sua fedeltà e avrebbe proclamato per lo stesso motivo ammiraglio un altro personaggio importante della corte a lui fedele, il galego Pai Gómez Chariño. Tuttavia in seguito tanto Gómez García che Gómez Chariño caddero in disgrazia (e il secondo fu rimosso dal suo incarico pochi mesi dopo la morte del primo, avvenuta nel 1286).⁷⁸⁹ Secondo Larson quindi la tenzone bilingue attribuita ad Arnaut Catalan e Alfonso X andrebbe piuttosto «intesa come una satira politica nata dall'esecrabile ma irresistibile tentazione *to kick a man when he is down*, di deridere cioè uomini già potenti dopo che sono caduti in disgrazia». ⁷⁹⁰

Infine potrebbe essere eventualmente aggiunta a questo sotto-*corpus* la tenzone tra João Soares Coelho e il giullare Picandon, *Vedes, Picandom, som maravilhado*. Non si tratta propriamente di un testo bilingue, ma *Picandon* nelle sue repliche impiega diversi

⁷⁸⁶ *Ivi*, p. 433. L. Gatti, *Tra Arnaldi e protettori*, cit., p. 87 propone la lettura *Senher †abatjons† conven quer*, nell'antologia di Bec (P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, cit., p. 154) l'*incipit* è invece *Senher, adars ie 'us vent querer*.

⁷⁸⁷ *Ivi*, p. 437.

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ *Ivi*, p. 438.

⁷⁹⁰ *Ivi*, pp. 438-439. Cfr. *ivi*, p. 439: «L'anonimo autore, un rimatore attivo nei primi anni del regno di Sancho IV, cavalca l'onda della notorietà della *tenso* scatologica provenzale, creando una composizione che vi si collega tematicamente e formalmente, per dare la maggior diffusione possibile al proprio messaggio». *Ibidem* Parson argomenta persuasivamente perché la tenzone dovette finire nella sezione di Alfonso, al v. 16 si legge «chamen-vos 'Almiral Sison'», e nel componimento attribuito la tenzone nel codice **B** ricorre alla stessa immagine del *sison*, cfr. L. Gatti, *Tra Arnaldi e protettori*, cit., p. 91-92: «ovvero la gallina prataiola forse 'rovesciamento' dell'allodola. Il *sison* emette infatti un suono che ricorda quello di un peto».

provenzalismi.⁷⁹¹ Dietro quest'ultimo, tradizionalmente identificato a partire dal testo con un giullare al servizio di Sordello, secondo Elsa Gonçalves potrebbe invece celarsi il trovatore stesso.⁷⁹²

4.9 I testi dialogici nella tradizione manoscritta oitanica, italiana e galego-portoghese

In questo paragrafo tracciamo qualche coordinata sulla tradizione manoscritta dei testi dialogici nei codici della poesia delle Origini oitanici, italiani e galego-pottoghesi. Per la tradizione poetica anticofrancese abbiamo visto come il *jeu-parti* risulti di ran lunga la tipologia dialogica di cui possediamo maggiore testimonianza.⁷⁹³ Anche nella tradizione oitanica i compilatori riconoscono la specificità dialogica come criterio distintivo, presentando questi testi in sezioni o raggruppamenti a parte: «In **aAMRVWZ(Qbc)**, *jeux-partis* are presented in their own section or consecutively, demonstrating that scribes considered these songs to be of the same genre».⁷⁹⁴ Un'importante differenza dalla tradizione occitana è la minore distanza temporale e spaziale che separa i componimenti dalla compilazione dei canzonieri in cui vengono copiati: i codici risalgono alla fine del XIII e inizio XIV secolo (di seguito i manoscritti più importanti per le sezioni e raggruppamenti di *jeux-partis*:⁷⁹⁵

⁷⁹¹ Cfr. la nota al testo in <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1445&pv=sim> (ultima consultazione 1/1/2020).

⁷⁹² Cfr. E. Gonçalves, *...soo maravilhado / eu d'En Sordel...*, in «Cultura Neolatina», LX/1-2, 2000, p. 371-386; Ead. *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, edición ao coidado de J. Dionísio, H. Monteagudo e M. A. Ramos, índices e bibliografía H. Monteagudo, L. Gómez e N. Cosme, A Coruña, Real Academia Galega, 2016, Cap. XVII. Come Gonçalves anche G. Gouiran, «*S'aisi son tuit freich cum el l'autre Lombart, non son bon ad amor*» ou *La mauvaise réputation de Sordel*, in *Études sur la littérature occitane du Moyen Âge*, textes réunis et présentés par G. Caïti-Russo, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, pp. 165-189, alle pp. 174-175, sostiene inoltre che in questo testo si farebbe riferimento alla presunta omosessualità del trovatore, così come nella tenzone tra Joan d'Albuzo e Sordello, *Digatz mi s'es vers zo c'om brui* (BdT 65,1a = 437,10a), vv. 11-12.

⁷⁹³ Cfr. H. Spanke, *Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-Parti*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 52, 1929, p. 39-63.

⁷⁹⁴ J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 30.

⁷⁹⁵ Per le sigle dei mss. della lirica oitanica, cfr. *Die altfranzösischen Liederhandschriften ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, von E. Schwan, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886. Le sigle di Schwan sono state riprese e ampliate in *A Bibliography of Old French Lyrics*, by R. W. Linker, University of Mississippi, 1979.

A Arras, Bibliothèque Municipale, ms. 657 (olim 139), incompleto e mutilo, copiato da Jean d'Amiens le petit nel 1278.⁷⁹⁶

I Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 308, copiato in Lorena nel secondo quarto del XIV sec.

M Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 844, copiato nel nord della Francia, fine XIII sec.⁷⁹⁷

Q Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 1109, post 1310.

R Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 1591, prima metà del XIV secolo.

V Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 24406, copiato nel nord della Francia, fine XIII-inizi XIV sec.

W Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 25566, copiato a Arras o dintorni, tra il 1291 e 1297 (per la sezione relativa ai *jeux-partis*).

Z Siena, Biblioteca comunale, H.X.36, copiato nel nord della Francia, fine XIII-inizi XIV sec.

a Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. ms. Vat. Reg. 1490, copiato nell'Artois, inizi XIV secolo.

b Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. ms. Vat. Reg. 1522, copiato nell'Artois, inizi XIV secolo.

c Bern, Stadt- und Universitätsbibliothek, A.95, copiato nel XV secolo (per il raggruppamento dei *jeux-partis*).⁷⁹⁸

Nella tradizione manoscritta oitanica i *jeux partis* sono, a differenza che per i loro corrispondenti in lingua d'oc, per lo più dotati di notazione musicale, ben 105 su 183 ci sono stati trasmessi con la melodia,⁷⁹⁹ che sembrerebbe ripresa nella maggior parte dei casi da composizioni precedenti. Non è raro che uno stesso testo presenti in diversi codici melodie differenti. Come sottolineato da Mason questo elemento ha di fatto

⁷⁹⁶ Cfr. A. Jeanroy, *Le Chansonnier d'Arras*, Reproduction en phototypie, Société des anciens Textes français, Paris, Champion, 1925; M. Lavoine, *Les jeux-partis du chansonnier d'Arras (mss. 657). Proposition d'interprétation par l'analyse et la codicologie*, Mémoire de Master, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2009.

⁷⁹⁷ Ff. 188-204, ai ff. 212-213 il canzoniere occitano **W**. Ai ff. 13 e 59-77 il canzoniere francese **t** aggiunto in un secondo momento.

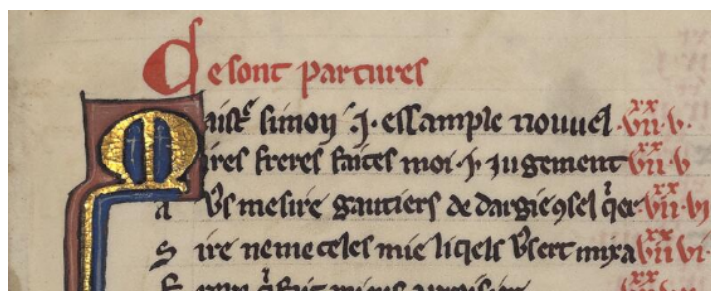
⁷⁹⁸ Ff. 87,88,89.

⁷⁹⁹ In alcuni casi tuttavia, come nei manoscritti **QR**, i *jeux-partis* non presentano la notazione musicale e nemmeno spazi previsti a questo scopo.

comportato, unitamente ad altri assunti critici, un lungo disinteresse verso la comprensione e lo studio dei *jeux-partis* come complesse unità poetico-musicali.⁸⁰⁰

Pare importante sottolineare che per la tradizione oitanica dei *jeux-partis* nessun giudizio è stato conservato.

Alcuni manoscritti come **a** e **b** presentano nell'indice la rubr. *partures*. In diversi casi, come nei codici **AIWb**, in apertura delle sezioni dialogiche si trovano miniature che raffigurano i contendenti nell'atto di dialogare.



Ms **a**, f. 4r, indice con rubr. «partures»⁸⁰¹ (BAV)



Ms. **b**, f. 139 v. dettaglio della miniatura posta a inizio della sezione dei *jeux-partis*.⁸⁰² (BAV)

⁸⁰⁰ La questione della diverse melodie conservate per gli stessi testi fu sollevata da F. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in «Archiv für Musikwissenschaft», n. 5, 1923, pp. 185–222; n. 6, 1924, p. 245 e sgg. A questo proposito J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 65 nota che: «Ludwig's diagnosis of a 'problem' in *jeu-parti* transmission is a symptom of a dogmatic and anachronistic approach to music of the distant past. The existence of several melodies for the same *jeu-parti* text does pose some challenges for the analysis of *trouvère* song, however, signaling that the identity of a song and its melody was more fluid in the thirteenth century than we might assume». Cfr. M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras*, cit., p. 71 e n. 32. Cfr. B. Brumana, *Le musiche nei jeux-partis francesi*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia», 1975-1976, pp. 509-572; M. F. Stewart, *The Melodic Structure of Thirteenth-Century 'Jeux-Partis'*, in «Acta Musicologica», 51/1, 1979, p. 87.

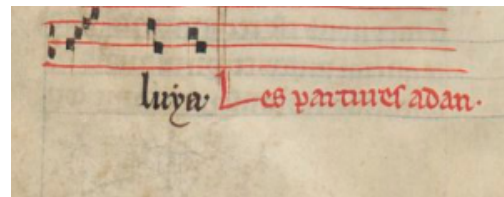
⁸⁰¹ I *jeux partis* vengono copiati dopo canzoni, pastorelle, *motet* e *rondels*.

⁸⁰² In alto a sinistra si legge la rubrica aggiunta da una mano più recente «ce livre doit être intitulé chansons en dialogues de jeu parti d'Amours».

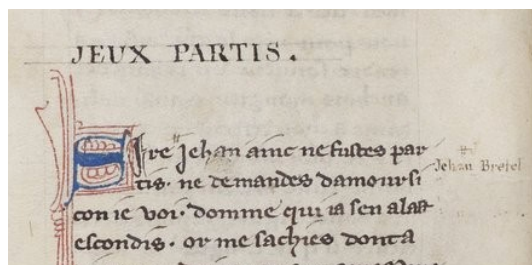


Ms. I, f. 178r miniatura e rubr. di inizio sezione: «vesci la beclaire des ieus p[ar]tis».

I codici **Q** (ff. 319v-325r) e **W** (ff. 23v-31v) presentano i *jeux partis* del troviero artesiano Adam De la Halle *partures* in apposite sottosezioni.

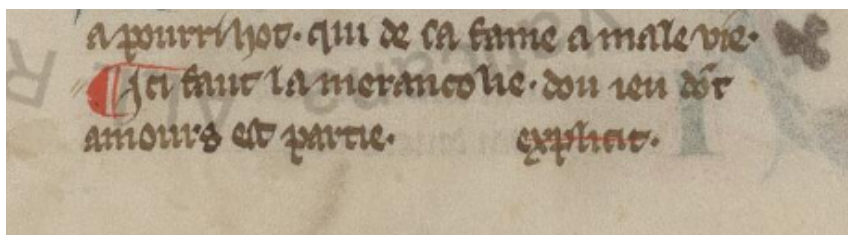


Ms. W, f. 23v miniatura di inizio sezione e dettaglio della rubr.: «les partures adan».⁸⁰³ (BNF)



Ms. Q, f. 319v, inizio della sezione dei *jeux partis* (dove si vede l'interruzione della notazione musicale) e dettaglio della rubrica. (BNF)

⁸⁰³ Il codice **W** conserva in un'apposita sezione i *jeux partis* scambiati da Adam de la Halle, uno dei più importanti trovieri di Arras. Les "*partures*" vengono raccolte nel canzoniere subito dopo le canzoni del troviero.



Ms. b, f. 160r. (BAV)

La presenza di decorazioni specifiche poste a inizio sezione e della notazione musicale potrebbero far pensare a un maggiore prestigio presso i compilatori dei canzonieri della poesia d'*oïl*. Nel ms **I**. (inizio XIV secolo) le cosiddette *demandes d'amour* sono copiate nella stessa sezione dei *jeux-partis*, cosa che induce a pensare che il compilatore considerasse queste due tipologie come strettamente legate.⁸⁰⁴ Il ms. **b** è uno dei testimoni più importanti per questa tradizione e conserva 63 *jeux partis* e altri 3 testi dialogici. La sezione comincia subito dopo il *Roman de la rose*, le rubriche individuali dei testi riportano i nomi dei partecipanti nell'ordine secondo la dicitura «X a Y». La stessa sezione si chiude anche con una chiara indicazione di fine sezione con l'indicazione «explicit».

Anche per i *jeux partis* oitanici sembrano configurarsi dei fascicoli di tenzoni circolanti in fasi precedenti della tradizione: i codici **MV**, presentano entrambi un simile raggruppamento di *jeux-partis* di Thibaut de Champagne⁸⁰⁵ e in particolare per **Aab** si rileva un ordine di successione abbastanza compatto.⁸⁰⁶ Crespo ha evidenziato come le sezioni dei tre manoscritti inizino tutte con una corona di componimenti di Guillaume le Vinier (il più prestigioso troviero di Arras della prima metà del XIII secolo) e mostrato altre corrispondenze nelle sequenze di componimenti, ipotizzando una fonte comune.⁸⁰⁷

⁸⁰⁴ J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 34.

⁸⁰⁵ Per i raggruppamenti e le corone di *jeux-partis* con Thibaut cfr. E. O' Sullivan, *Words with Friends, Courtly Edition: The Jeux-Partis of Thibaut de Champagne*, in *Games and Gaming in Medieval Literature*, ed. S. Patterson, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 61–78.

⁸⁰⁶ R. Crespo, *Il raggruppamento dei "jeux-partis" nei canzonieri 'A', 'a' e 'b'*, cit., p. 423.

⁸⁰⁷ La vicinanza tra i tre codici era già stata notata da Schwan, *Die altfranzösischen liederhandschriften*, cit., pp. 58-59. Cfr. R. Crespo, *Il raggruppamento dei "jeux-partis" nei canzonieri 'A', 'a' e 'b'*, cit., p. 426: «l'operato dei compilatori delle sillogi di cui sia Aa sia b conservano memoria lascia, se non erro, trasparire due diverse, e successive pagine di storia letteraria: l'una eterogenea e (quasi) cosmopolita, si presenta, a ben vedere, come un omaggio a Guillaume le Vinier, l'altra esalta Jean Bretel 'maestro' del "jeu parti" ed animatore della vita letteraria di Arras». Quest'ultimo risulta *partenaire* in ben 61 *jeux partis* nel codice **a** e in 45 nel codice **b** (dove un blocco di 25 componimenti è collegabile al troviero e alla sua cerchia).

Da notare poi che anche nella tradizione oitanica i testi dialogici con interlocutrici anonime sembrerebbero avere uno statuto incerto, ma vengono tendenzialmente copiati nelle sezioni d'autore. Per esempio il *débat* tra Thibaut de Champagne con un'anonima dama, *Dame merci une rien vos demant* (RS 335), è copiato nella sezione di canzoni del troviero in **KMTVX** (in **X** subito prima il raggruppamento dei *jeux-partis* dell'autore), mentre nei codici **Aa** prevale il criterio "generico" e il componimento è incluso nella sezione dei *jeux-partis*.⁸⁰⁸

Anche nel caso della poesia italiana antica la tradizione manoscritta restituisce il più delle volte la percezione di una "differenza" delle tipologie testuali dialogiche. I principali codici che conservano le tenzoni della poesia italiana delle Origini sono:

P Firenze, Biblioteca Nazionale centrale, ms. Banco rari 217 (già Palatino 418), copiato a Pistoia, fine XIII sec.

L Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Redi 9, copiato a Pisa, fine XIII sec.

V Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vaticano Latino 3793, copiato a Firenze, fine XIII sec.

Ch Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigiano L VIII 305, copiato a Firenze, metà XIV secolo

Rb Firenze, Accademia della Crusca, Raccolta Bartoliniana, copiato a Firenze, 1529-1530

V² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vaticano latino 3214, copiato da Antonio Sallando nel 1523 su commissione di Pietro Bembo.

Come noto i canzonieri italiani dividono i testi per genere metrico o per autore, talvolta mescolando questi due criteri. In entrambe le configurazioni possibili di ordinamento, i sonetti (e quindi le tenzoni) vengono tendenzialmente copiati per ultimi: il codice **L** presenta un ordinamento lettere/canzoni/sonetti; **P** canzoni/ballate/sonetti; **V** canzoni/sonetti (con un'ultima sezione più specifica di tenzoni). **Ch** trascrive invece in sequenza tre differenti raccolte ognuna divisa in canzoni/ballate/sonetti; in **V²** la successione è canzoni e ballate / sonetti isolati e in tenzone.

Nei codici che seguono l'ordinamento per genere metrico come **P** e **V²** le tenzoni risultano quindi copiate insieme ai sonetti sciolti, mentre la sezione dei sonetti di **V**

⁸⁰⁸ Cfr. J. W. Mason, *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, cit., p. 35.

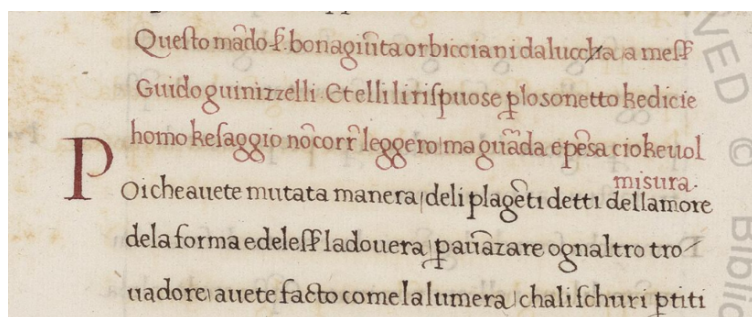
opera una più chiara distinzione tra i sonetti isolati e quelli in tenzone, che vengono raccolti insieme alla fine.

Essendo le tenzoni italiane testi formalmente autonomi, come gli scambi di *vers* o sirventesi della tradizione trobadorica, i diversi membri di uno stesso scambio possono subire dinamiche di copia differenti.⁸⁰⁹ Sia nei canzonieri ordinati per autore che in quelli ordinati per genere, le tenzoni possono essere copiate sia in forma completa - comprendente cioè sia missivi che responsivi - che scissa.

Questo dato mette in evidenza il problema delle fonti e delle modalità di trasmissione. Non è chiaro se le fonti dei codici italiani per le tenzoni fossero per lo più monoautoriali o se circolassero, come è verosimile per la tradizione occitana, fonti che presentavano in sequenza le tenzoni. In **L** per esempio nella sezione dedicata a Guittone si conservano per le tenzoni tradite dal codice, sia i missivi che i responsivi, segno che i testi erano già aggregati nella fonte al *corpus* dell'autore. Nel codice **Rb** invece i sonetti in tenzone vengono copiati nelle rispettive sezioni d'autore, risultando tuttavia forniti di appositi rinvii per individuare gli altri membri dello scambio.

Spesso i sonetti in tenzone sono introdotti da una rubrica che specifica se si tratta di missivi o responsivi, come nel codice **L** che usa regolarmente la formula *Risposta al soprascritto* per i responsivi. Nel ms. **P** si impiega per i missivi la formula *Sonecto mandato a Y da X* oppure il termine *Questione*, mentre le risposte sono quasi sempre rubricate come *Responsive*.

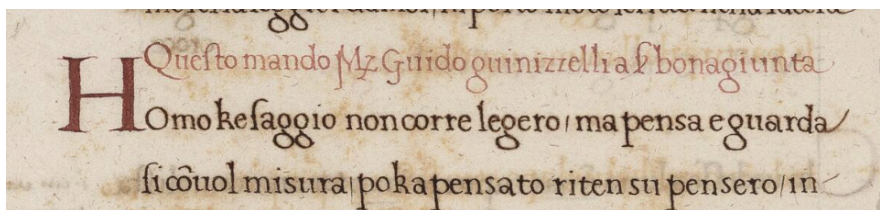
Il canzoniere **V2** si segnala, oltre che per l'alta "densità" di testi di corrispondenza e per una predilezione per tenzoni più "lunghe", per il fatto che i testi vi appaiono accompagnati da rubriche molto dettagliate, avvicinati, secondo Giunta, alle *razos* occitane.⁸¹⁰



Ms **V2**, f. 148v, rubr. e inizio del sonetto missivo di Bonagiunta Orbicciani, *Voi ch'avete mutata la maniera*. (BAV)

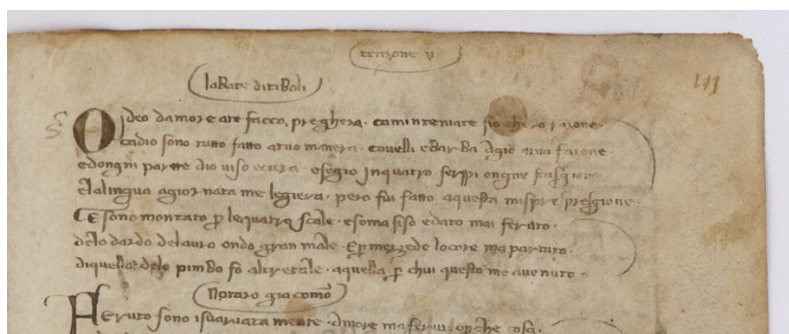
⁸⁰⁹ Si tratta di un problema già sollevato da A. Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Ginevra, Olschki, 1928.

⁸¹⁰ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 107.



Ms V², f. 134v, rubr. e inizio del sonetto responsivo di Guido Guinizzelli. (BAV)

Solo il codice V raccoglie le tenzoni in una sorta di “sezione” apposita⁸¹¹ ed è anche l’unico manoscritto che adotta nelle rubriche interne la denominazione *tenzone*, specificando per ogni tenzone il numero dei sonetti coinvolti e esplicitando con rubriche successive i nomi degli autori.⁸¹²



Ms. V, inizio della sezione dei sonetti in tenzone f. 111v, rubriche della tenzone tra l’Abate di Tivoli e Giacomo da Lentini (BAV)

Abbiamo accennato a come sonetti tra loro in tenzone possono incorrere in dinamiche di trasmissione diverse. I due sonetti che compongono la celebre tenzone tra Bonagiunta Orbicciani, *Voi ch’avete mutata la mainera* e Guido Guinizzelli, *Omo ch’è saggio non corre leggero* possono essere copiati uno di seguito all’altro con le rispettive rubriche, oppure trascritti a distanza con la sola attribuzione dell’autore, perdendo quindi di vista la relazione tra i due testi, fino ai casi in cui è trascritto solo uno dei membri dello scambio.

Nella poesia galego portoghese, come anticipato, la tenzone sembrerebbe avere avuto uno statuto più marginale che in altre tradizioni romanze, a partire dalla percezione mostrata dai compilatori dei codici manoscritti: «Los códices gallego-portugueses no

⁸¹¹ Le tenzoni occupano i fascicoli XXII-XXIV, cfr. *ivi*, p. 109. Secondo Giunta *ivi* p. 114: «per ritrovare scansioni così nette (...) bisogna aspettare l’età della stampa: la Giuntina di rime antiche si conclude infatti con una sezione di “Sonetti de i sopradetti autori mandati l’uno a l’altro”».

⁸¹² *Ivi*, p. 107.

presentan en su interior una sección específica que se idease para agrupar las composiciones de este género». ⁸¹³

Come noto la tradizione poetica del Nordovest della Penisola Iberica ci è tramandata da un ristretto numero di codici e frammenti:

A Lisboa, , Biblioteca de Ajuda, “Cancioneiro da Ajuda”, XIII-XIV sec.

B Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Coleção de Códices 10991 (Colocci-Brancuti), esemplato a Roma (?) tra fine XV sec. e il 1526 circa. ⁸¹⁴

N New York, Pierpont Morgan Library, MS 979, pergamena anche nota come *Pergaminho Vindel*, fine XIII-inizio XIV sec. ⁸¹⁵

S Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Capa do Cart. Not. de Lisboa, N.º 7-A, Caixa 1, Maço 1, Livro 3, frammento anche noto come *Pergaminho Sharrer*, fine XIII-inizio XIV sec. ⁸¹⁶

V Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. lat. 4803, “Cancioneiro da Vaticana”, copiato a Roma nel XV sec. (*ante* 1527). ⁸¹⁷

Di questi solo i codici **B** e **V** conservano testi dialogici di fatto assimilandoli nella maggior parte dei casi, per via tematica alle *cantigas de escarnho e maldizer*. Come osservato da Gonzalez Martínez:

Sin embargo, no se reproducen textos dialogados de tema amoroso en el *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) y los debates conservados se localizan a lo largo de las tres secciones (*amor, amigo* y *escarnio*) de los apógrafos *B* y *V* sin que parezca seguirse en todos los casos una ordenación regulada por un criterio estético. La mayor parte de los debates se concentran en la tercera sección, dedicada a las *cantigas de escarnio*, de acuerdo con su carácter burlesco, pero también son numerosos los diálogos esencialmente lúdicos o satíricos que se encuentran en la primera sección (ideada para las *cantigas de amor*) y en la segunda (de las *cantigas de amigo*) de *B* y *V*, transgrediendo uno de los criterios de ordenación que

⁸¹³ D. Gonzales Martínez, *Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio*, in «Estudios Románicos», 21, 2012, pp. 65-66.

⁸¹⁴ Come noto il codice fu commissionato da Angelo Colocci e testimonia un'intensa attività esegetica dell'umanista e gesuita, che annota costantemente le *cantigas* con osservazioni di natura linguistica, metrica, contenutistica e comparativa tramite il confronto con altri manoscritti di lirica romanza da lui posseduti. Cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», VIII, 1966, p. 13-30.

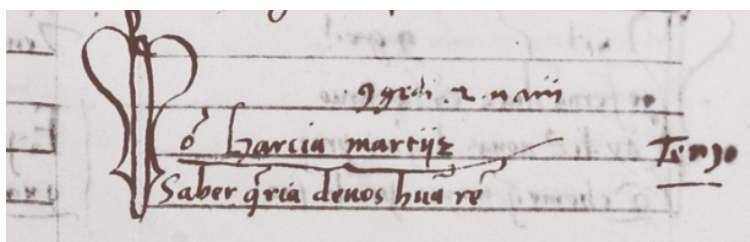
⁸¹⁵ Contiene 6 *cantigas de amigo* del giullare galiziano Martín Codax.

⁸¹⁶ Contiene 7 *cantigas de amor* in stato frammentario.

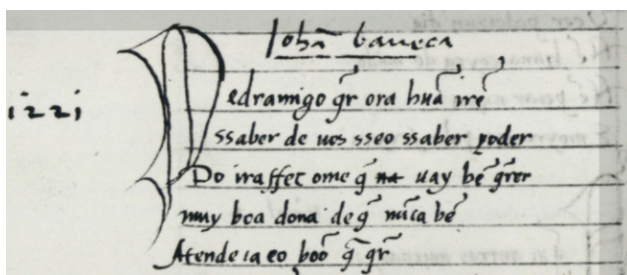
⁸¹⁷ Il canzoniere fu vergato da un unico copista su commissione di Colocci e mostra note di suo pugno (molto più rare rispetto al ms. **B**) nelle rubriche attributive e in alcune *razos* a partire dalla c. 32. Cfr. M. Brea, *Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana*, in «Revista de Filología Románica», XIV/1, pp. 515-519.

operarían en el primer nivel de la formación de las antologías de la lírica gallego-portuguesa. Por todo ello, se podría aventurar, aunque de forma muy hipotética, que, en los primeros pasos de la constitución de la tradición, la *tenso* sería un género “marginado” en relación a los tres grandes géneros de la lírica gallego-portuguesa y este tipo de cantiga se tendría sobre todo en consideración más tardíamente, cuando ya se daba cierta laxitud en los criterios de selección e incorporación de autores y textos.⁸¹⁸

Solo il ms. **B** adotta (ma non in modo del tutto sistematico) la rubrica generica *tenzo* a margine dei componimenti, che risulta impiegata anche nei rari casi di componimenti assimilabili ai *partimens* occitani.



Ms. **B**, f. 353r, incipit del partimen *Don Garcia Martijz, saber* con la rubr. «tenzo»



Ms **B**, f. 259v. incipit del partimen *Pedr'Amigo, quer'ora saber ùa ren* e rubr. con il solo nome del primo interlocutore, Joan Baveca

⁸¹⁸ D. Gonzales Martínez, *Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa*, cit, pp. 66-67. La studiosa si riferisce alla divisione per generi tematici.

PARTE QUINTA: PER UNA STORIA DEI TESTI DIALOGICI E DI CORRISPONDENZA TROBADORICI. SGUARDI IN DIACRONIA

5.1 La categoria di “generazione poetica” nella periodizzazione della poesia trobadorica

La riflessione moderna sulle “generazioni” inaugurata nel XIX secolo nell’ambito delle scienze storiche e sociali è stata ben presto adottata anche negli studi letterari.⁸¹⁹ La suddivisione per generazioni poetiche ha avuto particolare fortuna nello studio della poesia occitana:⁸²⁰ dagli studi di Alfred Jeanroy, passando per il corso universitario dedicato da Aurelio Roncaglia a “*La generazione trobadorica del 1170*”,⁸²¹

⁸¹⁹ Dapprima l’idea di generazione è stata sviluppata da pensatori come A. Comte e A. Cournot a partire da teorizzazioni di matrice positivista su progresso sociale e filosofia della storia e poi dalla critica gnoseologica di W. Dilthey. Nel secolo scorso il concetto è stato quindi al centro di un’elaborazione sistematica e rigorosa in campo sociologico con Karl Mannheim, interessato in particolare alla relazione tra generazioni e mutamento storico-sociale. Cfr. K. Mannheim, *Il problema delle generazioni* in Id., *Sociologia della conoscenza*, a c. di P. Kecskemeti, Bari, Dedalo, 1974 (edizione originale: *Essays on the Sociology of Knowledge*, London, 1952), pp. 323-375. Il saggio, che era apparso per la prima volta nel 1928 (*Das Problem der Generationen*, in «Kölner Vierteljahres Hefte für Soziologie», 1928, VII, pp. 157-185) è stato ristampato in italiano in un volume autonomo con il titolo *Le generazioni*, Bologna, il Mulino 2008. Precede di qualche anno quello mannheimiano il saggio di ottica però affatto diversa di F. Mentré, *Les générations sociales*, Paris, Bossard, 1920. La categoria di generazione è stata poi ripresa nell’ambito delle ricerche della scuola storica francese delle *Annales*, in particolare da Marc Bloch. Cfr. M. Bloch, *Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien*, Paris, Arman Colin, 1949, p. 105 (trad. it. *Apologia della storia o Mestiere di storico*, con uno scritto di L. Febvre, a cura di G. Arnaldi, Einaudi, Torino 1969). Avverso all’uso della categoria fu invece un altro esponente di primo piano delle *Annales*, quale L. Febvre, cfr. Id. *Génération*, in «Bulletin», 7, «Révue de Synthèse Historique», XLVII, 1929, pp. 36-43. Sull’impiego della nozione negli studi storici, si vedano i contributi più recenti di A. Esch, *Le prospettive della periodizzazione storica: epoca e generazione*, in «Comunità», 187, 1985; Cfr. C. Attias-Donfut, *Génération et histoire*, in Ead., *Sociologie des générations. L’empreinte du temps*, PUF, 1988, pp. 15-72; M. Corsten, *The Time of Generations*, in «Time&Society», 2, 1999.

⁸²⁰ Testimoniano una prima ricezione della categoria in ambito letterario i volumi J. Petersen, *Die literarischen Generationen*, Berlin, Junker und Dünhaupt, 1930; H. Peyre, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948;

⁸²¹ A. Jeanroy, *La première génération des troubadours. Conflits de pensée et recherche de formes*, in «Romania», t. 56, n. 224, 1930, pp. 481-525; Id., *La poésie lyrique des troubadours*, cit.; *La generazione trobadorica del 1170*, testi e appunti del corso di filologia romanza tenuto da A. Roncaglia per l’anno accademico 1967-68, Roma, De Santis, 1968. Per una riflessione sui limiti della nozione e cortocircuito simbolico tra esperienza generazionale e riflessione storico-culturale cfr. F. Benigno, *La meglio gioventù. L’idea di generazione tra discussione scientifica ed esperienza del proprio tempo*, in «Storica», 39, 2007, pp. 7-27, che conclude il suo saggio notando come nel Novecento sia stato in particolare il «dopoguerra con i suoi dibattiti, le sue polemiche e talvolta le sue recriminazioni, a creare una sensibilità generazionale» (ivi, p. 27). Mentre Le Goff aveva messo in guardia dalla fusione di orizzonti storici, cfr. J. Le Goff, *À la recherche du Moyen Âge*, avec la collaboration de J.-M. de Montremy, Paris, Audibert, 2003, p. 65: «la notion de génération est inconcevable pour l’esprit médiéval (...) cette notion de génération a été forgée pour mettre en valeur les événements de 1968». Ma cfr. A. Corbellari, *Génération médiévale. Petit essai d’application d’un concept réputé moderne à la littérature du Moyen Âge*, in *Dialogue des cultures courtoises*, a cura di E. Egedi-Kovács, Budapest, Collège Eötvös József, ELTE, 2012, pp. 57-71.

l'inquadramento generazionale è diventato un punto cardine per la periodizzazione della poesia trobadorica.

Stefano Asperti ha precisato, nell'ambito dell'elaborazione dei criteri di indicizzazione della BEdT, la prospettiva non meramente cronologica, anagrafica o 'biologica' (dimensioni importanti della storia otto-novecentesca della nozione), ma storico-culturale della nozione.⁸²² A prescindere dalla presenza o meno di una "coscienza generazionale"⁸²³ eventualmente operante presso i poeti stessi la periodizzazione per generazioni indica perciò «piuttosto l'arco di tempo entro il quale, in linea di massima, può esser fatta gravitare l'attività di ogni trovatore, o quantomeno la sua parte sostanziale».⁸²⁴

Le partizioni adottate per la BEdT, sono quindi le seguenti:⁸²⁵

- 1 = ante 1150
- 2 = 1150 – 1175
- 3 = 1170 – 1210
- 4 = 1190 – 1235
- 5 = 1230 – 1265
- 6 = post 1260

⁸²² S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. Introduzione e manuale di riferimento* cit., n. p.: «In questo senso, il riferimento all'idea di "generazione" mi è parso preferibile all'adozione di una più semplice scansione, rigorosamente cronologica, in periodi successivi di misura tendenzialmente fissa (soluzione adottata invece per es. da Paden 1995-96 e Paden 2000a)». Cfr. W. D. Paden, *The troubadours and the Albigensian Crusade*, in «Romance Philology», XLXIX, 1995-96, pp. 168-191; W. D. Paden, *The System of Genres in Troubadour Lyric*, in Id., *Medieval lyric: genres in historical context*, Chicago, University of Illinois Press, 2000.

⁸²³ Il problema della coscienza generazionale ha occupato tanta parte della riflessione storico sociologica sulla questione. Cfr. K. Mannheim, *Il problema delle generazioni*, cit., p. 180: «Non il fatto di essere nati nello stesso tempo cronologico, di essere diventati giovani, adulti e vecchi nello stesso tempo costituisce la collocazione comune nello spazio sociale, bensì la possibilità a esso legata di partecipare agli stessi avvenimenti e contenuti di vita e, soprattutto, di essere esposti alle stesse modalità di stratificazione della coscienza».

⁸²⁴ *Ibidem*. Il concetto di "generazione" tende ad individuare l'arco di attività di gruppi di autori e quindi anche dei singoli trovatori, qualificandone anche al tempo stesso la produzione; il dato cronologico è associato dunque ad elementi sostanziali (di tecnica, di gusto, di temi, ma anche esistenza di contatti, e quindi anche vicende in senso lato storiche).

⁸²⁵ S. Asperti tiene conto conto e discute le proposte di C. Felbeck - J. Kramer, *Troubadourdichtung. Eine dreisprachige Anthologie mit Einführung, Kommentar und Kurzgrammatik*, Tübingen, Narr, 2008, p. XLV e di E. Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996. S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia...*, cit., n. p.: «Felbeck – Kramer prevedono sette periodi venticinquennali, a partire da Guglielmo IX unico rappresentante della prima generazione, dato contestabile sulla base di alcuni studi e poco utile dal punto di vista del repertorio e delle ricerche, e con una siglatura collettiva per i trovatori tardi, posteriori al 1250). Aubrey distribuisce i trovatori in sei gruppi (1120-1150, 1140-1175, 1160-1210, 1180-1240, 1210-1255, 1230-1300), secondo considerazioni dettate innanzitutto dalla prospettiva musicologica. Qualche singola scelta pare opinabile; mi trova invece del tutto concorde la decisione di sovrapporre le cronologie, nel tentativo di evidenziare gli elementi dinamici dei processi nel loro divenire».

In questa sezione della ricerca, che intende indagare il *corpus* dei testi dialogici in senso diacronico, ci atterremo quindi a questa scansione,⁸²⁶ nella convinzione che una simile prospettiva, solo in parte già adottata,⁸²⁷ possa aiutare a fare luce su aspetti importanti come quelli relativi alla differenziazione interna delle tipologie dialogiche e al loro affermarsi, contribuendo a un primo tentativo di inquadramento storico-letterario che tenga conto anche delle più recenti acquisizioni della critica.

Come anticipato le prime tenzoni di cui abbiamo testimonianza sono collocabili (con relativa certezza) tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del XII secolo, mentre i primi esempi di tenzoni-*partimens* non sono documentati prima della fine del XII secolo.⁸²⁸ Nella prima parte del capitolo tratteremo da vicino i testi più antichi, composti entro il periodo di attività poetica delle prime due generazioni di poeti in lingua d'oc (*ante* 1175);⁸²⁹ la seconda parte del capitolo sarà dedicata al succedersi di tempi, luoghi di produzione e temi dei dibattiti per i testi dialogici della terza generazione⁸³⁰ composti

⁸²⁶ Ho qui escluso, per semplificare le indicizzazioni della BEdT, le categorie 0 e 9. Cfr. *ivi*, n. p.: «Il numero “0” indica trovatori non collocabili cronologicamente con sicurezza; il numero “9”, con la qualifica implicita di “non databile”, è stato attribuito ai testi anonimi, dei quali in realtà molti sono databili: si può pensare ad una scomposizione del dato, per analisi più puntuali e di settore. Solo a due trovatori è stata attribuita una classificazione doppia, in ragione della sicura estensione nel tempo della loro attività: 242 Giraut de Borneilhhl (2,3) e 335 Peire Cardenal (4,5). Per alcuni altri trovatori, sulla datazione dei quali la critica è divisa, è stata inserita una classificazione doppia con barra obliqua di separazione».

⁸²⁷ Per gli studi precedenti, cfr. *supra*, *Parte prima*. I volumi curati da Harvey e Paterson seguono, ad esempio, l'ordine alfabetico della BdT.

⁸²⁸ Come osservava già anche A. Jeanroy, *Les genres dialogués*, in *La poésie lyrique des troubadours*, cit., vol. II, p. 260, di *partimens*: «Il n'y en a, en effet, aucun exemple ni dans les œuvres des troubadours des deux premières générations, ni dans les poésies lyriques sicilienne et allemande, qui reflètent l'état de la poésie provençale et française aux environs de 1180-1190». Cfr. *ivi*, p. 261 n. 1: «Je n'ose faire rentrer en ligne de compte le plus anciens jeux-partis français, dont la date est très incertaine (...) celle de 1206-6 est très probable pour l'un d'eux». Cfr. *Recueil général des jeux partis français*, cit.

⁸²⁹S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia...*, cit., n. p.: «[Generazione] 1: i “trovatori antichi”, sostanzialmente Guglielmo di Poitiers, Cercamon, Marcabru, Jaufrè Rudel, ossia quelli la cui attività può essere circoscritta entro il 1150 all'incirca, parendomi non necessaria un'ulteriore distinzione interna di un gruppo di testi di per sé non ampio; [Generazione] 2: i trovatori della generazione intorno alla quale si costruisce la satira *Chantarai d'aquestz trobadors* (BEdT 323,011) di Peire d'Alvergne: Peire stesso, Bernart de Ventadorn, Giraut de Borneilhhl, Peire Rogiers, Bernart Marti, Raimbaut d'Aurenga e i pochi altri che la cui attività può con sicurezza essere situata almeno in parte entro il terzo quarto del XII secolo (segnalo il caso di Berenguer de Palazol, la cui attività potrebbe anche estendersi sin verso la fine del secolo ed al quale possiamo peraltro assegnare per lo meno una canzone relativamente antica, BEdT 047,010 dedicata a un “comte Jaufrè”, identificabile con Goffredo III conte del Rossiglione, e quindi anteriore al 1164)».

⁸³⁰*Ibidem*: «[Generazione] 3: possono essere definiti in termini quasi speculari i trovatori della generazione intorno alla quale si costruisce la satira *Pos Peire d'Alvergn' a chantat* (BEdT 305,016) del Monaco di Montaudou e che possono per molte ragioni essere qualificati come i maggiori “classici” della tradizione trobadorica, vista l'importanza rispetto alle generazioni successive e all'affermazione europea di temi e modi della lirica cortese (e si tratta difatti anche di personaggi-chiave nelle relazioni con la lirica francese e tedesca e nell'avvio delle tradizioni galega e italiana); si tratta di trovatori la cui attività

cioè all'altezza di quella che è considerata come l'età "classica" della poesia trobadorica (entro il primo decennio del XIII secolo); infine seguiremo il dipanarsi di alcune linee di dibattito nei dialoghi in versi trobadorici fino al passaggio tra la quarta e quinta generazione (collocabile intorno agli anni trenta del XIII secolo).⁸³¹

5.2 La prima generazione (*ante* 1150). Prime testimonianze e "prove di dialogo"

Già Raynouard segnalava quella che diversi studiosi hanno considerato la più antica menzione dell'esistenza dei generi dialogati in alcuni versi di una composizione del primo trovatore noto, Guglielmo IX d'Aquitania (1071-1126),⁸³² *Ben vueill que sapchon li pluzor* (BdT 183,2):⁸³³

Eu conosc ben sen e folor,
e conosc anta et honor,
et ai ardiment e paor;
e si'm partetz un joc d'amor
no soi tan fatz
no sapcha triar lo meillor
d'entr'els malvatz.⁸³⁴

può essere delimitata entro l'ultimo quarto del XII secolo, sconfinando talora nei primissimi anni del successivo (Quarta Crociata, inizio della Crociata Albigese)».

⁸³¹ *Ibidem*: «Un appunto solo sulle generazioni 3 e 4 e sulla loro reciproca demarcazione. Quanto al limite da assegnare alla generazione 3 mi pare decisiva la scomparsa in rapida successione, dall'inizio degli anni 1190 di alcuni grandi e celebri protettori, mentre, al contempo, si esaurisce l'attività di molti trovatori prestigiosi (nel giro di una decina d'anni, fra il 1195 ca. e il 1205 ca. escono a vario titolo di scena personaggi quali Folquet de Marseilla, Bertran de Born, Guilhem de Saint-Didier, Guilhem de Berguedà, Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Giraut de Borneilh, Raimbaut de Vaqueiras, per non elencare che i principali: è la fine di una generazione che era stata dominante a un livello che potremmo definire come "europeo")».

⁸³² *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 234.

⁸³³ Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973, pp. pp. 165-168 (VI), vv. 15-21.

⁸³⁴ Cfr. *ivi*, vv. 29-35. La capacità di consiglio, di cui spesso è questione nelle tenzoni con quesito personale, sembrerebbe essere messa in relazione all'esperienza diretta in campo amoroso: «Deu en laus e saint Julia: / tant ai apres del joc dousa / que sobre totz n'ai bona ma / ja hom que conseil me querra / no l'er vedatz, / ni nuils de mi non tornara / desconseillatz». La *cobla* VIII poi, presenta un breve scambio dialogico tra il *Don* (v. 51) e l'amata. Per altri esempi di *triar* cfr. il commento a *Molt jauzens mi prenc en amar*, *ivi*, p. 240, (IX) dove Pasero specifica come si tratti di un'immagine frequente forse anch'essa qui non ancora "specializzata", come al v. 48, dove è l'amata dedicataria del testo che deve saper scegliere cosa è meglio: «Mas ela'm deu mon meils triar». Sul "consiglio" e la "scelta", sempre con terminologia simile al *joc d'amor*, anche i vv. 22-24 di *Companho farai un vers qu'er covinen*, (BdT, 183,3), *ivi*, p. 17 (I): «Cavalier, datz mi conseil d'un pensamen: / anc mais no fui eissarratz de cauzimen: / re no sai ab cal me tenha, / de N'Agnes o de N'Arsen».

La capacità di scegliere la migliore opzione in amore («si·m partez un joc d'amor»; «triar lo meillor / d'entr'els malvatz »)⁸³⁵ è quindi significativamente inscritta dal principio in un sistema di antitesi assiologiche (*sen-folor*; *anta-honor*; *ardiment-paor*), che a questa altezza cronologica non appaiono ancora fortemente strutturate in senso etico, ma che nella tradizione successiva dei dibattiti si riveleranno fondamentali in questo senso. L'elemento più connotato è il verbo *partetz*, il lemma diventerà infatti termine tecnico della scelta dell'opzione da difendere nei *partimens*; inoltre, essendo qui declinato alla seconda persona plurale, la scelta viene ad essere immessa “dall'esterno”, come sarà appunto nei *partimens*.

Guglielmo si presenta come “il più esperto”, in linea con il registro retorico-poetico del “vanto”,⁸³⁶ con il quale, come vedremo, il “genere” tenzone mostra diverse affinità.⁸³⁷ Inoltre, sebbene sia «difficile stabilire a che punto», è stato anche ipotizzato da Pasero che il tono polemico di *Ben vueill* fosse stato anch'esso concepito “in dialogo”: «il testo sembra una risposta ad un altro, in cui siano stati avanzati dubbi sulla potenza (poetica, intellettuale e sessuale) di Guglielmo».⁸³⁸

Abbiamo già accennato alle numerose spie di dialogismo nella produzione dei trovatori, ed è noto come negli autori più antichi la rete di rimandi intertestuali risulti molto densa.⁸³⁹ In diversi casi poi i primi trovatori ricorrono al dialogo diretto e si possono rintracciare nella loro produzione alcune “prove” di forme dialogate inserite all'interno

⁸³⁵ Per A. Jeanroy si tratterebbe solo dell'evocazione di un *jeu de devinettes* piuttosto che «d'un genre littéraire constitué», cfr. A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, cit., p. 47. Mentre secondo S. Neumeister, *Das Spiel mit der Hofischen Liebe*, cit., pp. 82-83, l'espressione non è qui metaforica, ma costituirebbe appunto il primo riferimento all'esistenza di questa pratica poetica e sociale, nonostante come sottolineato da Pasero (Guglielmo IX, *Poesie*, cit., p. 173) i primi *partimens* di casistica amorosa siano «posteriori di circa 50 anni alla morte di Guglielmo IX». Cfr. *supra*, n. 11. Cfr. per una rassegna dell'espressione nel romanzo e nelle *chansons de geste* oitaniche, P. Remy, *De l'expression «partir un jeu» dans les textes épiques aux origines du jeu parti*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 17, n. 68, 1974, pp. 327-333.

⁸³⁶ Guglielmo IX, *Poesie*, cit., p. 160: «Il vanto prosegue (variato) per tutto il testo, prima apoditticamente, poi esemplarmente (...). A tale *Leitmotiv* si intreccia quello di un altro genere, del *joc partit*, o perlomeno di una sfida al gioco poetico, che offre al vanto un pretesto istituzionale, codificato per manifestarsi: provocato al *joc d'amor*, Guglielmo si vanta di saper dare la risposta giusta, e la dà nella forma del *gab* che segue». Cfr. *Ivi*, p. 161 dove il fatto che «l'autore non si stanca di sottolineare le sue capacità “critiche” (il *saber triar*)», è messo in relazione a «strutture speculari» in *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183,7).

⁸³⁷ L. M. Paterson, *Jeux poétiques et communication de valeurs. Les tensos et partimens des troubadours*, in *Comunicazione e Propaganda nei secoli XII e XIII*, Atti del convegno di Messina, a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Viella, Roma, pp. 515- 28.

⁸³⁸ Guglielmo IX, *Poesie*, cit., p. 162, n.17.

⁸³⁹ S. G. Nichols, *The early troubadours*, in *The Troubadours. An introduction*, cit., p.66: «Troubadours who evidently knew each other's work, who quote each other, and for whom the evolution of their poetry seems so closely entwined». Secondo M. L. Meneghetti, *Intertextuality and dialogism*, in *ivi*, cit., p. 186: «the tendency towards dialogism gradually diminishes the further one moves away from the earliest poets».

di componimenti monologici. In diversi testi composti sempre da Guglielmo IX vengono introdotte “altre” voci⁸⁴⁰ e spesso l'io lirico richiede un parere che sottintende una risposta o comunque si rivolge a un interlocutore individuato esterno al testo secondo un ben preciso «atteggiamento nei confronti della poesia, atteggiamento che possiamo chiamare con molti nomi: perorativo, ostensivo, orientato alla discussione e al ragionamento».⁸⁴¹ Come notava Pasero, commentando il *vers de dreit rien* di Guglielmo: la complessa articolazione di polemiche ideologiche all'epoca delle “origini” provenzali inoltre indica «la compresenza di accenti contraddittori all'interno dell'atteggiamento “mondano” rispetto all'amore, che è comune a tutta la corrente non moralistica».⁸⁴²

Ma è soprattutto con Marcabru (...1130-...1149)⁸⁴³ che la tendenza al dialogo inizia a prendere una forma più chiara, non solo all'interno di componimenti monodici, ma anche, per così dire, “a fianco” ad essi. Pensiamo al dialogo tra la giovane *donzela* e il *Senher* che dice “io” in *A la fontana del vergier* (BdT 293, 1),⁸⁴⁴ al dibattito tra il *Senher* e la *tozeta* nella celebre pastorella *L'autrer jost'una sebissa* (BdT 293,30),⁸⁴⁵ tra il pastore e la pastora («mancipa», v.6) di *L'autrier, a l'issuda d'abriu* (BdT 293,29) o ancora al dittico di *vers Estornel, cueill ta volada* (BdT 293,25)⁸⁴⁶ e *Ges l'estornels*

⁸⁴⁰ Ma anche nei testi “cortesi”, come *Ab la dolchor del temps novel* (BdT 183,1), si esprime la speranza di un dialogo con l'amata, cfr. vv. 6- 7: «De lai don plus m'es bon e bel / non vei messenger ni sagel», vv. 11-12: «tro qu'eu sacha ben de la fi, / s'el'es aissi come u deman», v. 13: «La nostr'amor»; *Molt jauzens mi prenc e amar* (BdT 183,8), v. 7: «Eu so, sabetz, nom dei gabar». Cfr. Guglielmo IX, *Poesie*, cit., pp. 241, 221 sgg.

⁸⁴¹ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 64. In *Farai un vers, pos mi sonelh* (BdT 183,12), Guglielmo riecheggia esplicitamente i *débats* sulla superiorità amorosa del chierico e del cavaliere, cfr. i vv. 8-10: «Donna non fai pechaut mortau / que ama chevaler leau; / mas s'ama monge o clergau / non a raizo». La strofa manca nel ms. C, il cui testo è stampato a parte da Pasero (Cfr. Guglielmo IX, *Poesie*, cit., pp. 133 sgg). Cfr. G. Tavani, *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, cit.

⁸⁴² Guglielmo IX, *Poesie*, cit., p. 89.

⁸⁴³ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 347.

⁸⁴⁴ Nelle *coblas* III-VI. Cfr. *Marcabru. A critical edition*, by S. Gaunt, R. Harvey and L. Paterson, with J. Marshall as philological adviser and with the assistance of M. Florence, Cambridge, D. S. Brewer, 2000, p. 40 sgg, (I).

⁸⁴⁵ Qui, a partire dalla seconda cobla e poi soprattutto dalla terza, il dibattito è alternato come in una tenzone o un contrasto. *Ivi*, p. 375 sgg, (XXX). P. Bec, *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, cit., p. 38, ha scritto in proposito, di un genere “mancato” nella poesia trobadorica: «Ce pourrait être aussi le cas de la *chanson de femme*, appelée par d'autres *romance* (...) qui, pour d'autres raisons, ne se serait pas non plus fixée, du moins dans la lyrique occitane, en genre codifié et reconnu». Per Pasero la pastorella di Marcabru era una polemica a distanza con Guglielmo IX. Cfr. N. Pasero, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30), in «Cultura Neolatina», XLIII, 1983, pp. 9-25.

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 343 sgg. (XXV). Cfr. R. Harvey, *Parodies and Problems: the Estornel Songs*, in Ead., *The Troubadour Marcabru and Love*, London, Westfield College, 1989, pp. 154-193. Dal v.1, l'“io” lirico si rivolge con un'apostrofe all'*estornel*, sebbene non sia sempre chiaro se si tratti di un dialogo e, specie ai vv. 23-26, (cfr. *ivi*, p. 16:) «who, exactly, should be understood to be speaking here». Secondo R. Lejeune, *Thèmes communs de troubadours et vie de société* (1958), in Ead. *Littérature et société occitane*

no-n s'ublida (BdT 293,26).⁸⁴⁷ Se il primo di questi testi adotta semplicemente modalità “allocutorie”, alcuni passaggi del secondo appaiono propriamente strutturati come un dialogo in versi che anticipa la struttura dei testi dialogati ad alternanza strofica.⁸⁴⁸

Il trovatore guascone è anche implicato in alcuni dei primissimi testi dialogici e di corrispondenza a noi pervenuti: la tenzone con Ugo Catola *Amics Marchabrun, car digam* (BdT 293,6 = 451,1) e lo scambio di *vers* con un signore nominato come Aldric (?) del Vilar, *Tot a estru* (BdT 16b,1) e *Seigner n'Audric* (BdT 293,43). Diversi studiosi sono stati propensi a ritenere che si tratti di componimenti composti dal solo Marcabru. In ogni caso è significativo che si tratti dei primi testi nei quali gli interlocutori coinvolti (chiamati per nome e con buone probabilità storicamente esistiti), sono chiaramente identificabili come due distinte persone impegnate in un dialogo poetico. I due scambi corrispondono a due diverse tipologie testuali:

- 1) *Amics Marchabrun* è un *vers* dialogico nel quale le repliche si alternano strofa a strofa e si inscena un dibattito sul «tema-chiave dell'amore»,⁸⁴⁹ nel quale poi si “specializzeranno” (con la chiara espressione di un'alternativa dilemmatica nel quesito introduttivo) in particolare i *partimens*.⁸⁵⁰

au Moyen Âge, Liège, Marche Romane, 1979, pp. 287-298 si tratterebbe quindi di una risposta parodica ai due *vers* del *rossinhol* P. d'Alvernhe, *Rossinhol el seu repaire* (BdT 323, 23) e *Ben ha tengut dreg viatge* (BdT 323,23b) e forse persino a *Can vei a lauzeta mover* (BdT 70,43) di Bernart de Ventadorn. Postula invece persuasivamente la «sicura anteriorità» dei *vers* marcabruniani M. L. Meneghetti, *Uno stornello nunziante. Fonti, significato e datazione dei due vers dell'estornel di Marcabru*, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di L. Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 47-63. Cfr M. Perugi, *Les textes de Marcabru dans le chansonnier provençal "A". Prospections linguistiques*, in «Romania», CXVII, 1999, pp. 289-315.

⁸⁴⁷ *Ivi*, p. 355 sgg. (XXVI). Qui dopo un'introduzione narrativa in cui si descrive il volo dell'uccello (vv. 1-2), lo storno arriva dalla donna e prende la parola alla fine della *cobla* II, v. 19 («Auzels, fui!»). E poi dalla *cobla* III, v. 23 («Di l'estornels»). Al. v. 47 il termine *joc* è ancora una volta impiegato dalla dama in riferimento alla sfida verbale («son joc revit si l m'envida»). Mentre nelle *coblas* VII-VIII, l'uccello ritornato dal signore, riferisce la risposta della donna. Un caso particolare è poi il riferimento parodico nel *vers* *Bel m'es quan la fueill'altana* (BdT 293,21) a una sorta di controversa fittizia (vv. 31-36): «D'azena e de bausana / moc esta quereilla – / de lonh moc e de lonh grana / sesta meravilla: / quaus es plus fera e plus cana / tro en la frondilla?».

⁸⁴⁸ Cfr. F. Zufferey, *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, cit., p. 317: «Seuls certains passages offrent une structure dialogique, mais cela ne saurait pas suffire à faire ranger ces poèmes dans la catégorie des tensons proprement dites, car il n'y a pas de débat: l'oiseau se contente de rapporter le propos de chacun, sans argumenter vraiment».

⁸⁴⁹ *Ivi*, p. 204.

⁸⁵⁰ Al v.11 compare anche (per la prima volta) il termine *tenzon*, ma nel senso non “tecnico” di ‘litigio’, ‘disputa verbale’. S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, cit., p. 38 qualifica *Amics Marchabrun* come un testo “precursore” («Ein Vorläufer»).

- 2) *Tot a estru - Seigner n'Audric* è uno scambio di *vers* in cui si anticipano alcuni tratti che saranno poi caratteristici della *tenso* di contenuto personale (come il dileggio e il motivo inaugurale del commiato dalla corte).

Va notato come già questi testi presentino alcune delle più peculiari caratteristiche delle tipologie testuali dialogiche e di corrispondenza come il coinvolgimento di “non-professionisti” del *trobar* (cui spetta in entrambi i casi l’iniziativa del dibattito). Se Roncaglia notava che «L’affrontarsi a tenzone poetica non presuppone parità di condizioni sociali»,⁸⁵¹ guardando all’intero *corpus* delle tenzoni, la parità sociale non solo non è presupposta, ma sembra persino essere relativamente rara.

Sempre alla partecipazione (o esclusiva composizione) di un trovatore della prima generazione, Cercamon (prima metà XII sec.),⁸⁵² è poi attribuito un componimento che è stato a lungo considerato come il primo esempio di tenzone: *Car vei finir tot a dia* (BdT 112,1 = 119,1), dove un Maistre (identificato dalla rubrica di **R** con il trovatore)⁸⁵³ dialoga con un tale Guilhalmi. La datazione della tenzone pone alcuni legittimi dubbi, pertanto si è scelto di trattarla in coda a quelle di e con Marcabru.

La poesia dialogica trobadorica, nelle sue prime tappe, sembrerebbe iscriversi nel segno e nel solco di Marcabru. L’eredità del trovatore nella tradizione tenzonatoria risulta apprezzabile soprattutto entro le prime tre generazioni, ma è destinata a riemergere anche successivamente, nonostante la compresenza di altri e più “fortunati” modelli. Non solo Marcabru parrebbe infatti essere, al netto delle nostre conoscenze, l’«inventore dei maggiori generi dialogati romanzi»,⁸⁵⁴ ma molta della poesia dialogata successiva riecheggia alcuni dei problemi sollevati dalle polemiche ingaggiate dal trovatore. In particolare l’attitudine del trovatore a pronunciarsi con veemenza contro la decadenza dei valori e la *fals’amor* innesta nella tematica erotica cortese inaugurata da Guglielmo IX una problematica di natura morale che pare fondativa per quella materia di discussione che troverà nei *partimens* la sua forma specializzata.

⁸⁵¹ A. Roncaglia, *La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno*, in *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, 1968, p. 219.

⁸⁵² *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 147.

⁸⁵³ Si tratta dell’unico testo attribuito a Cercamon trådito da R.

⁸⁵⁴ A. Ferrari, *Marcabru, Pedr'Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese*, in «Studi provenzali», 98/99, Quaderni 16 e 17 di *Romanica Vulgaria*, L’Aquila, Japadre, 1999, pp. 111-112. Su questo punto cfr. P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilhh, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, in «Zeitschrift Für Französische Sprache und Literatur», vol. 111, n. 2, 2001, pp. 138-164.

5.3 Un *vers* pro e contro amore: Uc Catola e Marcabru, *Amics Marchabrun, car digam* (BdT 293,6 = 451,1)

Gli ultimi editori di Marcabru, Gaunt, Harvey e Paterson preferiscono attenersi al fatto che *Amics Marchabrun* «cannot be dated more precisely than the approximate period of Marcabru's poetic activity (c. 1130- c. 1154)». ⁸⁵⁵ La tenzone contenderebbe quindi il titolo di primo testo dialogico al dibattito poetico tra lo stesso Marcabru e Aldric del Vilar, *Tot a estru - Seigner n'Audric*. Secondo Aurelio Roncaglia, invece *Amics Marchabrun* sarebbe databile «con la maggiore verosimiglianza verso il 1133, in ogni caso prima del 1137» ⁸⁵⁶; lo studioso si chiede pertanto:

Deve riconoscersi in essa, allo stato attuale delle nostre conoscenze in fatto di lirica trovatoresca, il più antico esempio del genere “tenzone”? ⁸⁵⁷ E possiamo credere che si tratti di un dialogo poetico le cui battute furono effettivamente scambiate tra Ugo Catola e Marcabruno, o non sarà piuttosto da pensare a una tenzone fittizia, da cima a fondo composta e immaginata dal solo Marcabruno? ⁸⁵⁸

Roncaglia conclude che il *vers* non può «considerarsi in alcun modo» e propone di identificare l'interlocutore ⁸⁵⁹ di Marcabru - che nella BdT appare titolare di un solo altro componimento, il *comjat* o scambio di *coblas* ‘fittizio’ con una donna *No·m pois mudar, bels amics, q'en chantanz* (BdT 451,2) - ⁸⁶⁰ con l'Hugoni Catulae destinatario di un'epistola dell'abate di Cluny Pietro il Venerabile. ⁸⁶¹ Secondo lo studioso l'epistola

⁸⁵⁵ Cfr. *The Troubadour tenos and partimens. A critical edition*, vol. III, cit., p. 1260.

⁸⁵⁶ La datazione si basa sull'identificazione dell'interlocutore. Cfr. A. Roncaglia, *La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno*, cit., p. 212 sgg.

⁸⁵⁷ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 206. La prima domanda rimetteva in questione la conclusione di R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone*, cit., p. 78 per cui quella tra Catola e Marcabruno era la «die vermutlich zweiälteste». Mentre D. J. Jones, *La tenson Provençale*, cit., p. 22, poneva la questione informa di dubitativa: «Il est fort probable que la tenson de Cercamon et de Guilhalmi ne doit plus être considérée comme la plus ancienne». Lo studioso attribuiva la tenzone a una fase giovanile dell'attività poetica di Marcabru.

⁸⁵⁸ La seconda domanda voleva invece rispondere in particolare all'idea di A. Franz, *Über den Troubadour Marcabru*, Vortrag gehalten auf der Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Marburg, N. G. Elwert, 1914, pp. 23 sgg., per la quale lo studioso vedeva nella tenzone «ein vollständig einheitliches, die wesentlichen Punkte von Marcabrus Lehre in prägnanter Kurze zusammenfassendes Kunstwerk».

⁸⁵⁹ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. p. 213: «Anteriore alla tenzone Cercamon-Guilhalmi, essa è la più antica tenzone provenzale conservataci e va annoverata tra le prime prove poetiche di Marcabruno, ascrivibile a quel gruppo di componimenti che l'Appel ha riunito sotto il nome di “ciclo pittavino».

⁸⁶⁰ Si tratta di un *unicum* di assai dubbia attribuzione tradito adespota dal solo manoscritto D (Da c. 208), e trascritto di seguito alla tenzone con Aldric del Vilar (a sua volta trascritta sotto *Amics Marchabrun*), per cui cfr. A. Roncaglia, *La tenzone*, cit. p. 207.

⁸⁶¹ Epistola n. 15. Cfr. *Patrologiae cursus completus*, T. 189, *Petri Venerabilis, abbatis Cluniacensis noni, Opera omnia. Accedunt Wibaldi abbatis Stabulensis, necnon Ernaldi abbatis Bonaevallis epistolae et opuscula*, accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Lutetiae Parisiorum, apud J.-P. Migne editorem, 1854, pp. 206-207. Cfr. *ivi*, p. 206, n. 89: «Hugoni catulae. Militi, cujus meminit et chronicon

risalirebbe agli anni 1134-1136⁸⁶² e in Catola andrebbe riconosciuto «un rispettabile signore laico, un cavaliere tutt'altro che privo di cultura e di mezzi».⁸⁶³

Il testo è trasmesso nel canzoniere **D^a** (208r) dove si trova in una breve sequenza attribuita a Ugo Catola; mentre in **z** (2 col. E.) è adespoto.⁸⁶⁴

Il componimento consta di 14 *coblas doblas*, ciascuna di 4 versi e ha schema a a a z (aaaz aaaz bbbz bbbz...). Si tratta di un metro zagialesco senza ritornello, ben attestato negli anni trenta del XII secolo (ad esempio in Guglielmo IX); come sottolineato da Meneghetti, tale schema non è particolarmente complesso e proprio per questo sembrerebbe adattarsi bene anche alla partecipazione di trovatori “d’occasione” come l’interlocutore di Marcabru.⁸⁶⁵ Lo schema potrebbe essere ripreso dal *vers* di Marcabru indirizzato a Alfonso VII di Castiglia, *Emperaire, per vostre pretz* (BdT 293,23), ma

Cluniacense in Petro I». Sulla datazione dissentono invece Gaunt-Harvey e Paterson in *Marcabru. A critical edition*, p. 98-99: «But Constable notes that the ordering of the fist 57 letters does not necessarily reflect their chronology (...) and he further remarks that letter 51 may in fact only be explicable if read in the context of the second crusade», concludendo che «neither this letter nor the *tenso* can be dated with any certainty. This *tenso* therefore may or may not predate Cercamon’s 1137 *tenso*». Il riferimento è a G. Constable, *The second crusade as seen by contemporaries*, in «Traditio», 9, 1953, pp. 213-280.

⁸⁶²Cfr. A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., pp. 208-9.

⁸⁶³*Ibidem*: «un uomo che meritava d’esser chiamato «amico charissimo» da una personalità quale Pietro il Venerabile». Da un riferimento cronachistico parrebbe che Catola dovette prendere i voti, pertanto Roncaglia attribuisce lo scambio a «un’epoca giovanile della sua vita, anteriore al proposito di farsi monaco, nonché alla lettera dell’abate cluniacense». La datazione di *Amics Marchabrun* si basa quindi in gran parte sull’ipotesi che la raccolta delle Epistole di Pietro il Venerabile sia ordinata cronologicamente, il che non è certo. Secondo Roncaglia un altro riscontro sarebbe la datazione del sirventese morale di Cercamon, *Puois nostre temps* (BdT 112,39), ca. 1144-47, che lo studioso reputa affine e posteriore alla *vers*.

⁸⁶⁴ Cfr. V. De Bartholomaeis, *Avanzi di un canzoniere provenzale del sec. XIII*, in «Studj romanzi», XII, 1915, pp. 139-186. Cfr. A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., pp. 204-205.

⁸⁶⁵ F. Chambers, “*D’aisso laus Dieu*”, cit., p. and *Aldric del Vilar*, in «Romance Philology», XXXV, 1982, p. 490. Cfr. A. Roncaglia, *I due sirventesi di Marcabruno ad Alfonso VII*, CN, 1950, XI, pp. 157-183. Si tratterebbe del canto “della delusione” (*ivi*, p. 157). Anche il *vers* è tradito da **D^a** (189) e **z** (col. C-D). La datazione proposta da Roncaglia (*ivi*, p. 183) è tra il 1140 o 1143 e 1145. Ma vd. M. L. Meneghetti, *Aldric e Marcabru*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes a Aldo Menichetti*, éditées par M.-C. Gerard-Zai et al., Genève, Slatkine, 2000, p. 74, che colloca invece *Emperaire, per vostre pretz* cronologicamente dopo la tenzone. Sul *versus tripertitus caudatus* cfr. L. Pericoli, *Il trovatore Marcoat e l’uso satirico del versus tripertitus caudatus*, in *Los que fan viure e treslurir l’occitan*, Actes du 10 Congrès de l’AIEO, Béziers, 12-19 juin 2011, éditées par C. Alén Garabato, C. Toreilles et M.-J. Verny, Limoges, Lambert-Lucas, 2014, pp. 131-142. Come già osservato da Jeanroy (*ivi*, p. 13) il *versus tripertitus caudatus* è un’«evoluzione di un verso della metrica quantitativa classica, il tetrametro trocaico, metro utilizzato per canzoni popolari e giocose (...) nel suo passaggio alla metrica accentuativa (...). Il tetrametro trocaico nella lirica latina viene utilizzato, nella forma del *verso saturnio*, per le canzoni popolari e giocose e chiamato *versus quadratus* per la sua chiarezza». Pericoli nota inoltre che tale metro (*ivi* p. 135): «dopo aver abbandonato il suo ambito originario, viene utilizzato quasi esclusivamente per messaggi più o meno violenti, di argomento vario. Questo può spiegarsi per la duttilità del verso, per la sua non troppo rigida schematicità o forse, ed è l’ipotesi più probabile, perché, oltre ad essere un metro satirico, è in primo luogo un metro parodico». Cfr. Anche M. L. Meneghetti, *Aldric, Marcabru e il poemetto Eu aor Damrideu*, in «*L’ornato parlare*». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2007, pp. 3-19; M. Gaggero, *Per una storia romanza del rythmus caudatus continens. Testi e manoscritti dell’area galloromanza*, Milano, Ledizioni, 2016.

dato il tipo di metro, stabilire una cronologia relativa risulta alquanto azzardato.⁸⁶⁶ La distribuzione del dialogo appare perfettamente regolare e bipartita *cobla a cobla*.

- I [Uc]
Amics Marchabrun, car digam⁸⁶⁷
Un vers d'amor, que per cor am,
q'a l' hora qe nos partiram
en sia loing lo chanz auziz.
- II [Marcabru]
5 Ugo Catola, er fazam;
Mas de faus'amistat me clam,
q'anc pos la serps bassa lo ram
no foron tant enganairiz.
- III [Uc]
Marcabrun, ço no m'es pas bon,
10 qe d'amor digaz si ben non;
per zo·us en move la tenzon,
qe d'amor fui naz e noiriz.
- IV [Marcabru]
Catola, non entenz razon?
non saps d'amor cum trais Samson?
15 vos cuidaz e·ill autre bricon
qe tot sia ver quant vos diz.
- V [Uc]
Marcabrun, nos trobam auctor
De Sanso·l fort e de sa uxor⁸⁶⁸

⁸⁶⁶ Cfr. A. Roncaglia, *I due sirventesi*, pp. 173-174. Harvey e Paterson, *The Troubadour tenso and partimens*, cit., vol. III, p. 1259, indicano come esempio Guglielmo IX, *Pos de chantar m'es pres talens* (BdT 183.10).

⁸⁶⁷ Cfr. anche A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 218: «non mi pare vincolante lo scrupolo di regolarizzazione grammaticale che, in ossequio alla concordanza con *Marchabrun*, ha imposto agli edd. la correzione *amic*. Di fatto, esempi di sconcordanza tra apposizione nominativale e nome proprio in forma obliqua non mancano negli antichi testi galloromanzi».

⁸⁶⁸ Cito dal testo di *Troubadour's tenso and partimens*, cit., vol. III, pp. 1255-1260.

- q'ela n'avia ostat s'amor
 20 a l'ora qu'el *en* fo deliz.⁸⁶⁹
- VI [Marcabru]
 Catola, qar a sordejour
 la det, e la tolc al meillor,
 lo dia perdet sa valor,
 qe·l seus fo per l'estraing traiz.
- VII [Uc]
 25 Marcabrun, si cum declinaz,
 qu'amors si ab engan mesclaz,
 dunc es lo almosna pechaz,
 la cima devers la raiz.
- VIII [Marcabru]
 Catola, l'amors dont parlaz
 30 camja cubertament los daz:
 aprop lo bon lanz vos gardaz,
 ço dis Salomons e Daviz.
- IX [Uc]
 Marcabrun, amistaz dechai
 car a trobat joven savai!
 35 Eu n'ai al cor ira et esclai⁸⁷⁰
 q'ar l'en alevaz tan laiz criz.
- X [Marcabru]
 Catola, Ovides mostra chai
 – e l'ambladura o retrai –
 qe non soana brun ni bai,
 40 anz se trai plus aus achaiz.

⁸⁶⁹ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 214 metteva a testo «a l'ora que ce fo deliz», considerando il pronome dimostrativo neutro «ce», anomale in occitano, un settentrionalismo riferibile a Catola (cfr. *infra*, n. 63); Gaunt-Harvey e Paterson intervengono, sulla base della lezione ipometra di z, «qel fo».

⁸⁷⁰ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 214: «Eu n'ai al cor ir'et esclai».

- XI [Uc]
 Marchabrun, anc non cuit t'ames
 l'amors – ves cui es tant engres –
 ni no fo anc res meinz prezes
 d'aitals joglars esbaluiz.
- XII [Marcabru]
 45 Catola, anc de ren non fo pres
 un pas qe tost no s'en loignes,
 et enqer s'en loingna ades,
 e fera tro seaz feniz.
- XIII [Uc]
 Marcabrun, qant sui las e m duoill,
 50 e ma bon'amia m'acuoill
 ab un baiser qant me despuoill,
 m'en vau sans e saus e gariz.
- XIV [Marcabru]
 Catola, per amor deu truoill,
 tressaill l'avens al fol lo suoill,
 55 e puois mostra la via a l'uoill
 aprop los autres escharniz.

Al v. 1 Marcabru è apostrofato con un confidenziale *Amics*,⁸⁷¹ mentre nella seconda strofa il poeta chiama *Ugo Catola* per nome senza adoperare nei suoi confronti, come sarebbe dovuto a un signore, gli onorifici *En* o *N'*. In tutte le strofe successive il nome dell'interlocutore è ripetuto a inizio verso, caratteristica che in seguito si afferma ocme una costante nei dialoghi poetici. Secondo la topica del "canto per amore"⁸⁷² Catola invita Marcabru a intonare un *vers* (vv. 1-2, «car digam/ Un vers d'amor, que per cor

⁸⁷¹ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 218, «le tenzoni che cominciano con tale formula sono in tutto una ventina».

⁸⁷² A. Roncaglia, *ivi*, p. 222: «Se Catola propone un *vers d'amor*, lo fa perché ha l'amore dentro il suo cuore». Cfr. M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, cit., p. 169.

am»).⁸⁷³ L'accento di una prossima separazione al v. 4 («q'a l' hora que nos partiram»),⁸⁷⁴ potrebbe essere considerato come una spia testuale di un incontro effettivo tra i due,⁸⁷⁵ sebbene non ci siano indizi concreti circa le circostanze o la localizzazione che avrebbero fatto da cornice al dibattito.

Nella seconda *cobla* Marcabru accetta l'invito rovesciando immediatamente il motivo del canto in una riprovazione della *faus'amistat* (v. 6).⁸⁷⁶ Il trovatore, in polemica con il comportamento delle *enganariz*, evoca il *terminus* biblico del peccato originale (v. 7, «pos la serps bassa lo ram»).

Se al v. 2 Catola definisce il componimento «vers»,⁸⁷⁷ al v. 11, nell'accentuarsi del carattere polemico, fa riferimento alla «tenzon» in corso.⁸⁷⁸ Con la terza *cobla* comincia quindi, una volta appurata la divergenza tra i due interlocutori, la tenzone vera e propria (v.11: «per zo·us en move la tenzon»): Catola dichiara infatti di non poter consentire al fatto che di amore si possa dire altro che bene (vv. 9-10, «Marcabrun, ço no m'es pas bon / qe d'amor digaz si ben non»),⁸⁷⁹ presentandosi topicamente come perfetto amante (v. 12: «qe d'amor fui naz e noiriz»).⁸⁸⁰ Per Marcabru invece le parole di Catola provano solo che «non entenz rason» (v. 13); il trovatore introduce quindi un secondo motivo scritturale, quello dell'amore tradito di Sansone; accusando l'avversario e i suoi pari (v.

⁸⁷³A. Roncaglia, *ivi*, p. 232, nota come in generale Catola «proceda più scolasticamente del proprio interlocutore».

⁸⁷⁴A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 223, confuta l'idea di Lewent per cui il v. *partiram* andrebbe qui interpretato nel senso tecnico del dibattito poetico. Id., *Trobar clus discussione aperta*, in «Cultura neolatina», fasc. 1-2, vol. XXIX, 1969, p. 30, n. 48, ritorna sul v., che interpreta come futuro anteriore: «non 'quando ci separeremo', ma 'quando ci saremo separati'».

⁸⁷⁵R. Zenker, *Die provenzalische Tenzon*, cit., p. 55, presentava una lista di verbi riferibili a un incontro reale, come *vengutz*, *encontratz*, ecc.

⁸⁷⁶Come osserva A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 226: «me clam», che glossa 'mi querelo', è un'espressione tecnica del linguaggio giuridico. Cfr. Marcabru, *Per savi.l tenc ses doptanssa*, vv. 13-14: «E meton en un'egannsa / Falss'Amor encontra fina». Per A. Jeanroy, *La poésie lyrique*, vol. II, cit., p. 251, il componimento poteva essere considerato «une ébauche de jeu-parti», ma come sottolineato da S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, cit., p. 46 qui in realtà lo scontro di posizioni precede l'esplicitazione di un'alternativa i cui termini sono presentati come «uguali», come sarà nei *partimen*: «Während Uc Catola durch die Einladung zu einem *vers d'Amor* sofort den (beabsichtigten) Widerspruch Marcabrus hervorruft, betont Albert in seiner ersten *cobla* ausdrücklich die Gleichheit der angebotenen alternativen». Neumeister confronta in questo senso il testo con il *partimen* di Albert e Gaucelm Faidit, *Gaucelm Faidit, eu vos deman* (BdT 16,16=167,25).

⁸⁷⁷Tra gli altri, P. Bec, *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», cit., p. 36, nota come in tutti primi trovatori «un seul terme désigne incontestablement le poème, dans sa complexité poético-musicale, c'est celui de *vers*». Cfr. S. Asperti, *L'eredità lirica di Bertran de Born*, in «Cultura neolatina», 54, 2004, pp. 475-525, pp. 79-80.

⁸⁷⁸Cfr. A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 228: «nel ritenere che qui la parola non si ancora un termine tecnico, designazione specifica di un genere letterario, concordo con Jones e Köhler».

⁸⁷⁹Cfr. Guglielmo IX, *Pos vezem de novel florir* (BdT 183,11), v.7: «D'amor no dei dire mas be».

⁸⁸⁰Per A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 211, *pas* (insieme a v. 11 *move*, v. 20 *ce*, v. 44 *esbaluiz*) sarebbe un settentrionalismo, dovuto alle origini di Catola «non diciamo addirittura un francese, ma forse un pittavino o un alverniate».

15, «e·ill autre bricon») di credere a tutto ciò che si dice sul conto di amore. Da qui in poi il poeta si rivolge a Catola utilizzando la seconda persona plurale (v. 15, «Vos cuidaz»; v. 29 «parlaz»; v. 31 «gardaz»), come a prendere le distanze o a indicarlo ancora più chiaramente come il portavoce di un intero gruppo da lui preso a bersaglio polemico, mentre il signore passa «come in un crescendo d'aggressività»⁸⁸¹ dal “voi” al “tu” (v. 10, «digaz»; v.11, «us»; v., 25 «declinaz»; ecc., ma al v. 4, «t'»; v. 42, «es»).

Anche Catola si richiama quindi a *auctoritates* (v. 17, «nos trobam auctor») per giustificare il comportamento di quella che è definita (al v. 18) *uxor* di «Sanso·l fort», con l'argomento che quando la donna lo consegnò ai suoi nemici non era più innamorata di lui (v. 19, «q'ela n'avia ostat s'amor»).⁸⁸² Mentre secondo Marcabru Dalila tolse il suo amore a Sansone solo per darlo a un uomo peggiore (v. 21, *sordeior*), perdendo così ogni virtù (v. 24, «perdet sa valor / q·el seus fo per l'estraing»).⁸⁸³ Da notare il ricorso a *exempla* e *auctoritates* bibliche da parte di Marcabru, mentre generica è l'evocazione ovidiana al v. 17.⁸⁸⁴

Catola cerca di smentire il suo avversario con la topica del rovesciamento tramite il ricorso ad *adynata*: se amore si può così confondere (v. 26, *mesclar*) con l'*engan* allora fare la carità (v. 27, *almosna*) equivale a peccare e la cima di un albero potrà anche trovarsi al posto della radice, poiché tutto sarebbe sottosopra. Marcabru continua nel suo attacco contro amore “che bara al gioco” (v. 30, «camja cubertamen los daz»)⁸⁸⁵ e intima, come fanno i saggi (v. 32, «ço dis Salomons e Daviz»), a diffidare di un tiro che sembra troppo buono. Catola attribuisce quindi la decadenza di *amistatz* alla viltà di *joven* (vv. 33-4) e si dichiara arrabbiato e inorridito dei *laiz criz* (v. 36) proferiti dal suo *opponens* contro amore. Marcabru risponde citando quello che è in realtà il *magister*

⁸⁸¹ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 222.

⁸⁸² Harvey e Paterson in *Troubadour's tenso and partimens*, cit., vol. III, p.1260 commentano: «Catola asserts that Delilah's action do not reflect badly on love since she was no longer in love with Samson when she betrayed him». Ma cfr A. Roncaglia, *ivi*, p. 232: «il ritiro dell'amore da parte della donna è non conseguenza ma causa della perdita di Sansone». Per lo studioso (*ibidem*) il riferimento sarebbe alla prima parte della storia di Sansone, che narra del suo breve matrimonio con una donna filitea da lui ripudiata perché aveva riferito al suo popolo la risposta all'indovinello da lui proposto e non quindi al tradimento di Dalila narrato nel *Libro dei Giudici*.

⁸⁸³ Cfr. Marcabru, *Assatz m'es bel del temps essuig*, vv. 21-22; «A! com fo tan fer ni esqui / qu'estraing quezesen autrui niu».

⁸⁸⁴ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., pp. 223-224: «E si può ancora osservare che, rispetto ai *jocs d'amor*, la presente tenzone ha, per l'autentico impegno moralistico di Marcabru, un tono assai più serio».

⁸⁸⁵ Cfr. Marcabru, *Estornel, cueill ta volada*, (BdT 293,25), vv. 26-28 il riferimento è ai dati piombati, che cadono sempre sulla faccia opposta a quella vincente per via di un pezzo di piombo posizionato al loro interno, cfr, anche «Va ben es fols quins'i fia / De sos datz / c'a plombatz» e Guglielmo IX, *Ben vueill que sapchon*, vv. 48-49, 60.

per eccellenza del “campo avversario”, Ovidio,⁸⁸⁶ secondo il quale così come dimostra anche l’esperienza - o il tempo - (v. 38, «e l’ambladura o retrai»),⁸⁸⁷ amore non disdegna nessuno e anzi si rivolge di preferenza ai più subdoli (vv. 39-40: «non soana brun ni bai / anz se trai plus aus achaiz»). A partire dalla *cobla* XI gli argomenti si spostano quindi su un piano di invettiva personale. Catola rinfaccia a Marcabru che per mostrarsi così ingrato (v. 42, *engres*), non deve essere tanto prediletto da amore; del resto non c’è nulla che amore stimi meno di gente come lui (v. 44, «aital joglars esbaluiz»)⁸⁸⁸.

A questo attacco personale Marcabru risponde però in tono sentenzioso: ciò che dice Catola non vale solo per lui: quando amore mostra di avvicinarsi, non fa in realtà che allontanarsi (v. 45-46 «anc de ren non fo pres / un pas qe tost no s’en loignes») fino a quando si è ormai spacciati (v. 48, «tro seaz feniz»)⁸⁸⁹. Catola si appella invece alle virtù rigeneranti e taumaturgiche del bacio dell’amata (v. 49-52 «Marcabrun, qant sui las e m duoill / e ma bon’amia m’acuill / ab un baisar quant me despuoill, / m’en vau sans e saus e gariz»)⁸⁹⁰ e Marcabru risponde con un’ultima *cobla* sentenziosa e forse di senso osceno, di «tormentatissima interpretazione»⁸⁹¹ (vv. 51-56):

Catola, per amor deu truoill,
tressaill l’avers al fol lo suoill,
e puois mostra la via a l’uoill⁸⁹²
aprop los autres escharniz.

Diverse le letture di quale sia da considerare l’oggetto di «deu truoill» (v. 52) e sul significato stesso dei termini *truoill* (v. 53) e *suoill* (v. 54). Roncaglia traduce: «Catola, per amore sotto il torchio fuoriesce dal secchio ogni sostanza, e poi con l’occhio

⁸⁸⁶ Per A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 240, si tratta della «prima citazione esplicita d’Ovidio in tutta la tradizione trobadorica» e sarebbe riferita a *Ars amatoria*, I, v. 767 e sgg.: «Inde fit ut quae se timuit committere honesto / vilis ad amplexus inferioris eat».

⁸⁸⁷ Secondo A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 241 n. 38, *retrai* è da attribuire a *Ovides*, mentre *ambladura* ha valore avverbale di “passo passo”. Gaunt, Harvey e Paterson con gli editori precedent, interpretano «and the way things are proves it further».

⁸⁸⁸ Per Roncaglia si tratta di un altro ‘settentrionalismo’ di Catola.

⁸⁸⁹ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 245, che interpreta la frase come una sentenza generale, riprende la lettura di K. Lewent, *Beiträge zum Verständniss der Lieder Marcabrus*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XLIII, 1923, p. 440: «Die ganze Strophe ist ungenau übersetzt. Der Dichter spricht nicht von sich, sondern allgemein: "Nimmer näherte sich die liebe einem Wesen und einem Schritt ohne sich alsbald wieder zu entfernen, und so macht sie es noch jetzt und wird es tun, bis ihr tot seid"».

⁸⁹⁰ *Marcabru. A critical edition*, cit., p. 105: «the real problem of the stanza is the syntax of the line 54».

⁸⁹¹ A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 247 e sgg. per la discussione delle varie possibilità di lettura sintattica e le diverse interpretazioni.

⁸⁹² Cfr. *Lan qan cor la doussa bisa* (BdT 293,27), v. 8: «L’uoill mostron al cor la via».

[amore] indica la strada dietro gli altri scherniti». ⁸⁹³ Nella loro edizione di Marcabru invece Gaunt, Harvey e Paterson leggono *suoiill* non come ‘secchio’, ma come ‘soglia’, qui metafora per il carattere mercenario di amore. ⁸⁹⁴

The imagery here would then be typically Marcabrunian: the ‘love’ which Ugo extols is in fact no better than prostitution since it is money rather than merit that allows the fool to cross his *amia*’s threshold. But money is, as ever, a cause of strife and it simply leads the fool to follow in the footsteps of other idiots. ⁸⁹⁵

In definitiva mentre Catola si vuole accreditare come *fin amans*, Marcabru, in continuità con il resto della sua produzione poetica, si presenta come il fustigatore dei vizi e delle derive della *faus’amistat*. Il vers si presenta perciò come: ⁸⁹⁶

Un dibattito sul tema-chiave dell’amore, in cui una posizione edonistico-cortese, che si richiama alla baldanza gioiosa di Guglielmo IX, viene ad affrontarsi con una posizione moralistico-chiericale, che si richiama al pessimismo antifemminista della tradizione ascetica. ⁸⁹⁷

Il “primo” testo dialogato presenta quindi al contempo aspetti satirici-moraleggianti, vicini alle prerogative che caratterizzano generi quali il sirventese e, per il carattere dimostrativo e polemico, il *gap*.

Come è tipico della tradizione dialogica occitana, non è qui questione di una discussione sulla definizione, la natura o la fenomenologia d’amore quanto di un

⁸⁹³ *Ivi*, p. 217. *Marcabru. A critical edition*, cit., p. 106: «*Mostrar a l’olh*, ‘montrer clairement’ (...). Roncaglia’s suggestion that the subject of *mostra* in line 55 is *amors* seems implausible given *amors* has not been mentioned since line 42».

⁸⁹⁴ *Ivi*, p. 105.

⁸⁹⁵ *Ivi*, p. 106. Cfr. A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 254: «che amore - quel genere d’amore di cui Catola e i suoi pari si compiacciono (...) - sia condizionato dalle ricchezze e porti ad esaurirle, e si esaurisca con il loro esaurimento».

⁸⁹⁶ Per Roncaglia (*ivi*, p. 225) il fatto che le posizioni espresse non ricalchino più da vicino «la contrapposizione agostiniana di *amor mundi* e *amor Dei*», è dovuto al posizionamento marcabruniano, che qui non pone basi per considerazioni di tipo positivo, limitandosi appunto solo a argomenti ‘contro’. Mentre nella voce redatta per il *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 514, Guida ritiene che non sia possibile identificare con Roncaglia, la concezione di Catola come edonistica-cortese e quella di Marcabru come ascetico-chiericale.

⁸⁹⁷ Cfr. A. Roncaglia, *La tenzone*, cit., p. 204. Cfr. P. Rajna, *L’episodio delle questioni d’amore nel Filocolodi Boccaccio*, in «Romania», t. 31, n. 121, 1902, pp. 50-51: «È un bene o un male l’amore? Le dispute intorno a ciò furono certo infinite; e anche solo la letteratura a noi pervenuta costituisce una massa enorme. Nell’ambito tuttavia dei *Jeux partis* ultramontani i prodotti non abbondano; e ciò si capisce bene, per la ragione appunto che il soggetto era troppo ovvio». Il tema si trova infatti solo nel *partimen*, datato agli inizi del XIII secolo, tra Gaucelm Faidit e Albert de Sisteron, *Gaucelm Faidit eu vos deman*, (Bdt 16,16=167,25) il quesito iniziale è «cal crezetz que sion maior, / o li ben o li mal d’amor». Cfr R. Harvey, *On the date of Gaucelm Faidit’s dialogue with Albertet (BdT 16,16), with a note on “Ara nos sia guit”*, in «Cultura neolatina», LXXI, 2011, 1-2, pp. 9-21.

dibattito *pro* e *contra* amore e tra diverse e opposte concezioni di amore (che non appaiono convocate attraverso valutazioni intellettuali o teoriche, ma piuttosto declinate su un piano pratico e comportamentale).

5.4 Lo scambio di *vers* satirici tra Aldric del Vilar e Marcabru

Il primo scambio di testi in tenzone a noi noto,⁸⁹⁸ vede coinvolti tale Aldric del Vilar con *Tot a estru* (BdT 16b,1=293,20) e il trovatore Marcabru con il responsivo *Seigner n'Audric* (BdT 293,43).⁸⁹⁹ Come abbiamo già detto i testi “di corrispondenza”, per loro stessa natura, essendo considerabili anche come unità autonome, non sono sempre stati riconosciuti e trasmessi come facenti parte di uno stesso macrotesto.⁹⁰⁰

Come per *Amics Marchabrun*, la questione dell'identità e dell'effettiva esistenza storica dell'interlocutore di Marcabru (e della sua reale partecipazione nella tenzone) è stata risolta in modi diversi dalla critica.⁹⁰¹ Un altro nodo è costituito dal rapporto logico-cronologico tra i due sirventesi e quello che è stato il più delle volte considerato come il loro modello metrico-formale, il *gap* dello stesso Marcabru, *D'aiso laus Dieu* (BdT 293,16).

Venendo al primo punto, la *vida* di Marcabru tradita dal manoscritto A, nomina *Aldric*⁹⁰² come il «ric home» presso cui il trovatore viene abbandonato subito dopo la nascita:

Marcabrus si fo gitatz a la porta d'un ric home, ni anc non saup hom qui·l fo ni don.
E N'Aldrics del Vilar fetz lo noirir.⁹⁰³

⁸⁹⁸ Rubricato da Jeanroy come raro caso di dialogo «réparti sur deux pièces», cfr. A. Jeanroy, *La poésie lyrique*, vol. II, cit. p. 250. P. Bec, *Le problème des genres*, cit. p. 39: «il s'agit moins d'une tenson que de deux pièces connexes, qui se répondent l'une à l'autre, dans le cadre vraisemblable d'une querelle (fictive ou réelle) de deux jongleurs. Je parlerais de pièces tensonnées. D. J. Jones les désigne du nom de sirventés-tensons».

⁸⁹⁹ Seguiamo la classificazione di genere proposta dalla BEdT: *vers* (satirico, con risposta/ di risposta), mentre nella BdT la dicitura era “sirventese con risposta/di risposta”.

⁹⁰⁰ In questo caso, cfr. *Marcabru. A critical edition*, cit., p. 278. Nei codici **A C I K R a l d z** il testo è attribuito a Marcabru; solo **D^a** lo attribuisce erroneamente a Ugo Catola. In **a** il testo è copiato nella sezione delle tenzoni con la rubrica *tenson*; in **A C I K** nella sezione d'autore. In **R** il testo è copiato al f. 8 v dopo altri componimenti di Marcabru all'interno del primo raggruppamento di *tensos*. In **D^a** è copiato nell'ultimo raggruppamento dialogico del codice.

⁹⁰¹ Gaunt, Harvey e Paterson hanno ipotizzato che si potrebbe trattare per i due *vers* di un dittico ascrivibile al solo trovatore, cfr. *Marcabru. A critical edition*, cit., pp. 276-277. Cfr. F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles. Les "sirventes-ensenhams" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bernard de Paris*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972, pp. 61-108.

⁹⁰² Cfr. *Marcabru. A critical edition*, cit. p. 534.

⁹⁰³ *Biographies des troubadours*, cit., p. 12. Come nota B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru. Contributi di onomastica e critica testuale*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medio Evo, 1992, p. 46, il toponimo è attestato solo nella *vida* di A.

Secondo le diverse ipotesi formulate in proposito, l'appellativo d'origine «del Vilar» potrebbe rimandare a una località catalana, non lontana da Lerida e a sud-ovest di Urgel, oppure, più probabilmente, ad Auvillar, vicino Moissac, attualmente nel Tarn-et-Garonne.⁹⁰⁴ Quanto alla data di composizione secondo Guida, stando alla proposta di localizzazione francese, essa può essere collocata a cavallo degli anni 1134-1135, quando Marcabru parrebbe aver abbandonato la corte di Guglielmo IX di Aquitania per la penisola iberica, passando appunto per Moissac e Tolosa.⁹⁰⁵

I due *vers* sono trasmessi sempre insieme e spesso come un unico componimento (**D^a a z**), tranne in **C** (dove sono comunque vicini)⁹⁰⁶ e in **R**. Il primo membro di quella che la rubrica di **a**⁹⁰⁷ designa come «la tenzon de marcabrus e de segn' nenrics», è trasmesso da 8 manoscritti e quasi sempre attribuita dalle rubriche al solo trovatore guascone, tranne in **D^a** (che la attribuisce erroneamente a Ugo Catola) e **z** dove è caduta per un guasto materiale; mentre il responsivo è trasmesso da 9 manoscritti, con attribuzione a Marcabru, tranne appunto in **D^a a** e **z** dove segue senza interruzione BdT 16b,1.⁹⁰⁸

⁹⁰⁴ Il paese si situa sul corso della Garonne, su un altopiano roccioso da cui la vista spazia dall'Aquitania al Quercy. Argomenti contrari in B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru*, cit., pp. 47, che cita toponimi simili presenti in un atto e un cartulario di aria guascona tra XII° e XIII° sec.

⁹⁰⁵ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 40.

⁹⁰⁶ Non consecutivi e in ordine inverso: BdT 293,43 - Lo vers comens, quan vei del fau (BdT 293,33) - BdT 16b,1.

⁹⁰⁷ *Marcabru. A critical edition*, cit., pp. 291-294, gli editori notano: «The Ms. evidence is equivocal : if Da1z treat BdT 293.20 and 293.43 as one poem, none of these Mss. transmits a satisfactory version. AIK treat BdT 293.20 and 293.43 as two compositions rubricating two separate songs; CR treat BdT 293.20 and 293.43 as separate compositions and do not transmit them together». L'ordine delle stanze nei mss. è il seguente:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
ACDIKRz	1	2	3	4	5	6	7
a	1			3	2	4	5

Gli editori presentano quindi quella che considerano come una seconda versione (XXb), tradata da *a*. *Ivi*, p. 289: «The text of a1 is sufficiently different from that of the other Mss. to suggest that it derives from a *remaniement* (which we present as secondary version) and it deserves attention as such: there are deviations from all the other Mss.; there are no stanza divisions and BdT 293.20 and 293.43 are treated as one poem; the text is differently ordered; three stanzas of the conjoined BdT 293.20 and 293.43 found in all the other Mss. are missing»; «the fact that so many uninflected forms occur at the rhyme suggests that they are an accurate reflection of the language (or linguistic incompetence) of the *remanieur* responsible for this version of the conjoined poems. We assume this reworking to be 13th-c., given the advanced disintegration of the case system that is inherent in the form of this version of the poem».

⁹⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 530. L'ordine delle stanze nei mss. è il seguente:

	I	II	III	IV	V	VI
ACIKR	1	2	3	4	5	6
Dz	1+(IIa)		(IIb)+2	3+(Va)		(Vb)+4
a	1	2	3	4		5

Lo schema metrico è identico per i due componimenti: a4 a4 b8 c4 c4 b8⁹⁰⁹ (7 strofe per la proposta e 6 per la risposta)⁹¹⁰, che li accomuna anche al già citato *D'aiso laus Dieu*. Si tratta infatti per tutti e i tre testi di *coblas singulars* con rime *unissonans* derivate dal *versus tripertitus caudatus*,⁹¹¹ una forma non strofica e “paneuropea”, di origine liturgica; secondo Meneghetti i tre componimenti costituirebbero «un piccolo percorso dialogico (...) all'interno del canzoniere stesso» di Marcabru.⁹¹² Il dialogo esplicito è istituito sin dall'inizio del testo missivo.

- I [A]d un estrun⁹¹³
 vei, Marcabrun,
 qe·l comjat voletz demandar:
 de mal partir
 5 non ai cossir,
 tant sabetz mesura esgardar.
- II Ja non creiretz
 d'aquesta vetz
 cels qe nos volrian mesclar:
 10 no·t teing per mois
 si non conois
 cals te vol ja far folleiar.
- III Grans er tos sens
 si ren sai prens
 15 per nuilla paor de chantar
 en auta votz⁹¹⁴
 que ruich e clotz
 e non grazilla naut ni clar.

⁹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 278: «with ‘b’ constant in BdT 293.20 and BdT 293.43, though different in each»; *D'aiso laus Dieu*: «The versification could alternatively be seen as a8 b8 c8 b8 with internal rhymes at ‘a’ and ‘c’. This form is the so called *versus tripertitus caudatus*». (note Gaunt, Harvey and Paterson, 2000 (XVI), *Rialto* 2.i.2003).

⁹¹⁰ *Marcabru. A critical edition*, cit., p. 531: «Despite the two poems being of different length (...) there is a clear symmetry in structure, with both participants in the exchange concluding by renaming the other».

⁹¹¹ Cfr. *ivi*, p. 72 e note 6, 7. Secondo Gaunt, Harvey e Paterson, *ivi*, p. 278: «The form is sometimes used parodically in Occitan and may be linked to Latin ‘sermon joyeux’ recited at banquets and similar occasions». Cfr. A. Roncaglia, *Il "Gap" di Marcabruno*, in «Studi Medievali», fasc. I, XVII, 1951, p. 62 per riferimenti a testi più antichi e relativa bibliografia.

⁹¹² M. L. Meneghetti, *Aldric e Marcabru*, cit., p. 71

⁹¹³ Si tratta della versione d'*incipit* - col significato di ‘précipitamment’ - maggioritaria nella tradizione, sebbene sia la lezione *tot a estru* (‘rapidement’) del ms. *Da* (messa a testo da Suchier e Dejeanne), quella lemmatizzata nella BdT. Cito dal testo di *Marcabru: A Critical Edition*, cit., p. 280 (XX).

⁹¹⁴ F. Carapezza, *La voix de Marcabru, écarts tonaux et clausules mélodiques dans le 'vers del lavador'* (BdT 293.35), in *Dans le concert européen, la voix occitane*, t. I, Actes du 8e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Bordeaux, 12-17 septembre 2005), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 158 e n. 3 corregge al v. 16 *auta* con *rauca*.

- IV S'agues aver
20 e mon poder,
 garnitz vos fora del donar,
 e car non l'ai,
 prendetz balai
 que no·n podetz ren als portar.
- V Petitz enfans
25 m'as trobatz tans
 qe l'uns no·n pot l'autre levar:
 sil m'an escos
 – fe qe dei vos –
30 tot, cant que solia gabar.
- VI De gran folles
 t'es entremes,
 cum fez lo moutos de lairar,⁹¹⁵
 qan sai de Bles
35 a mi vengues
 per negun aver conqistar.
- VII Reconogut
 t'ai, Pan-Perdut,
 e cuiavas ton nom celar:
40 qan tornaretz
 segurs seretz
 de seignor et ieu de joglar.

Aldric attacca frontalmente il destinatario dei suoi versi sin dalla prima *cobla*: Marcabru sembra volersi congedare in tutta fretta della corte (vv. 4-6: «de mal partir / non ai cossir, / tant sabetz mesura esgardar»⁹¹⁶). Nella seconda *cobla* Aldric dice quindi a Marcabru di non ascoltare quanti vorrebbero suscitare animosità tra loro, vv.7, 9: «Ja non creiretz / (...) cels qe nos volrian mesclar»; se infatti il trovatore è intelligente dovrebbe a riconoscere chi vuole solo farlo *folleiar* (v. 12).

⁹¹⁵ *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne, New York, Johnson Reprint Corporation, 1971, p. 228 mette a testo la lezione di **AIK** e glossa «'comme le mouton qui volut aboyer?'». Mentre C. Appel, *Zu Marcabru*, cit. p. 424, seguendo **D** «dau lanar» e **CR** «del anar», traduceva: «'Auf grosse Torheit liessest Du diche in (so wie das Schaf, als es zum Wollekrazten ging)'. V. Tortoreto, *Il nome di Marcabru*, cit. p. 149: «quanto a *lanar*, per il momento e in mancanza di meglio non resta che attenersi alla proposta dell'Appel, fondata del resto su una base lessicografica accettabile».

⁹¹⁶ Cfr. *Mezura* in G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque Classique*, Genève, Droz, 1975, p.421 e sgg.

Nella terza *cobla* Aldric attacca più apertamente le abilità intellettuali (vv. 13-14, «Grans er tos sens / si ren sai prens») e professionali di Marcabru nel canto, in particolare ai vv. 16-18 («en auta votz / que ruich e clotz / e non grazilla naut ni clar»).⁹¹⁷ Malgrado la difficoltà a dare un senso univoco a questi versi, si tratterebbe comunque di uno screditamento del talento vocale di Marcabru, accusato in buona sostanza di gracchiare e di essere incapace di tenere note alte (si tratta di un *topos* ricorrente nelle strategie di *vituperium* dei giullari).⁹¹⁸

Nella *cobla* successiva (IV) il signore finge di scusarsi di non avere più niente da offrire a Marcabru: se fosse tanto ricco (v.19), certo dispiegherebbe la sua generosità col trovatore (v. 21, «garnitz vos fora del donar»), ma Marcabru può comunque accontentarsi di un *balai* (v. 23). Il termine è stato interpretato da Dejeanne come *balai* in francese moderno, ovvero una ‘scopa’, mentre Chambers riprendendo Appel, ritiene come si possa trattare degli scarti del grano, quindi ‘mangime per animali’.⁹¹⁹ Il v. 25 è di incerta interpretazione,⁹²⁰ ma secondo Gaunt, Harvey e Paterson Aldric starebbe rinfacciando a Marcabru di avergli assegnato un buon numero di figli illegittimi (ovvero di averlo associato alla categoria dei *moillertz*). Aldric addossa la responsabilità del cattivo stato delle sue risorse al quanti, come Marcabru, ne hanno abbondantemente approfittato, vivendo a sue spese (vv. 25-30).

Nella sesta *cobla* il signore afferma quindi che Marcabru andrà via a mani vuote (vv 31-32, 35-36: «De gran folles / t’es entremes, / (...) / a mi vengues / per negun aver conqistar»). Chambers interpretava «Bles» (v. 34), come riferimento alla provenienza geografica di Marcabru (dall’attuale Blois), notando che seppure in contrasto con le altre informazioni che abbiamo sulle origini del poeta, si potrebbe trattare di un caso di uso equivoco di nomi e toponimi per sottolineare caratteristiche fisiche di una persona. L’aggettivo stabilirebbe quindi una connessione con l’agg. *blaesus*, ovvero ‘affetto da

⁹¹⁷ M. L. Meneghetti, *Aldric e Marcabru*, cit., pp.76-77.

⁹¹⁸ Cfr. F. Carapezza, *La voix de Marcabru*, cit., pp.157-160, in particolare p. 158, n. 6.

⁹¹⁹ C. Appel, *Zu Marcabru*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 43, 1923, p. 424, n. 2: «Balai ist die Spreu, im Gegensatz zum Korn des Getreides. Was Aldric als balai dem Dichter gab, wissen wir nicht». Cfr. F. J. M. Raynouard, *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, (ristampa dell’ edizione Paris, Silvestre, 1838-1844), Slatkine reprints, Genève, 1977, vol 2, p. 172b, s. v. *balay*: «verge, balai», «balle, capsule qui envelope le grain». Cfr. Marcabru, *L’iverns vai e-l temps s’aizina* (BdT 293,31), v. 61: «e part lo gra e-l balay».

⁹²⁰ B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru cit.*, p. 148, passa in rassegna i diversi possibili significati, propende per vedere qui un ennesimo strale alla condizione di subalternità del trovatore e alla sua situazione biografica: «I *petitz enfans* che si affollano intorno ad Aldric (siano essi figli legittimi, bastardi, trovatelli o *nutriti*) sarebbero dunque l’ironica risposta a Marcabru che un tempo fu uno di loro, e ha perciò contribuito a prosciugare le risorse del padrone».

blesità'.⁹²¹ Spaggiari lo legge invece come attributo *bles* nel senso di 'trompeur,' attestato nel Girart de Roussillon.⁹²²

L'ultima *cobla* culmina con la ri-*nominatio*/smascheramento dei vv. 37-39: «Reconogut / t'ai, Pan-Perdut, / e cuiavas ton nom celar». Marcabru altro non è che un vagabondo e un buon a nulla; entrambi i sensi sarebbero contenuti in *pan perdut*,⁹²³ soprannome o *senhal* che compare anche nella già citata *vida* di A:

Et adoncs el avia nom Panperdut; mas d' aqui enan ac nom Marcabrun.⁹²⁴

Nella chiusa il termine *joglar* è quindi usato (vv. 40-42: «qan tornaretz / segurs seretz / de seignor et ieu de joglar»), come abbiamo visto in *Amics Marchabrun* (v.44), non tanto per definire lo statuto professionale del trovatore, quanto per sottolineare e ribadire la sua "inferiorità sociale".⁹²⁵

Vediamo ora la risposta di Marcabru.

I Seigner n' Audric,
 al ver afic
 moutz etz d'aver secos e plans,
 puois so dizetz
5 que no·n avetz,
 q'en setembre vos faillo grans.

⁹²¹ F. Chambers, "D'aisso laus Dieu", cit., p. 497.

⁹²² B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru*, cit., p. 153. *Ivi*, p. 154 la studiosa vede anche nell'indicazione geografica un possibile riferimento a Thibaut IV undicesimo conte di Blois detto il santo, «leggendario già in via per la sua generosità».

⁹²³ Cfr. B. Spaggiari, *ivi*, pp. 40-45. M. L. Meneghetti, *Aldric e Marcabru*, cit, p. 79 ma la studiosa propone le minuscole, considerando l'appellativo non per forza un *senhal*. Cfr. anche *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 348: «si aggiunga poi che Panperdut non fu solo un *sobriquet*, un soprannome per indicare un "mangia pane a ufo", ma prima di tutto fu un toponimo ben attestato nella Francia sud-occidentale, e se per noi rimane impossibile sapere se davvero quello sia stato il più antico appellativo del trovatore o se la biografia non abbia fatto altro che "rievocare" l'insulto lanciato contro M. da Aldric, anche la coincidenza (...) spinge a radicare le origini (...) del trovatore nel Poitou».

⁹²⁴ *Biographies*, cit., p. 12. B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru*, p. 5, sottolinea come in A lo scambio è riprodotto al f. 28v, mentre la *vida* è al f. 27r (col. a).

Nella versione del manoscritto K, si dice invece della provenienza guascona e si indica il nome della madre, *Marcabruna*: «Marchabruns si fo de Gascoingna, fils d'una paubra femna que ac nom Marcabruna, si come 'l dis en son chantar: Marcabruns, lo fills Na Bruna, / Fo engendraz en tal luna / Qu'el saup d'amor cum degruna / - Escoutatz! - / Que anc non amet neguna, / Ni d'autra fo amatz». La canzone è *Dirai vos senes duptansa* (BdT 293,18, vv. 72-78).

⁹²⁵ B. Spaggiari, *ivi*, p. 66, n. 196 interpreta ancora il riferimento in senso biografico. *Panperdut* sarebbe un nome da trovatello e «Nel ms. A, per l'esecuzione del ritratto di Marcabru, si trova l'indicazione "I. home jugular senza strumento". (...) E la stessa insistenza nel cercarsi un protettore generoso testimonia quanto meno di una situazione economica tutt'altro che solida. Anche l'abitudine di firmare le proprie canzoni è stata da alcuni interpretata come una pratica tipicamente giullaresca». Il riferimento è a R. Harvey, *Troubadour Marcabru and Love*, cit., p. 11.

- II La ves nadal
 tot atretal
 vos faill la carns, e·l vis e·l pans;
 10 lai en pascor,
 segond l'auctor,
 crezetz en l'agur dels albans.
- III S'en destre vai,
 conosc e sai
 15 q'etz de bon ostal segurans:
 si l'agurs faill
 venon badaill,
 et es blasmatz sains Julians.
- IV Totz vostres us
 20 sap Marcabrus
 e totz vostres meillors bians:
 del ventr'enplir
 e d'escarnir
 es, e de cossentir putans.
- V 25 Qan vos totz sols
 etz ben sadols,
 non vos es jes rics gaps loindans:
 segon tas leis
 as plus conques
 30 que non fetz Cesar als Romans.
- VI De lengeiar
 contra joglar
 es plus afillatz que mulans:
 del vostre bec
 35 N'Aturmalec
 no·is jauzira ja crestians.

Marcabru comincia col risponder al signore, dileggiandolo a proposito dello stato in cui versano le sue ricchezze (vv. 2-3: «al ver afic / moutz etz d'aver secos e plans») e rivolgendogli accuse non tanto velate di avarizia: alla corte manca il grano anche a settembre (vv. 4-6, «puois so dizetz / que no·n avetz, /q'en setembre vos faill lo grans») così come a Natale, non c'è pane né vino né carne (vv. 7-9: «La ves nadal / tot atretal /vos faill la carns, e·l vis e·l pans»). A Pasqua allora per scaramanzia bisognerà osservare il volo degli uccelli (gli *albans*, ai vv. 10-19) per capire se ci sono segni di

buon o cattivo augurio:⁹²⁶ se vanno a destra, si potrà sperare nell'ospitalità (vv. 13-15: S'en destre vai, / (...) / q'etz de bon ostal segurans»), ma se vanno a sinistra non resta che prendersela con San Giuliano, protettore dei viaggiatori (vv.16-17).

Dopo questa introduzione satirica arriva l'affondo nella quarta *cobla* dove il trovatore ribadisce le sue insinuazioni in modo più aperto. Il trovatore afferma infatti di conoscere in prima persona le abitudini disdicevoli del signore (vv. 19-20: «Totz vostres us / sap Marcabrus») ⁹²⁷ tra cui brillano il riempirsi la pancia a dismisura (v. 22, «del ventr'enplir»), l'inganno e la frequentazione di prostitute (vv. 23-24: «e d'escarnir / es, e de cossentir putans»). Oltre a ciò Audric quando è ben sazio (vv. 25-26: «Qan vos totz sols / etz ben sadols») usa vantarsi in maniera esagerata (v. 27 «non vos es jes rics gaps loindans»): a sentir le sue millanterie le sue conquiste supererebbero quelle di Giulio Cesare (vv. 28-30). In chiusura Marcabru attacca il signore per le sue maldicenze, rinfacciandogli di avere un "becco" ben affilato anche una più generale infelicità nell'eloquio (e quindi nel canto): vv. 34-36: «del vostre bec / N'Aturmalec / no·is jauzira ja crestians». ⁹²⁸

L'oscura rinominazione di Audric al v. 35⁹²⁹ è stata oggetto di numerose ipotesi interpretative, dall'*Abimelech* biblico⁹³⁰ all'identificazione con figure di re veri o

⁹²⁶Gli *albans* sono 'lodolai', piccoli falchi. Cfr. B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru*, cit., p. 51, n. 164, cita dal Du Cange (s.v. *albanellus*) il Policraticus di Giovanni di Salisbury, I 13: «Si avis, quae vulgo dicitur Albanellus, paretervolitans viama a sinistris, feratur ad deztram, de hospiti hilaritate ne dubites».

⁹²⁷Sulle tecniche e funzioni di *autonominatio* in Marcabru, cfr. F. Carapezza, *La voix de Marcabru*, cit. pp. 160 sgg; S. Asperti-C. Menichetti, *Voci autoriali e auto-denominazione in Marcabru*, cit.

⁹²⁸Al v. 33 il paragone con il *mulans*, che viene letto da Gaunt-Harvey-Paterson, che seguono AIK come 'mulattiere, mentre secondo Dejeanne, che segue CR e legge *milan* si tratta di un 'nibbio', ovvero di un volatile considerato un mangiatore di carogne e non addestrabile alla caccia. Se per gli editori inglesi la lezione sarebbe *facilior*, a favore di questa ipotesi andrebbe il possibile riscontro di BdT 98,2=97,11 dove Bonafe apostrofa Blacatz come *falcon lanier*, anch'esso uccello non pregiato per cacciare e mangiatore di carogne. Questa offesa sembra li cristallizzare l'intera critica al signore, di cui si dice anche che sarebbe ridotto così male da dover mangiare le pellicce della sua dama.

⁹²⁹Cfr. l'apparato in *Marcabru. A critical edition*, cit., p. 533: «CDRz nartimalec IK naturnalec, a1 aitan malec».

⁹³⁰L'*Abimelech* o *Achimelech* di I Samuele 21, Salmi 51-52, 1 Re 21, che appare anche come *Artimalec* al v. 55 di del riventese con risposta di Lanfranc Cigala contro il giullare Lantelm, *Lantelm, qui-us onra ni-us acoill* (BdT 282,13), cfr. *Il Canzoniere di Lanfranco Cigala*, a cura di F. Branciforti, Firenze, Olschki, 1954, p. 181 sgg. Un'utile ricognizione dell'esegesi del nome (e delle varie grafie) del salmo 52 si trova in F. Latella, *Truc Malec*, in «Studi provenzali e francesi», Quaderni 86 e 87 di *Romanica Vulgaria*, L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 71-74. La studiosa conclude (*ivi*, p. 74) quindi con ogni probabilità «divenne sempre più naturale indicare con una delle svariate traslitterazioni del nome ebraico Mahalat, la persona immorale e sprezzante gli insegnamenti divini». Mentre per il versante iconografico cfr. R. A. Neale, *The Fool and his Loaf*, in «Medium aevum», LIV, 1985, p. 106: «there is no doubt that Amalech with his lingens/lambens gloss and its interpretation as carnality or worldliness was there on the work-desk in front of illuminators». Cfr. B. Spaggiari, '*Artimalec*' e '*Archimalec*', in «Romania», vol. 111, n. 443/444 (3/4), 1990, pp. 331-345.

leggendari – celtici o saraceni - nessuna delle quali però conclusiva.⁹³¹ Tornando alla questione dei rapporti tra lo scambio di *vers* satirici, la *vida* di A e il *gap* marcabruniano, editori e critici hanno messo in relazione il nome *Pan perdut* con i vv. 16-18 di *D'aiso laus*: «lo pa del fol, / caudet e mol / mange e lais lo meu frezir».⁹³² La rete di intrecci non si limita a questo passo. Chambers ha ipotizzato che quella di Aldric potrebbe essere una risposta a uno scambio o una comunicazione precedenti, dato che già i versi iniziali sembrerebbero rispondere a una volontà in qualche modo già esplicitata dal poeta di prendere congedo dalla corte (vv. 2-3: «vei, Marcabrun, /qe·l comjat voletz demandar»; o anche i vv. 7-8: «Ja non creiretz / d'aquesta vetz»)).⁹³³ Il riferimento alle *mesura* al v. 6 sarebbe poi secondo Chambers giustificato proprio da un riferimento sarcastico al vanto smodato in *D'aiso laus* (a cominciare dai vv. 3-4: «c'om non es de maior albir / qu'ieu soi»)).⁹³⁴ Così anche i vv. 7-12 del *gap*, dove come osservato da Roncaglia, compaiono i termini tecnici-giuridici del dibattito in versi, *plait* e *razo*, che, oltre al verbo *clamar* (v. 5), segnalerebbero una relazione con lo scambio di *vers*:⁹³⁵

C'asatz es lag
s'intras en plag
don no sabretz a lutz issir
e non es bo
qui n quer razo
e no la sabetz defenir.⁹³⁶

⁹³¹ Per tutte le proposte cfr. Marcabru, *A critical edition*, cit., p. 537.

⁹³² Con qualche leggera differenza in A. Roncaglia, *Il "Gap"*, cit., p. 59: «lo pan del fol / caudet e mol / manduc, e lais lo mieu frezir». Non ci soffermiamo però in questa sede sull'interpretazione di questo passo per cui si rimanda a B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru*, cit. p. 62: «Sul piano letterale dunque Marcabru afferma: “io mangio il pane dello sciocco quand'è ancora caldo e morbido, e lascio che il mio si raffreddi”, ottenendo così che resti in serbo, intatto, per il futuro. E non contento aggiunge: “finché ce ne sarà, continuerò a mangiare il *pan del fol*; e quando l'avrà finito, non creda di poter attingere al mio”. Sul piano de traslato l'intenzione erotica è fin troppo scoperta (e sarà comunque ribadita in altro ambito con la metafora venatoria delle strofi vii-viii)».

⁹³³ F. Chambers, *"D'aisso laus Dieu"*, cit., p. 490.

⁹³⁴ Cito da Marcabru, *A Critical Edition*, cit., p. 209 e sgg. (XVI).

⁹³⁵ A Roncaglia, *Il "Gap"*, cit., p.63.

⁹³⁶ Con qualche differenza *Ivi*, p. 59: «C'assatz es lait / s'intratz en plait / don non sabretz a lutz issir / e non es bo jutgetz razo / si non la sabetz defenir». Già G. Errante, *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze, Sansoni, 1948 aveva posto in evidenza il legame tra questi versi e Dante, *Vita Nova*, XXV, 7.

La capacità poetica-polemica è poi di nuovo sottolineata da Marcabru ai vv. 31-36 (con metafore di combattimento)⁹³⁷ e ai vv. 49-51.⁹³⁸ Gli ultimi versi di *D'aiso laus* (vv. 55-60) riprenderebbero infine, come nota Roncaglia «la solita polemica marcabruniana contro la corruzione generatrice di bastardi», forse adombrata anche nei *petitz enfans* nminati da Aldric.⁹³⁹

Cascuns si gart,
c'ab aital art
mi fa ssa viure e murir;
qu'ieu soi l'auzels
c'als estornels
fauc los mieus auzeletz noirir.

Secondo Chambers il sirventese di Aldric sarebbe quindi una risposta a *D'aiso laus*, dove Marcabru avrebbe inteso interpretare lo stesso signore, dipingendole come “il folle” che gli dava “il pane”.⁹⁴⁰ Tuttavia non è del tutto pacifico stabilire che tipo di rapporto possa esistere tra questi tre testi. Uno dei problemi principali su cui la critica si è dibattuta risiede proprio nel carattere dell'operazione poetica messa a punto da Marcabru nel *gap*. Il trovatore parla a proprio nome o parodizza uno di quei *torbador d'amistat fina*⁹⁴¹ - forse proprio Aldric - contro cui è solito inveire? Come notato da Gaunt-Harvey-Paterson:

The metrical and verbal links are indeed strong, but the contradiction between the usual Marcabru-persona and XVI's speaker makes it unlikely that the two are to be identified with each other. It makes better sense to identify Audric not as the “you” of XVI, but as the “I”.⁹⁴²

⁹³⁷ «D'estone breto / e de basto /no sap hom plus, / ni d'escremir / qu'ieu fier autrui / e·m gart de lui, / e no·s sap del mieu colp cubrir».

⁹³⁸ «De pluzors sens / soi ples e prens, / de cent colors per meils cauzir». Cfr. A. Roncaglia, *Il "Gap"*, p. 69 per il quale Marcabru sta prendendo di mira proprio «un modo di poetare contro cui polemizza».

⁹³⁹ A. Roncaglia, *Il "Gap"*, cit., p. 51.

⁹⁴⁰ L'ipotesi era già stata avanzata da C. Appel, *'Zu Marcabru'*, cit., pp. 403-69.

⁹⁴¹ Cfr. A. Roncaglia, *Il "Gap"*, cit., p. 52. Il riferimento è a Marcabru, *Per l'aura freida que guida* (Bdt 293,36), v.18.

⁹⁴² *Marcabru. A Critical edition*, cit., p. 222.

Per questa ipotesi propendeva anche Roncaglia contro chi, come il Vossler, vedeva nel testo uno *Scherzlied* in cui il trovatore avrebbe preso invece la parola in prima persona:⁹⁴³

Tutti i passi in cui Marcabruno sembra associarsi ai cantori della *fin'amor* adultera, o assumere atteggiamenti di cinica spregiudicatezza in armonia con i costumi corrotti della società cortese, sono da intendere in senso ironico, sarcastico, satirico e parodistico.⁹⁴⁴

Meneghetti invece, che giudica la risposta di Marcabru in *Seigneur n' Audric* «fiacca»⁹⁴⁵, vede la chiave del componimento nel v. 27 dove i già citati *gaps*, starebbero a significare i vanti amorosi del signore, da cui si genererebbe anche la satira di *D'aisso laus*:⁹⁴⁶ «I thus postulate the order of composition of these songs as XX-XX bis-XVI, as opposed to the traditional ordering XVI-XX-XX bis».⁹⁴⁷ Secondo la studiosa infatti nel *gap* Marcabru risponderebbe, invece di provocarle, alle accuse del *patron* ribattendo che è meglio saper ragionare che cantare piacevolmente e che il pane vecchio è migliore di quello molliccio del folle, da cui è meglio allontanarsi anche quando si riesce a prendersi gioco di lui.⁹⁴⁸ Se molti interpreti si sono mostrati concordi sul fatto che la voce che dice 'io' nel *gap* vada considerata come la maschera di un «booster», «vaunting his sexual and verbal prowess», non si è giunti su questo punto a un consenso definitivo.⁹⁴⁹ Anche Gaunt, Harvey e Paterson non si mostrano del tutto convinti della

⁹⁴³ K. Vossler, *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekunstelten Stiles*, München, 1913, in *Sitzungsberichte der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1913, vol. II, pp. 5-6. Cfr. A. Roncaglia, *Il "Gap"*, cit., p. 47, per cui *D'aisso laus* non sarebbe «l'espressione diretta d'un atteggiamento reale o letterario dell'autore, ma piuttosto un'amara parodia polemica». F. Chambers, "*D'aisso laus Dieu*", cit. interpreta poi i tre testi come risposta a supposte maldicenze fatte circolare in giro alla corte di Audric per mettere discordia tra i due contendenti. Anche B. Spaggiari, *Il nome di Marcabru*, cit., p. 49 sgg. accetta la sequenza tradizionale *D'aisso laus-Ad un estrun-Seigneur N'Audric*, ma propone una diversa interpretazione, basandosi anche sulla *vida* di A, per cui Marcabru sarebbe arrivato alla corte di Audric senza rivelare la sua identità e prendendolo a bersaglio, e la replica del signore *Ad un estrun* corrisponderebbe a un reale smascheramento. Cfr. Marcabru, *Lo vers comens cant vei del fau* (BdT 293,33), v. 39: «seignor ser et ser seignorau».

⁹⁴⁴ A. Roncaglia, *Il "Gap"*, cit., pp. 50-53.

⁹⁴⁵ M. L. Meneghetti, *Aldric e Marcabru*, cit., p. 80.

⁹⁴⁶ *Ivi*, p. 74.

⁹⁴⁷ M. L. Meneghetti, *Intertextuality and dialogism in the troubadours*, cit. cit., p. 187. Ead., *Aldric e Marcabru*, cit., p. 81 legge *D'aisso laus* come un testo «testo ideologicamente anomalo» e non parodico, che a suo avviso costituirebbe una «replica polemica agli sconsiderati vanti amatori di Aldric, come reazione eccessiva e velenoso nei confronti di uno sfidante che Maracbru sa di non aver sconfitto con la sua prima, poco incisiva risposta».

⁹⁴⁸ *Ibidem* si sottolinea che il «pain perdu» è ancora oggi in Francia una ricetta di recupero degli avanzi induriti del pane.

⁹⁴⁹ *Marcabru. A Critical edition*, cit., p. 222.

sequenza tradizionale, tendendo a vedere anche lo scambio di *vers* come opera del solo trovatore guascone:

A sequence Marcabru XVI- Audric XX- Marcabru XLIII implies some level of collaboration in performance perhaps surprising in view of Marcabru's aggressive tone. But perhaps Audric was simply a dramatic construct, a caricature of a type of an arrogant patron (*naut ric*).⁹⁵⁰

A fronte degli esempi successivi il tono di Marcabru non sembrerebbe poi così eccessivo per una *tenso* a carattere personale e la conclusione di una composizione tutta marcabruniana appare in definitiva fin troppo prudente, ma il probabile rapporto di implicazione e la cronologia relativa dei tre testi sembrerebbero destinati effettivamente a fermarsi su un piano congetturale.

In ogni caso già in questo primo scambio di testi troviamo ipostatizzata una “situazione” topica della *tenso* personale, ovvero alla ridicolizzazione del giullare (unita alla riaffermazione della sua subordinazione economica e sociale) cui corrisponde il lamento verso un signore che viene meno ai suoi doveri di *patron* e mecenate abdicando alla virtù signorile per eccellenza, la *largueza*.

5.5 La tenzone tra Maistre e Guilhalmi, *Car vei finir tot a dia* (BdT 112,1 = 119,1)

La tenzone *Car vei finir tot a dia* (BdT 112,1=119,1) tra Maïstre e Guilhalmi è la più antica *secondo* Zenker.⁹⁵¹ La datazione proposta da Pio Rajna tra il 9 aprile e il 30 maggio (giorno di Pentecoste) del 1137 si basava sul dato che la rubrica dell'unico manoscritto che ha trasmesso la tenzone, **R** (48v), porta il nome *Sercalmon*, e su un riferimento interno al testo all'arrivo imminente di un nuovo conte di Poitiers, identificato dalla critica con Luigi VII il Giovane”, primo marito di Eleonora d'Aquitania.⁹⁵² Il matrimonio fu celebrato il 27 luglio 1137 e Luigi “ «fût couronné à

⁹⁵⁰ *Ivi*, p. 224.

⁹⁵¹ R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone*, cit., p. 72. Id., *Zu Guilhem Ademar, Eble d'Uisel und Cercamon*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», XIII, 1889, pp. 298-300, proponeva poi di accostare *Car vey* a una tenzone tra Raimon de Miraval e Guilhalmi (ca. 1200): *Tostems eseing e mostri al mieu dan* (BdT 406,43=200a,1), ma ritirava poi l'ipotesi in Id., *Zu Peire d'Alvernhe's Satire und nochmals "Car vei finir a tot dia"*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», XVI, 1892, pp. 437-451.

⁹⁵² Cfr. P. Rajna, *Spigolature Provenzali I. Cercalmon, Car vei finir a tot dia*, cit.; G. Paris, *Péridiques – comptes-rendus*, in «Romania», XVIII, 1889, p. 629 e A. Jeanroy, *Sur la tençon "Car vei finir a tot dia"*, in «Romania», XXIX, 1890, pp. 394-402.

Poitiers le 8 aût (Orderic Vital)», ma non ebbe in effetti il tempo di prendere possesso dei suoi dominî dato che il giorno stesso fu informato della morte del padre.⁹⁵³

Una datazione così alta ha fatto sì che a lungo il componimento abbia disputato la palma di primo testo dialogato della poesia ocittana a *Amics Marchabrun*.⁹⁵⁴ Se l'identità stessa di Cercamon è tuttora una questione problematica e irrisolta,⁹⁵⁵ la sua partecipazione alla tenzone o almeno alla sua composizione resta, per quanto abbastanza condiviso dagli studiosi, nel dubbio:⁹⁵⁶

(...) la maggioranza degli studiosi ha preso per buona l'attribuzione, ma si è posta il problema (...) in particolare di una sua eventuale "primogenitura", chiedendosi cioè se possa spettare a *Can vei finir*, sicuramente collocabile, per accenni interni, nella tarda primavera del 1137, quando Poitiers attendeva l'arrivo del Delfino di Francia Luigi, promesso sposo di Eleonora d'Aquitania, unica erede del defunto Guglielmo X, o piuttosto alla *tenso* marcabruniana con Uc Catola (*Amics Marchabrun, car digam*) la palma dell'antichità nell'ambito dei generi dialogici.⁹⁵⁷

Potrebbe trattarsi di una tenzone fittizia? Come nota ancora Meneghetti, non «pare in realtà sussistere nessun elemento interno o esterno a *Car vei finir*, che spossa spingerci a ritenere, con ragionevole sicurezza (...) che Maïstre" sia davvero la controfigura o il

⁹⁵³ A. Richard, *Histoire des Comtes de Poitou*, t. 2, Paris, Picard, 1903, p. 61, n. 1.

⁹⁵⁴ Harvey e Paterson, *Troubadour's tensos*, cit., vol. I, p. 250: «R's identification of Maïstre as Cercamon has been widely accepted, no doubt rightly».

⁹⁵⁵ L. Rossi ha ipotizzato che il nome Cercamon potrebbe essere più che un *senhal* una *devise* (*cerc amon*: "mira in alto"), dietro cui si celerebbe Eble di Ventadorn, cfr. L. Rossi, *L'énigme Cercamon*, in *Ensi firent li ancessors. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 67-84; Id., *Du nouveau sur Cercamon. La complainte de Guillaume X d'Aquitaine (BdT 112, 2a): planh ou sirventes politique?*, in *Carmina semper et citharae cordi*, 2000, cit., pp. 87-104; *Pseudonymie et hétéronomie: Cerc-Amon*, in Id. *Cercamon, Oeuvre poétique*, édition bilingue avec introduction, notes et glossaire par L. Rossi, Paris, 2009, pp. 7-38. Ma cfr. P. G. Beltrami, *Cercamon 'trovatore antico': problemi e proposte (a proposito di una nuova edizione*, in «Romania», 129, 1-2, 2011, p. 2: «Con tanti altri autori medievali Cercamon condivide (...) la condizione di un nome senza identità documentaria, (...) avendo però la sfortuna che i suoi testi databili sono molto antichi, due certamente del 1137, Cercamon è stato un candidato ideale a cedere testi a Eble de Ventadorn, caso inverso di trovatore noto come persona, ma privo di testi tramandati».

⁹⁵⁶ Cfr. M. L. Meneghetti, *Eteronimi e avatars*, cit., p. 13. «Quest'identità ci sfugge e forse ci sfuggirà per sempre, ma resta, nel caso di Cercamon, il dato di un autore che sembra fare sistematico ricorso a una tecnica d'occultamento non solo delle proprie generalità ma anche del proprio status sociale. Ancor più strana e intrigante risulta però la designazione della coppia degli interlocutori che agiscono nel testo». Cfr. P. G. Beltrami, *Cercamon 'trovatore antico'*, p. 10, n. 3.; V. Tortoreto, *Cercamon maestro di Marcabru?*, cit. p. 62 «L'autenticità della tenzone non è comunque da tutti riconosciuta. Aurelio Roncaglia ritiene che metrica e struttura ci rimandino ad un'epoca più tarda di quella di Cercamon». Anche in questo caso Harvey e Paterson, *Troubadours tensos and partimens*, vol. I, cit., p. 250, si interrogano sull'effettiva composizione a due mani: «Wether Guillemi 'wrote his own lines' cannot, of course, be determines, but the piece would be totally pointless unless two singers actually participated in this performance».

⁹⁵⁷ Cfr. M. L. Meneghetti, *Eteronimi e avatars: il caso della tenso fra Maïstre e Guilhalmi (BdT 112,1)*, in «Critica del Testo», XIII/2, 2010, p. 9.

portaparola di “Sercalmon”»; e inoltre «nessuna delle tre istanze autoriali coinvolte (...) offre un’indicazione onomastica solida».⁹⁵⁸ Harvey e Paterson ammoniscono dalla tentazione di ricusare l’attribuzione della rubrica di R:

(...) a scholar who rejected Cercamon’s participation would have to explain how someone earlier in the R tradition had managed to arrive at so plausible attribution with (we must suppose) far less detailed knowledge of the historical circumstances than we know possess.⁹⁵⁹

Tuttavia tale argomento appare ribaltabile e anche Harvey e Paterson devono riconoscere che «what is astonishing is that the text of such a piece should still have been available to the compiler of *R* well over a century and a half later».⁹⁶⁰ Si tratta in effetti di un rilievo di primaria importanza, che tuttavia gli interpreti hanno tralasciato di discutere in merito alla cronologia del testo. La tenzone si trova inserita in una sezione di canzoni, e il componimento consta di sei *coblas singulares* con schema -unico nella poesia trobadorica - a7’ b7 a7’ b7 b7 a7 b7 a7 b7 e mostra alcune irregolarità nel computo sillabico.

I [Maïstre]
 Car vey finir a tot dia⁹⁶¹
 lo joi [e·l chan] e·l deport⁹⁶²
 e no·m socor la clerzia,
 non puesc mudar no·m cofort
 5 co fay, can conois sa mort,
 lo signes, que bray e crida⁹⁶³
 Et muou son sonet per fort,⁹⁶⁴
 c’ar li cove finir sa vida (+1)⁹⁶⁵
 e plus no·i a de conort.

II [Guillemi]
 10 Maïstre, si Dieus me valha,
 ben dizetz so que cove;
 mas ja d’aiso no vos calha

⁹⁵⁸ M. L. Meneghetti, *Eteronimi e avatars*, cit., p. 13.

⁹⁵⁹ *Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 250.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

⁹⁶¹ Cito da *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 245 sgg.

⁹⁶² A. F. Mahn, *Der Troubadour Cercamon*, «Jahrbuch für romanische und englische Literatur», 1, 1859, pp. 83-110 metteva a testo «[l’amor], lo joi e·l deport». Cfr. *Il trovatore Cercamon*, edizione critica a cura di V. Tortoreto, Modena, Mucchi, 1981, p. 200, adotta «Lo joi, [lo rir], e·l deport». *Cercamon, Oeuvre poétique*, p. 131: «[...], lo Joi, e·l Deport».

⁹⁶³ *Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 250: «6, 8 The poet evidently pronounced *cria, via*».

⁹⁶⁴ *Il trovatore Cercamon*, cit., p. 200: «E·n vo[l]v son sonet per fort».

⁹⁶⁵ *Ibidem*: «Que·l cove fenir sa via».

car li clerc no vos fan be,
car lo bos temps ve, so cre,
15 que auretz aital guazalha
que vos dara palafre
o renda que mais vos valha,
car lo coms de Peitieux ve.

III [Maïstre]
Guillalmi, non pretz mealha
20 so que·m dizes, per ma fe:
mais volria una calha
estreg tener en mon se
no faria un polhe
qu'estes en autrui sarralha,
25 c'atendes la lor merce,
car soven, so cug, badalha
qui s'aten a l'autrui be.

IV [Guillemi]
Maïstre, gran benanansa
podetz aver si sofretz.
[Maïstre]
30 — Guillalmi vostra vanansa
non crei si com vos me dizetz (+1)⁹⁶⁶
[Guillemi]
— Maïstre, car no·m crezetz?
gran be vos venra de Fransa
si atendre lo voletz.
[Maïstre]
— Guilhelmi, tal esperansa
35 vos don Dieus com vos m'ufretz.

V [Guillemi]
Maïstre, n'aiatz coratge
d'efan ni d'ome leugier.
[Maïstre]
— Guillalmi, sobre bon guatge
vos creyria volontier.
[Guillemi]
40 — Maïstre, man bon destrier
an li home de paratge
per suferatar al derrier.
[Maïstre]
— Guillalmi, fort (...-atge
..) e salvat e (...-ier).

⁹⁶⁶ *Ivi*, p. 201: «non crei si com vo·m dizetz».

- VI [Guillemi]
 45 Maïstre, josta la brosta
 vos pareis al test novel
 [Maïstre]
 — Guilhalmi, ben par pauc vos costa⁹⁶⁷ (+1)
 lo mieus ostals del castel.
 [Guillemi]
 — Maïstre, conte novel
 aurem nos a Pantacosta
 50 que·us pagara ben e bel
 [Maïstre]
 — Guilhalmi, fòls es qui·eus escota: ⁹⁶⁸ (+1)
 vos mi pagatz d'autrui borcel. (+1)

La *tenso* si apre con una cobla monologica e senza quella che sarà poi l'usuale apostrofe all'interlocutore, che invece si trova regolarmente a inizio battuta in tutte le *coblas* successive.⁹⁶⁹ Come osservato da Harvey e Paterson, entro il v. 9, il componimento potrebbe sembrare un *vers* amoroso o a carattere morale più che una tenzone. Il motivo di attacco infatti è nel segno della *laudatio temporis acti* in cui, dopo il lamento per la scomparsa di *joi e deport* (v. 2), Maïstre si compara a un cigno che canta in punto di morte: «co fay, can conois sa mort, / lo signes, que bray e crida /Et muou son sonet per fort» (vv. 5-7).⁹⁷⁰ Dalla replica della seconda *cobla*, come osservato da diversi commentatori, *Car vei finir* sembrerebbe ricordare i dibattiti tra due giullari (anche per il riferimento al v. 16 del dono di un *palafre*):⁹⁷¹ Maïstre viene richiamato da Guilhalmi, che pur dichiarandosi d'accordo con lui sulla decadenza in atto (v. 11, «ben dizetz so que cove») cerca di rincuorare il suo interlocutore con promesse di un imminente miglioramento della sua condizione per l'arrivo di un conte “di” o “da” Poitiers (vv. 12-18: «mas ja d'aiso no vos calha / car li clerc no vos fan be, / car lo bos temps ve, so che, / que aurtz aital guazalha / que vos dara palafre / o renda que mais

⁹⁶⁷ *Ivi*, p. 202: «Guilhalmi, ben pauc vos costa».

⁹⁶⁸ *Ibidem*: «Guilhalmi, fols es qi·eus sosta».

⁹⁶⁹ L'introduzione narrativa è invece più frequente nelle tenzoni immaginarie.

⁹⁷⁰ Per i precedenti classici e altri esempi trobadorici, si vd. il commento in *Cercamon. Oeuvre poétique*, pp. 196-197.

⁹⁷¹ Cfr. la *vida* di Cercamon trådita dai mss. I e K (*Biographies des troubadours*, cit., p. 9): «Cercamons si fo un *joglars* de Gascoingna, e trobet vers e pastoretas a la usanza antiga». Cfr. *Il trovatore Cercamon*, cit., pp. 34-35. M. L. Meneghetti, *Eteronimi e avatars*, cit., p. 14, identifica i protagonisti con «poeti professionisti (...) che vivono grazie ai favori ora dell'uno, ora dell'altro potente»; P. G. Beltrami, *Cercamon 'trovatore antico'*, cit., p. 7, osserva: «Sicuramente è una composizione giullaresca, quale che sia il rango sociale dell'autore»; «'Giullare' designa insomma (almeno anche) poeti di varia origine sociale, accomunati dal fatto che la loro è una professione con la quale si devono mantenere».

vos valha, / car lo coms de Peitieu ve»). A questo proposito Beltrami ha scritto, a ragione, di una «struttura encomiastica del testo».⁹⁷²

Nella terza *cobla*, dove comincia anche la ripresa per le rime, Maïstre ribatte però a Guilhalmi, usando espressioni di sapore proverbiale, sostenendo che è meglio non fare molto affidamento sui beni che possono venire da altri (vv. 21-24: «Mais volria una calha / Estreg tener en mon se / No faria un polhe, / Qu'estes en autrui sarralha»; vv. 26-28: «Car soven, so cug, badalha / qui s'aten a l'autrui be»).⁹⁷³

In *Cai vei finir* la distribuzione delle repliche non è propriamente paritetica, infatti il dialogo è ripartito in modo diseguale tra i due interlocutori: a partire dalla quarta *cobla* le repliche si alternano secondo un ritmo più serrato (per ogni *cobla*, sempre iniziata da Guilhalmi, secondo una ripartizione: 2 Guilhalmi, 2 Maïstre, 3 Guilhalmi, 2 Maïstre). Come osserva Luciano Rossi, «il en résulte que Maître a en tout cas le dernier mot. Le rythme est accéléré et le texte acquiert une mouvance théâtrale tout à fait inhabituelle dans les textes postérieurs».⁹⁷⁴ Nelle *coblas* IV e V di fatto si ricapitola, sia nel tono che nell'intenzione, quanto già affermato. Guilhalmi invita Maïstre a essere fiducioso, come ai vv. 28-29, che ricalcano peraltro il lessico del patto del feudale e del servizio amoroso: «Maïstre, gran benanansa / podetz aver si sofretz»; mentre quest'ultimo si schermisce, mostrando un atteggiamento perplesso e disincantato (vv. 30-31 «Guilhalmi vostra vanansa / non crei si com vos me dizetz»). Guilhalmi insiste nel motivare il suo ottimismo riferendosi alla circostanza già annunciata al v. 18, ossia l'arrivo dalla Francia di un nuovo conte (vv. 33-34, «gran be vos venra de Fransa / si atendre lo voletz», vv. 50-51: «Maïstre, conte novel / Aurem nos a Pantacosta»). Guilhalmi invita il suo interlocutore a essere più fiducioso (vv. 37-38 «Maïstre, n'aiatz coratge / d'efan

⁹⁷² *Ivi*, p. 8.

⁹⁷³ M. L. Meneghetti, *Eteronimi e avatars*, cit., pp. 19-22, che legge il *polhe* del v. 23 nel senso di 'puledro' e non 'pollo', analizza distesamente le possibili implicazioni sessuali dello scambio, *ivi*, p. 19: «Tutta la parte centrale del componimento (...) è occupata dal *Leitmotiv* del guadagno, e in particolare del "guadagno" erotico». Un'ipotesi di interpretazione da cui dissente P. G. Beltrami, *Cercamon 'trovatore antico'*, cit., p. 9, (con cui concordo pienamente). Lo studioso pur approvando la lettura del termine *polhe* come puledro, non accetta invece ritenendola «del tutto fantasiosa», la proposta di vedere in *calha* (v. 21), 'quaglia' come un epiteto che varrebbe 'prostituta', proposto da Rossi e ammesso da Meneghetti.

⁹⁷⁴ L. Rossi, *Cercamon. Oeuvre poétique*, p. 195. Cfr. *Die provenzalische Tenzzone*, cit. p. 75: «eine solche Ablösung der unterredner innerhalb der Strophe ist nun aber etwas ganz ungewöhnliches; wir finden sie nur noch in einer der Charakter eines coblen wechsel tragenden zweistrophigen Tenzonen zwischen Guilhem Raimon und Aimeric: *N'Aimeric, queus par d'aquest marques*, sowie in zwei tenzonen, welche eine Unterredung mit einer Dame darstellen, der Albert von Sestaro: *Domna, a vos me coman* und der Aimerics von Peguilhan: *Domna per vos estauc en greu tormen*, hier aber in der Weise, dass die seilenresp. doppelzeilenweise Ablösung der Unterredner durch sämtliche Strophen hindurchgeht, und nicht, wie in unserer Tenzzone, mit der strophenweisen Ablösung verbunden ist».

ni d'ome leugier»), mentre Maistre risponde che crederebbe alle sue promesse solo «sobre bon guatge» (v. 39).

Nell'ultima *cobla* il dibattito prende poi una piega più personale, che secondo alcuni sembrerebbe contraddire l'ipotesi di partenza circa la parità sociale dei contendenti: Guilhalmi evoca ancora la generosità del conte in arrivo, «que·us pagara ben e bel» (v. 52), mentre Maistre accusa Guilhalmi di non curarsi realmente della sua condizione (vv. 48-49: «Guilhalmi, ben pauc vos costa / Lo mieus ostals del castel»)⁹⁷⁵ e di “pagarlo con i soldi altrui”: «Guilhalmi, fols qui·eus escota: / Vo·m pagatz d'austrui borcel» (v. 53-54).

Numerosi sono i punti problematici fin qui già sollevati da chi ha studiato il componimento, diverse le considerazioni che invitano alla più grande cautela circa la datazione e l'identificazione tradizionale dei contendenti. Oltre alla problematica “onomastica” e attributiva cui si è fatto cenno sopra, la versificazione mostra alcune problematicità. Secondo Harvey e Paterson «The *tenso* shows signs of hasty, possibly improvised, composition», ma secondo le studiose ciò potrebbe essere dovuto al fatto che il “genere” non era ancora fissato a questa altezza: «the form of the *tenso* was still relatively fluid at this early date».⁹⁷⁶ Se così fosse *Car vei finir* sarebbe però l'unica tra le più antiche *tenso* conservate a mostrare simili segni di “irregolarità”; in più l'antichità del componimento e il carattere improvvisato della sua composizione giustificerebbero elementi - come l'ipermetria e la forma un po' trascurata - che in altri casi farebbero pensare più semplicemente a scarsa perizia e inventiva. Un argomento che non è stato esaminato, mi pare, e che potrebbe eventualmente spiegare alcuni aspetti formali (senza necessariamente dover confermarne una datazione così alta) è il possibile parallelo che potrebbe istituirsi tra *Car vei finir* e il *conflictus* mediolatino, a cominciare dalla denominazione *Maistre*, che ricorda le dispute tra *magister* e allievo,⁹⁷⁷ e dall'esordio narrativo, che è una caratteristica del genere, così come la distribuzione variabile dei versi fra gli interlocutori.⁹⁷⁸ Persiste effettivamente il dubbio

⁹⁷⁵ L. Rossi, *Cercamon. Oeuvre poétique*, p. 57 interpreta invece «très peu vous coute mon hospitalité dans le chateau (c'est à dire 'votre séjour dans mon chateau')», legando il passo a *Per fin' amor m'esbaudira*, vv.45-49, dove Cercamon afferma di essere pronto a fare guerra contro i suoi vicini. P. Beltrami, *Cercamon 'trovatore antico'*, cit. pp. 7-8 si dichiara del tutto contrario a questa ipotesi: «*Maistre* sta dicendo a *Guilhalmi* che questi lo sta servendo di buone parole, ma non è lui a pagargli l'alloggio».

⁹⁷⁶ *Ivi*, p. 249. Si tratta però di una spiegazione circolare.

⁹⁷⁷ M. L. Meneghetti, *Eteronimi e avatars*, cit., p. 21, osserva che «la “rappresentazione” del contrasto stesso regge solo se i ruoli dei due protagonisti restano asimmetrici».

⁹⁷⁸ Cfr. P. G. Schmidt, *I conflictus*, in *Lo Spazio Letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, dirr. G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, vol. I., *La produzione del testo*, tomo II, Salerno, Roma, 1993, pp.

circa l'effettiva realtà dello scambio, che ha indotto più di un interprete a pensare che potrebbe trattarsi di un dialogo fittizio. Se Meneghetti legge il testo come una disputa simile alla pantomima (spingendosi fino a identificare i due contendenti con altrettanti *avatars* entrambi riferibili a Guglielmo IX),⁹⁷⁹ anche Beltrami ha espresso il sospetto di una disputa “inscenata” per celebrare il nuovo signore:

Pare anche a me evidente, come a Meneghetti, che quelli che agiscono siano due personaggi, non di una tenzone però, dato il tipo di distribuzione delle battute, ma di una messa in scena che celebra un poco buffonescamente presso la corte di Poitiers l'arrivo del nuovo conte Luigi VII, sposo di Eleonora d'Aquitania.⁹⁸⁰

Già Stengel e Römer avevano posto in forte dubbio la paternità di Cercamon, proponendo per il testo una datazione più tarda, grossomodo da far coincidere con l'epoca «dei grandi disordini di Riccardo Cuor di Leone».⁹⁸¹ In effetti la distribuzione delle repliche e lo schema metrico porterebbero a suggerire una data di composizione non così antica.⁹⁸²

157- 169; F. Zufferey, *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, cit., pp. 316-32, 321-322.

⁹⁷⁹ Con un rinvio a D'A. S. Avalle, *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Milano-Napoli 1989. Cfr. le conclusioni in M. L. Meneghetti, *Eteronimi e avatars*, cit., p. 22: «non sembra azzardato pensare che Cercamon, già poeta di corte di Guglielmo X di Poitiers, il figlio del grande duca-trovatore, abbia voluto costruire una tenzone fittizia tra i due *avatars* guglielmini, rappresentati come *clerici vagantes* fissati nell'occasione canonico-cerimoniale di un incontro-disputa».

⁹⁸⁰ Ipotesi formulata da Harvey e Paterson anche per la *tenso* tra Bernart (de Ventadorn?) e Peirol (?) *Peirols, com avetz tant estat* (BdT 70,23=366,23).

⁹⁸¹ Cfr. *Il trovatore Cercamon*, cit., pp. 34-35. Cfr. L. Römer, *Die Volkstümlichen Dichtungsarten der Alt provenzalischen Lyrik, Exkurs - Untersuchung über die Cercamon zugeschriebenen Gedichte, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie*, XXVI, Marburg 1884, pp. 54-61.

⁹⁸² Chambers aveva avvicinato il componimento a *Seigneur Prior, lo sains es rancuros* (BdT 198,1), *unicum* di E, dove tuttavia il breve scambio di *coblas* tra tali Seigneur Prior e En Guillalmet, ruota intorno alle ristrettezze economiche di cui soffre «il santo» affidato alle sue cure. Il testo è in *Provenzalische Chrestomathie, mit Abriss der Formenlehre und Glossar von Carl Appel*, Leipzig, O. R. Reisland, 1895, p. 127 (88). V. Tortoreto in *Il trovatore Cercamon*, cit., p. 37 segue A. Jeanroy, *Sur la tençon*, cit., p. 401, che escludeva Riccardo Cuor di Leone in quanto non poteva essere secondo lo studioso, sul punto di prendere possesso del suo titolo. Sempre secondo Jeanroy l'affermazione della speranza che potrà “venire gran bene dalla Francia” contrasterebbe poi con una datazione della tenzone contemporanea rispetto alla crociata contro gli Albigesi. Non appare comunque conclusiva l'obiezione di Tortoreto per cui: «Infine egli non avrebbe certo potuto appellarsi alla generosità di nessun “conte novel” “de Peitieu”, in quanto Ottone di Brunswig (1196), Giovanni Senza Terra (1199) o Filippo Augusto (1204), che lo divennero in quel periodo non furono mai mecenati dei trovatori, al contrario di Luigi VII di Francia, del tempo di Cercamon».

5.6 La seconda generazione (ca. 1150 – ca. 1175). Tra Marcabru e Bernart di Ventadorn

Numerosi e importanti, sotto un profilo storico-letterario, sono i testi dialogici giunti fino a noi collocabili tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo XII, ovvero nel periodo di attività della seconda generazione trobadorica (ca. 1150 – ca. 1175). La periodizzazione che abbiamo adottato seguendo la BEdT, comprende infatti in questo arco temporale quei trovatori intorno ai quali si costruisce la satira *Chantarai d'aquestz trobadors* (BdT 323,11) di Peire d'Alvergne: Bernart de Ventadorn, Giraut de Borneilh, Peire Rogier, Bernart Marti, Raimbaut d'Aurenga, Peire d'Alvergne stesso «e i pochi altri che la cui attività può con sicurezza essere situata almeno in parte entro il terzo quarto del XII secolo». Il testo sarebbe stato composto per una festa cortese «probabilmente (sebbene la data sia controversa) all'inizio degli anni settanta»⁹⁸³

⁹⁸³ P. G. Beltrami, *Un divertimento di Giraut de Borneilh con Delfino d'Alvernia*. Cardalhac per un sirventes e Puisos sai Etz vengutz, Cardalhac (con una nota sulle due tenzoni di Bernart de Ventadorn con Peire/Peirol), in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, a cura di M. Brea, E. Corral Díaz, M. A. Pousada Cruz, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 147. S. Asperti- L. De Nigro, *Bibliografia...*, cit., n. p. Il componimento è databile ante 1173, data della morte di Raimbaut D'Aurenga, nominato nella *cobla X*, ma appare problematico stabilirne il luogo di composizione e la data. Secondo W. T. Pattison, *The Background of Peire d'Alvergne's Chantarai d'aquestz trobadors*, in «Modern Philology», 31, 1933, pp. 19-34, il *vers* sarebbe stato composto in presenza dei trovatori menzionati a Puivert, nell'Aude, tra il luglio e il settembre 1170, in occasione di una sosta nell'omonimo castello del seguito che accompagnava Eleonora, figlia di Enrico il Plantageneto ed Eleonora d'Aquitania e promessa sposa di Alfonso VIII di Castiglia, a Tarazona, luogo delle nozze (lo studioso è poi tornato sulla questione in W. T. Pattison, *The troubadours of Peire d'Alvergne's Satire in Spain*, in «Publications of the Modern Language Association», 50, 1935, pp. 14-24). Mentre R. Lejeune ha proposto di predatare il *vers* di circa un decennio, al 1161, anno del matrimonio celebrato alla fine del 1161 tra Raimondo Berengario II di Provenza, nipote del conte di Barcellona, e Rica di Polonia, vedova di Alfonso VII di Castiglia, e osservando che nella documentazione sembra non esserci menzione di un castello a Puivert prima del 1210 e di riconoscere quindi nel toponimo citato al v. 86, una località catalana, Puigverd d'Agramunt. Cfr. R. Lejeune, *La "Galerie littéraire" du troubadour Peire d'Alvergne*, in «Revue de langue et littérature d'oc», XII-XIII, 1962-1963, pp. 35-54 e Ead., *Littérature et société occitane au Moyen Age*, Liège 1979, pp. 299-311. L'identificazione di Lejeune del toponimo citato al v. 86 con Puigverd d'Agramunt è stata accolta dalla maggior parte degli studiosi, ma la datazione ha continuato a essere oggetto di controversia. S. Guida, *Dove e quando fu composto il sirventese Cantarai d'aquestz trobadors*, in «Anticomoderno», *La filologia*, III, 1997, pp. 201-226, è tornato alla proposta di datare il testo al 1170, ma collocandolo nell'ambito di un incontro festivo a Poitiers verificatosi nella primavera o nell'estate di quell'anno e precedente alle nozze di Eleonora., Per l'intero dibattito in particolare riguardo alla figura del «veilletz lombartz» (v.73), che «apell'om Cossezen» (v. 78), cfr. la ricostruzione delle Circostanze Storiche di F. Sanguineti in Rialto, [http://www.rialto.unina.it/PAuv/premessaidt323.11\(Sanguineti\).htm](http://www.rialto.unina.it/PAuv/premessaidt323.11(Sanguineti).htm) (21.v.2017). Cfr. anche L. Rossi, *Per l'interpretazione di Cantarai d'aquestz trobadors*, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 65-111; M. Bonafin, *Un riesame del gap occitanico (con una rilettura di Peire d'Alvergne, BDT 323,11)*, in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 85-99; S. Asperti, *Per Gossalbo Roiz*, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, N. Henrard, P. Moreno, M. Thirstassin (edd.), Bruxelles, De Boeck, 2001, pp. 49-62.

Come e più che per i poeti della generazione precedente, uno sguardo ai testi dialogici sembra evidenziare che la maggior parte dei trovatori di quest'epoca dovettero conoscersi e frequentarsi tra di loro. Viene da chiedersi se il fatto che dei trovatori più importanti ci siano state conservate tenzoni sia significativo in sé, oppure se per le generazioni più antiche ci sia giunta solo la produzione "garantita dal nome".

Fittissima è anche la rete di rimandi nei testi dei diversi trovatori che si mostrano impegnati in importanti *querelles* di dottrina amorosa e poetica come la celebre polemica sugli "stili", alla quale (più o meno assiduamente) diversi poeti partecipano e su tutti Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Borneilh. Sarebbe che tra i trovatori più importanti dell'epoca solo Bernart Marti e Peire d'Alvergne non abbiano composto vere e proprie tenzoni (resta incerta il suo coinvolgimento in *Amicz Bernart de Ventadorn*, BdT 323,4=70,2), eccetto per il fatto che il primo sembrerebbe aver "risposto" al *vers* di Peire d'Alvernhe, *Sobre·l·vieill trobar e·l·novel* (BdT 323,24) in *D'entier vers far ieu non pes* (BdT 63,6). Peire si era vantato di essere stato il primo trovatore a comporre un *vers entier* (v. 4):

Sobre·l·vieill trobar e·l·novel
Vueilh mostrar mon sen als sabens,
qu'entendon be cil que venir so
qu'anc tro per me no fo faitz vers entiers;
e qui non cre qu'ieu sia vertadiers
auja dese con estau a razo.⁹⁸⁴

Bernart Marti (vv. 1-6) parrebbe infatti riprendere il v. 4 nel suo *incipit*:

D'entiers vers far ieu non pes
ni ges de fragz no·n faria
e si fatz vers tota via,
en l'an un o dos o tres,
et on plus sion asses,
entier ni frag no so mia.⁹⁸⁵

⁹⁸⁴ *Die Lieder Peires von Auvergne*, kritisch herausgegeben mit Einleitung, Uebersetzung, Kommentar und Glossar von R. Zenker, Junge, Erlangen, 1900, p. 87 sgg.

⁹⁸⁵ Cito da *Il trovatore Bernart Marti*, edizione critica a cura di F. Beggiano, Modena, Mucchi, 1984, p. 107. Cfr *ivi*, pp. 23-24 per la discussione dei rapporti tra i componimenti dei due trovatori.

Il *vers* di Bernart Marti non è però considerabile come un testo propriamente responsivo nel senso che abbiamo sopra delineato,⁹⁸⁶ ma il testo appare comunque dialogare direttamente con quello di Peire (che è chiamato in causa ai vv. 31- 36)⁹⁸⁷ e si inserisce nel più ampio dibattito su stili e concezioni d'amore di quegli anni.⁹⁸⁸

Significativamente, comincia a formalizzarsi in questo periodo un tipo di dibattito *ad personam* in cui un trovatore di fama,⁹⁸⁹ spesso sulla base di canzoni da lui composte in precedenza o per la sua reputazione, viene chiamato a rispondere sia su questioni di materia amorosa che sul suo "stile di vita" o ancora sul suo canto, instaurando in alcuni casi un dibattito avvicicabile per diversi elementi alla forma *partimen* (sebbene il quesito venga posto sempre in una forma personale).

Come ha osservato Jones: «sans doute la forme de la tenson ne se régularise que peu à peu et il est possible qu'un certain nombre de pièces de forme intermédiaire ne nous aient pas été conservées»;⁹⁹⁰ tuttavia è possibile osservare a partire da questa altezza cronologica lo stabilirsi di un *modus operandi* e di un linguaggio specifici ai testi dialogici, tanto che già con «Bertran de Ventadour et Giraut de Borneilh le genre de la tenson est nettement constitué, et le *partimen* empruntera une forme consacrée par les grands troubadours».⁹⁹¹ Da un punto di vista strofico infatti la misura di 6 *coblas* con due *tornadas* consacrata dalle tenzoni con Bernart de Ventadorn e nella "disputa sulla nobiltà" iniziata da Giraut de Borneilh, tenderà a stabilizzarsi e finire canonica sia per i *partimens* occitani che per i *jeux-partis* oitanici.

Di seguito una lista dei componimenti in ordine alfabetico per autore, con in evidenza i dati relativi le tipologie testuali e le datazioni (che sono tuttavia nella maggioranza dei casi ipotetiche e vanno considerate con grande cautela):

⁹⁸⁶ Cfr. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., pp.182-183 per una discussione sulla presenza o assenza di questo tratto nella tradizione italiana.

⁹⁸⁷ Cfr. quindi il riferimento esplicito a Peire ai vv. 31-36: «E quan canorgues si mes / Pey d'Alvern'h'en canongia, / a Dieu per que's prometia / entiers que peus si fraysses? / Quar si feys, fols joglar es / per que l'entier pretz cambia».

⁹⁸⁸ Senza che ciò implichi necessariamente cioè, come vedremo, che l'intento primario sia un'affermazione di poetica generale *tout court* (semmai di tecnica e perizia poetica), come evidenziato da Del Monte a proposito di *Sobre'l vieill trobar e'l novel* in Peire d'Alvernha, *Liriche*, testo, traduzione e note a cura di A. Del Monte, Torino, Loescher-Chiantore, 1955, p. 112: «Si premetta che è per lo meno eccessivo attribuire un valore di poetica a testi che riprendono talora semplicemente dei temi letterari». Cfr. C. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 75-120 per un'interpretazione del rapporto tra i due testi in chiave di *gap* e *anti-gap*.

⁹⁸⁹ O una persona, come nel caso di Alfonso II.

⁹⁹⁰ D. J. Jones, *La tenson Provençale*, cit., p. 51.

⁹⁹¹ *Ivi*, p. 52.

Autore-i, incipit, n. BdT	Tipologia testuale BEdT (con note)	Datazione	Forma strofica
<i>Dona</i> (Beatriz de Dia?) e <i>Amics</i> (Raimbaut d'Aurenga?), <i>Amics, en gran consirier</i> (BdT 46,3=389,6)	Tenzone o tenzone fittizia tra <i>domna</i> e <i>amic</i> (il testo figura tra le canzoni in tutti i testimoni e sempre sotto Raimbaut d'Aurenga)	ante 1173 (morte di Raimbaut d'Aurenga)	8 <i>coblas</i> + 2 <i>tornadas</i>
Bernart de Ventadorn (?), Peirol (?), <i>Peirols, com avetz tant estat</i> (BdT 70,32=366,23)	tenzone ⁹⁹²	terzo quarto del XII°sec.; ⁹⁹³ secondo Harvey e Paterson, spuria, XIII° secolo. ⁹⁹⁴	6 <i>coblas</i> + 2 <i>tornadas</i>
Giraut de Borneilh e Alfonso II d'Aragona ⁹⁹⁵ , <i>Be-m plairia, Seigner En Reis</i> (242,22=23,1a)	tenzone	ca. 1170 e ante 1171 ⁹⁹⁶ oppure <i>post</i> 1174, ante 1196 ⁹⁹⁷ Aragona o Provenza	6 <i>coblas</i> +2 <i>tornadas</i>
Giraut de Borneilh e Alamanda, <i>S'ie-us quier conseil, bel' amig' Alamanda</i> (242,69=12a,1)	tenzone fittizia? il testo figura tra le canzoni nella sezione d'autore in tutti i testimoni	ante 1183 ⁹⁹⁸	8 <i>coblas</i> + 2 <i>tornadas</i>
Lemozi (Arnaut de Tintinhac?) ⁹⁹⁹ e Bernart de Ventadorn, <i>Bernart de Ventadorn, del chan</i> (286,1=70, 14)	tenzone	terzo quarto del XII°sec.	5 <i>coblas</i> (incompleta)

Agli anni di passaggio tra la prima e la seconda generazione trobadorica è datato il *vers* che può anche essere considerato come il più antico prototipo di tenzone

⁹⁹² Autodesignazione: «tenso», v. 10.

⁹⁹³ *Troubadours tensos and partimens* vol. III, p. 924: «the generally accepted period of activity of Bernard de Ventadorn». L'attività poetica di Peirol viene collocata tra il 1189 e il 1221.

⁹⁹⁴ Cfr. *infra*.

⁹⁹⁵ Note BEdT: «L'identificazione con Alfonso II (=BEdT 023) del "rei d'Aragon" menzionato nelle rubriche è puramente ipotetica; essa trova peraltro l'unanime consenso della critica».

⁹⁹⁶ Cfr. *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, ed. by Walter T. Pattison, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952, pp. 14-21, 37.

⁹⁹⁷ *Troubadours tensos and partimens*, vol. II, p. 704: «The fact that Alfonso was both married (to Sancha of Castile) and knighted in January 1174 suggests that it was then that he attained the age of majority», ma le editrici notano che le parole del re sembrano quelle di un uomo maturo e che quindi il dibattito non può essere datato più precisamente che ante la morte del re, avvenuta nel 1196.

⁹⁹⁸ Data di composizione di Bertran de Born, *D'un sirventes no-m cal far loignor ganda* (BdT 80,13), suo derivato metrico-musicale.

⁹⁹⁹ Cfr. S. Guida, *Il Limosino di Briva*, in «Cultura neolatina», 57, 1997, pp. 167-197.

immaginaria a noi pervenuto, *Nog e jorn sui en pensamen* (Bdt 163,1), composto secondo gli interpreti all'incirca alla metà del XII secolo.¹⁰⁰⁰

Per quanto riguarda i testi tra interlocutori reali, secondo Zenker subito dopo *Amics Marchabrun* le tenzoni più antiche dovevano essere quelle con Bernart de Ventadorn (1147-1172);¹⁰⁰¹ mentre Jones proponeva *Amics, en gran grans cossirier*;¹⁰⁰² restando tuttavia nel dubbio circa il posizionamento delle tenzoni aventi per interlocutori Bernart de Ventadorn e Giraut de Borneilh.¹⁰⁰³ Data l'incertezza delle datazioni sembra però difficile se non impossibile stabilire quali tra questi componimenti precedano gli altri, ma è tuttavia possibile evidenziare le numerose connessioni esistenti e abbozzare un profilo d'insieme di questi testi.

A seguire commenteremo lo scambio di *vers* tra Peire Rogier e il signore (BdT 356,7; 389,34) dove per la prima volta a un trovatore "noto" si rivolge la domanda sui motivi che lo hanno spinto ad abbandonare il canto. Si tratta probabilmente anche dell'esempio più antico in cui il dialogo vede come protagonisti due trovatori (sebbene Raimbaut sia anche un signore), ed è anche il primo caso in cui la persona gerarchicamente sovraordinata è destinataria e non iniziatrice dello scambio.

Affronteremo quindi la tenzone di Bernart de Ventadorn con Peire (forse Peire d'Alvergne),¹⁰⁰⁴ *Amics Bernartz de Ventadorn* (Bdt 323,4=70,2), che dovrebbe risalire sempre ai primi anni Settanta del secolo. Il motivo bernartiano dell'"afasia amorosa" offre qui lo spunto iniziale - come già *in nuce* in *Seign'en Raïmbaut, per vezer* (BdT 356,7) - per un dibattito personale e poetico. Di poco posteriori (databili cioè circa al terzo quarto del XII secolo, ovvero nell'arco dell'attività poetica di Bernart) dovrebbero essere le tenzoni tra «Lemozi» (forse un *senhal* per il trovatore Arnaut de Tintinhac)¹⁰⁰⁵ e Bernart (BdT 286,001=70, 14), *Bernart de Ventadorn, del chan* e la tenzone tra Bernart e tale Peirol, *Peirols, com avetz tant estat* (BdT 70,23=366,023), dove la posizione di Bernart appare rovesciata rispetto a quella assunta nei componimenti

¹⁰⁰⁰Cfr. *supra*, cap. 1.

¹⁰⁰¹ R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone*, cit. p. 79: «Die zeitlich nächstfolgenden Tenzonen sind, wie sich aus der Prüfung ihres Inhalts ergeben wird, jene drei, in denen Bernart von Ventadorn als interlocutor erscheint; seine dichterische Tätigkeit wird von Diez mit den Jahren 1140 und 1195 begrenzt, Suchier setzt ihren Beginn zwischen 1148 und 1152. Am frühesten von diesen tenzonen scheint die zwischen Bernart und Peirol entstanden zu sein: *Peirols cum avet tant estat*».

¹⁰⁰² D. J. Jones, *La tenson Provençale*, cit., p. 24

¹⁰⁰³ *Ivi*, p. 25: «Où placer ensuite les tenson où figure Bertran de Ventadour? Avant ou après celles où figure Giraut de Borneilh?».

¹⁰⁰⁴ Cfr. *supra*, la tabella.

¹⁰⁰⁵ S. Guida, *Il Limosino di Briva*, in «Cultura neolatina», 57, 1997, pp. 167-197. Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., pp. 65-66, dove si dà però per relativamente sicura l'identificazione.

appena citati.¹⁰⁰⁶ Le editrici affermano che la tenzone sarebbe stata probabilmente confezionata nel XIII secolo, usando elementi caratteristici del *corpus* dei due trovatori: «Since Bartsch 1872, the first participant in this *tenso* has been identified with Bernart de Ventadorn on the strength of the rubrics of ADIK, despite the serious reservations expressed by Appel (1915, pp. 277-78) and Aston (1953, pp. 11 and 187) and despite the fact that Bernart de Ventadorn, even in old age, can hardly have engaged in dialogue with the only known troubadour called Peirol. One might postulate the existence of an older Peirol, otherwise unknown; or one might see in the first speaker some other unidentifiable Bernard, as Appel and Aston suggest. We follow Marshall (1987, pp. 40-42) who argues in favor of a third hypothesis, namely that the tense was confected in the 13th c.»¹⁰⁰⁷

Affronteremo di seguito la “tenzone sul trobar clus” tra Raimbaut d’Aurenga (con il *senhal* «Linhaure») e G. de Borneilh, *Ara-m platz, Guiraut de Borneilh* (BdT 389,10a=242,14).¹⁰⁰⁸

A cavallo tra la seconda e la terza generazione trobadorica, ovvero tra gli anni Settanta e i «turbolenti (dal punto di vista politico)»¹⁰⁰⁹ anni Ottanta del secolo si collocano poi altre due tenzoni che vedono Giraut de Borneilh come proponente tra cui quella celebre tra il trovatore limosino e quello che è stato unanimemente identificato dalla critica come Alfonso II di Aragona, *Be-m plairia, Seigner En Reis* (BdT 242,022=23,1a), dove Giraut interroga provocatoriamente il re sul legame tra nobiltà di lignaggio e *pretz* amoroso.

Discuteremo quindi anche le più antiche tenzoni miste (molto probabilmente con interlocutrici fittizie): *Amics, en gran consirier* (BdT 46,3=389,6), *S'ie-us quier conseil, bel' amig' Alamanda* (BdT 242,69=12a,1).

¹⁰⁰⁶ P. G. Beltrami, *Kleinere Beitrage*, cit., p. 38, sostiene che il Peire di questa tenzone potrebbe essere lo stesso di *Amics Bernartz de Ventadorn*, che assumerebbe qui, «a distanza di un’anno, il ruolo che nella tenzone precedente era di Bernart».

¹⁰⁰⁷ In *Troubadours tenzos and partimens*, vol. I, p. 146. Cfr. J. Marshall, *Dialogues of the Dead. Two "tenzos" of the Pseudo-Bernart de Ventadorn*, in *The Troubadours and the Epic. Essays in Memory of W. Mary Hackett*, a cura di L. Paterson - S. Gaunt, Warwick, Coventry, 1987, pp. 40-42. Se fosse così gli autori resterebbero ignoti.

¹⁰⁰⁸ C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 108 nota che sarebbe stato Peire d’Alvergne a introdurre nel lessico letterario contemporaneo i termini *clus* e *non clus*» nella canzone *Be m'es plazen* (BdT 323,10). Cfr. A. Fratta, *Un probabile caso di adattamento redazionale diacronico: la canzone-sirventese Be m'es plazen (P.-C. 323.10) di Peire d’Alvernhe*, in «*Studi mediolatini e volgari*», 39, 1993, pp. 33-56.

¹⁰⁰⁹ Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 282.

5.7 Il primo *vers* con tenzone immaginaria. (BdT 163,1) Garin lo Brun, *Nog e jorn sui en pensamen*

Dopo un breve esordio narrativo che introduce il conflitto tra *Meysura*¹⁰¹⁰ (o *Mezura* traducibile con ‘misura’, ‘ponderazione’, ‘ragionevolezza’) e *Leujairia* (ovvero ‘leggerezza’, ‘avventatezza’, ‘impulsività’),¹⁰¹¹ l’io lirico riporta, alternandoli, i discorsi di segno opposto che le due facoltà personificate gli rivolgono per orientare la sua condotta amorosa.¹⁰¹²

Il componimento costituisce di fatto un *unicum* poiché è il solo del *corpus* trobadorico in cui le personificazioni di (in questo caso due) entità astratte si rivolgono all’io lirico senza dialogare tra di loro. Diversamente dalla tenzone immaginaria di Lanfranc Cigala in cui il trovatore immagina di dialogare con il suo cuore e la sua ragione (prima che intervenga anche l’amata), (BdT 282,4) *Entre mon cor e me e mon saber* e da quella di Betran Carbonel con il suo cuore, (BdT 82,9) *Cor, diguas me per cal razo*.¹⁰¹³

Come ha osservato Pulsoni, nonostante l’antichità e indubbi motivi di interesse, il testo «non ha goduto di molta fortuna dal punto di vista editoriale»¹⁰¹⁴.

Clovis Brunel propose di identificare il trovatore con il *Garinus Brunus* fratello cadetto di Guglielmo di Randon e signore di Châteauneuf (attuale Châteauneuf de Randon, in Lozère).¹⁰¹⁵ I Castelnou-Randon erano feudatari di Raimondo Berengario, III conte di

¹⁰¹⁰ Come sottolineato da F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163.1)», in *Lecturae tropatorum*, 1 (2008), pp. 7-8 www.lt.unina.it/Carapezza-2008.pdf (ultima consultazione, 5/8/2019), uno dei pochi casi di *mezura* personificata in contesto lirico s’incontra significativamente nel *vers* amoroso *En esmai et en consirier* (BdT 34,1) cobla III, vv. 15-21, del trovatore limosino Arnaut de Tintinhac, collocabile secondo la critica alla metà del sec. XII e dunque contemporaneo di questo.

¹⁰¹¹ Pulsoni traduce con ‘Eccesso’, Carapezza con ‘Leggiadria’. Cfr. Avalle, *Ai luoghi di delizia piena*, cit., p. 51 per l’opposizione tra “feritas” (‘dismisura’) e “urbanitas” (‘misura’).

¹⁰¹² Per il contenuto il testo appare prossimo a problematiche care a Marcabru. Cfr. G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois*, cit. p. 423, che inserisce la trattazione di *Mezura* nel capitolo dedicato alle «Qualités abstraites»: «Le mot *mezura* apparait pour la première fois chez Marcabru qui associe la modération à l’amour et à la courtoisie»; «*mezura* constitue vis-à-vis de l’amour une contrainte, qui distingue le comportement honorable de l’amoureux». Secondo J. Wettstein, «*Mezura*». *L’idéal des troubadours. Son essence et ses aspects*, thèse présentée pour la faculté des lettres de l’université de Berne pour obtenir le grade de docteur, Zurich, Leemann frères & Cie, 1945, p. 22 e sgg., l’ideale cortese della *mezura* è avvicicabile da un lato alla nozione latina medievale di *mensura* come ‘moderazione’ e ‘giusta misura’, dall’altro quella di *ratio* nel suo significato di facoltà umana “normativa e di giudizio”, moralmente connessa all’idea cristiana di umiltà (ma curiosamente l’autore nella sua trattazione non cita mai *Nueyt e iorn*). G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois*, cit. p. 423 traduce quindi *Leujaria*, all’interno del componimento *Nueyt e iorn* con «‘imprudence’, ‘frivolité’».

¹⁰¹³ Cfr. F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn*», cit., p. 3.

¹⁰¹⁴ C. Pulsoni, “*Nueyt e iorn*”, cit., p. 35.

¹⁰¹⁵ C. Brunel, *Randon, protecteur des troubadours*, in «Romania», 39, 1910, pp. 297-304; Id., *Documents linguistiques du Gévaudan*, Bibliothèque de l’École des Chartes, 77, 1916, pp. 5-57. Cfr. W. Meliga, *L’Aquitania trobadorica*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, dir. da P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro, I. *La produzione del testo*, t. II, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 241.

Barcellona e il trovatore sarebbe morto verosimilmente tra il 1156 e il 1162, date in cui si registrano donazioni in favore della sua anima da parte del fratello Guglielmo.¹⁰¹⁶

A fronte di una certa oscillazione attributiva nelle rubriche,¹⁰¹⁷ l'ascrizione del componimento a Garin lo Brun si appoggia anche su quella che è stata interpretata come un'autocitazione, presente nella prima *tornada* nei mss. **DIK**: «si co·l brus lo il envia».¹⁰¹⁸

Le *tornadas* sono occupate dall'invio tramite messaggero,¹⁰¹⁹ con una richiesta di consiglio, a Eble de Saignas («Eblon de Saignas»), ma risposta, se mai fu composta, non è tuttavia giunta fino a noi.¹⁰²⁰ Il signore appare anche nell'undicesima *cobla* del celebre *vers* di Peire d'Alvergne, la cosiddetta “galleria satirica”, *Cantarai d'aquestz trobadors* (BdT 323,11),¹⁰²¹ per questo motivo Carapezza propone di leggere l'invio come un riferimento ironico, senza però che nessun indizio interno possa confermare questa ipotesi.¹⁰²²

¹⁰¹⁶ Secondo C. Chabaneau, *Les Biographies des Troubadours*, in *Histoire Générale de Languedoc*, vol. X, a cura di C. Devic e J. Vaissète Toulouse, Privat, 1885, p. 350, Garin sarebbe forse il *Garinus Bruni* che fu garante verso il 1174 con Raimon de Baux e altri signori di un giuramento di fedeltà di Bernard Atton VI, visconte di Nîmes, al conte di Tolosa. C. Appel, *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, Paris- Leipzig, H. Welter, 1898, cit., p. 7, faceva però notare che i nomi non sono del tutto identici.

¹⁰¹⁷ Cfr. *supra*, tabella p. 2.

¹⁰¹⁸ C. Pulsoni, “*Nueyt e iorn...*”, cit., pp. 31-32: «A assegna ironicamente il *partimen* a *Mesura e Leugaria*; L, contaminando con un affine di E, ascrive il pezzo a Raimbaut d'Aurenga; N lo lascia anonimo nella sezione delle tenzoni; Infine D^b lo assegna a Peire Cardenal, a cui attribuisce del resto tutti i componimenti provenzali. Anche nel ramo β dello stemma la situazione attributiva è variegata: C assegna il testo a Gui d'Uisel (...). E attribuisce il testo a Raimbaut d'Aurenga, mentre a lo ascrive a Uc Brunenc (...).».

¹⁰¹⁹ Si tratterebbe di un tratto «di stampo arcaico» secondo F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn*», cit., p. 10.

¹⁰²⁰ Harvey e Paterson in *Troubadours tenso and partimens*, vol. II, cit., pp. 555-556 tolgono al signore (attribuendola a Eble d'Uisel) la partecipazione al *partimen* con tale Guilhem Gausmar, *N'Ebles chauzes en la meillor* (BdT, 218,1=128,1) nonostante la menzione delle rubriche dei manoscritti A e E (ma la rubrica “tenso” è aggiunta da una mano molto più tarda, forse del XVI sec. La tenzone è quindi datata tra 1200 e 1233, anche nella BEdT Cfr. http://www.bedt.it/BEdT_04_25/id_testo_pc.aspx: «Circa l'identità dei partecipanti e soprattutto del secondo, identificato anche con 128 Eble de Saignas, occorre tenere in conto che il *partimen* è un *contrafactum* della canzone 375,025. Pare dunque assi più probabile che l'interlocutore sia il più tardo BEdT 129 Eble d'Uisel». A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 297 sgg. arriva quindi a pensare che le ultime strofe di *Chantarai* fossero apocrife. Per ragioni metriche Harvey e Paterson giudicano impossibile l'attribuzione a Eble de Saignac (rubr. AB).

¹⁰²¹ Eble de Saignas dovrebbe essere vissuto a cavallo della metà del XII° secolo. Cfr. per la cronologia e la discussione delle altre attribuzioni S. Vatteroni, *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici*, cit., p. 37.

¹⁰²² Cito dal testo dell'edizione Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1996, p. 47: «E N'Ebles de Saigna·l dezès, / a cuy anc d'amor non veng bes / si tot se canta de coynden: / us vilanetz enflatz plages, / que dizon que per dos poges / lai se logua e sai si ven». Cfr. F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn*», cit., p. 11: «questo *partimen* allegorico *ante litteram* dovette avere la funzione di ammonire dilettaando, e dobbiamo presumere che anche l'invio al giovane Ebles de Saignas, che Peire d'Alvernhe descriverà più tardi come un “cafoncello tronfio e rissoso che si prostituisce per due soldi”, fosse mirato a riscuotere l'apprezzamento dei più smaliziati ascoltatori». Tuttavia oltre al fatto che si starebbe spiegando un testo con un altro, la satira dell'alverniate appare assai

Come abbiamo già ricordato, alla composizione di “tenzoni” è anche legata la narrazione della *vida* di Garin lo Brun, tradita solo dai manoscritti **I** e **K**: «Non fo trobare de vers ni de chansos, mas de tensos».¹⁰²³ Il solo altro componimento conosciuto dell’autore, l’*ensenhamen* alla dama *E:l termini d’estiu* (BdT 163, I, che è anche il più antico nel suo genere conservato) è anch’esso datato intorno al 1150 e mostra una certa somiglianza con i *conflictus* mediolatini.¹⁰²⁴

Per François Pirot il testo, attribuito dai manoscritti **AIK** a Garin lo Brun sarebbe da datare *ante* 1156¹⁰²⁵ e Carlo Pulsoni colloca l’attività letteraria del trovatore «intorno al 1150»,¹⁰²⁶ mentre Francesco Carapezza il componimento andrebbe collocato tra il 1149 e il 1156.¹⁰²⁷

Il testo consta di dieci *coblas doblas* di cinque versi e di due *tornadas* di tre versi. Ogni *cobla* presenta quattro ottosillabi monorimi maschili e un verso finale esassillabo femminile con rima invariata in *-ia*, secondo uno schema a8 a8 a8 a8 x6’ (bbbbx). Pulsoni nota come tale schema possa essere considerato come una forma ampliata dello *zagial* “classico” (aaax), che come abbiamo visto, è attestato in epoca poco più antica e in testi di Guglielmo IX e Marcabru (tra cui la tenzone con Ugo Catola).¹⁰²⁸ Anche in

impietosa quanto generalizzata, fino a comprendere nella *cobla* di chiusura, come noto, anche un’autocritica del trovatore stesso.

¹⁰²³ *Biographies des troubadours*, cit., p. 299.

¹⁰²⁴ S. Vatteroni, *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici. I. Peire Cardenal. II. Gaucelm Faidit*, in «Cultura neolatina», LVIII, 1998, p. 37, mostra con alcuni riscontri come il testo intrattenga «fitti legami con 163,1». L’*ensenhamen* è citato anche nel *Breviari d’Amor*, cfr. P. T. Ricketts, *Le «Breviari d’amor» de Matfre Ermengau*, t. V, Leiden, Brill, 1976, pp. 16-17, vv. 30276, 30460, 30640, 32221.

¹⁰²⁵ F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles*, Barcelona, R. Academia de Buenas Letras, 1972, p. 72.

¹⁰²⁶ C. Pulsoni, “*Nueyt e iorn suy en pessamen*” (BdT 163,1), in “*L’ornato parlare*”. *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra Editrice, 2007, p. 35. Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 198: «(...1151...)».

¹⁰²⁷ F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn*», cit., p. 7. Il *vers* attribuito a Marcabru, *Cortesamen vuoill comensar* (BdT 293,15) costituirebbe il *terminus a quo* «per la produzione superstite di Garin». Lo studioso porta a riscontro le strofe III-IV come possibile ispirazione del nostro testo in quanto le *coblas* III-IV, che conterebbero «il nucleo concettuale del componimento»: «De cortesia·is pot vanar / qui ben sap mesur’esgardar; / e qui tot vol auzir quant es / ni tot quan ve cuid’amassar / lo tot l’es ops amesurar / o ja no sera trop cortes. // *Mesura* es en gent parlar / e cortesia es d’amar; / e qui no vol esser mespres / de tota vilania·is gar, / d’escarnir e de folejar, / v puois sera savis, ab que·ill pes». Secondo Carapezza, *ivi*, p. 8: «A prescindere dalla potenziale identità di un intero verso (BdT 293.15, 23 = 163.1, 22 **ADIK**), la consonanza non solo tematica ma anche formale fra i due testi è innegabile, anche se, a rigore, non possiamo stabilirne la cronologia relativa». Per l’attribuzione di *Cortesamen* a Marcabru si sono schierati, tra gli altri, Roncaglia e più di recente S. Gaunt, R. Harvey e L. Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, cit., p. 200: «There can be no serious doubt that this song is the work of Marcabru, although the reasons for the misattributions are obscure». Rispetto all’accostamento tra i due testi, una precisazione è tuttavia offerta da M. Grimaldi, *Allegoria in versi. Un’idea della poesia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 162: «Le *coblas*, a onor del vero, non sarebbero strettamente paragonabili alla tenzone di Garin lo Brun. In *Cortesamen*, infatti, gli astratti sono puri nomi: *cortesia*, *mesura* e *vilan*.

¹⁰²⁸ *Ivi*, p. 10, Carapezza avvicina il testo a *Amics Marchabrun* anche per «il numero elevato di strofe» e l’autodefinizione «primitiva e sovragerica» di *vers*.

questo caso lo schema metrico non ha impedito una certa variazione nell'ordine delle strofe¹⁰²⁹ (ma le prime e le ultime due *coblas* si trovano nella stessa posizione in tutti testimoni).¹⁰³⁰

Segno evidente delle difficoltà di classificazione del testo sul fronte della critica moderna è la molteplicità di qualificazioni di cui è stato oggetto. Se l'autodesignazione interna è quella di *vers* (v. 51) e per Appel si trattava di una «fingierte Tenzone»,¹⁰³¹ Billy ha proposto di designare il componimento come una «tenson raportée»,¹⁰³² mentre Pulsoni lo definisce invece come «*partimen* fittizio». ¹⁰³³ Ma nonostante il verbo *penria* (v. 56) sia un termine che diventerà poi un tecnicismo nei *jocs partit*, su un piano più generale, l'adozione dell'etichetta di *partimen* pare, a questa altezza cronologica, prematura poiché, i primi esempi di testi dialogici che restituiscano l'impressione di un inizio di codificazione in questo senso, non sono anteriori al XIII secolo.

Riproduciamo (anche per procedere a un confronto) i due più recenti testi critici disponibili della tenzone, curati da Carapezza e Pulsoni, che seguono rami diversi dello stemma.¹⁰³⁴

¹⁰²⁹Riprendo lo schema stampato da Carapezza *ivi*, p.13:

ADIK:	I–II	III–IV	V–VI	VII–VIII	IX–X	XI–XII
LN:	I–II	V–VI	VII–VIII	III–IV	X–IX	XI+XII
CE:	I–II	VII–VIII	V–VI	III–IV	IX ^a –X–IX	XI+XII
a:	I–II	VII–VIII	V–VI	III–IV	IX–X	XI–XII
Db:	I–II	IX–X	III–IV	VII–[VIII]		

¹⁰³⁰ Mentre le *coblas* V e VI sono nella stessa posizione in ADIK e a, ma con alcune differenze.

¹⁰³¹ C. Appel, *Poésies provençales inédites*, cit., p. 1 e sgg. (ma la sua edizione si basa solo su 6 mss., esclusi cioè Db K e N).

¹⁰³²D. Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, cit., p. 277. Mentre il testo è posto all'interno della categoria dei *débats intérieurs* da F. Zufferey, *Tenson réelles et tensons fictives*, cit., pp. 318-319. S. Vatteroni, *La fortuna di L'autr'ier jost'una sebissa e Raimon Escrivan: considerazioni sui generi della pastorella e della tenzone fittizia*, in «*Ab nou cor et ab nou talen. Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), Modena, Mucchi, pp. 256-261 ritiene *Nueyt e iorn*, per le sue specificità formali, un «*débat* provvisto di introduzione narrativa».

¹⁰³³ C. Pulsoni, "*Nueyt e iorn*", cit., p. 22. Pulsoni rinvia quindi a W. D. Paden, *The System of Genres in Troubadour Lyric*, in Id. (ed.), *Medieval Lyric. Genres in historical context*, Urbana-Chicago, University of Illinois press, 2000, pp. 21-67. La definizione di *partimen* si trova anche nell'«esplicita rubrica in L» (F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e ior*», cit., p. 10), dove leggiamo «*partimenz*». Cfr. F. Zufferey, *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, cit., p. 321: «On constate donc qu'il n'y a aucun partimen fictif et il nous faut nous interroger sur les raisons de cette absence».

¹⁰³⁴ Su questo punto, cfr. *ivi*, pp. 29-31. Carapezza riproduce quindi per la sua *lectura* il testo di Appel (che prescindeva da Db K N a) con lievi modifiche, *ivi*, p. 14: «In attesa di un'edizione critica, riproduciamo il testo appelliano basato su ADI(K) con una modifica al v. 10 (cfr. nota) relegando in appendice la strofa IX^a, sicuramente spuria, e fornendo in calce un elenco delle varianti da integrare al suo apparato». Carapezza non aveva infatti potuto consultare il testo critico approntato da Pulsoni (i due studi sono usciti quasi in contemporanea), cfr. *Postilla*, *ivi*, p. 26: «Questo contributo era già concluso quando è apparsa l'auspicata edizione critica del componimento a cura di Carlo Pulsoni (...) che rimpiazza quella appelliana per il solo fatto di contenere l'escussione completa della *varia lectio*».

	testo Carapezza 2008, ADIK (da Appel 1889)	testo Pulsoni 2008, a , grafia di C
I	Nueyt e iorn suy en pessamen d'un ioy mesclat ab marrimen, e no sai vas qual part m'en pen, aissi m'an partit egualmen 5 Meysura e Leujairia.	Nueyt e iorn suy en pessamen d'un ioy mesclat ab marrimen, e no sai vas qual part m'enpen, aissi m'an partit egualmen Meysura e Leujairia.
II	Meysura·m ditz suau e gen que fassa mon afar ab sen; e Leujairia la·n desmen, e·m ditz que si trop m'i aten, 10 ia pros no·m sera·i dia. ¹⁰³⁵	Meysura·m ditz suau e gen que fassa mon afar ab sen e Leujairia la·n desmen, e·m ditz que si trop m'i aten ia pros no·n serai dia.
III	Meysura·m ditz qu'ieu non dompney ni ia per dompnas non fadey, mas s'amar vuelh, esguart ben quey, e si tot cug penre quan vey, 15 tost m'en venra folhia.	Meysura m'a essenhat tan Qu'ieu·m sai alques gardar de dan de fol e de datz e d'efan e sai ben cobrir mon talan d'aiso q'ieu plus volria.
IV	Leujayria·m mostr'otra ley: qu'abratz e percol e maney, ren non lais de quan bon me sey, e si no fatz mas quan far dey, 20 intre·m en la mongia.	Leujairia no·m prez'un guan S'ieu no fau so que·l cor me man E tuelha e do e l'avens an Quar qui plus n'a plus pren d'enjan Quan ven a la partia.
V	Mesura·m fai soven laisser d'escarnir e de folleyar ¹⁰³⁶	Meysura·m fai soven estar De maint rir e de trop ioguar e·m veda quan vuelh mal parlar

¹⁰³⁵Cfr. F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn*», cit., p. 20, 21: «La lezione maggioritaria “ia pros non serai dia” (Appel: «ia pros no·n serai dia»), appare incongrua per due motivi d'ordine sintattico e semantico. (...) l'anomalia presente in tutti i testimoni si potrebbe spiegare ipotizzando, nell'originale, una scrittura “ia pros nò er i dia”, cioè *ia pros no m'er un dia* ‘non mi gioverà un sol giorno’, con l'art. indef. abbreviato, come talvolta accade, dall'asticella del numerale (*i*) ma senza puntini demarcatori».

¹⁰³⁶ Cfr. M. Grimaldi, *Allegoria in versi*, cit., p. 163: «se è legittimo, dal punto di vista metodologico, avvalorare la scelta di una lezione con elementi stilistici e ‘di sistema’, mi pare in questo caso preferibile la scelta di Pulsoni; la lezione di ADIK potrebbe essere considerata un'innovazione prodottasi in un ramo

	25	e manhtas vetz quan vuelh donar, ella·m ditz que non sia.	ni si vuelh trop mon aver dar ela·m ditz qu'eu m'estia.
VI	30	Leujayria·m tol mon pessar, que·m ditz que ia per castiar non laisse mon talan a far, que, si tot fatz quan poirai far, non er la colpa mia.	Leujayria·m tol mon pessar e·m ditz que per trop castiar non dey ges mon talan layssar quar si tot fatz quan poirai far non er la colpa mia.
VII	35	Meysura m'a essenhat tan qu'ieu·m sai alques guardar de dan de datz e de fol e d'enfan, e puese ben soffrir mon talan d'aiso qu'ieu plus volria.	Meysura·m ditz q'ieu non dompney ni ia per dompnas non folley e s'amar vuelh esguart ben quey quar si penre vuelh tot quan vey leu m'en segra folhia.
VIII	40	Leujayria no·m prez'un guan, si tot non fatz quan mos cors man, mas tuelha e do e venha et an, que ia no·m membre d'an en an; fols es qui s'estalbia. ¹⁰³⁷	Leujairya·m mosr'otra ley qu'abratz e percol e maney e fassa tot qu'al cor me sey quar si no fatz mas quan far dey meta·m en la mongia.
IX	45	Meysura·m ditz suau e bas que fassa mon afar de pas; e Leujayria·m ditz: «Que fas? Si no·i·t cochhas, no·i consegras, que·l terminis s'embria».	Mezura·m ditz suau e bas que fassa mon afar de pas e leujayria·m ditz «que fas? fai ades aitant quan poiras que·l termini s'embria».
X		Meysura·m ditz que sia escas e gazaing terras et amas; e Leujayria·m pren pel nas e·m ditz que pueis serai el vas,	Meysura·m ditz que si'escas e gazaing terras e amas e leujairia·m pren pel nas e·m ditz que pois serai el vas

della tradizione del passo marcabruniano in presenza di una lacuna (e in effetti ADIK omettono per intero il v. 23)».

¹⁰³⁷Cfr. F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn*», cit., p. 23: «*Se estalbiar de* «sich etw. versagen» (*SW*, s.v. *estalbiar*, 3, con un esempio da *Flamenca*), qui usato in senso assoluto. (...) L'occorrenza gariniana precederebbe quella in un sirventese di Guillem de Berguedà anteriore al marzo 1175, data ivi come prima attestazione».

	50	pueys avers que·m faria? ¹⁰³⁸	d'aver pois que·m fairia?
XI		Messatgiers, lo vers portaras n'Eblon de Saignas e·l diras si co·l Brus lo·il envia.	Messatgiers lo vers portaras n'Eblon de Senhas lo·m diras si co·l Brus lo·il envia
XII		Al partir lo·m saludas,	al partir lo·m saludas
	55	e diguas me, quan tornarás, qual dels cosselhs penria.	e diguas me quan tornarás qual dels conseils penria.

Per quanto riguarda la macrostruttura, come accennato, le *coblas* I-II, IX-X e le *tornadas* (XI-XII) occupano la stessa posizione nella tradizione manoscritta del testo. Nella prima una breve introduzione narrativa evoca da subito la divisione senza posa («nueyt e iorn»)¹⁰³⁹ dell'io («e no sai vas qual part m'en pen / aissi m'an partit egualmen»), presentando la psicomachia in atto tra le due personificazioni di *Meysura* e *Leujairia*.¹⁰⁴⁰

Dalla *cobla* II, dove si alternano rispettivamente per 2 e 3 versi ciascuna, le parole pronunciati da *Meysura* e *Leujairia* sono riportati prevalentemente con il discorso indiretto (con l'eccezione della *cobla* VIII, dove ai vv. 43-45, le parole di *Leujairia* sono riferite tramite discorso diretto) oppure tramite considerazioni dell'io (come ai vv. 31, 36-37 ADIK: «Meysura m'a essenhat tan; Leujayria no·m prez'un guan, / si tot non fatz quan mos cors man»). La *cobla* IX riprende con evidente simmetria la II, caratterizzando la *prise de parole* di *Meysura* come dolce e garbata (v. 6: «Meysura·m

¹⁰³⁸ *Ivi*, p. 18: «Nella versione tendenzialmente innovativa di CE la strofa X, premessa alla IX come in LN, è sdoppiata in due strofe (solo la prima è inserita a testo da Appel come strofa IXa) che amplificano risp. i vv. 46-47 e 48-50 forse con l'intento di attribuire un'intera *cobla* a ciascuna personificazione secondo il modello invalso nelle precedenti strofe, ma alterando allo stesso tempo il disegno metrico a *coblas doblas* (tre strofe in -as): “Mezura·m ditz no si' escas, / ni ia trop d'aver non amas, / «ni non dar ges tot so que as»; / quar si dava tot quan mi plas, / pueys de que serviria? / Leujaria m'estai de las / e ditz me, e tira·m pel nas: / «Amicx, ben leu deman morras; / e doncx pus seras mes el vas, / avers pueys que·t faria?»».

¹⁰³⁹ Cfr. *Nueyt e iorn ai dos mals senhors* (BdT 233.3), il testo è disponibile nell'edizione di M. Loporcaro, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori* (BdT 233.2 e 233.3), in «Medioevo romanzo», 15, 1990, pp. 17-60.

¹⁰⁴⁰ Cfr. Peire Rogier, *Entr'ir' e joy m'an si devis* (BdT 356,3) e il commento di S. Kay, *Subjectivity*, cit., p. 59: «Written from a first-person perspective, the song presents a subject voice played upon by competing impulses which seem to come from outside as well as from within, and which enact emotional uncertainty about the success of the subject's desire for love. These impulses, which speak in the first person, both divide the 'self, and obscure the relation between 'self and 'other'. As the song continues, however, their 'otherness' to the subjective voice is increasingly eroded; the subjective voice itself appears to change as it tames and assimilates them».

ditz suau e gen»; v. 41 «Meysura·m ditz suau e bas»). Di nuovo qui l'alternanza è di due versi per *Meysura* e tre per *Leujairia*, e così anche nella cobla X.

Per quanto riguarda la lunghezza delle repliche, invece dalla *cobla* III alla VIII, per cui l'ordinamento è differente nei testimoni, le due personificazioni si alternano sempre per una strofa ciascuna.¹⁰⁴¹

Ho schematizzato di seguito gli argomenti di volta in volta sostenuti dalle due entità (*coblas* II-X).

Argomenti <i>Meysura</i>	Controargomenti <i>Leujayria</i>
<p>Cobla II <i>Meysura</i> dice all'io di curarsi dei suoi interessi con ragionevolezza e calma</p> <p>Cobla III (a VII) <i>Meysura</i> dice all'io di non corteggiare le donne e di non fare follie per loro, e che se vuole amare deve scegliere bene chi, perché per avere tutto presto si diventa folli.</p> <p>Cobla V <i>Meysura</i> distoglie spesso l'io dal fare o dire cose sconsiderate... [<i>lacuna</i>] e molte volte lo trattiene dal <i>donar</i> con eccesso / <i>Meysura</i> trattiene spesso l'io dal ridere e dal divertirsi troppo e vieta di parlare male e impone di non sperperare le ricchezze (<i>trop mon aver dar</i>)</p> <p>Cobla VII (a III) L'io dice che <i>Meysura</i> gli ha insegnato tanto che ora sa guardarsi dai danni, dai folli e dai dadi e da bambini¹⁰⁴² e sopportare il desiderio di ciò che più vorrebbe. / E che gli averi vadano e vengano, perché chi più ha più sarà in inganno, al momento della morte.</p> <p>Cobla IX <i>Meysura</i> dice all'io con calma e a bassa voce di fare le cose senza precipitazione (passo a passo)</p>	<p>Cobla II <i>Leujairia</i> dice di non dedicarsi troppo, altrimenti non ne trarrà alcun vantaggio</p> <p>Cobla IV (a VIII) <i>Leujairia</i> mostra all'io un'altra "legge": che abbracci e stringa e accarezzi, e faccia tutto ciò che dice il cuore, che se non fa ciò che "deve", meglio che entri in monastero.</p> <p>Cobla VI <i>Leujairia</i> distoglie l'io da pensieri dolorosi (<i>pessamen</i>), e gli dice che non deve tralasciare il proprio piacere per (paura di) essere biasimato (<i>castiar</i>), che anche se fa ciò che vuole, la colpa non sarà la sua.</p> <p>Cobla VIII (a IV) <i>Leujairia</i> mostra di considerare l'io ben poca cosa (<i>lett.</i> un guanto) se non fa tutto quello che il cuore comanda, e che prenda e dia e venga e vada, senza ricordarsi quanto fa d'anno in anno, perché folle è chi si priva di qualcosa.</p> <p>Cobla IX <i>Leujairya</i> gli dice: «Che fai? Se non ti sbrighi non ce la farai, ché la fine si avvicina in fretta (<i>termini s'embria</i>)».</p>

¹⁰⁴¹ Il principio dell'omoestensione delle battute non è quindi del tutto rispettato, ma questo, ci torneremo, è appunto un elemento che ricorre in diversi casi di tenzoni fittizie e immaginarie.

¹⁰⁴² Per Carapezza il significato è "dall'essere infantile".

<p>Cobla X <i>Meysura</i> dice all'io d'esser parco, di guadagnare terre e ricchezze.</p>	<p>Cobla X <i>Leujairya</i> lo prende in giro (<i>lett.</i> per il naso)¹⁰⁴³ e gli dice: «che me ne faccio di tutte quelle cose nella tomba?».</p>
---	---

Lo schema permette di rilevare come la disputa si articola distintamente in argomenti pro e contro: in questo senso entrambi gli ordinamenti delle stanze presentati dai due più recenti testi critici di *Nueyt e iorn* mostrano di rispettare questa successione, spostando solo alcune coppie di *coblas*.¹⁰⁴⁴

La struttura argomentativa *pro* e *contra*, tipica delle questioni disputate,¹⁰⁴⁵ evidenzia come la controversia si incentri successivamente intorno ad alcuni nodi: (*cobla* II) la necessità di perseguire il proprio interesse, (*coblas* III-IV) la condotta ideale, (*coblas* V-VI e VII-VIII) i pregi e gli insegnamenti rispettivi di *Meysura* e *Leujairia* quanto a comportamento “cortese” e gestione dei beni materiali, (*cobla* IX) sull'importanza del tempo ovvero sulla necessità o meno di avere fretta per realizzare il proprio volere,¹⁰⁴⁶ (*cobla* X) sull'importanza dei beni materiali e della ricchezza. Nelle ultime due *coblas* è poi da segnalare il fatto che l'argomento della *vanitas* delle cose terrene sia sempre utilizzato da *Leujairya* in senso “laico” e “cortese”, per spronare l'io a cogliere l'attimo, piuttosto che da *Meysura* per indurlo a un comportamento improntato alla temperanza.

Nueyt e iorn è stato avvicinato a «un *conflictus* en langue vulgaire».¹⁰⁴⁷ Carapezza ritiene che «si tratta di una pista che andrebbe approfondita, anche se riguarda la preistoria, non la storia, del nostro testo»:

¹⁰⁴³ Le due astrazioni morali sembrano avere un loro carattere, per esempio *Leujayria* è più sfrontata e a lei si adatta un linguaggio colloquiale (v. 36: «*Leujayria no-m prez'un guan*»; v. 48 «*e Leujayria-m pren pel nas*»).

¹⁰⁴⁴ In questo senso si può concordare con C. Pulsoni, “*Nueyt e iorn*”, cit., p. 25 quando afferma che «la diversa disposizione delle *coblas* non altera il senso del componimento».

¹⁰⁴⁵ *Introduction*, in *Formes dialoguées dans la littérature exemplaire du Moyen Âge*, Actes de colloque établis sous la direction de Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 16-17: «La fonction didactique du dialogue apparait ainsi clairement: (...) le dialogue (de type universitaire) peut intégrer le questionnement *pro* et *contra*, mais également plus finement et dans d'autres contextes l'incertitude, voire le scepticisme».

¹⁰⁴⁶ La questione della necessità dell'attesa è al centro di numerosi dibattiti nei *partimens*, come la *tenzone-partimen* tra Peirol e un *senher* (Dalfi d'Alvernhe?), *Seigner, qual penriatz vos* (Bdt 366,30).

¹⁰⁴⁷ D. J. Jones, *La tenson Provençale*, cit., p. 69, ma cfr. *ivi*, pp. 66 e sgg. L'opera di riferimento resta il volume di H. Walter, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, cit. La possibilità di un legame con il *conflictus* è riproposta cautamente e in forma dubitativa anche da M. Grimaldi, *Allegoria in versi*, cit. p. 159: «Nel momento in cui Garin (se è del Garin di Randon che si tratta) compone *Nueyt e iorn* (...) una tenzone immaginaria con *Mezura* e *Leujairia* era una possibilità prevista dal sistema dei generi, una scelta consentita in un campionario di temi e di forme che doveva forse ancora risultare strettamente legato al contesto mediolatino».

I dati raccolti permettono forse di ipotizzare che *Nueyt e iorn* realizzi una trasposizione del *conflictus* fra virtù e vizi di ascendenza biblico-morale nel paradigma cortese della lirica trobadorica all'altezza del 1150.¹⁰⁴⁸

Carapezza aggiunge che anche in testi latini medievali dell'XI secolo, come un *Conflictus viciorum et virtutum* citato da Peter Stotz e datato intorno all'anno 1000, le prosopopee si rivolgono direttamente agli uomini, senza dialogare fra loro.¹⁰⁴⁹ Quindi oltre e più che i dibattiti tra vizi e virtù – a cui è ad esempio più direttamente assimilabile un testo come il sirventese di Peire Cardenal, *Caritatz es tan bel estamen* (BdT 335,13)¹⁰⁵⁰ - la presenza delle personificazioni (qui specifiche al “vocabolario cortese” della poesia in lingua d'oc) in *Nueyt e iorn* ricorda semmai il *conflictus* in senso lato e le psicomachie latine medievali. Se infatti nei *conflictus* «les parties en jeu s'acharnent à prouver leur supériorité»,¹⁰⁵¹ qui lo scopo ultimo è, come nelle psicomachie, dirigere le azioni del soggetto.

Carapezza ritiene che i tratti comuni con i testi mediolatini siano da ascrivere alla relativa antichità del componimento, che parteciperebbe di una fase non ancora codificata dei generi protrattasi fino alla «generazione del Settanta». Lo studioso interpretando anche il carattere aporetico della discussione e l'invio esterno al testo per un arbitraggio («elementi che saranno del futuro *partimen*»)¹⁰⁵² paradossalmente come arcaici.¹⁰⁵³ Almeno per quanto riguarda l'inconclusività del dibattito, si tratta infatti di un macrocarattere di lungo corso tra i più tipici delle tenzoni (siano esse immaginarie oppure no) e dei *partimens*.

Rispetto ai rapporti di *Nueyt e iorn* con la forma del *partimen* si può osservare che il “dilemma etico del *fin amans*” rispetto alla condotta da tenere in amore viene qui

¹⁰⁴⁸ F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn*», cit., p. 11: Mentre in un *Conflictus ovis et lini* dell'XI secolo «l'esito della disputa resta incerto e viene trasferito su un piano extratestuale», perché demandato, come nel nostro caso, al dedicatario del componimento.

¹⁰⁴⁹ Cfr. M. Shapiro, “*Tenson*” et “*partimen*”. *La “tenson” fictive*, cit., p. 297: «le *conflictus* suppose deux personnages fictifs qui mènent à bonne fin le dialogue sans l'intervention du poète comme participant». Cfr. *supra* § 4.2.

¹⁰⁵⁰ Nelle *coblas* III-V le personificazioni di *Tortz e Dretz* prendono la parola sia in repliche *rapportées* che direttamente.

¹⁰⁵¹ Cfr. M. Shapiro, “*Tenson*” et “*partimen*”, cit., p. 294.

¹⁰⁵² F. Carapezza, «Garin lo Brun, *Nueyt e iorn*», cit., p. 9.

¹⁰⁵³ *Ibidem*: «andrà constatato, molto banalmente, che Garin opera sullo scorcio della fase fondativa del movimento trobadorico, quando il sistema dei generi lirici, e in particolare di quelli dialogici, non è ancora codificato». cfr. D. J. Jones, *La tenson Provençale*, cit., pp. 22 sgg. Dello stesso avviso M. Grimaldi, *Allegoria in versi*, cit., p. 161: «la tenzone di Garin lo Brun può forse essere ascritta alla fase ‘sperimentale’ del sistema dei generi trobadorici».

presentato in maniera del tutto interna all'io, e solo l'invio finale apre, con la richiesta di consiglio, alla sfera sociale della questione. Viceversa nei *partiemns*, dilemmi di natura simile vengono svolti fin dal principio nei loro svolti sociali, con chiari accenni alla sfera del *talán* del trovatore-amante e del “*quan far dey*” o alle conseguenze economiche del “corteggiamento”.¹⁰⁵⁴

5.8 Lo scambio di *vers* tra Peire Rogier e Raimbaut d'Aurenga (BdT 356,7=389,34)

Forse il più antico tra i testi dialogici in cui un trovatore è interpellato per la sua fama è lo scambio di *vers* morali-satirici¹⁰⁵⁵ tra Peire Rogier e Raimbaut d'Aurenga: Peire Rogier, *Seign'en Raimbaut, per vezer* (BdT 356,7), *Peire Rogier, a trassailir* (BdT 389,34).

Si tratta di una coppia di testi importante anche perché come altri testi coevi - come *Nueyt e iorn* - pare anticipare in parte la forma *partimen* e perché è tra i più antichi componimenti dialogici in cui viene tematizzato il motivo del silenzio amoroso che informerà numerosi dibattiti poetici della stessa epoca e successivi.¹⁰⁵⁶

Peire Rogier (attivo tra il 1162 e il 1170)¹⁰⁵⁷ secondo la *vida* era un trovatore di origine alverniate e fu anche canonico di Clermont, prima di diventare cantore ufficiale della viscontessa Ermengarda alla corte di Narbona.¹⁰⁵⁸ Raimbaut (III) signore di Aurenga e di Courthézon, (ca. 1145-1173),¹⁰⁵⁹ è anche il primo trovatore ad essere ritratto e schernito per il fatto di cantare d'amore *a prezen* nella galleria satirica di Peire d'Alvergne. Il trovatore discendeva da due tra le maggiori casate provenzali della regione del Rodano:

¹⁰⁵⁴ Per la questione della parola data alla dama e del “dovere” dell'amante, cfr. *infra*. Mentre si veda la tenzone tra Bernart e Gaucelm *Gaucelm, no-m posc estener* (BdT 52,3) dove in chiave misogina si afferma che amare le donne è una rovina anche economica, in *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p.117.

¹⁰⁵⁵ Per D. J. Jones, *La tenson Provençale*, cit., pp. 71-72 si tratterebbe, come per lo scambio di *vers* tra Audric e Marcabru, di «sirventés-tensons».

¹⁰⁵⁶ Citazioni del testo si ritrovano in testi posteriori di carattere didattico-morale quali il *Breviari d'Amor* (la quarta *cobla*, ai vv. 32, 617 e sgg. e 32, 634 e sgg), mentre la stessa *cobla* è anche in *Abril issi' e mays* di Raimon Vidal.

¹⁰⁵⁷ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 407.

¹⁰⁵⁸ *Biographies des troubadours*, cit., pp. 267-8 La *vida* comincia in questo modo: «Peire Rogiers si fo d'Alverne e fo canorgues de Clarmon, e fo gentils hom e bles et avinenz, e savis de letras e de sen natural; e cantava e trobava ben. E laissat la canorga e fez se joglar, et anet per cortz, e foron grasit li sieu cantar». La narrazione prosegue raccontando del presunto amore con Ermengarda di Narbona e con la cacciata del trovatore motivata dal fatto che si credeva che avesse ottenuto da lei il *joy d'amor*.

¹⁰⁵⁹ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 437.

Issu d'une branche cadette de la maison de Montpellier, il avait hérité de son père, Guillaume d'Omélas (mort en 1155 ou 1156), de riches domaines sis dans les diocèses de Montpellier et de Maguelonne, et de sa mère, Tiburge, la seigneurie d'Orange, et c'est à quelques lieues au sud de cette ville, à Courthézon, qu'il avait fixé sa résidence.

La datazione e le circostanze dello scambio restano incerte. A partire dai riferimenti interni a *Seign'en Raïmbaut*, il dialogo sembra essersi svolto alla corte di Raimbaut (v. 5) e il dibattito sembrerebbe occasionato da una visita di Peire Rogier alla corte del signore di Orange, motivata secondo Pattison dalla fama che quest'ultimo cominciava ad avere come trovatore.¹⁰⁶⁰ Anche nella *vida* (**ABEIKNR**) di Peire Rogier (ma il riferimento sembrerebbe desunto dal dialogo stesso) si fa riferimento relativo a una sua permanenza presso Raimbaut: «et el s'en anet dolenz e pensius e consiros e marritz a·N Rambaut d'Aurenga, si cum el dis el sirventes que fetz de lui: [seguono le prime due *coblas* di *Senhe'n Raimbaut*]. Lonc temps estet ab En Rambaut».¹⁰⁶¹ L'ipotesi di un attivo mecenatismo di Raimbaut si basa però solo su questo scambio di *vers* e sullo scambio con Giraut de Borneilh.¹⁰⁶²

Pattison ritiene che Raimbaut doveva essere ancora giovane (benché già noto) al momento della composizione dello scambio, come farebbero pensare, secondo lo studioso, i toni tutto sommato pacati della risposta, nei quali il trovatore d'Orange non mostra la sua tipica spavalderia.¹⁰⁶³ Inoltre al v. 34 di *Seign'en Raïmbaut* si accenna alla sua giovane età.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶⁰ *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 90: «Peire visits Raimbaut in order to find out for himself something about the nobleman whose reputation as a poet and patron has begun to evoke curiosity in other regions». Ciò significa secondo Pattison, *ibidem*, che Raimbaut era «already known in Narbonne, where Peire Rogier habitually dwelt».

¹⁰⁶¹ Che potrebbe essere stato però ricavato dai testi stessi.

¹⁰⁶² A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, vol. I, p. 168: «S'il joua quelque temps le rôle de mécène, ce qu'on pourrait inférer d'un texte que je vais citer, il s'en lassa vite ou se trouva hors d'état de le soutenir». Diversi interpreti hanno insistito su un possibile rovescio finanziario di Raimbaut, cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 438: «qualche giorno prima del Natale 1161 ipotecò una parte del castello di Miraval (...), e a partire da questa data le carte chiariscono che il Nostro provvide al suo bisogno di denaro principalmente attraverso la graduale dismissione di quella parte del patrimonio che gli era giunta dal ramo paterno». Tuttavia, cfr. *ibidem*: «Un'analisi dei documenti pervenuti evidenzia che quanto più il poeta si avvicinò al libero e autonomo arbitrio sui propri possedimenti, tanto più manifestò l'intenzione di concentrare la propria signoria sul patrimonio pervenutogli dall'asse ereditario materno».

¹⁰⁶³ *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p.90: «From the tone in which Peire addresses him, presuming to give him advice which Raimbaut accepts respectfully in a manner sharply in contrast to his usual declarations that he is the undisputed authority in matters of love and courtly bearing, we must conclude that our poet was not so well established as to be independent of criticism».

¹⁰⁶⁴ Tuttavia, l'editore ritiene (*ibidem*) che «it would be wrong to place VI at the very beginning of Raimbaut's career».

Secondo Guida Peire Rogier potrebbe aver trovato ospitalità nel 1162 alla corte di Raimbaut d'Aurenga oppure lo scambio potrebbe aver avuto luogo nel 1170, in occasione dei festeggiamenti a Poitiers per le nozze di Eleonora d'Aquitania con Alfonso VII di Castiglia.¹⁰⁶⁵ Il testo è comunque databile *ante* 1173, anno della morte di Raimbaut. Pattison ipotizza dal riferimento al v. 57 che i *vers* siano stati composti intorno al periodo natalizio.

Lo schema metrico è di sette *coblas* per il missivo e otto per il responsivo (7a 7b 7b 7a 7c 7c 7d), con *tornada* (7c 7c 7d); ma nella risposta Raimbaut non riprende lo schema rimico della proposta.¹⁰⁶⁶

Nella prima *cobla* Peire si rivolge a Raimbaut con il titolo onorifico («Senhe'n Raymbaut»)¹⁰⁶⁷ e spiega il motivo della sua breve visita (v. 3, «Suy sai vengutz tost e viatz»): è venuto «per vezer / de vos lo conort e-l solatz» (vv. 1-2) del signore più che per l'«aver» (v.4: «mais que no suy per vostr'aver»), così da poter riferire (v. 5 «que sapcha dir, quan m'en partray») a chi glielo chiede: «cum es de vos ni cum vos vay (v. 7).

Nelle Parole di Peire si può cogliere una sfumatura di interesse generale: il trovatore si pone infatti come una sorta di “verificatore” per l'insieme della comunità cortese. Peire prosegue infatti (*cobla* II) fregiandosi di essere tanto «savis e membratz» (v.9), da saper riconoscere perfettamente la verità «...lo ver /s'es tals lo guaps quon hom retray, / si n'i a tant o meinhs o may» (vv. 11-13). Nella terza *cobla* il trovatore rivolge a Raimbaut ammonimenti di natura morale, relativi all'importanza del portare a buon termine ciò che si è cominciato e al fatto che chi occupa una posizione elevata deve guardarsi dal cadere troppo in basso (vv. 15-18: «Gardatz que vos sapchatz tener / en aisso qu'ara comnesatz, / quar hom, on plus aut es poiatz, / plus bas ve, si-s laissa chazer»).

Sempre sullo stesso tono, la quarta *cobla* contiene un avvertimento al signore ha su quanto sia gravoso il compito di *mantener bon pretz* (vv. 24-25: «...de gran afan es carguatz / selh que bon pretz vol mantener»), mentre l'uomo disonesto può accontentarsi mangiando bene e col *iazzer*. Secondo Pattison sarebbe qui presente anche un riferimento specifico alla liberalità del trovatore d'Orange: «There is an implication

¹⁰⁶⁵ Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 408.

¹⁰⁶⁶ Il missivo ha una *cobla* in più, come nello scambio di *vers* tra Aldric del Vilar e Marcabru.

¹⁰⁶⁷ Cito dall'edizione *Das Leben und die Lieder des trobadors Peire Rogier*, bearbeitet von Carl Appel, Berlin, G. Reimer, 1882, pp. 62-64.

behind his words that Raimbaut has become less inclined to splendid gifts»,¹⁰⁶⁸ ma in realtà Peire sembra di fatto proporre una sorta di *speculum principis*.

Nella quinta *cobla* Peire insiste sulla necessità di sapersi comportare in modo appropriato con un appello a non essere «trop (...) senatz / qu'en tal luec vos valra foudatz» (v. 30-31), poiché il senno infatti si addice agli anziani (vv. 34-36: «tant quant aurez pel saur e bai / e·l cors aissi fresquet e gai, / grans sens no·us er honor ni pros»). La *foudatz* viene in questo caso declinata come elemento positivo,¹⁰⁶⁹ che rende il soggetto incline al *joy*.

Nella *cobla* successiva, la sesta, Peire aggiunge che i suoi consigli sono utili per «al segle plazer» (v. 36), ma che bisogna anche sapere trattare con i «savis», comportandosi in maniera opportuna secondo chi si ha davanti (vv. 40-42: «l'un ab ira, l'autre ab jay, / ab mal los mals, ab ben los bos»).

Nella settima *cobla* Peire pone a Raimbaut una domanda che riguarda invece il suo posizionamento in materia amorosa: Raimbaut “porta il nome” di ‘amante’ o di ‘marito’? (vv. 44-50):

D'aisso vuelh que·m digatz lo ver,
s'auretz nom drutz o molheratz,
o per qual seretz apellatz,
o si·ls volrez ams retener;
veiaire m'es al sen qu'ieu ai,
segon qu'ieu cug, mas non o sai,
qu'a dreg los auretz ambedos.

Peire sembrerebbe proporre a Raimbaut l'alternativa tra essere *drutz*, *mollheratz* o ambedue le cose. Il fatto che i verbi *auretz* (v. 45), *seretz* (v. 46) e *volretz* (v.47) sono declinati al futuro (altro indizio della probabile giovane età di Raimbaut) e l'espressione

¹⁰⁶⁸ *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 90.

¹⁰⁶⁹ Cfr L. Topsfield, *The 'natural fool' in Peire d'Alvernhe, Marcabru and Bernart de Ventadorn*, in *Melanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Liège, 1974, vol II, p. 1152: «Marcabru's condemnation of *foudatz* as irrational impulse leading to sensual gratification is the natural response of a reflective troubadour to his Cristian sense of guilt and fear of the sins of the flesh as enunciated by St Paul and St Augustine. For more courtly poets such as Bernart de Ventadorn, however, *foudatz* can become a virtue, a way of showing personal feeling in a given courtly situation by deviating from the norm of courtly formulated behavior. For later troubadours as Raimbaut d'Aurenga, Peire Vidal and Peire Rogier, as for Guilhem IX, *foudatz* also represents lightness and youthful gaiety». Topsfield cita quindi questo passaggio a riprova, *ivi*, p. 1157: «The different interpretations of *fols* and *naturaus* (...) reflect a major conflict in troubadour ideas on life, love and poetry from about 1150 to 1170».

a *dreg* 8v. 50) implica che tale scelta è ancora di là da venire e induce a ritenere le tre opzioni legittime (mentre nei *partimens* viene spesso rimarcato come una delle opzioni dovrebbe essere immediatamente “più difendibile” dell’altra). Raimbaut può infatti scegliere l’uno o l’altra, o magari proprio in qualità di gran signore anche reclamare per sé entrambi gli statuti. (non pare infatti immaginabile che un re o più in generale un signore non si sposi e proprio per questo, se è anche *drut*, si troverà a incarnare le due condizioni). A differenza che in testi successivi, come in alcuni *partimens* e *jeux-partis* dove ci si interroga su se sia meglio essere l’amante o il marito della donna amata, qui l’alternativa è posta in forma ternaria, Raimbaut, in quanto signore, potrebbe essere *marito*, *drut* oppure tutti e due.¹⁰⁷⁰ Peire sembrerebbe anzi suggerire questa possibilità quando afferma al v. 49: «segon qu’ieu cug». Questo elemento mette in relazione questo dialogo con la tenzone tra Giraut de Borneilh e Alfonso d’Aragona. La questione è centrale e torna spesso nei testi della “generazione del 1170”, probabilmente anche sulla scia della polemica di Marcabru contro i *molheratz*.

Nella *tornada* Peire sollecita il Signore per poter essere libero di ripartire ottenendo prima la sua risposta: «Senhe’en Raymabut, ie-m n’iray, / mas nostre respot auzirai, /si-us platz, anz que-m parta de vos» (vv. 51-53).

Raimbaut apre il suo *vers* dicendo che per colpa di Peire (cui si rivolge chiamandolo per nome) è obbligato a trasgredire a quanto detto e promesso alla sua amata, ossia al voto di rinuncia al canto:¹⁰⁷¹

Peire Rogier a trassaillir
 m’er per vos los digz e-ls covens¹⁰⁷²
 qu’eu aic ab midonz, totz dolens,
 de chantar, q’ie-m cuidiei soffrir;
 e pois sai etz a mi vengutz
 chantarai, si n’ai estat mutz,
 Que non vuoill remaner confes.

¹⁰⁷⁰ Cfr. il *partimen* tra Gui e Elias d’Uisel, *Era-m digatz vostre semblan* (BdT 194,2=136,1): «il perfetto amante ("fin amador"), avendo possibilità di scelta, deve aspirare ad essere amante o marito della propria dama?» (BEdT); il *jeu-parti* tra Jehan Bretel e Lambert Ferri, *Lambert, se vous amiés bien loiaument* (R704): «Si vous aimez loyalement une dame, préféreriez-vous qu’elle vous aimât beaucoup, tout en étant la femme d’un autre, ou qu’elle en aimât un autre et fût votre épouse?» (*Recueil général des jeux partis français*, cit., p. 203):

¹⁰⁷¹ Cito da *The life and works of the troubadour Raimbaut d’Orange*, cit., pp. 88-91.

¹⁰⁷² Pattison rinvia al *vers* di Raimbaut, *Ar m’er un tal vers a faire* (BdT 389,13; XI della sua edizione), *cobla IX*, vv. 74-78: «Domna, pren / un coven / avinen: — / Si mais paz comandamen / ja no-m perdon neus vejaire».

Si tratta di un motivo che verrà ampiamente sfruttato in testi dialogici, per cui una domanda obbliga l'interlocutore a rompere il voto di silenzio fatto alla dama o a sé stesso. A partire dai testi di Bernart de Ventadorn in particolare questo silenzio prenderà l'aspetto di quell' "afasia amorosa" che come evidenziato da Meneghetti corrisponde a un calco in negativo del motivo del "canto per amore".¹⁰⁷³

Nella seconda *cobla* Raimbaut ringrazia Peire di preoccuparsi per lui: «Mout vos dei lauzar e grazir / car anc vos venc cors ni talens / de saber mos chaptènements; / e vuoill qu·n sapchatz alqes dir» (vv. 9-11); invitandolo a vigilare sul fatto che dica il vero (v. 14 «que pel ver non passetz ades») e promettendo che non si farà scudo con le sue ricchezze («E ja l'avens no·m si' escutz», v. 13).

Nella terza *cobla* afferma, riecheggiando il tono sentenzioso di Peire, afferma che è male mentire per brama di acquisizioni materiali (vv. 15-17: Quar qui per aver vol mentir, / aquelh lauzars es blasmamens / e tortz e mals essenhamens) e che il maggior *pretz* risiede non in quello che si dice ma in quello che si fa, poiché gli atti vengono prima delle parole (vv. 19-21):

Q'en dich non es bos pretz saubutz
mas el faich es puois conogutz,
e pels faitz veno·il dich apres.

È possibile che sia qui da leggere un riferimento all'ipocrisia di chi deve cantare per guadagnarsi il pane, ovvero alla posizione di Peire (contrapposizione che emergerà di nuovo nella tenzone con Giraut de Borneilh). La risposta al quesito di Peire arriva nella *quarta cobla*, ai vv. 21-22: «Per me voletz mon nom auzir. / Cals son? - o drutz ... Er clau les dens!».¹⁰⁷⁴ Raimbaut infatti si smentisce subito parzialmente (vv. 26-29):

¹⁰⁷³ Cfr. il capitolo IV, *Permanenza topica e variazioni ricezionali: il motivo del canto per amore fra XII° e XIII° secolo* in M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, cit., pp. 167-233. Ivi, p. 170 le più antiche testimonianze del motivo citate sono in Marcabru, *Ben m'es quan son li fruich madur* (BdT 293,13), Peire Rogiers, Peire d'Alvergne, *Rosinhol al seu repaire* (BdT 323,3) e quindi in Bertran de Ventadorn.

¹⁰⁷⁴ Cfr. la nota di Pattison: «I feel that Raimbaut, when he dramatically breaks off his thoughts in tis line, is either (a) about to mention the term of relationship between himself and his lady, which would be going too far, or (b) about to say *molheratz* and draws back in horror at thinking of himself as a married man. I incline toward the first possibility». Diversa la punteggiatura in C. Appel, *Das Leben und die Lieder des trobadors Peire Rogier*, cit. pp. 65-67: «Per mi voletz mon nom auzir, / quals sui o drutz; er clau las dens». ¹⁰⁷⁴

Ben vuoill sapchatz que non sui drutz
tot per so c'ar non sui volgutz;
mas ben am, sol midons m'ames!

Di fatto Raimbaut elude la domanda portando l'attenzione sulla sua attuale condizione di innamorato non corrisposto. Così facendo in realtà però si propone come un autentico *drut* (nello stesso momento in ricusa di esserlo), neutralizzando il “trilemma” posto da Peire. Raimbaut ricorre al lessico dell'amore doloroso (*pessamens*, v. 23; *coisir*, v. 24) e al motivo della morte per amore, rinnovando nella quinta *cobla* con effetto patetico, l'apostrofe all'interlocutore: «Peire Rotgier, cum puosc sofrir / qez eu am aissi solamens? / Meravill me! Si viu de vens! / Tortz er si·m fai midonz morir!» (vv. 28-31) e minacciando l'amata con propositi di suicidio (vv. 34-5). Nella sesta *cobla* segue un altrettanto topica dichiarazione di fedeltà incondizionata alla donna amata: «ja no m'en vengues mais salutz / li dei totz temps estar als pes» (vv. 41-2); concetto amplificato nella settima *cobla* dove Raimbaut, completando il suo autoritratto da perfetto amante, ribadisce il desiderio di completa sottomissione all'amata e giura di “accontentarsi” dei *ditz* senza passare ai *faitz*: «Si·m volgues sol tan cossentir / que fos tostemps sos entendens, / ab bels digz n'estera jauzens, / e feira·m ses faitz esgauzir» (vv. 42-44). Questo punto, ovvero la questione di quali siano “i benefici” che un amante deve esigere dalla donna e da amore, sarà tra i più dibattuti nei *partimens* del secolo successivo, dove la posizione “sociale” del *drutz* avrà, come già in questo caso, un peso.

Raimbaut afferma che tutto ciò che gli interessa è di essere creduto da Bon Respeig (v. 49). Come nella tenzone tra Giraut de Borneilh e Alamanda uno degli scopi indiretti del *vers* potrebbe essere quello di esplicitare la propria sofferenza all'amata.

Nella *tornada* il trovatore si rivolge direttamente alla dama, riprendendo il motivo della caduta evocato in apertura del suo missivo da Peire Rogiers, ma trasponendolo qui in chiave amorosa (vv. 50-52):

Bon Respeig, d'aut sui bas cazutz!
E si no·m ereb sa vertutz
Per conseil li don qe·m pendes!

Ai consigli moraleggianti di Peire, Raimbaut di fatto non risponde, proponendosi piuttosto come un perfetto *drutz* impegnato nel servizio d'amore.¹⁰⁷⁵ Non sarebbe l'unico caso nel "genere" tenzone dove a specifica domanda non segue necessariamente una risposta altrettanto precisa.

5.9 Dialoghi intorno al silenzio. Tenzoni sull'afasia amorosa con Bernart de Ventadorn

Secondo Zenker subito dopo *Amics Marchabrun* si collocavano in ordine di tempo le tenzoni con Bernart de Ventadorn.¹⁰⁷⁶ Il trovatore (1150-1180 ca.), uno dei più importanti dell'intera lirica d'oc, di cui tuttavia abbiamo pochissime notizie biografiche, era originario dell'omonimo castello nel Limosino (attualmente in Nuova Aquitania).¹⁰⁷⁷ Il piccolo nucleo di componimenti dialogici tramandati sotto il suo nome evidenziano chiaramente una certa continuità tra canzoni e tenzoni poiché vertono tutti sul motivo del silenzio poetico che troviamo più volte anche nella produzione monologica del trovatore:¹⁰⁷⁸

Il motivo dell'estro perduto compare ripetutamente nel canzoniere di Bernart (...). Non si tratta, beninteso, di un ingrediente fisso, perché in Bernart ci sono anche canzoni gioiose (...) ma è comunque importante sottolineare come il motivo del rifiuto o della sospensione della poesia sia ricorrente in

¹⁰⁷⁵ Il *vers* di Raimbaut, *Al prim que-l timi sorz en sus* (BdT 389,4), tradito solo da a, sembra riecheggiare questo e altri dibattiti più o meno coevi, specie nell'ultima *cobla*, di non piana lettura ma che già Kolsen e Pattison (*The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 91 sgg.) hanno associato a questo scambio di *vers* con Peire Rogier: «Rics hom torna tost en räus / Can sofre c,om se meravill / Que non s'aussa, mai s'en fait fers / De cels que-i venon cortejan. / Ges non an colpa cil qu'o fan; / qe-l segnier n'es de tot forfaig / a cui en coven castiars».

¹⁰⁷⁶ R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone*, cit., p. 79: «die zeitlich nächstfolgenden Tenzonen sind, wie sich aus der Prüfung ihres Inhalts ergeben wird, jene drei, in den Bernart von Ventadorn als interlocutor erscheint».

¹⁰⁷⁷ *Biographies des troubadours*, cit., p. 24: «Castel de Ventadorn: Ses imposantes ruines se dressent près du village de Moustier-Ventadour, cant. d'Egletons, arrond. de Tulle (Corrèze)» Cfr. B. de Ventadour, *Chansons d'amour*, édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par M. Lazar, Paris, Klincksieck, 1966, p. 13, lo studioso definisce «rumeurs» le notizie contenute nella *vida*, basata, come più volte evidenziato, essenzialmente sulla strofa satirica dedicata al trovatore nella galleria di Peire d'Alvergne.

¹⁰⁷⁸ Come in *Lo tems vai e ven e vire* (BdT 70,30), vv. 22-28, dove annuncia il volere di abbandonare *l'escola n'Eblo*, nell'accenno ai due anni di silenzio di *Lancan vei per mei la landa* (BdT 70, 26), vv. 6-7 o nell'*incipit* di *Lonc tems a qu'eu no chantei mai* (BdT 70, 26)). Potrebbero essere utili a situare il motivo in quadro più ampio, le osservazioni di Peter von Moos sul prestigio del silenzio e sul silenzio normativo nel Medio Evo.

Bernart, che chiaramente enuncia, in *Chantars no pot gaire valer*, a quali condizioni è possibile la poesia.¹⁰⁷⁹

Ricordiamo il celeberrimo *incipit* di *Chantars no pot gaires valer* (BdT 70,15), vv. 1-7:

Chantars no pot gaire valer,
si d'ins dal cor no mou lo chans
ni chans no pot dal cor mover,
si no i es fin' amors coraus.
Per so es mos chantars cabaus
qu'en joi d'amor ai et enten
la boch' e·ls olhs e·l cor e·l sen.¹⁰⁸⁰

Apriamo una parentesi per ricordare a questo proposito le tesi di Roncaglia, dalle implicazioni ben più ampie.¹⁰⁸¹ *Chantars no pot gaires valer* corrisponderebbe infatti a «un vero e proprio “manifesto poetico”», «segnacolo della svolta decisiva (decisiva per tutta la lirica moderna occidentale) dalla poetica dell'*exemplum* a quella dell'*experientia*», per cui prevarrebbe un'«interpretazione abelardiana dell'etica “naturale”, il presupposto del trobadorismo “cortese”, tutto versato in *concupiscentia et delectatione*»¹⁰⁸² contro il «“trobadorismo religioso” professato da Marcabru».¹⁰⁸³ Nel suo contributo lo studioso intendeva insomma contraddire l' «incauta asserzione di Paterson», secondo la quale Bernart «makes no overt contribution to the literary polemica of his time»¹⁰⁸⁴ allegando anche un altro passaggio in polemica contro Marcabru, nei vv. 46-54 di *Be·m cugei de chantar sofrir* (BdT 70,13) dove il poeta se la prende «con coloro che “contro natura” ‘abbrutiscono’ amore» parlandone male e agendo secondo una condotta sbagliata.¹⁰⁸⁵ Anche restando nell'ambito strettamente dialogico, non solo le tenzoni di Bernart saranno ben presenti ai trovatori successivi che le imiteranno, ma spesso le sue affermazioni poetiche e i suoi componimenti

¹⁰⁷⁹ Cfr. C. Di Girolamo, «*Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes*», cit., p. 21.

¹⁰⁸⁰ *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, cit., p. 85.

¹⁰⁸¹ A. Roncaglia, «*Secundum naturam vivere*» e il movimento trovatoresco, in *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di D. Della Terza, Fiesole, Cadmo, 1995, pp. 29-39.

¹⁰⁸² *Ivi*, p.37.

¹⁰⁸³ *Ivi*, p. 33.

¹⁰⁸⁴ L. M. Paterson, *Troubadours and eloquence*, Oxford, Claredon Press, 1975, p. 4.

¹⁰⁸⁵ Cfr. A. Roncaglia, "*Secundum naturam vivere*", cit., p. 35. *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, cit., p. 78: «Amors, cil que·us volon delir, / son enoyos e desliu / e si·us deschanton, me qu'en cau? No·s podon melhs envilanir / be conosc a lor parladura / qui'ilh renhon mal, contra natura».

costituiranno il punto di partenza (anche in quanto modelli metrico-formali) per le discussioni di casistica, mostrando come «nel costume mondano e nella poesia cortese che gli dà voce, è la linea di Bernardo ad imporsi, Marcabruno a soccombere».¹⁰⁸⁶

L'«afasia amorosa» figura nella produzione monologica di Bernart anche nella forma di una risposta a una richiesta di cantare nella *cobla* incipitaria della canzone *Pois preyatz me, senhor* (BdT 70, 36), vv. 1-9:

Pois preyatz me, senhor,
qu'eu chan, eu chantarai;
e can cuit chantar, plor
a l'ora c'o essai.
Greu veiretz chantador,
be chan, si mal li vai.
Vai me doncs mal d'amor?
Ans melhs que no fetz mai!
E doncs, per que m'esmai?¹⁰⁸⁷

Ma qui il motivo è associato a quello della lontananza dolorosa (vv. 16-18):

So m'auci de dolor,
car ochaizo non ai
de soven venir lai.¹⁰⁸⁸

Ai primi anni '70 è forse databile la tenzone tra un Peire, identificato di volta in volta dagli interpreti con Peire d'Alvergne, Peirol¹⁰⁸⁹ o un trovatore non meglio conosciuto e Bernart de Ventadorn (BdT 323,4=70,2), *Amics Bernartz de Ventadorn*.¹⁰⁹⁰ Difficile

¹⁰⁸⁶ *Ivi*, p. 38. Secondo Roncaglia la posizione dantesca verrebbe infine a conciliare, in hegeliana sintesi, le posizioni di Bernart e Marcabru (*ivi*, pp. 38-39).

¹⁰⁸⁷ *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, cit., p. 205.

¹⁰⁸⁸ *Ivi*, p. 206.

¹⁰⁸⁹ Il cui nome compare nelle rubriche di ADIK («Peirols»).

¹⁰⁹⁰ Per Zenker, cfr. *Die Lieder Peires von Auvergne*, cit., p. 139, si trattava di «Unechte Gedichte». Lo studioso riteneva improbabile la partecipazione del trovatore per ragioni di stile e contenuto (ed escludeva e quella di Peirol, per ragioni di datazione). Che l'interlocutore di Bernart sia Peire d'Alvergne è ribadito da M. Lazar in *Bernard de Ventadour troubadour du XIIe siècle*, édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par M. Lazar, Paris, Klincksieck, 1966, p. 269 e Fratta in Peire d'Alvernhe. *Poesie*, a cura di A. Fratta, Manziana, Vecchiarelli, 1996 e cfr. anche Id., *Ancora sul testo e sull'interpretazione delle poesie di Peire d'Alvernhe*, in «Rivista di studi Testuali», V, 2003, pp. 23-24. Acconsentono all'identificazione L. Rossi, *I trovatori e l'esempio ovidiano*, in *Ovidius redivivus: von Ovid zu Dante*, a cura di M. Picone, B. Zimmermann, Stuttgart, Metzler-Poeschel, 1994, p. 136 e Harvey e Paterson in *Troubadours tenors and partimens* vol. III, p. 964: «no doubt Peire d'Alvergne». La contesta invece con forza P. G. Beltrami, *Per la storia dei trovatori: una discussione*, a proposito di Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993, in «Zeitschrift für

capire quale tra questo componimento e lo scambio di *vers* tra Raimbaut d'Aurenga e Peire Rogier sia precedente, in ogni caso si tratta di un modello che mostrerà di godere di un certo seguito all'interno dei testi dialogici, per il quale un trovatore è obbligato a rompere un voto di silenzio poetico. In questo caso però il voto riguarda un impegno contratto con sé stesso senza coinvolgere la dama e anzi l'occasione del dibattito è data proprio dalla richiesta di spiegare i motivi che lo hanno spinto ad abbandonare il canto.

La tenzone¹⁰⁹¹ è tradita da un buon numero di manoscritti¹⁰⁹² e consta di 6 *coblas* con sette versi a schema metrico originale e unico, 8a 8b 8b 8a 7c 8d 8d, e 2 *tornadas* di tre versi.¹⁰⁹³ Grazie al manoscritto W, nel quale sono presenti le prime due *coblas* e in cui la prima è accompagnata dalla notazione musicale, la melodia del testo è conservata.¹⁰⁹⁴

Peire si rivolge all'interlocutore con il nome completo e l'appellativo *Amics* (v.1),¹⁰⁹⁵ chiedendogli come può «de chant sofrir» (v. 2) dal momento che è primavera e si sente l'usignolo cantare di gioia sia di notte che di giorno (v.7: «mieils s'enten que vos en amor»), invitando cioè Bernart all'amore al canto «con immagini tratte dal suo repertorio».¹⁰⁹⁶

Bernart risponde che preferisce «lo dormir e l sojorn» al canto dell'usignolo e che nulla potrebbe farlo tornare alla «foillia» (v.11), vv. 12-14:

Dieu lau, fors sui de cadena
E vos e tuich l'autre amador

französische Sprache und Literatur», Bd. 108, H. 1, 1998, p. 38, n. 30, per cui si tratterebbe quindi di un *Peire* o *Peirol* non meglio identificato.

¹⁰⁹¹ Così è definito il testo nei manoscritti. Per la proposta (tuttavia non discussa) di una datazione tra 1171 e 1173 cfr. *Dizionario Biografico dei Trovatori*, cit., p. 376: «Tra 1171 e 1173 le relazioni letterarie intessute condussero P. a intrecciare un dibattito poetico con Bernart de Ventadorn e il principe di Aurenga: frutto di tale partecipazione furono la discussione che imbastì con il limosino, *Amics Bernartz de Ventadorn* (BdT 323.4 = 70.2), e i *vers Chantaray pus vey qu'a far m'er* (BdT 323.12), *Deiosta.l breus iorns e.ls loncs sers* (BdT 323.15), *Rossignol, en son repaire* (BdT 323.23)».

¹⁰⁹² **A D E G I K L W.**

¹⁰⁹³ Alcuni testimoni trasmettono un testo incompleto (in **W** ciò corrisponde all'«uso» del ms. di copiare sole le prime *coblas* per via della notazione musicale):

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
ADEGL	1	2	3	4	5	6	7	8
IK	1	2	3	4	5	-	6	7
W	1	2	-	-	-	-	-	-

¹⁰⁹⁴ *Troubadours tensos and partimens* vol. III, p. 970: «The *tenso* is altogether unusual in that some feature of it - perhaps its subject, perhaps its tune, perhaps the circumstances of its original performance, perhaps simply Bernart's fame - ensured it some diffusion in northern France; and it is to this that we owe the preservation of its tune».

¹⁰⁹⁵ Cito da *ivi*, p. 966 e sgg.

¹⁰⁹⁶ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh* «*plan e clus*», cit., p. 29.

Etz remasut en la follor¹⁰⁹⁷

Peire biasima Bernart perché come un vero amante dovrebbe sapere che se Amore «fai mal / puois abena» (v. 19) e che non c'è gioia che si possa ottenere senza sofferenza (vv. 20-21: «Greu a hom gran ben sens dolor, / mas ades vez lo jois lo plor»).

Bernart nella quarta *cobla* propone un mondo alla rovescia per cui se potesse decidere il corso delle cose, non si dovrebbero più “servire” le donne, ma sarebbero al contrario loro a *preiar* (vv. 24-28):

de dompnas vos dic eu lo ver:
non foron mai pregadas ges;
anz sostengrant tant greu pena
qu'elas nos feiron tant d'onor
q'anz nos preieron que nos lor.

Secondo Peire ciò non sta bene (vv. 29-30, «Bernartz, so es desavinen / que dompnas preion») e chi le biasima «es plus fols mon escien / que cel qui semen'en arena» (vv. 32-33) e «mou de mal ensignador» (v. 35). Come evidenziato da Scarpati «in questi versi, Peire, per descrivere il comportamento di quanti non apprezzano a dovere le donne, li paragona iperbolicamente al folle che depone i semi sotto la sabbia»:¹⁰⁹⁸

L'impiego dell'aggettivo *fols*, *tertium comparationis* tra i due termini di paragone, esaspera l'assurdità del comportamento dell'elemento 'reale' che risulta essere 'più folle' del folle stesso.¹⁰⁹⁹

Nella sesta *cobla* Bernart si difende accusando la donna di falsità (vv. 36-38: «mout ai lo cor dolen / quand d'una falsa me sove / que m'a mort») e della «longa carantena» (v.40) che ha subito. Peire ammonisce un'ultima volta Bernart per la sua «foudatz», che qui corrisponde non all'amore ma al suo rifiuto. E ribadisce che è l'unica fonte di «pretz e valor» (v. 45). Mentre Bernart ribadisce, secondo il noto gioco sui due valori semantici della parola *folor* all'interno della terminologia cortese e non solo, che chi ama “sragiona” (vv. 45-48):

¹⁰⁹⁷ Il tema della prigionia d'amore è anche in *Non es meravelha s'eu chan* (BdT 70,31).

¹⁰⁹⁸ O. Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008, p. 153.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*.

Peire, qui ama, desena,
Car las trichairitz entre lor
Ant tout joi e pretz et amor.

Di poco posteriore sembrerebbe la tenzone tra Lemozi (secondo Guida potrebbe trattarsi di un *senhal* sotto cui si celerebbe il trovatore Arnaut de Tintinhac)¹¹⁰⁰ e lo stesso Bernart (BdT 286,1=70, 14), *Bernart de Ventadorn, del chan*, databile non più precisamente che al terzo quarto del XII° secolo (ovvero all'arco temporale in cui è grossomodo collocabile la produzione ventadorniana). Il componimento vede i due trovatori impegnati in un dibattito molto simile al precedente. Come sottolineato da Appel e Lazar, la tenzone mostra evidenti contatti con la canzone di Bernart, *Tuit cil que·m pregon qu'eu chan* (BdT 70, 45), dove nella sesta (o settima, secondo i manoscritti) *cobla* il trovatore si rivolge allo stesso interlocutore:

Lemozi, a Deu coman
leis que no·m vol retener,
qu'era pot ilh be saber
s'es vers aco que·lh dizia,
qu'en terr'estrinha·m n'iria,
pois Deus ni fes ni fiansa,
no m'i poc far acordansa.¹¹⁰¹

L'*incipit* di questo stesso testo evoca, in modo simile all'apertura della tenzone, ancora la preghiera di cantare (vv. 1-7):

Tuih cil que·m preyon qu'eu chan
volgra saubesson lo ver,
s'eu n'ai aize ni lezer.
Chantes qui chantar volria,
qu'eu no·n saup ni chan ni via
pois perdei ma benanansa

¹¹⁰⁰ Questa è l'ipotesi di S. Guida, *Il Limosino di Briva*, in «Cultura Neolatina», 57, 1997, pp. 167-197, che propone di identificare Arnaut con «de Briva·l Lemozis» citato nella quinta *cobla* di *Chantarai d'aquestz trobadors*. Se l'identificazione è corretta, il dialogo con Arnaut potrebbe motivarsi con le prese di posizione di quest'ultimo nella canzone *Lo joi comens'en un bel mes* (il cui schema metrico è identico a Bernart de Ventadorn, *Pel dous chans que·l rossignols fai*, BdT 70,33). Per una discussione del testo e dei suoi contenuti rimando a C. Menichetti, Arnaut de Tintinhac, *Lo joi comens'en un bel mes* (BdT 34,2), in «Lecturae tropatorum», 8, 2015, <http://www.lt.unina.it/Menichetti-2015.pdf>. Su A. de Tintinhac, cfr. R. Viel, *Una «vida» per due trovatori: Arnaut de Tintinhac e Peire de Valeria*, in «Carte Romanze», 3/2, 2015, pp. 7-107.

¹¹⁰¹ *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, cit., p. 273.

per ma mala destinansa.¹¹⁰²

La tenzone è tradita da tre codici, ed è probabilmente incompleta, dal momento che si compone solo di cinque *coblas* di sei versi ciascuna con schema 8a 8b 8b 8a 8c 8c, e termina quindi con una stanza dispari affidata al proponente.¹¹⁰³ Nella prima *cobla* Lemozi sfida Bernart a cantare interrogando il trovatore sulla sua sorte in amore (vv.1-6):¹¹⁰⁴

Bernart del Ventadorn, del chan
Vos sui sai vengutz assaillir.
Car vos vei estar en cossir
Non puese mudar q'eu no·us deman
Qo·us va d'amor: avetz en ges?
Ben par qe no·us en venga res.

Bernart ribadisce anche in questo caso la volontà di abbandonare il canto, accusando la donna amata di portarlo alla morte (vv. 7-12):

Lemozin, non puese en chantan
Respondre ni·i sai avenir:
Mos cor mi vol de dol partir.
Bels amics, a dieu vos coman,
Qe mort m'a una mala res
Q'anc non mi valc Dieus ni merces.

Anche il resto dello scambio prosegue in modo simile a *Amics Bernartz de Ventadorn*, con Lemozi che tenta di convincere il contendente a mostrarsi fiducioso, anche perché il fatto di essere triste non fa che accrescere le pene sofferte (vv.17-18): «Pauc gazagna drutz d'ira ples, / qar per un dol na dos o tres»,¹¹⁰⁵ mentre Bernart ribadisce di essere vittima di un «grant engan» (v. 19) a cui non vede rimedio.

¹¹⁰² *Ivi.*, p. 271

¹¹⁰³ In *Troubadours tenos and partimens* vol. III, p. 921 le editrici ipotizzano che il testo nei tre manoscritti (L O a) derivi «From a faulty archetype, which may also be indicated by the possibly incomplete nature the piece».

¹¹⁰⁴ Cfr. in particolare la già citata *Pois preyat me, senhor* (BdT 70, 36) vv. 7-9.

¹¹⁰⁵ Le stesse ragioni sostenute da Bernart in *Ara·m cosselhatz senhor* (BdT 70,6), dove il trovatore ammette la possibilità che la dama avesse un altro amante sulla base del “male minore” (vv. 26-27): «be serai fols, s'eu no pren / d'aquestz dos mals lo menor»).

Sempre intorno al medesimo nodo si svolge la tenzone stavolta tra quello che nel testo è nominato solo come Bernart e tale Peirol, *Peirols, com avetz tant estat* (BdT 70,32=366,23).¹¹⁰⁶ Dopo le riserve espresse da Appel¹¹⁰⁷ e Aston¹¹⁰⁸ anche Harvey e Paterson nell'edizione da loro diretta esprimono dubbi sul fatto che un Bernart de Ventadorn (nonostante le rubriche di **ADIK**) ormai anziano possa aver ingaggiato un dibattito «with the only known troubadour called Peirol».¹¹⁰⁹ Quest'ultimo fu un trovatore di origine alverniate (ca. 1189 - ca. 1221),¹¹¹⁰ probabilmente l'*S. de Perol*, fideiussore di carte legate a familiari di Dalfi d'Alvergne.¹¹¹¹ È stato ipotizzato che possa trattarsi di un trovatore di nome Peirol più anziano oppure di un altro Bernart, ma Harvey e Paterson propendono per la soluzione proposta da John Marshall di una tenzone tardiva, confezionata nel XIII secolo, che avrebbe inteso inscenare un dibattito tra due trovatori famosi usando elementi caratteristici delle rispettive canzoni autentiche.¹¹¹² Ma che cosa renderebbe distinguibili questi testi, eventualmente composti “à la maniere de”, dal resto della produzione dei trovatori ai quali sono attribuiti? Beltrami ha invece proposto di identificare l'interlocutore di Bertran con lo stesso Peire di *Amics Bernartz*,¹¹¹³ per cui questa tenzone seguirebbe l'altra. Mentre li «Peire assume la parte di colui che afferma la superiore bontà di amore aldilà di ogni esperienza negativa che imponga all'amante (...) la stessa parte è assunta a distanza di un anno (si direbbe un tempo proprio della finzione teatrale)» da Bernart nei confronti di Peirol «(lo stesso Peire) che si assume quella della rinuncia e dell'afasia amorosa».¹¹¹⁴ Secondo Beltrami infatti «la tenzone con Peirol è troppo bernardiana

¹¹⁰⁶ Tradita da **ADIKN**.

¹¹⁰⁷ *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle - Niemeyer, 1915, pp. 277-278. Appel è incerto circa l'identificazione del proponente con Bernart de Ventadorn, negata poi da John Marshall, malgrado le conferme prodotte da M. Kaehne, *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn. Ein Beitrag zur Untersuchung der Entstehung und zur Interpretation der höfischen Lyrik des Mittelalters*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1983.

¹¹⁰⁸ *Peirol. Troubadour of Auvergne*, by S. C. Aston, Cambridge University Press, Cambridge, 1953, pp. 11, 187.

¹¹⁰⁹ *Troubadours tenzos and partimens* vol. I, cit., p. 146. Secondo R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone*, cit., p. 80; N. Zingarelli, *Ricerche sulla vita e sulle rime di Bernart de Ventadorn*, in «Studi Medievali», 1, 1904-1905, pp. 363-366 e M. Kaehne, *Studien zur Dichtung Bernarts von Ventadorn.*, cit., p.278-288 il secondo partecipante potrebbe essere un trovatore o giullare di nome Peire e non Peire d'Alvergne o Peirol.

¹¹¹⁰ Cfr. *Peirol. Troubadour of Auvergne*, by S. C. Aston, Cambridge, Cambridge University Press, 1953, p. 3.

¹¹¹¹ *Dizionario Biografico dei Trovatori*, p. 416 sgg.

¹¹¹² J. H. Marshall, *Dialogues of the Dead*, cit., pp. 40-42.

¹¹¹³ P. G. Beltrami, *Per la storia dei trovatori*, cit., p. 37.

¹¹¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 38. Torna su questo punto in P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilhh «plan e chus»*, cit., p. 30: «La cerniera tra i due testi è dunque un cambio di scena, forse una pausa nel corso della rappresentazione, che li pone a distanza di un anno».

perché si possa pensare a un diverso Bernart, come imporrebbe, per ragioni cronologiche, l'identificazione di Peirol con il trovatore noto con questo nome».¹¹¹⁵

Il testo è composto di sei *coblas* di sette versi e schema 8a 8b 8b 8a 8c 8c 8a con due *tornadas* di 3 versi. Bernart apre la prima strofa chiedendo a Peirol perché è da tanto che non fa «vers ni chanso» (v. 2) e invitandolo a dire il vero:¹¹¹⁶

S'o laissatz per mal o per be,
per ir' o per joi o per que,
que saber en volh la vertat.

Peirol risponde, con argomenti facilmente associabili al suo contendente, che cantare non gli arreca alcuna gioia (vv. 8-9: «chantars no·m ven a grat / ni faire no·m platz ni·m sap bo») e che per rispondere deve andare contro la sua volontà (vv. 10-14):

Mas car voletz nostra tenso,
n'ai era mon talan forssat:
pauc val chans que dal cor non ve,
e, pois jois d'amor laisa me,
eu ai chant et deport laissat.

Bernart lo rimprovera di fare «gran foudat» (v. 15) lasciando il canto con un simile pretesto (v. 16, «per tal ocaiso»). Ribaltando simmetricamente gli argomenti di *Amics Bernart* (vv. 17-18) e facendo riferimento alle sofferenze passate secondo il trovatore la scelta di non cantare non può che raddoppiare la perdita amorosa (vv.17-21):

S'ieu augues ahut cor fello
mortz fora, un an a passat,
q'enquer non puosc trobar merce.
Ges per tant de chant no·m recre,
car doas perdas no m'an at.

Peirol ribadisce che non canterà più senza la prospettiva di una ricompensa (v. 24: «no chantarai mais en perdo»), dal momento che il suo stato emotivo è ormai cambiato del tutto (vv. 22-23: «Bernat, ben ai mon cor mudat / que totz es autres c'anc non fo») e

¹¹¹⁵ P. G. Beltrami, *Per la storia dei trovatori*, cit., p. 38, n. 30.

¹¹¹⁶ *Troubadours tenso and partimens* vol. I, cit., p. 143 e sgg.

che se invece Bernart vuole continuare a cantare colei che lo fa soffrire, può anche continuare.

Bernart ribatte che «maint bon mot n'ai trovat» (v. 29) senza riceverne alcun beneficio e che comunque preferisce cantare la donna che ama, anche se solo gli promette un bacio invece di un'altra che glielo avrebbe dato (vv. 33-35):

q'ie·n sai tal una, per ma fe,
q'am mais, s'un baisar mi cove,
Que de lieis si·l m'agues donat.

Peirol paragona il suo argomento all'episodio esopico della volpe e dell'uva, qui però il frutto è curiosamente rappresentato da ciliegie:¹¹¹⁷ «las sirieias vie loing de se, / e dis que non valion re. / Attresi m'avetz vos gabat» (vv. 40-43).¹¹¹⁸ Bernart ribatte dicendo che la volpe deve averle assaggiate (vv. 44-45: «Mas mal aia eu si ja cre / que la volps no·n aia tastat!»). Mentre Peirol torna a lamentarsi per non aver guadagnato niente pur agendo con «bona fe» (v. 47). Particolarmente in quest'ultima *cobla* il motivo dell'afasia amorosa si tematizza in relazione a quello della “ricompensa” che il canto d'amore comporta.

Diversi sono i testi dialogici che mostrano legami con il “modello” costituito dalle tenzoni sull'abbandono del canto. Come l'incipit della tenzone immaginaria tra Amore e il trovatore Peirol, *Quant amors trobet partit* (BdT 366,29):¹¹¹⁹

Qant Amors trobet partit
mon cor de son pensamen,
d'una tenson m'asailhit
e podes auçir comen:
«Amics Peirols, malamen
vos anas de mi loinhan;
e pos en mi ni en chan
non es vostr'entençios,
digas pueis qe valres vos?»¹¹²⁰

¹¹¹⁷ Così anche in Guilhem de Berguedan, *De Berguedan, d'estas doas razos* (10, 19=210,10), v. 25.

¹¹¹⁸ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., p. 30: il verbo al v. 42 e «il ribaltarsi del dibattito e la conclusione giocosa a partire dall'ultima battuta di Peirol a Bernart prima delle due *tornadas* (...) dimostrano che il tema è la messa in scena del dibattito su amore come parte della vita della corte».

¹¹¹⁹ Che potrebbe tra l'altro aver motivato l'attribuzione di *Peirols, com avetz tant estat* (BdT 70,32=366,23).

¹¹²⁰ Cito dall'edizione di R. Harvey, pubblicata su *Rialto* (30.ix.2013).

Ma qui il motivo del silenzio poetico si fonde all'omaggio al signore in partenza per la crociata (vv. 48-49):

Amors, se li rei no·i van,
del Dalfin vos dic aitan:
qe per gerras ni per vos
no remanrra, tant es pros.¹¹²¹

Per quanto riguarda la “posterità”, il modello costituito dalle tenzoni e canzoni di Bernart è implicato anche nel *partimen Gui d'Uisel, be·m peza de vos* (BdT 295,1=194,9),¹¹²² inaugurato da Maria de Ventadorn proprio con una richiesta di tornare a cantare: «Gui d'Uicel, be·m peza de vos / quar vos etz laisatz de chantar; / encar vos hi volgra tornar».¹¹²³

Successivamente i motivi del silenzio poetico e dell'afasia amorosa si intrecciano anche alle discussioni di casistica relative all' “amante riservato”, come nella tenzone probabilmente fittizia tra Bertran del Pojet e una donna, *Bona domna d'una re que·us deman* (BdT 87,1) in cui il trovatore chiede alla dama se, confrontata a un amante che non ha il coraggio o la forza di parlarle: «si l'amerez o sofrirez son dan». Il trovatore finge inizialmente di parlarle a nome di un altro per poi dichiararle il suo amore: «Domna, eu sui lo ostr'amic aitals» (v. 28).¹¹²⁴ Lo stesso verso di attacco della tenzone pare calcato su quello dell'ultima *cobla* della celebre canzone di Bernart de Ventadorn, *No es meravilha s'eu chan*, dove si legge (v. 49): «Bona domna, re no·us deman».

[http://www.rialto.unina.it/Peirol/366.29/366.29\(Harvey\).htm](http://www.rialto.unina.it/Peirol/366.29/366.29(Harvey).htm).

¹¹²¹ Per altre declinazioni del motivo nell'ambito delle tenzoni immaginarie, cfr. anche quella tra Amore e Raimon Jordan, *Raimon Jordan, de vos eis voill apendre* (BdT 404,9) e tra Dio e il Monge di Montaudon, *L'autrier fui en paradis* (BdT 305,12).

¹¹²² *Troubadours tenso and partimens* vol. III, cit., p. 934. Si tratta del primo caso in cui risulti coinvolta una *trobairitz* reale ad essere accettato da tutti commentatori.

¹¹²³ *Ivi*, vol. II, p. 736. Mentre nella *tenso* tarda tra Guiraut Riquier e un certo Bofill (probabilmente un notevole di religione ebraica), *Auzit ai dir, Bofill, que saps trobar* (BdT 248,16=100,1) il quesito appare invece rovesciato. Bofill è infatti chiamato a rispondere provocatoriamente sul perché canta, ed è questa l'occasione per enumerare una serie di possibili motivi (vv. 1-9): «Auzit ay dir, Bofil, que saps trobar / e fas coblas, mays saber vuelh breumen / per can chan[ta]s. / As de re espaven o as donas per que o deyas far? / O si cantas per plag de joglaria / Ni per aver de lunh home que sia? / O si chantas que ton pretz s'en enans? / Car ton can val, s'as rason per que chans». Cfr. il testo e le note di M. P. Betti (1998 IV), *Rialto* 10.iv.2002, [http://www.rialto.unina.it/GrRiq/248.16\(Betti\).htm](http://www.rialto.unina.it/GrRiq/248.16(Betti).htm).

¹¹²⁴ Cfr. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, cit., p. 320 sgg. Stesso motivo nella tenzone di Raimon de las Salas *Domna, quar conoissens' e sens* (BdT 409,3) inaugurata dalla richiesta di consiglio alla dama circa l'opportunità di rilevare all'amata la propria passione. Un simile espediente nella tenzone tra Pistoleta e una dama, *Bona domna, un conseil vos deman* (BdT 372,4).

In altri *partimens* più tardi questo motivo sfocia nel paradosso del “*fin aman* afasico”, memore anche del motivo del ‘muto’ già “guglielmino” (*Farai un vers pos mi sonelh*, BdT 183,12)¹¹²⁵ che viene così declinato all’interno di un’erotologia del tutto carnale, come in alcuni *partimens* su cui torneremo, dove l’alternativa è tra il disporre sessualmente a proprio piacimento della dama senza però avere l’uso della parola oppure poterle parlare senza ottenere nulla da lei. In particolare nel *partimen* tra Guigo (de Cabanas?) e Jori, *Joris, cil cui deziratz per amia* (BdT 197,1b=277,1), quest’ultimo sembrerebbe parodiare anche il Bernart “maggiore” di *Chantars no pot gaires valer* (vv. 18-22):

Per qe·m voi, ses estraire,
Del fag entanz faire
callan, e vos parlatz,
q’amors no val gaire
D’ome quant es crestatz!¹¹²⁶

¹¹²⁵Cfr. Guglielmo IX, *Poesie*, cit. pp. 117-118. Il motivo dell’amante ‘muto’ è ben rappresentato anche nel *fabliau De l’abesse qui fut grosse* e in raccolte novellistiche fino al Masetto da Lamporecchio boccacciano del Decameron (III, 1).

¹¹²⁶ Cfr. *Troubadours tensos and partimens*, vol. II, p. 499 sgg.

5.10 Una tenzone metapoetica?

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del XII secolo¹¹²⁷ si colloca probabilmente la celebre tenzone “sul trobar clus”, *Ara-m platz, Guiraut de Borneilh* (BdT 389,10a=242,14). Si tratta di una delle punte dialettiche del “dibattito sugli stili”, l’unico caso in cui la discussione viene affrontata in un testo a quattro mani che vede coinvolti due protagonisti dello stesso: Raimbaut d’Aurenga¹¹²⁸ con il *senhal Linhaure*, e Giraut de Borneilh.¹¹²⁹ Giraut (...1167-1199...),¹¹³⁰ nato in un piccolo comune della Charente, Excideuil, sembrerebbe aver beneficiato di un’«educazione

¹¹²⁷ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1068: «attempts to be more exact have placed it in 1168 (Kolsen 1894, p. 60), 1170 (Pattison, p. 41), and 1172 (Panvini 1949, p. 16)».

¹¹²⁸ L’identificazione con il signore di Aurenga è stata proposta da A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh*, Berlin, C. Vogts, 1894, p. 44 s. e in seguito comunemente accettata. In *Linhaure* Kolsen lesse un gioco su *linh*, ‘lingnaggio’ e *aur*, ‘oro’ (A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, Berlin, C. Vogts, 1894, pp. 44-52). F. Pirot, *Récherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, cit. pp. 513 e sgg. invece comprese *aura* come ‘vento’. Nel 1992 tornano sulla questione anche I. De Riquer e Luciana Borghi Cedrini: I. De Riquer, «*Linhaure*». *Cent ans d’études sur un senhal*, in «*Révue des Langues Romanes*», XCVI, 1, pp. 41-67; L. Borghi Cedrini, «*Linhaure*», in *Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a cura di L. Bellone, G. Cura Curà, M. Cursietti, M. Milani, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2012, pp. 69-93. Borghi cita a sua volta E. Vallet, *Il «senhal» nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit)*, I parte, in «*Rivista di Studi Testuali*», V, 2003, pp. 111-67. Secondo Borghi, Raimbaut potrebbe anche essersi scelto da solo il *senhal*. La studiosa riprende un’ipotesi di Lazzarini (L. Lazzarini, *Letteratura medievale in lingua d’oc*, Modena, Mucchi, 2010, p. 124) circa il possibile accostamento tra *Linhaure* e *aureza*, ‘follia’, portando altri esempi (*auradura*, *aura(n)/aurana*, *auranatge*, *aurania*, *aurat/aurada*, *auriu*), alcuni usati dal poeta stesso (BdT 389,37, v. 17 «Son ben aurans!»; BdT 389,8, vv. 31-2: «Suy auras / de vos») stabilendo un legame forte con il campo semantico della follia per l’autodefinizione del poeta (G. De Borneilh in due *loci* si riferisce alla sua *bella foudatz*), quindi associa Aurenga a *-enga* (lingnaggio), ‘stirpe di follia’. Raimbaut stesso avrebbe suggerito il parallelismo al *Lai d’Ignaure*, dove si narra la vicenda dell’eroe evirato a causa della sua esuberanza amorosa e il cui nome appare simile al *senhal*. Secondo L. Rossi, *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaure, Carestia*, in «*Vox Romanica*», I, 1987, pp. 26-62, «una personalità così complessa» come quella di Raimbaut, «giustifica la compresenza di tre epiteti: *Tristan, Linhaure, Joglar*». Cfr. E. W. Poe, «*No volc aver nom Raymbaut!*». *Names and Naming in «So fo el tems»*, in «*Tenso*», XII, 2007, p. 38, n. 5, «Raimbaut d’Aurenga suffered from what we might label onomastic anxiety». Per il dibattito critico sulla “questione dei *senhals*” comprendente anche il rapporto tra le canzoni di B. de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover* e Raimbaut d’Aurenga *No chan per auzel ni per flor*, accomunate dalla forma strofica e dal *senhal Tristan* (risp. ai vv. 57 e 29), secondo Roncaglia riferito sempre a con Raimbaut, cfr. A. Roncaglia, «*Carestia*», in «*Cultura Neolatina*», XVIII, 1958, pp. 121-138. Sulla questione è tornato Di Girolamo sollevando alcuni dubbi e proponendo invece che il *senhal Carestia* sia riferito a Bernart proprio a causa della «rinuncia all’amore e per il rifiuto, o comunque le continue sospensioni, del canto» (cfr. C. Di Girolamo, «*Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes*», in «*Medioevo Romanzo*», IX, 1984, pp. 17-26). Cfr. anche A. Fratta, *Un ‘groviglio’ di voci: Bernart de Ventadorn, Raimbaut d’Aurenga e Peire d’Alvernhe*, in «*Medioevo romanzo*», XVIII, 1993, pp. 3-29.

¹¹²⁹ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, pp. 1062 sgg. Sharman riprende un’ipotesi di Kolsen per cui anche la canzone attribuita a Giraut, *Ailas, com mor – que as amis* (BdT 242,3) composta tutta di *coblas tensonadas*, potesse essere invece a «*real tenso*», frutto della collaborazione dei due trovatori, mentre H. Knobloch, *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen*, cit., p.11 riteneva fosse una tenzone immaginaria con Amore. Cfr. *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., p. 65.

¹¹³⁰ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 281.

ragguardevole». ¹¹³¹ I riferimenti presenti nella *vida* in tal senso, la fama di cui godette presso i contemporanei e i poeti successivi, Dante compreso, in quanto “maestro” e la varietà, l’estensione e l’importanza del suo “canzoniere” (circa settantacinque testi) ne fanno «una delle figure maggiori dell’intero panorama trobadorico». ¹¹³²

Il rapporto poetico e personale tra Giraut e Raimbaut è testimoniato da numerosi riferimenti nei testi di entrambi. ¹¹³³ *Ara-m platz* è il primo e anche l’unico caso a noi noto di tenzone dove il motivo dell’attacco personale si intreccia così esplicitamente a ragioni di poetica (qui inserite nel 'tipo' di *incipit* corrispondente alla domanda personale a un trovatore di fama). ¹¹³⁴

La tenzone è tradita da quattro manoscritti: Da (nella sezione delle canzoni come ultimo testo della sezione di Raimbaut d’Aurenga), E (rubrica: «tenso»), N² (rubrica «Roembauc daurenga») e R (rubrica: «tenso»).

Lo schema metrico presenta otto *coblas unissonans* di 7 versi ottosillabi con rime 8a 8b 8b 4c 4c 8d 8d e due *tornadas* di due versi. ¹¹³⁵ Rimbaut si rivolge a Giraut de Borneilh, a giudizio di Appel in modo un po’ formale, ¹¹³⁶ con una domanda che entra subito nel merito ovvero chiedendo di spiegare perché biasima il *trobar clus* e apprezza tanto ciò che è “comune a tutti” (vv. 1-7): ¹¹³⁷

Era-m platz, Giraut de Borneilh,
que sapcha per c’anatz blasman
trobar clus, ni per cal semblan.

¹¹³¹ *Ibidem.*

¹¹³² *Ibidem.*

¹¹³³ Il *senhal* si trova anche nelle canzoni di Giraut, *Er auziretz encabalitz chantars* (BdT 242,17), v.72 («Mos Lignaures») e *Ges de sobrevoler no-m tuoill*, v. 56 («Linnaura»), cfr. *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., pp. 8, 73, 155. Giraut compose un *planh* per la morte di Raimbaut, *S’anc jorn agui joi ni solatz* (BdT 242,65), dove al v. 15 si rivolge appunto al signore come «mon Linhaure». Sharman (*ivi.* p. 404) mette a testo *Hygnaure* seguendo il testo di **Ba**, ma cfr. *ibidem* per le varianti tra cui *lignaure* (**DIK**), *linhaure* (**Sg**), *lignaura* (**R**).

¹¹³⁴ Ricordo anche il caso già citato della risposta (metricamente autonoma però) di Bernart Marti con il *vers*, *D’entier vers far ieu non pes* (BdT 63,6) a quello di Peire d’Alvernhe, *Sobre-l vieill trobar e-l novel* (BdT 323,24). Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 282: «Come sovente nel canzoniere di G., anche in tali versi la riflessione erotica si coniuga con l’analisi tecnica del fare poesia, cfr. *Er auziretz encabalitz chantars* (BdT 242,17)».

¹¹³⁵ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1068: «No other piece have a similar verse-form, but Raimbaut’s fictive *tenso Amics*, *en gran cossirier* (PC 389,6) shares no fewer than ten rhyme-words with our piece». L. Milone, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998, pp. 67-71 presenta il testo con le rime interne (b8 b8 b8 c8 d8 d8).

¹¹³⁶ C. Appel, *Raimbaut von Orange*, cit., p. 34: «*Linhaure* beginnt mit kurzer, nicht unfreundlicher, aber formale Anrede (nicht etwa *Amicx Giraut*, auch nicht vertraulich: Giraut, sondern Giraut de Borneilh; man glaubt die Stimme des Protektors zu hören): was habt Ihr eigentlich an meinem, des Herrn, Dichten auszusetzen?».

¹¹³⁷ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1064 sgg.

Aiso·m diguaz:
si tan prezat
so que vas totz es cominal,¹¹³⁸
Car adonx tug seraun equal.¹¹³⁹

Sembra importante evocare anche se in sintesi le divergenze critiche sorte intorno a quelle che sono divenute due categorie di lettura e due etichette associate ad una contrapposizione tra scuole poetiche. Alcuni studiosi, tra i quali Roncaglia, si sono infatti opposti alle tesi di chi tendeva a ricostruire il dibattito sul *trobar clus* come una contrapposizione tra scuole, con l'argomento che questa lettura tende a obliterare le differenze anche significative nelle posizioni individuali dei diversi trovatori. Questa visione critico-storiografica faceva capo alle proposte di Appel¹¹⁴⁰ poi sviluppate da Jeanroy, che conviene citare distesamente:

J'admets avec ces deux savants qu'il y a lieu de distinguer, dans les deux générations qui fleurirent de la mort de Guillaume IX aux dernières années du XII siècle, deux écoles. Les poètes qui appartiennent à la première peuvent être qualifiés d'idéalistes: non point, certes, qu'ils chantent un amour épuré, dégagé de toute aspiration charnelle; la sensualité au contraire s'exprime chez eux en termes souvent assez vifs. Mais ils recherchent la décence, la noblesse même de l'expression, et, ne célébrant que l'amour, ils restent étrangers à toute polémique ou dogmatique; planant au-dessus des contingences, ils semblent n'être d'aucun temps ni d'aucun pays. Les principaux représentants de cette école sont Jaufré Rudel et Bernart de Ventadour; son chef, cet Eble de Ventadour « le Chanteur », que nous savons avoir été en relations avec Guillaume IX. A l'autre pôle se place le groupe des « réalistes », auxquels cette épithète convient pour deux raisons: d'abord parce qu'ils affectent dans leur style une rude et vigoureuse trivialité, et aussi parce que, loin de se désintéresser du présent, ils peignent les mœurs de leur temps et prétendent même les réformer. Leur chef de file est Marcabru, poète au reste trop original pour avoir eu, à proprement parler, des disciples. Mais il n'y a pas, entre ces deux groupes, de cloison étanche: si les idéalistes ignorent les polémiques et les diatribes, il n'est, en revanche, guère de réalistes qui n'aient, à l'occasion,

¹¹³⁸ Così Sharman che segue Kolsen, mentre Pattison «que es a totz comunal», cfr. A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., p. 129: «il senso non cambia». Cfr. *La flors del verjan*, vv. 36-45: «Car s'ieu ioing ni latz / menutz motz serratz / puois ensuilauzatz / qan ma razos bona / par ni s'abandona; / c'om ben enseignatz / si be·I ve, / ni mon dreich capte / non vol, al mieu escien, / c'a totz chant comunalmen». Cfr. *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil*, cit., pp. 169, 394.

¹¹³⁹ Come Sharman, in *The Troubadours Tensos and Partimens*, si adotta la lezione di E, mentre Roncaglia corregge in *seran* e propone di collocare un punto interrogativo a fine verso.

¹¹⁴⁰ *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, cit., pp. lix-lxxi.

les lieux communs de la lyrique courtoise. Il est enfin des indépendants, comme Bernart Marti, qui échappent à toute classification.¹¹⁴¹

Va tuttavia precisato, secondo quanto affermato da Roncaglia in «*Trobar clus*»: *discussione aperta* che:

le due nozioni di *trobar leu* e *trobar clus* non corrispondono alle “due scuole” - “idealistica” e “realistica” - che la tradizione critica imperniata sugli studi dell’Appel e dello Jeanroy ha creduto d’identificare nella storia della lirica trobadorica (...) Anzi la stessa individuazione tradizionale di quelle cosiddette “scuole” risulta troppo semplicistica, e fallace la loro contrapposizione.¹¹⁴²

Lo studioso inquadrava la questione all’interno del «problema del preteso rapporto fra *ethos* amoroso e stile poetico»¹¹⁴³, proponendo di sostituire alla contrapposizione tra scuole una distinzione tra posizioni individuali ovvero diverse idee di poesia e di amore, che appaiono qui estremizzate dato che nella pratica del trovatore non sembrano nemmeno escludersi a vicenda.¹¹⁴⁴

¹¹⁴¹ A. Jeanroy, *La première génération des troubadours. Conflits de pensée et recherche de formes*, in «Romania», t. 56, n. 224, 1930, pp. 481-482. Cfr. Id., *La poésie lyrique des troubadours*, vol. II, cit., pp. 13-16. Cfr. M. Mancini, *Recenti interpretazioni del trobar clus*, in «Studi di Lettere francesi», 2, 1969, pp. 241-259; A. Del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Giannini, Napoli, 1953; L. Pollmann, ‘*Trobar clus*’. *Biblexegese und hispano-arabische Literatur*, Munster, Aschendorff; E. Köhler, *Zum trobar clus der Trobadors*, in «Romanische Forschungen», 64, 1952, pp. 71-101 (tr. it in *Sociologia della fin’amor*, cit., pp. 163-193) e Id., “Trobar clus: *discussione aperta*”. *Marcabru und die beiden Schulen*, in «Cultura Neolatina», XXX, 1970, pp. 300-314; U. Mölk *Dichtungstheorie der Trobadors*, München, W. Fink, 1968.

¹¹⁴² A. Roncaglia, «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, cit., p.10. L. M. Paterson, *Troubadours and eloquence*, cit., mette invece a confronto le dichiarazioni di poetica di trovatori quali Marcabru, Peire d’Alvernhe, Giraut de Borneilh, Raimbaut d’Aurenga comparandole anche con quelle di Arnaut Daniel, evidenziando in particolare come l’utilizzo dei termini *plan* e *clus* sia soggetto a una grande variabilità nell’uso dei trovatori, anche all’interno della produzione di uno stesso autore. Di Girolamo da parte sua in definitiva ammette come ipotesi operativa e molti distingue una possibile valenza ermeneutica dell’idea delle scuole, ma meglio precisate e identificate nelle loro componenti, cfr. C. Di Girolamo «*Trobar clus*» e «*trobar leu*», cit., p. 26, n. 25: «l’idea delle due scuole non significa ignorare la fitta trama di rapporti che lega l’uno all’altro i singoli trovatori, ovidiani e mediatori, idealizzatori e moralisti, né significa negare che anche poeti morali come Marcabru e Giraut de Borneilh abbiano offerto importanti spunti all’elaborazione della dottrina cortese vulgata. Si tratta piuttosto di riconoscere, aldilà di affinità, influenze e scambi, diversità ideologiche e stilistiche che, almeno in parte, costituiscono oggetto di polemica tra gli stessi poeti».

Anche M. De Riquer, *Los trovadores*, vol. I, cit., pp. 74-75 (come già Jeanroy) aveva opposto al *trobar leu*, una poesia oscura di ascendenza marcabruniana e ancora il *trobar ric* di Arnaut Daniel.

¹¹⁴³ C. Di Girolamo «*Trobar clus*» e «*trobar leu*», cit., p. 26, n. 25. A Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., p. 128 ricollegava quindi «il principio del *trobar clus* è quello stesso che Giovanni da Salisbury, così dichiara nell’*Entheticus*»: «*Abdita namque placent; vilescunt cognita vulgo, / qui quod scire potest, nullius esse putat (...)* / Rem veram tegat interdum fallacia verbis».

¹¹⁴⁴ Cfr. P. G. Beltrami, *Giraut de Borneil «plan e clus*», in *Interpretazioni di trovatori*, Atti del Convegno (Bologna, 18-19 ottobre 1999), in «Quaderni di Filologia Romanza», XIV, 2001, pp. 7-43. C. Di Girolamo, «*Trobar clus*» e «*trobar leu*», cit., pp. 11-13 si proponeva quindi di superare e riconsiderare quelle che si rivelano pur sempre come «astrazioni critiche». In modo diverso riconduceva il *trobar clus* e *leu* a due diversi tipi di retoriche e quindi di uso delle figure (*trobar clus* ‘di pensiero’ e *leu* ‘di parola’)

Come noto è Peire d'Alvergne, «Ammiratore e imitatore di Marcabru» a introdurre «nel lessico letterario contemporaneo i termini *clus* e *non clus*»,¹¹⁴⁵ e vedremo come anche questo scambio si ponga in una certa misura nel solco del magistero marcabruniano. In un altro importante contributo, Aurelio Roncaglia è ha infatti sostenuto che il cosiddetto “dibattito sugli stili” sia stato aperto dall’opzione per il *trobar naturau* professata da Marcabru, e che non andrebbe collocato esclusivamente e «nemmeno prevalentemente, sul terreno d’una modalità stilistico-retorica», implicando invece «un riferimento ideologico ad atteggiamenti concreti».¹¹⁴⁶

Rispetto all’idea della contrapposizione tra “scuole” del *trobar*, come osservato da Di Girolamo:

un problema preliminare è dato dal fatto che Raimbaut sembra qui assumere il ruolo di portavoce del *trobar clus*, contro un Giraut che difenderebbe il *trobar leu*. È tuttavia difficile, se non impossibile, far quadrare il Rimbaut che noi conosciamo dal rimanente della sua produzione all’interno della linea marcabruniana, come sarebbe arduo collocare Giraut al fianco di Jaufre Rudel e di Bernart de Ventadorn. O l’uso che Raimbaut fa qui dell’espressione *trobar clus* è, del tutto o in parte, improprio, o la tenzone non può costituire per noi una base appropriata per cavarne le nozioni di *trobar clus* e *leu*.¹¹⁴⁷

In conclusione per Di Girolamo «*trobar leu* e *trobar clus* appaiono per diversi aspetti “come gli opposti poli di una stessa poetica, o se si preferisce, le due correnti di una stessa scuola. Questo spiega perché il dibattito resti chiuso all’interno di un gruppo di trovatori che, fatta esclusione per Raimbaut, possono essere tutti ricondotti alla linea marcabruniana».¹¹⁴⁸

D. Scheludko, *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, in «Archivum Romanicum», XV, 1931, pp. 143.

¹¹⁴⁵ C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 23.

¹¹⁴⁶ A. Roncaglia, «*Secundum naturam vivere*» e il movimento trovatoresco, cit., p. 32.

¹¹⁴⁷ C. Di Girolamo, «*Trobar clus*» e «*trobar leu*», cit., p. 13.

¹¹⁴⁸ C. Di Girolamo, «*Trobar clus*» e «*trobar leu*», cit., p. 26. Cfr. A. Roncaglia, «*Secundum naturam vivere*» e il movimento trovatoresco, cit., p. 32: «sappiamo che le due poetiche coesistono, che a un certo punto entrano in conflitto, conosciamo anche alcuni argomenti polemici impiegati dai trovatori, ma la stessa nozione di *trobar clus*, e di conseguenza quella di *trobar leu*, ci resta sostanzialmente oscura, se poi non riusciamo a applicarla con sicurezza ai testi»

Già Kolsen¹¹⁴⁹ e Pattison¹¹⁵⁰ avevano messo in relazione questo dibattito con la canzone¹¹⁵¹ di Giraut *A penas sai comensar* (BdT 242,11), che comincia con una dichiarazione di poetica che conviene qui riportare per intero:¹¹⁵²

I A penas sai comensar
 Un vers que vuoill far leugier,
 E si n'ai pensat des hier
 Qe·l fezes de tal razo
5 Que l'entenda tota gens
 E que·l fassa leu chantar;
 Q'ieu·l fauc per plan deportar.

II Be·l saubra plus cubert far,
 Mas non a chanz pretz entier
10 Qan tuich no·n sunt parsonier.
 Qui qe·is n'azir, mi sap bo
 Qand auch dire per contens
 Mon sonet rauquet e clar,
 E l'auch a la fon portar.

III
15 Ia pois volrai clus trobar
 Non cuich aver maint parier,
 Ab so que ben ai mestier
 A far una leu chansso;
 Q'ieu cuig q'atretant grans sens
20 Es qui sap razon gardar
 Cum es motz entrebescar.¹¹⁵³

¹¹⁴⁹ Cfr. *Samtliche Lieder des Troubadors Giraut de Bornelh*, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar kritisch herausgegeben von Adolf Kolsen, vol. 1, Halle, Niemeyer, 1910, pp. 14-19.

¹¹⁵⁰ Cfr. *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 176: «It is very likely that this poem provoked Raimbaut's attack on Giraut's new style».

¹¹⁵¹ Giustamente Sharman (*The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., p. 198) sottolinea che l'autodefinizione, secondo lei forse ironica dato l'aggettivo, è però quella di *vers* (v. 2).

¹¹⁵² Cito da *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., p. 196 e sgg.

¹¹⁵³ Mentre in *La flors del verjan* (BdT 242, 42), vv. 46- 49 Giraut alludeva a un cambiamento nel suo *trobar*: «E pero l'autr'an / qan perdei mon gan, / anava chantan / plan e clus ades», forse in omaggio proprio a Raimbaut, cfr. P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., p. 20, che ritiene *La flors del verjan* un possibile «seguito della tenzone con Raimbaut d'Aurenga». Mentre in *Tot suavet e de pas* (BdT 242,79), «Tot suavet e de pas / rjen iugan, / de ditz escurs, / C'us non i remanja. / C'aixi leu, si s'era plas, / poiri'entrels Catalas / passar en Proenza; / que chanzos leu entenduda / lai val e lai s'esvertuda». Cfr. anche *No pose sofrir c'ala dolor*, (BdT 242,51) vv. 71-76. Cfr. *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil*, cit., p. 168, 18, 79.

Come sottolineato tra gli altri da Ulrich Mölk, qui Giraut «argomenta in modo molto più convincente che nella tenzone con Raimbaut (...) di essere in grado di comporre poesie oscure (*cobert* al v. 9, *clus* al v. 15) ma di scegliere ugualmente lo stile *leu* attaccando così l'argomento centrale dei teorici del *trobar clus*, che in genere negano ai loro rivali la capacità di servirsi della maniera oscura». ¹¹⁵⁴ In *Leu chansonet'e vil* (BdT 242,45) ¹¹⁵⁵ Giraut afferma anzi che è più difficile e non più facile comporre una poesia in stile "piano" (vv. 8-10): «Q'eu dic q'en l'escurzir / Non es l'afanz, / Mas en l'obr'esclarzir». ¹¹⁵⁶ Va osservato che Giraut mostra però di praticare entrambi i tipi di *trobar*:

Giraut sostiene in più occasioni la superiorità di una poesia 'leggera', 'facile', 'aperta a tutti', ma talvolta afferma il contrario; nella prassi è un poeta generalmente difficile, ma difficile a sua volta è rendersi esattamente conto (...) di quali fossero i problemi di comprensione per i contemporanei, 'parlanti nativi' della sua lingua. ¹¹⁵⁷

Secondo Beltrami, in definitiva, come mostra la canzone *La flors del verjan* (BdT 242, 42, v. 49), il trovatore distinguerebbe «i due stili per dichiararsi maestro di entrambi». ¹¹⁵⁸

Come già rilevato inoltre, anche Raimbaut afferma e mostra di praticare altrove anche un *trobar leu*. ¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁴ Come ricorda P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., p. 18 concetti e termini simili si trovano già in Guglielmo IX, *Pos vezem novel florir* (BdT 183,11), vv. 37-38: «Del vers vos dic que mais ne vau / qui be l'enten, e n'a plus lau».

¹¹⁵⁵ Cfr. *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., p. 283.

¹¹⁵⁶ U. Mölk, *Raimbaut d'Aurenga e il trobar prim*, in *Il punto su: I trovatori*, a cura di M. Mancini, Bari, Laterza, 1991, p. 166.

¹¹⁵⁷ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., p. 14. Sull'"oscillamento" di Giraut, cfr. l'impetoso ritratto continiano, G. Contini, *Dante come personaggio-poeta nella Commedia* (1958), in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 57-58: «Perché Dante limita Giraut? Perché è un *bon à tout faire* disponibile per ogni bisogna di ordine poetico, svolazzante tra *trobar leu* ed ermetismo».

¹¹⁵⁸ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., p. 21.

¹¹⁵⁹ *Aissi mou* (BdT 389,3), vv. 1-6: «Aissi mou / un sonet nou / on ferm et latz / chanson leu / pos vers plus greu / fan sors del fatz»; *A mon vers dirai chanso* (BdT 389,7), vv. 1-7: «A mon vers dirai chansso / ab leus motz ez ab leu so / ez en rima vil' e plana / (Puois aissi son encolpatz / qan fatz avols motz als fatz), / e dirai so q'en cossir - / qui que m n'am mais o'mm n'azir»; *Pos trobar plans* (BdT 389,37), vv. 1-7: «Pos trobar plans / Es volguz tan / fort m'er greu s'i non sobrans: / car ben pareis / qi tals motz fai / qe cels c'om tot jorn ditz e brai / sapcha, si:s vol, altra vez dir»; *Una chansoneta fera*, vv. 1-8: «Una chansoneta fera / Volunters laner'a dir; / Don tem que m'er a murir / E far l'a tal que sen sela / Ben la poira leu entendre / Si tot s'es en aital rima; / Li mot seran descubert / Al quec de razon deviza». Cfr. *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., pp. 125, 171, 118, 75. Cf. G. de Bergeudan, *Chansoneta leu e plana* (BdT 210, 8), vv 1-2: «Cansoneta leu e plana, / leugereta, ses ufana

Tornando alla tenzone, Giraut risponde nella seconda cobla con l'onorifico 'signore' e si rivolge a Raimbaut confidenzialmente tramite il senhal *Linhaure*:

Seign'en Lignaura, no·m coreill

Si qecs s'i trob'a son talan.

Mas eu son jujaire d'aitan

Qu'es mais amatz

E plus prezatz

Qui-l fa levet e venansal;

E vos no m'o tornetz a mal.

Il trovatore afferma che ognuno può poetare come vuole, ma a lui sembra più amato e apprezzato chi fa una canzone 'leggeretta' e 'allegra' o 'semplice'¹¹⁶⁰ e di non prendersela con lui per questo. Nella terza *cobla Linhaure* ribatte che non vuole che il suo *trobar* venga rigirato e calpestato (vv. 15-16, «non voill qu'en tal trepeil / torn mos trobars»),¹¹⁶¹ tanto da piacere a tutti (v. 17: «lo lauzo·l bon el pauc e·l gran»),¹¹⁶² come gli stolti (v. 18, «fatz»)¹¹⁶³ che «non conoisson (ni lor cal) / so que plus car es ni mais val» (vv. 20-21).¹¹⁶⁴

/ farai», datata 1172-73. Mentre al dossier di Raimbaut va aggiunto il *gap Lonc temps ai estat cubert*, dove come notato da Paterson 'cubertz' «hints at *trobar clus* while the song proves to be a joke about the poet's avowed castration», mescolando questioni di poetica e sessuali come in *D'aiso laus* di Marcabru, anche qui in palese rovesciamento, come anche nel finto *ensenhamen Assatz sai d'amor ben parlar* (Bdt 389,18).

¹¹⁶⁰ Per A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., p. 131, l'aggettivo *venansal*, *vernassal* che Pattison (*The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 174) interpretava come «understandable» proverebbe «da *VERNACEALAM, invece derivato da VERNA, 'lo schiavo nato in casa, con significato di 'vile', 'servile'». Rimanda a SW VIII 681.

¹¹⁶¹ Cfr. *Ivi*, p. 133: «*Trepelh* dal germanico *TRIPPON cf. REW 8915, letteralmente 'trapestio', cf. SW VIII 445, e Jeanroy, *Annales du Midi*, XXII, 367: "ce mot...doit signifier l'action de piétiner"».

¹¹⁶² *Ivi*, pp. 133-134, a fronte della diffrazione nelle lezioni, Roncaglia propone di leggere «que·l lauzol tan / l'avol co·l bon el pauc co·l gran», traducendo «che lo gradiscano allo stesso modo i dappoco e i valenti, la gente volgare e gli spiriti aristocratici». Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1065 che emendano «que·l a[l]jogan / l'avol tan / l'avol co·l bon el pauc co·l gran» e traducono: «I do not wish y composition to be so trampled on that the base and the good, the great and the small should have it for hire»; cfr. *Ivi*, p. 1069: «While we agree with Roncaglia that that diffraction has occurred, we suggest the text originally read *quell alogan*, misunderstood because of faulty word division or miscopying (...) see PD *alogar* 'placer', 'louer', 'prendre à gages' (...). Raimbaut would therefore be guarding here not, as others have thought, against uncritical audience response, but rather against other troubadours or jongleurs exploiting his song».

¹¹⁶³ Cfr. A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., p. 134: «< FATUOS».

¹¹⁶⁴ Cfr. In particolare *A mon vers dirai chanso* (BdT 389,7), vv. 1-7, dove Raimbaut d'Aurenga sembra riprendere polemicamente questa discussione.

La risposta di Giraut nella quarta *cobla* è stata oggetto di diverse interpretazioni¹¹⁶⁵ (v. 22-24):

Linhaure, s'ieu per aiso veil
ni mon sejorn torn en afan
sembla que·m dopte del mazan.¹¹⁶⁶

Nell'edizione coordinata da Harvey e Paterson si legge: «if I lose sleep over this and make a hard task out of what should give me pleasure, it seems I am afraid of popular acclaim»¹¹⁶⁷, mentre Roncaglia preferisce la lettura di Piccolo: «se io veglio e mi do tanto da fare, è segno che mi preoccupo degli applausi».

Giraut chiede quindi a *Linhaure* a che pro compone versi se poi non si vuole che lo si capisca (vv. 25-27, «A que trobatz / Si non vos platz / C'ades o sapchon tal e cal?»), dal momento che «chanz non port'altre cabtal» (v. 28).¹¹⁶⁸

Linhaure risponde nella quinta *cobla* che a lui non interessa quanto la sua poesia si diffonda dal momento che è conscio di comporre ciò che giudica migliore, (vv. 29-31 «Giraut, sol que·l miels apareil / e digu'ades e·l tragu enan / me no cal si tan no s'espan») e così come l'oro vale più del sale («Per so prez om mais aur que sal» v. 34), la stessa cosa vale per «tot chant» (v. 35). Come notato tra gli altri da Di Girolamo, se Raimbaut non «scende affatto nei dettagli, e non dà alcuna delucidazione tecnica su che cosa intenda per *trobar clus*», mostra di insistere su un aspetto di quello che ai suoi occhi è questa poetica ovvero «la selezione del pubblico».¹¹⁶⁹ Giraut ribatte, in una sesta *cobla* di tormentata lettura, che *Linhaure* non pare interessato a che il canto sia valutato da chi ama davvero:¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁵ *Ibidem*: «L'esatta intelligenza di questi versi presenta qualche difficoltà, che non conviene dissimulare».

¹¹⁶⁶ *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 175 «Mazan, 'noise', indicated the applause and the comments provoked by the troubadour's works».

¹¹⁶⁷ *The Troubadour tenors and partimens*, cit., vol. III, p. 1065.

¹¹⁶⁸ L'argomentazione è ripresa poi nella canzone di Raimon de Miraval, *Chans, quan non es qui l'entenda* (BdT 406,22), vv. 1-8: «Chans, quan non es qui l'entenda, / no pot ren valer, / e pus luec ai e lezer / que mon bel solatz despenda, / ses gap si'un pauc auzitz; / quar totz ditz es mielhs grazitz, / quant a la fi pauz'om ben las razos, / per qu'ieu vuel far entendre mas chansos». Cfr. *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, edited by L.T. Topsfield, Paris, 1971, pp. 198-201.

¹¹⁶⁹ C. Di Girolamo, «*Trobar clus*» e «*trobar leu*», cit., p. 13 ricorda la polemica tra Dante e Cavalcanti. Come precisa sempre Di Girolamo (*ivi*, p. 16) tuttavia Raimbaut è tutt'altro che oscuro, sebbene ricerchi una raffinatezza tecnica «insomma non fa nulla per allontanare da sé il pubblico; piuttosto (...) non si pone il problema di accattivarselo (...) mentre per Giraut de Bornelh la poesia si misura sulla capacità di raggiungere un'udienza».

¹¹⁷⁰ Cfr. A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., p. 145.

Linhaure, fort de bon conseil,
 es, fis amans contrarian,¹¹⁷¹
 e pero si·m val mais d'enfan.¹¹⁷²
 mos sos levatz,
 c'uns enraumatz¹¹⁷³
 lo·m deissazec ni·m digua mal,
 qe no·l deing ad home sesal.¹¹⁷⁴

Secondo Roncaglia il riferimento ai «veri innamorati apre la via alla convergenza delle battute successivi nelle quali appunto, presso l'uno come presso l'altro dialogante, la preoccupazione amorosa si sovrappone alla preoccupazione stilistica».¹¹⁷⁵

Secondo Pattison, che segue Kolsen, la strofa è interpretabile come una resa,¹¹⁷⁶ Giraut manterrebbe toni tutto sommato contenuti perché Raimbaut è il suo protettore. Lo studioso legge *etz fis amans* e traduce: «excellent adviser, you are a very argumentative lover».¹¹⁷⁷ Beltrami propone invece di interpretare il verso con una diversa punteggiatura e senso: «es fis, a mans contrarian», cioè «siete fiducioso, opponendovi a molti».¹¹⁷⁸ L'aggettivo *levatz* è secondo Pattison «ironical», mentre Kolsen lo prende letteralmente nel significato di 'ad alta voce' («mit lauter Stimme gesungen»). Roncaglia propone una diversa divisione di parole al v. 39, leggendo *lev'atz*, anziché *levatz*: «Se anche una voce roca lo guasti (...) ciò prova che il canto ha avuto successo, si è largamente diffuso».¹¹⁷⁹ La seconda parte dell'argomentazione corrisponderebbe

¹¹⁷¹ Sharman suggerisce un riferimento ironico a *Amics, en gran cossirier* (BdT 389,6).

¹¹⁷² Al v. 38 l'edizione in *The Troubadours Tensos and Partimens*, vol. III, cit., p. 1074 mette a testo «mais d'enfan» per la lezione del ms E (*e denfan*); *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 174: «mais d'affan».

¹¹⁷³ Cfr. *Amic Marchabrun*, vv.13-18: «rauca votz. / Non glafilla n'aut ni clar».

¹¹⁷⁴ Su *sesal*, cfr A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., p. 144: «'mercenario' (...) equivalente a "homo (cantor) stipendiarius». Il manoscritto R riporta la lezione *sensal*.

¹¹⁷⁵ *Ivi*, p. 146.

¹¹⁷⁶ Così anche Sharman.

¹¹⁷⁷ *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 176: «This stanza contains the greatest difficulties of the poem, Giraut who has maintained an attitude of respectful deference toward Raimbaut (vv. 9-10, 26-27) quite of keeping with the usual insults and harsh words of other tensions, cannot go too far in his arguments without antagonizing the man in whom he had a patron as well a confrere. Thus he turns the hole argument into a joke by declaring that his songs are not fit for people of some property or rank (v. 41), with the flattering implication that Raimbaut's would appeal to such an audience. Let a horse-voiced singer garble and perform badly Giraut's works. (...) Giraut says that his poems are fitting for only the very lowest classes, not being good enough for those who have the slightest pretentious to rank. (...) This statement is in fact Giraut's surrender». Per Pattison poi i vv. 36-41 sarebbero da collegare alla canzone *A penas sai comensar* (vv. 1-21) «here Giraut represents himself as having difficulties in composing a simple, clear song since he has just abandoned *trobar clus*».

¹¹⁷⁸ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh* «*plan e clus*», cit., p. 33.

¹¹⁷⁹ A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., pp. 142-143.

grossomodo a dire che la fortuna del canto di Giraut non è nel fatto di poter pagare tanti cantori, come evidentemente può fare il signore Raimbaut, ma solo nel fatto di essere apprezzato sinceramente anche da chi, imparandola, lo ripete male. Ciò coincide anche con l'interpretazione complessiva di Beltrami per cui le prime tre *coblas* della tenzone porrebbero quindi il problema del pubblico più che quello dello stile opponendo Raimbaut, che non ha bisogno della poesia per vivere, al professionista Giraut, che necessita invece di un pubblico più ampio possibile.¹¹⁸⁰

Nelle *coblas* settima cobla si rileva quindi un «brusco passaggio dalla polemica letteraria alla tematica amorosa»,¹¹⁸¹ (vv. 43-49):

Giraut per cel ni per soleil
Ni per la clardat que resplan,
Non sai de que·ns anam parlan,
Ni don fui natz,
Si soi torbatz
Tan pes d'un fin joi natural,¹¹⁸²
Can d'als cossir, no m'es coral.

Giraut risponde (in linea con altri suoi componimenti monologici) che tanto gli è ostile l'amata (vv. 50-51: «...si·m gira·l vermeil / de l'escut cella qui reblan»)¹¹⁸³ che vorrebbe rimettersi a Dio (v. 52: «que vueill dir 'a Dieu me coman'»). Ma subito dice di pentirsi per questi pensieri oltraggiosi (vv. 53-54: «Cals fols pensatz /outracuidatz»), dal momento che la dama lo ha tanto innalzato (letteralmente lo ha 'fatto simile a un conte', v. 56: «No·m soven com me fes comtal»?)¹¹⁸⁴.

¹¹⁸⁰ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., p. 34. Cfr. I. Kasten, *Frauentienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*, Heidelberg, Winter, 1986, pp. 124-125.

¹¹⁸¹ C. Di Girolamo, «*Trobar clus*» e «*trobar leu*», cit., p. 28.

¹¹⁸² A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., p. 147 segnala sulla scorta di Kolsen che la locuzione *fin joi natural* si trova identica anche in Peire Rogier, *Tan no plou ni venta* (BdT 356,8), v. 6 e in Bernart de Ventadorn, *Lo gens tems*, (BdT 70,28) v. 48. Per le origini e le diverse interpretazioni della nozione di *joi*, si veda G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, cit. p. 334 e sgg, in particolare per la locuzione cfr. *ivi*, p. 347: «Chez Bernart de Ventadour, l'expression *fin joi natural* est marquée de sensualité, car elle signifie le corps blancs de la dame au lit».

¹¹⁸³ *The Troubadours Tensos and Partimens*, vol. III, cit., p. 1074: «The red side of the shield is the front, facing the enemy».

¹¹⁸⁴ A. Roncaglia, *La generazione trobadorica del 1170*, cit., p. 148 sulla scorta di Kolsen rinvia a Giraut de Borneilh, *Si·m sentis fizels amics* (BdT 242,72), v. 90: «depos que·m fis comtal». Sharman (*The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit. p. 185) traduce: «since I entered the service of a count», mentre L. M. Paterson, *Troubadours and eloquence*, cit., p. 128 seguendo Kolsen: «since you made me the equal of a count».

Nelle *tornadas Linhaure* si dice dispiaciuto per l'imminente partenza di Giraut (vv. 57-58: «Giraut, greu m'es, per San Marsal, car vos n'anatz de sai nadal»);¹¹⁸⁵ mentre Giraut si rallegra di prendere la via per una corte reale importante: «Linhaure, que vas cort reial / m'en vauc ades rich' e cabal» (v. 60).¹¹⁸⁶

Secondo Beltrami, che riguardo allo scioglimento nota come la tenzone appaia proprio come un canto preparato insieme per una festa d'addio,¹¹⁸⁷ resterebbe però da spiegare perché, come aveva notato anche Mölk, Giraut sostenga qui «le ragioni di una poesia 'facile' in modo così lineare, e anche riduttivo rispetto alla presentazione che egli stesso dà della questione» nelle sue canzoni.¹¹⁸⁸

A mio parere è errato interpretare una tenzone senz'altro come un dibattito (...) Una tenzone non è uno scambio di testi (*coblas*, canzoni, sirventesi, sonetti) composti separatamente da due autori per contrapporre punti di vista diversi o per sviluppare un tema proposto da un primo interlocutore, ma un testo composto a quattro mani (...) che mette in scena un dibattito, cioè un caso particolare di testo dialogico, e il più fortunato fra i provenzali per le caratteristiche teatrali della figura del trovatore e della sua attività poetica.¹¹⁸⁹

L'idea che una tenzone possa essere considerata come la messa in scena di un dibattito andrà verificata caso per caso aldilà di macrodistinzioni tra tipologie testuali (non sempre così stabili a dire il vero) e senza che questo pregiudichi la rilevanza delle questioni discusse. Appare perciò molto condivisibile la conclusione dello studioso: «non consegue con ciò che i contenuti delle due tenzoni non siano da prendere sul serio, ma solo il fatto ovvio che l'espressione delle idee e dei sentimenti nella poesia trobadorica è molto mediata, ed è sempre in funzione di una rappresentazione scenica (con tanto di musica, naturalmente)». ¹¹⁹⁰ Una certa tendenza al riduzionismo delle questioni è poi necessariamente legata alla forma stessa dei testi dialogici, che coniuga la potenziale apertura del dialogo alla forma "chiusa" della poesia, e presenta caratteri

¹¹⁸⁵ *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 175: «believing that the tenson was written at Christmas time

¹¹⁸⁶ Secondo Kolsen il riferimento sarebbe alla corte di Alfonso II di Aragona, mentre per Pattison sarebbe un'allusione generica a «one of the courts of Spain». Cfr. P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., p. 32, n. 57 «dai versi finali (...) si è tradizionalmente dedotto, senza nessuna ulteriore prova che Giraut stesse andando alla corte di Alfonso II d'Aragona».

¹¹⁸⁷ *Ivi*, cit., p. 34.

¹¹⁸⁸ *Ivi*, p. 26: «Perché (...) non usa contro l'interlocutore l'argomento di *A penas sai comensar*, che anche nel *trobar clus* egli avrebbe pochi rivali, e sfiora appena, nella sesta strofa, il tema della maggiore difficoltà d'essere 'facile' piuttosto che difficile e si limita alla questione del pubblico?».

¹¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 27-28.

¹¹⁹⁰ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., p. 32.

eminentemente polemici, i cui tratti salienti risiedono quindi nel fatto che, come nelle *disputationes* «l'argumentation ne vise pas à démontrer mais à opposer».¹¹⁹¹

5.11 La tenzone tra Giraut de Borneilh e il re d'Aragona, *Be·m plairia, Seigner En Reis* (242,22=23,1a)

Un testo, verosimilmente non di molto successivo, che tocca nodi in qualche modo vicini a quelli sollevati nello scambio di *vers* tra Peire Rogier e Raimbaut d'Aurenga è la tenzone tra Giraut de Borneilh e “un” re, *Be·m plairia, Seigner En Reis* (242,22=23,1a). Le rubriche di DaIK identificano infatti l'interlocutore di Giraut solo come «rei d'Aragon», mentre in Q il testo è adespotato;¹¹⁹² tuttavia l'attribuzione a Alfonso II d'Aragona (1152?-1196 proposta da Kolsen¹¹⁹³ è stata accettata dalla critica in modo unanime.¹¹⁹⁴ Nela *vida* di IK si fa riferimento all'abilità poetica del re: «Lo reis d'Aragon, auquel que trobet, si ac nom Amfos».¹¹⁹⁵ Ad Alfonso, che fu *patron* di numerosi trovatori, è attribuito un solo altro testo, la canzone di «rara delicatezza e di squisito stampo ‘cortese’»,¹¹⁹⁶ *Per maintas guizas m'es datz* (BdT 23,1).¹¹⁹⁷

Köhler sulla scorta di Kolsen,¹¹⁹⁸ colloca la tenzone in Spagna verso il 1172 e per la BEdT si sarebbe svolta in Aragona o in Provenza in un momento non meglio precisabile tra il 1174, anno in cui Alfonso è ordinato cavaliere e raggiunge la maggiore età, e il 1196, anno della morte del re.¹¹⁹⁹

¹¹⁹¹ C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses Univésitaires de Rennes, 2010, p. 324.

¹¹⁹² Testimoni: Da 199 (722) - I 154 - K 140 - Q 8 (17: comincia con str. 2) - "Giraut de borneilh elreis darragon" Da I K; adesp. Q. (BEDT).

¹¹⁹³ A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh, der Meister der Troubadors*, inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde von der Philosophischen Facultät, Berlin, Vogt, 1894, pp. 53-59.

¹¹⁹⁴ Cfr. *Troubadours tenses and partimens*, vol. II, p. 704: «Since Kolsen demonstration (...), it has been universally accepted that the king who participated in this *tenso* was Alfonso II of Aragon».

¹¹⁹⁵ *Biographies des troubadours*, cit., p. 525. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 48. Cfr. *ivi*: Alfonso fu quarto conte di Barcellona (dal 1162), re di Aragona col nome di Alfonso II (dal 1164) e conte di Provenza (dal 1166).

¹¹⁹⁶ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 48.

¹¹⁹⁷ I. M. Cluzel, *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 27, 1957-58, p. 329.

¹¹⁹⁸ E. Köhler, *I trovatori e la questione della nobiltà*, in *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di M. Mancini, Padova, Liviana, 1976, p. 139. Cfr. A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh*, cit., p. 51.

¹¹⁹⁹ Cfr. *Troubadours tenses and partimens*, vol. II, p. 704. Mentre secondo Sharman la tenzone sarebbe databile a cavallo tra il 1167 e il 1171 secondo Sharman, cfr. *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh. A critical edition*, by R. V. Sharman, Cambridge, Cambridge university press, 1989, pp. 362 e 392-4. Cfr. *ivi*, p. 392: *Be·m plairia* was probably composed some time between 1167, when Alfonso reached his majority, and 1171, when he publicly repudiated Eudoxia». Eudossia Comnena di Costantinopoli, figlia dell'imperatore Manuele Comneno, che era stata inviata nel Midi e promessa sposa a Alfonso II, andò invece in moglie al conte Guglielmo di Montpellier mentre Alfonso sposò, senza aspettare il suo arrivo, Sancha di Castiglia nel 1174. Cfr. *Troubadours tenses and partimens*,

Il testo si compone di sei *coblas unissonans* di otto versi ottosillabi, con schema rimico a8 b8 b8 c8 c8 d8 d8 e8¹²⁰⁰ e di due *tornadas* di tre versi ciascuna (d8 d8 e8).¹²⁰¹

Nella prima *cobla* Giraut rivolge subito al «reis» una domanda personale con implicazioni più vaste: credete che una dama ottenga altrettanto onore essendo amata da voi o da un altro nobile cavaliere? (vv. 1-8):

Be·m plairia, Seigner En Reis,
Ab qe·us vis un pauc de lezer,
Qe·us plagues que·m dissetz ver
se·us cuiatz qu'en la vostr'amor
A bona dompna tant d'onor
Com d'un autre pro cavalier;
E non m'en tenga per guerrier,
Anz mi respondes franchamen.¹²⁰²

Per Jeanroy, che rovescia però la prospettiva della domanda così come posta da Giraut, si tratta di «une question assez désobligeante»¹²⁰³ cui il re mostra di rispondere «non sans esprit»; il quesito del trovatore corrisponderebbe infatti a affermare, «ce à quoi *il [scil. Alfonso] ne se résigne pas, qu'il ne pouvait être aimé pour lui-même*».¹²⁰⁴ Diversi interpreti tra cui lo stesso Jeanroy, hanno pensato alla possibilità di vedere *Be·m plairia* come un prototipo di *partimen*.¹²⁰⁵ Come in *Senhe'n Raimbaut*, Giraut sottolinea la richiesta di una risposta corrispondente al vero (v. 4, «Qe·us plagues que·m dissetz

vol. II, p. 704, dove si smentisce l'ipotesi di Sharman circa l'incompatibilità tra la professione di *fin'amors* e politiche matrimoniali («the dubiousness of equating *fin'amor* with a political royal marriage»).

¹²⁰⁰ *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., p. 392: «Isolated rhymes in the first and last lines».

¹²⁰¹ *Troubadours tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 703: «the relationship to the other two pieces (a *planh* by Gavaudan, PC 174,3, and a *canso* by Peire Vidal, PC 364,23) which show the same verse-form (though with different rhyme-endings), if any, is unclear».

¹²⁰² *Troubadours tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 699, vv. 1-8.

¹²⁰³ A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, cit., vol. I, p. 192.

¹²⁰⁴ *Ivi*, p. 190, n. 2.

¹²⁰⁵ A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, cit., vol. II, p. 260, ma *ivi*, p. 254, il testo è collocato tra le tenzoni. Nel suo articolo *La tenson provençale*, in «Annales du Midi», T. 2, 7, 1890, P. 294 infatti lo studioso scriveva che lo scambio con il re «n'est pas non plus un véritable *partimen*, l'alternative n'y étant pas rigoureusement posée». Mentre per E. Köhler, *I trovatori e la questione della nobiltà*, cit., p. 139, n. 2: «Nonostante le obiezioni di Jeanroy, questa poesia è da considerare un *partimen*». Cfr. *ivi*, p. 139: «Nelle due tornate non viene nominato alcun giudice, il che sarebbe stato ovviamente fuori luogo dato l'alto rango di uno dei due *partners* e il suo interesse personale nel problema sollevato».

ver»; v. 8: «Anz mi respondes franchamen»), e premunendosi di precisare che non si tratta di una domanda polemica (v. 7: «E non m'en tenga per guerrier»).

Tuttavia (seconda *cobla*) il re ribatte dicendo di aver colto il carattere tendenzioso del quesito di Giraut (v. 11: «ben sai ves on voles tener»), difendendo la possibilità che anche un uomo del suo rango possa praticare davvero la *fin' amor*, ribaltando di fatto la questione proposta da Giraut, ma cogliendone le implicazioni più tendenziose (vv. 12-14):

Pero bes vos tenc a follor
se·us cuiatz que per ma ricor
vailla menz a drut vertadier

Nella terza *cobla* Giraut afferma che una donna «qu'entent e valer» (v. 18) «ni dei rei ni d'emperador» (v.20) dovrebbe fare il suo amante, poiché «vos ric ome sobransier / no·n voles mas lo jauzimen» (vv. 22-23).

Nella quarta *cobla* il re mostra di non dover smentire necessariamente Giraut, anzi afferma la superiorità di un amante altolocato, in cui la donna possa trovare insieme *cor* e *poder* (vv. 25-28: «Giraut, e non esta genseis / si·l rics sab honrar ni temer / si donz e·l cor ab lo poder / l'ajosta?») e sentenzia, appoggiandosi su un proverbio che «cel que val mais, e miels pren» (v. 32).

Giraut risponde nella quinta *cobla* affermando l'importanza delle aspettative e della speranza (v. 34: «la cug' e·l bon esper») per l'amante (vv. 35-36: «trop val enan del jazer / l'affars de fin entendor»); ma quelli del suo stato, per il fatto di essere più importanti, (v. 37: «vos ric, car es plus maior), chiedono «lo jazer premier» (v. 38) e donne dai sentimenti particolarmente frivoli e avventati (v. 39: «E dompn'a·l cor sobre-leugier») amano chi non si impegna a servirle (v. 40: «c'ama scelui que no·i enten»).

Il re afferma quindi (sesta *cobla*) di non aver mai usato le sue ricchezze per conquistare una donna, ma si fregia semmai di aver messo tutto il suo valore e la sua forza per trattenerla presso di sé (vv. 41-44: «Giraut, anc trop rics no·m depeis / en bona dompna conquerer, / mas en s'amistat retener / met ben la forsa e la valor»). Si distanzia quindi dalla condotta di altri uomini di rango che «non amon huei con ier» (v.46), mentre lui, a discapito di cosa possono dire le malelingue, ama come un perfetto amante (vv. 47-48: «de mi non crezatz lauzengier, / qu'eu am las bonas finamen»).

Nella *tornada* Giraut esprime il desiderio (v. 49): «volgra ben») rivolto a due signori chiamati tramite un *senhal*, che essi («mon Solatz de Quier» e «En Topinier», vv. 49,50) amano le donne «a prezen» (v.51) ossia apertamente.¹²⁰⁶

Il re risponde dal canto suo che a questo modo amano i frivoli (v. 52: «hoc ben, d'amar leugier!) e conclude vantandosi di non essere come coloro che Giraut cita e di aver anzi già vinto contro cento uomini simili (vv. 53-54: «Mas a mi no'n dones parier, / qu'eu n'ai guazaignat per [un] cen»).

Lo scambio è stato interpretato come una “disputa sulla nobiltà” in particolare da Köhler. Se Sharman arrivava quindi conclusione che: «this *tenso* is clearly intended to be light-hearted (see ll.7-8) and is not a serious debate»,¹²⁰⁷ secondo Köhler invece Alfonso «accetta la questione con la stessa serietà con cui Giraut l'ha posta».¹²⁰⁸

Dall'onore della dama – era questo il punto di partenza– si è arrivati ora a discutere problemi di innegabile importanza. Considerare una discussione del genere nient'altro che un gioco vorrebbe dire misconoscere la serietà di fondo della civiltà cavalleresca e della sua coscienza storica. Il nostro *partimen* vuole ricondurre l'*élite* della società feudale medievale ad una *medietas* cortese e il prestigio acquistato dall'ideale cavalleresco appare qui chiaramente dalla facilità con cui un re può adeguarvisi.¹²⁰⁹

Se si può concordare sul carattere fondamentalmente serio della discussione, il centro del discorso sembra essere quello non solo della nobiltà, ma anche del potere reale e delle ricadute della posizione sociale ed economica dell'amante sulla natura del rapporto d'amore. La rivalità tra chierico e cavaliere evocata anche da Guglielmo IX diventa qui questione del tutto interna, inglobata allo spazio della corte. In quegli anni probabilmente si svolgeva una discussione più larga su questo tema come mostrano anche le canzoni di Guillem de Saint Leidier *Be chantera, si m'estes be d'amor* (BdT 234,4), di Azalais de Porcairagues *Ar em al freg temps vengu* (BdT 43,1) e di Raimbaut d'Aurenga, *A mon vers dirai chanso* (BdT 389,7). La canzone di Raimbaut secondo

¹²⁰⁶ *Troubadours tensos and partimens*, vol. II, p. 705: «Kolsen (...) conjectured that the first *senhal* referred to Count Roger of Foix, a relative of Alfonso II, on the strength of modern Quiet (Ariège) (...). En Topinier ('potter') remains unidentified. Both would seem from the context to have been noblemen given to clandestine amorous intrigues». Cfr. A. Kolsen, *Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, cit., p. 119; *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., p. 391.

¹²⁰⁷ Cfr. *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., p. 393.

¹²⁰⁸ E. Köhler, *I trovatori e la questione della nobiltà*, cit., p. 141.

¹²⁰⁹ *Ivi*, pp. 141-142.

Appel poteva costituire proprio una risposta a *Be·m plairia*,¹²¹⁰ mentre secondo Sakari, il testo sarebbe invece stato concepito per rispondere a quello di Azalais.¹²¹¹

Nella terza e quarta cobla, Raimbaut vi afferma, riferendosi a posizioni che ormai guadagnano terreno (v. 18: «Car per trops es autrejatz»), che per una donna è meglio amare un *ric home* (v. 21), vv. 15-29.¹²¹²

E si torn en ochaizo
Cel dig qe·m fai plus fello,
No m'o tengatz ad ufana;
Car per trops es autrejatz;
C'alz mais aug dir (e no·m platz!)
Que dompna se vol aucir
Que ric home deign' auzir.

Qecs a dreig que se·n razo,
Mas vers venez qui be·l despo,
Ez ieu dic paraula sana:
Que mieills deu esser amatz
Rics hom francs ez enseignatz
Qu·il pot pro e bel chausir
Per dompna q'aus prec's soffrir.

La questione tornerà ad essere affrontata nel *partimen* (che ci è giunto in una forma incompleta) tra Enrico II di Rodez e Guillem de Mur, *Guillem, d'un plag novel* (BdT 140,1c=226,6a):

¹²¹⁰C. Appel, *Raimbaut von Orange*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1928 pp. 16-17. Anche secondo Pattison, *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p. 172: «we ought to ascribe both poems to the same time and occasion». Ma tale ipotesi, esclusa anche in *Troubadours tenos and partimens*, cit., vol. II, p. 699 dove si ritiene incompatibile per motivi di datazione, era già stata messa in dubbio da A. Sakari, *Azalais de Porcairagues, le "Joglar" de Raimbaut d'Orange*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 50, 1949, p. 63.

¹²¹¹Tra l'altro è qui che Raimbaut dichiara in apertura di comporre con melodia e parole facili per essere compreso anche dagli stolti, riecheggiando i termini della discussione sul *trobar clus*, vv. 1-t: «A mon vers dirai chansso / ab leus motz ez ab leu so / ez en rima vil' e plana / Puous aissi son encolpatz / qan fatz avols motz als fatz), / e dirai so q'en cossir – / qui que·m n'am mais o·mm n'azir».

¹²¹² *Ivi*, p. 171. Cfr anche il *vers Al prim que·l timi sorz en sus* (BdT 389,4).

È dopo la guerra contro gli Albigesi, quando la Chiesa accentua la sua influenza e la centralizzazione monarchica pone dei limiti ai poteri feudali, che i trovatori tornano a occuparsi dei rapporti tra ricchezza e nobiltà.¹²¹³

Nel *partimen* Enric chiede cosa farebbe più onore a una donna tra due cavalieri entrambi *prezan*, ma di cui uno è molto più *ricx* di lei e l'altro meno. In questo caso è il signore a chiedere al trovatore, che sceglie quindi di difendere la seconda opzione, offrendo un parere "esperto" (vv. 16-19, 22-30):

Senher com lo sagel
d'amor senes biais
ay legit tot entier,
per qu'ieu say totz los plais
(...)
Be·us dic, que que·m gargel,
c'onor y a pus gran
se·l bas vay melhuran
e·l dons er plus lauzatz
et er mager lo gratz
que d'un ric benanan,
cuy seria semblan
qu'esser degues amatz
car sol es pozestatz.¹²¹⁴

Come ha osservato Köhler, lo schema del *partimen* riprende la forma strofica e anche le rime del già citato "sirventese in forma di pastorella", *Lo dous chans d'un auzel* (BdT 242,69), nel quale cui Giraut de Borneilh si scaglia contro i *rics savais*. Anche qui Guillem lamenta la decadenza dei valori cortesi, ma senza incolpare Enrico: «mas ges de vos non apel» (v. 82).¹²¹⁵

¹²¹³ Cfr. E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 93.

¹²¹⁴ *The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. I, cit., p. 309 sgg.

¹²¹⁵ E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 94, n. 20.

5.11 «Fols (es) qui ab sidons tenson». Le tenzoni con donna verso la fine del XII secolo e la categoria di “voce” poetica femminile

Proprio intervenendo sulla tenzone tra Giraut de Borneilh e Alamanda, Saverio Guida proponeva di «fare con animo sereno il punto sul ruolo effettivamente giocato dalle donne nella società civile del secondo medioevo». ¹²¹⁶ L'enigma sull'identità dell'interlocutrice di Giraut si è infatti spesso intrecciato con la problematica più ampia delle *trobairitz* e della portata della loro partecipazione nella tradizione poetica occitana. ¹²¹⁷ Per risolvere l'*impasse* costituita dalla scarsità documentaria e testuale del *corpus* delle trovatrici Guida riprendeva quindi alcune proposte operative di Pierre Bec che aveva proposto di pensare le *trobairitz* non in quanto donne autrici ma come una “testualità femminile” fatta da uomini per uomini. ¹²¹⁸ Va notato che anche senza arrivare a quella che non a torto è stata letta come una completa obliterazione, la presenza poetica delle donne nella poesia trobadorica è stata spesso ridotta o risolta all'interno della categoria di ‘voce’ poetica, ¹²¹⁹ adottata anche da coloro, come Angelica Rieger, che si sono più impegnati a riconoscere e valorizzare la produzione delle trovatrici:

La voix féminine se fait entendre un peu partout dans la lyrique médiévale: *Frauenlied*, chanson de femme ou *cantiga d'amigo* en témoignent (...) Mais il est plutôt rare qu'elle participe à part entière au débat poétique dans des genres dialogués qualifiés d'aristocratisants; et le fait que les chansonniers des troubadours ont conservé vingt-six véritables échanges de *coblas*, *tensos* et *partimens* mixtes est unique au Moyen âge et propre à la lyrique occitane. ¹²²⁰

¹²¹⁶ *Ivi*, p. 412. Sempre secondo Guida, *ibidem*: «le esponenti dei ceti superiori, e in specie della casta aristocratica, godevano d'uno statuto privilegiato e di prerogative peculiari», in particolare «giocavano una parte primaria e di grande influenza – imprimendone il tono – nella vita sociale che si esplicava nelle aule dei castelli, animavano (...) le conversazioni e le giostre poetiche, *ingerendovisi* ora come ‘provocatrici’, ora come giudici, ora come interlocutrici soprattutto – ma non solo – nei dibattiti di casistica amorosa». Lo scopo della sua presentazione sembra tuttavia quello di ridimensionare drasticamente questo ruolo.

¹²¹⁷ S. Guida, *Troibaritz fantomatiche?*, cit., p. 406 la tenzone con Alamanda rappresenta «uno dei casi più complessi e controversi della lirica occitana a supposta voce femminile».

¹²¹⁸ P. Bec, *Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen âge*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXII, 1979, pp. 235-262.

¹²¹⁹ A titolo di esempio si vedano a partire dai titoli, *The voice of the trobairitz. Perspectives on the women troubadours*, edited by W. D. Paden, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989 e, per un esempio più recente, *Voces De Mujeres En La Edad Media. Entre Realidad Y Ficción*, edited by E. Corral Díaz, Berlin- Boston, De Gruyter, 2018. Cfr. la nozione di “voce ombra” in R. C. Hoffmann, *The Lady in the Poem. A Shadow Voice*, in *Poetics of Love in the Middle Ages. Texts and contexts*, Fairfax, Virginia, 1989, p. 234.

¹²²⁰ A. Rieger, *En conselh no deu hom voler femna*, cit., p. 47. Per l'inventario dei testi cfr., *ivi*, pp. 48-49.

Come ha sottolineato Matilda Tomaryn Bruckner però quello di “voce” rischia di essere un concetto a dire il vero troppo sottile ed in fin dei conti elusivo.¹²²¹ Bruckner arrivava quindi a una conclusione opposta a quella di Bec:

If we are willing to listen and analyze carefully, the *trobairitz* have much to teach us about the way women poets enter into and find their place in a traditional poetic system created by male poets. Their songs demonstrate with intricate complexity the way poetic fictions play with cultural, literary, and social definitions of man and woman, masculine and feminine; their poems offer valuable warnings about the pitfalls involved in generalizing women into women.¹²²²

Tornando all’ambito più specifico delle tenzoni con donna resta a mio avviso valida, in attesa di una ridiscussione più approfondita, la sintesi proposta da Rieger in una sorta di *mise en abyme* della questione:

(...) des nombreuses études se cristallisent autour du problème de la fonctionnalité des *tenso*s mixtes: ces débats sont purement fictifs, leur féminité est purement textuelle, affirment les uns. La fictionnalité de la *tenso* mixte est l’invention d’un monde scientifique masculin et misogyne, répliquent les autres: féminité textuelle et féminité génétique y convergent. Malgré quelques tentatives de synthèse, ce débat - en lui-même presque une “*tenso* mixte” moderne - est loin d’être clos. Il est inutile de le reprendre pour y ajouter une *cobla* supplémentaire, et il serait téméraire de vouloir y apporter une conclusion en l’état actuel de la recherche. Nous ne disposons ni des informations de base - négligées en faveur de la polémique évoquée - quant au nombre exact, au contenu, à la datation, aux relations intertextuelles de ces dialogues mixtes ni d’une édition complète de ce *corpus*.¹²²³

¹²²¹ M. Tomaryn Bruckner, *Fictions of the Female Voice. The Women Troubadours*, in «Speculum», 67, n.4, 1992, pp. 865–891.

¹²²² *Ivi*, p. 865: «Readings like that of Jean-Charles Huchet in which the historical reality of the *trobairitz* is denied in favor of a Lacanian Other. In this view, the women poets are reduced to a voice disagreement and criticism totally contained within the male psyche and within the male discourse of a poetic tradition emptied of its precious few women exemplars. Tilde Sankovitch has demonstrated how useful the notion of the Other can be for a feminist analyzing the narcissism of the troubadour lover and his need for what Sankevitch, following Julia Kristeva, calls “homologation with the Other”. But such analysis does not require us to deny the exceptional existence of these women poets, however problematic their existence may appear to us. We have everything to gain by analyzing their songs with respect the Other of the troubadour system; we have too much to lose by denying their historical existence as poets. *Ivi*, p. 868: «By manipulating that system and its contrasting voices, the *trobairitz* invented their own distinctive and quite varied fictions of the female extent, in courtly literature in general. La studiosa tiene anche a precisare, sebbene sia evidente, che nonostante gli studi storici volti a dimostrare una condizione relativamente favorevole delle nobildonne occitane rispetto ad altre società feudali (in particolare relativamente ai diritti di successione e proprietà), resta il fatto che: «By our standards medieval courtly society, even in southern France, is not feminist». Cfr. L. M. Paterson, *L' épouse et la formation du lien conjugal selon la littérature occitane du XIe au XIIIe siècles. Mutations d'une institution et condition féminine*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, Université de Poitiers, C.É.S.C.M., 1991, pp. 425-442; *Women, property and the rise of Courtly love*, in Ead., *Culture and society in Medieval Occitania*, pp. 41-55.

¹²²³ A. Rieger, *En conselh no deu hom voler femna*, cit., p. 47.

Quel che qui più interessa, avendo rievocato i termini più ampi all'interno dei quali si pone ogni ulteriore indagine sulle “tenzoni miste”, è di cogliere in che modo questi testi si collocano all'interno delle tipologie testuali dialogiche, sia nelle convergenze con i dibattiti più ampi che i trovatori di diverse generazioni intavolano, sia nelle loro specificità.¹²²⁴



Ms. R, f. 144v incipit di *Si be-m partez mala donna de vos* (BdT 194,19) di Gui d'Uisel

5.12 Un “contrasto” firmato Raimbaut d'Aurenga, *Amics en gran consirier* (BdT 46,3=389,6)

Per quanto riguarda la partecipazione femminile ai testi dialogici e di corrispondenza, solo ventisei testi nominano come interlocutrici donne e solo in undici di questi testi sono chiamate per nome, individuando personaggi la cui esistenza è storicamente provata o verosimile.¹²²⁵ Del contrasto tra un *Amics* e una *Dona* si è a lungo dibattuto se potesse trattarsi di una tenzone reale tra una trobairitz, la Contessa di Dia o Azalais de Porcairagues¹²²⁶ e Raimbaut d'Aurenga. Il componimento in mancanza di riferimenti più precisi non può essere che datato *ante* 1173 ovvero entro la vita del principe di

¹²²⁴ Concordando anche su questo punto con A. Rieger, cfr. *ivi*, p. 50: «Il faut donc constater que, géographiquement aussi bien que chronologiquement, notre *corpus* se conforme parfaitement à l'état général de la transmission de la lyrique troubadouresque. De ce point de vue par conséquent, il n'y a aucune raison de marginaliser ces tempos, de les aborder avec plus de scepticisme que celle dépourvue de voix féminine, ou bien de les analyser avec des méthodes différentes de celles appliqués à l'ensemble de la lyrique troubadouresque».

¹²²⁵ A. Rieger, *En conselh no deu hom voler femna. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque*, cit. Cfr. Trobairitz. *Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, cit.

¹²²⁶ Cfr. A. Sakari, *Azalais de Porcairagues interlocutrice de Raimbaut d'Aurenga dans la tenson "Amics, en gran cossirier"?*, in «Mémoires de la Société Neophilologique de Helsinki», 45, 1987, pp. 429-440.

Aurenga. Il componimento è composto da otto *coblas* di 7 versi ciascuna con due *tornadas* di due versi, il cui schema metrico originale è a7 b7 a7 c7 c7 d8 d8, ed è sempre tradito nella sezione delle canzoni di quest'ultimo,¹²²⁷ e quasi tutti gli interpreti e soprattutto gli editori di Raimbaut¹²²⁸ sono stati inclini ad ascrivere l'intero componimento al trovatore. Da ultimo Pattison che adduceva motivi stilistici come il fatto le repliche attribuite all'interlocutrice si mostrino molto simili a quelle di Raimbaut, oltre alla sovrapponibilità di diverse rime con quelle presenti in un altro componimento del trovatore *Dona, si m'auzes rancurar* (BdT 389,25).¹²²⁹ La partecipazione di Beatriz de Dia è stata invece discussa anche sulla base delle scarse notizie fornite nella *vida* della *trobairitz* nei manoscritti **A I K**: «La contessa de Dia si fo Moiller d'En Guillem de Peitieux, bella donna e bona. Et enamoret se d'En Rambaut d'Aurenga, e fez lui mantas bonas cansos».¹²³⁰ Tuttavia, come in molti altri casi, la brevissima narrazione biografica sembra desumere le informazioni dai componimenti stessi. È stato segnalato altresì il possibile legame con due canzoni attribuite alla Contessa de Dia: *A cantar m'er de ço qu'ieu non volria* (BdT 46,2) e *Estat ai en greu cossirier* (BdT 46,4).¹²³¹ Nella prima la *trobairitz* si lamenta dell'abbandono dell'*amic* per un altro amore e del suo comportamento orgoglioso, mentre nella seconda e – dall'*incipit* molto simile alla tenzone che qui discutiamo - viene espresso il desiderio di accordare il proprio amore anche fisico al *cavalier*.

Alla luce di questi dati pare lecito chiedersi se il solo Raimbaut sia l'autore della tenzone, ma anche se le repliche dell'*amics* debbano in tal caso necessariamente tradurre il punto di vista del trovatore o vadano attribuite a una *persona* poetica fittizia (al modo ad esempio già visto per Marcabru). Il dialogo tra donna e amante - che nel

¹²²⁷ C 199 - D 90 (325) - M 139

¹²²⁸ Anche A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 292. oscillava sull'includere la tenzone o no nel corpus della *trobairitz*, notando l'originalità di alcuni tratti, ma anche che il repertorio è più vicino a quello di Raimbaut.

¹²²⁹ Lo schema metrico è in parte simile, ma soprattutto molte parole in rima, oltre ai vv. 19-20 *cominal-atretal* (dette dalla *dona*, che ricordano i vv. 6-7 di *Ara-m platz*): *mal, egal, coral, cabal, cominal, atretal, San Marsal, val, cal, desliat*).

¹²³⁰ *Biographies des troubadours*, cit., pp. 455-456, n.1: «la plus ancienne des *trobairitz* (...) il s'agirait de Beatrix, femme de Guillaume II de Poitiers, comte de Valentinois, fille de Guigues VI, dauphin de Viennois (...) elle pourrait se confondre avec Isoarde, fille d'Isoard, comte de Die, laquelle épousa, avant 1184, Raimon d'Agout, et qui, en tant que fille du compte, porterait - selon une tradition bien établie - le titre de "comtesse" et mourut entre 1212 et 1214. Come sottolineato da P. Bec, *Chants d'amour des femmes-troubadours. Trobairitz et chansons de femme*, Paris, Stock, 1995, p. 97, Beatriz «est incontestablement la plus célèbre des *trobairitz*. (...) A cela il faut ajouter le nombre relativement important de ses poésies conservées: quatre en tout, ce qui est peu de chose mais représente, avec le corpus de Na Castelosa, un chiffre record».

¹²³¹ Mentre la canzone *Fin joi me don alegrança* (BdT 46,5) è tutta contro i *lauzengiers*, qui chiamati in causa insistentemente da Raimbaut.

testo non si chiamano mai per nome, contrariamente alla tendenza di tanti testi che supponiamo composti da interlocutori reali - mostra tra l'altro, al netto di una decisa rielaborazione in termini cortesi, qualche parentela con i sottotipi popolarizzanti latamente romanzati delle 'tenzoni fittizie' con donna come il contrasto¹²³² e la *chanson d'ami*.¹²³³ Il fatto che qui sia proprio la dama sin dall'apertura a lamentarsi con l'amante per la sua sofferenza d'amore potrebbe essere quindi ricondotto a questa prossimità con simili tipologie testuali, ma è per converso importante sottolineare che nel *corpus* delle tenzoni miste tramandate con il nome della dama è sempre questa a prendere la parola per prima, mentre nelle tenzoni miste con donne anonime - quindi quasi certamente fittizie - così come nelle pastorelle, ciò appare assai raro.¹²³⁴

La donna invoca e introduce nel dibattito una nozione di parità (o almeno di pari sofferenza) tra dama e amante (in particolare ai vv. 5-7). Si tratta oggettivamente di un tema importante nelle due canzoni attribuite alla Contessa, cosa che anche se Raimbaut fosse l'unico autore di questo testo, si mostrerebbe quindi in collegamento con la produzione della *trobairitz*.¹²³⁵

Amics, en gran cossirier
 suy per vos, et en greu pena;
 e de mal q'ieu en sufier
 no cre que vos sentatz guaire.
 Doncx, per que·us mettez amaire,
 pus a me laissatz tot lo mal?
 Quar amdui no·l partem egual?¹²³⁶

L'*Amics* ribatte quindi che due che si amano, sentono per forza allo stesso modo (vv. 8-11: «Don, Amors a tal mestier, / pus dos amicx encadena / que·l mal q'an e l'alegrier / sen chascus, so·ill es vejaire»), tanto che anche a lui pare che il dolore stia tutto dalla

¹²³² Come giustamente sottolineato nelle note BEdT.

¹²³³ Cfr. il sottotipo della "chanson de la *délaissé*" in P. Bec *La lyrique française au Moyen Age (12-13 siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, études et textes*, Paris, A. & J. Picard, 1977-1978, pp. 62-68, per il motivo dei *lauzengiers*, in partic., p. 67.

¹²³⁴ Oltre al presente caso, ciò avviene solo nella tenzone dai toni particolarmente "osceni" tra una donna anonima e tale Montan, *Eu veing vas vos, seigner, fauda levada* (BdT 306,2) e nello scambio di *coblas* forse erroneamente attribuito a Uc Catola, *No·m pois mudar, bels amics, q'en chantanz* (BdT 451,2)

¹²³⁵ Mentre quella della parità del comportamento sarà poi al centro a tenzone-*partimen* tra Maria de Ventadorn e Gui d'Uisel, *Gui d'Uisel, be·m peza de vos* (BdT 295,1=194,9), cfr. vv. 5-8: «Vuolh que'm digatz si deu far egalmen / Domna per drut, quan lo quier francamen, / (cum el per lieis) tot quant tanh ad amor / segon los dreitz que tenon l'amador».

¹²³⁶ Cito da *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, cit., p.155 sgg.

“sua parte”: «Que la dura dolor coral. /Ai eu tota a mon cabal» (vv. 13-14). Nella terza *cobla* la donna insiste sull’indifferenza dell’amante di fronte alle sue pene (v. 18, «ma no·us cal del mieu dan guaire»; v. 20, «Cum que·m an vos es cominal»), mentre l’*Amics* attribuisce allora ai *lauzengier* la colpa del suo apparente distacco (vv. 22-24, 27-28: «Dompna, quar yst lauzengier, / que m’an tout sen et alena, / son vostr’anguoyssos guerrier / (...) Vos an bastit tal joc mortal / Que no jauzem jauzen jornal»). Nella quinta *cobla* la donna lo rimprovera di attenersi fin troppo scrupolosamente, per paura delle dicerie, a una condotta riservata (vv. 32-35 «E si vos faitz plus gardaire / del mieu dan qu’ieu no vuelh faire, / be·us tenc per sobreplus leial / que no silh de l’Espital»).¹²³⁷ L’amante afferma di essere tenuto a un comportamento diverso da quello della dama (v. 41 «trop plus que vos») - di contro alla “pari” sofferenza di cui si discuteva in apertura - proprio in ragione del fatto che lei costituisce il bene più caro (vv. 36-42):

Dona, ieu tem a sobrier –
 qu’aur perdi, e vos arena –
 que per dig de lauzengier,
 nostr’amor tornes en caire;
 dey tener en guaire
 trop plus que vos, per Sanh Marsal,
 quar etz la res que mais me val.¹²³⁸

L’*amics* ribadisce di comportarsi così solo per timore delle maldicenze e per il bene della dama come nella canzone di Bernart de Ventadorn, *La dousa votz ai auzida* (Bdt 70,23), vv. 53-56 (o 45-48 secondo l’ordine delle stanze), dove tutta la colpa del dissidio con la dama è attribuita a voci menzognere cui si è dato troppo credito:

Fols (es) qui ab sidons tensona,
 qu’elh perdo d’ela·m perdona,
 e tuih cilh son mesonger
 que·m n’an faih dire folatge!¹²³⁹

¹²³⁷ Per Pattison il riferimento agli Ospedalieri, unico ordine cui Raimbaut fece donazioni, dovrebbe avvalorare la tesi di una composizione del solo signore d’Aurenga. Cfr. *The life and works of the troubadour Raimbaut d’Orange*, p. 158)

¹²³⁸ Al v. 37 si riafferma quindi l’incommensurabilità tra amante e donna «qu’aur perdi, e vos arena» (la stessa comparazione si ritrova in Bertran de Born, *Chazuts sui de mal en pena*, v. 21: «tan quan fis aurs sobr’arena») in termini però tipici dell’auto-*nominatio* del principe di Aurenga. Cfr. L. Borghi Cedrini, «*Linhaura*», cit., pp. 69- 93 e a L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d’oc*, cit., p. 124.

¹²³⁹Bernart de Ventadorn, *La dousa votz ai auzida* (Bdt 70,23), v. 53. *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, cit., p. 136.

Nella settima *cobla* la donna, per nulla convinta dalla difesa “cortese” dell’amante, viene finalmente al dunque e accusa l’*amic* di essere volubile e falso: «Amicx, tan vos sai leugier / E fait d’amoroza mena / Qu’ieu cug que de cavalier / Siatz devengutz camjaire» (vv. 43-46). L’amante cerca ancora di rassicurare la donna dicendo che nonostante il fatto di aver avuto il *joi entier*, non ha corteggiato nessun’altra e le giurà di nuovo fedeltà (vv. 53-56: «S’anc pueys que·m detz joi entier / fui de nulh’autr’enquistaire / ni no suy aital bauzaire / mas per envej·al deslial / m’o alevon e·m fan venal»).¹²⁴⁰ Nelle *tornadas* la donna afferma con improvviso cambio di tono, di credere alle sue parole (vv. 57-58: «Amicx, creirai vos per aital /qu’aissi-us aya tostemp leyal») e l’amante promette di non avere altri amori: «ja mais non pensarai d’al» (v. 60).

In qualche modo il testo pone anche indirettamente una questione che apre alla casistica amorosa, ovvero: cosa succede dopo che l’amante ha ottenuto dalla dama il *joy entier*?¹²⁴¹ Anche se l’espressione non è del tutto cristallina infatti, il significato può essere facilmente ricondotto in questo caso all’atto sessuale.

Non è agevole stabilire con certezza se la rete intertestuale con le canzoni più sopra evidenziata possa indicare l’appartenenza di questo testo a un “ciclo” di testi di Raimbaut d’Aurenga ed eventualmente di Beatriz de Dia o se si tratta qui di un puro ‘divertimento’ - e fino a che punto ironico - del solo Raimbaut. Appel propendeva per questa seconda ipotesi, ascrivendo il testo al genere del *gap* e trovandolo scherzoso,¹²⁴² mentre Pattison faceva notare come l’ironia fosse in realtà un tratto di tipico anche delle tenzoni fittizie, facendo rientrare il testo più precisamente in questa seconda tipologia. secondo Rieger, le dimensioni ludica e burlesca: «peuvent être considérés comme traits caractéristiques du dialogue mixte en général» e si tratta di una notazione interessante, che potrebbe dire qualcosa sulla rappresentazione dell’amore nei testi dialogici e su cui

¹²⁴⁰ *Ivi*, p. 158: «the joi entier which the lady has given Raimbaut, is alluded to again in XXIII, 78; XXVI, 27; and XXVIII, 50». Per l’uso del sintagma («gaug entier») come perifrasi per il rapporto fisico cfr. anche il *partimnt* tra in Blacatz e Raimbaut (de Vaqueiras?) *En Raembaut, ses saben* (BdT 97,4=388,3), v. 48, dove è in parallelo con l’«amor complida» (vv. 2-3).

¹²⁴¹ Questione esplicitamente affrontata nel *partimen* tra Peirol e Dalfi d’Alvergne, *Dalfin, sabriatz me vos* (BdT 366,10=119,2), vv. 1-7: «Dalfin, sabriatz me vos / mostrar raçonablamen / cant a pro domna valen / drutz cortes e pros, /cora s’eschai / que l’am plus ab cor verai / can loi a fait o enan?». Dalfi ai vv. 12-14 risponde scegliendo la prima alternativa: «es razos / que maior jai / a druz pos sidonz o fai». Lo stesso quesito è proposto nel *partimen* tra Pistoleta e Blacatz, *Segner Blacatz, pos d’amor* (372,6a=97,13).

¹²⁴² C. Appel, *Raïmbaut von Orange*, réimpression de l’édition Berlin 1928, Genève, Slatkine reprints, 1973, pp. 35-36.

torneremo nel prossimo capitolo.¹²⁴³ Il “tema del cambio” che qui incontriamo per la prima volta in un testo dialogico è poi, come ha evidenziato Beltrami «uno di quei temi che mostrano la poesia dei trovatori in equilibrio tra la lode della donna perfetta e superiore da un lato, e la fondamentale misoginia propria della mentalità medievale, che non cede mai del tutto, dall'altro».¹²⁴⁴

Tuttavia rimane il dubbio sull'operazione qui condotta dal trovatore, ammesso che sia l'unico autore del testo: Raimbaut starebbe qui inscenando un dibattito di finta riconciliazione tra sé e la sua dama o tra un amante sleale (magari nella persona di un *ric home* come lui?) che utilizza “argomenti cortesi” e una dama ingannata?¹²⁴⁵ Potrebbe trattarsi insomma di una raffinata parodia, antesignana di quella operata, secondo l'interpretazione di Leonardi, dal Guittone della corona di sonetti del codice Laurenziano.¹²⁴⁶ Se l'*amics* del testo fosse davvero da identificare con il signore di Aurenga il componimento potrebbe essere, come intuito da Appel, un testo autoparodico in cui il poeta si vanta della sua conquista e delle sue abilità retoriche e allude anche tra le righe alla sua situazione economica, come suggerisce il riferimento alle donazioni da lui fatte agli Ospedalieri.

In ogni caso il gioco sulla *nominatio* di Raimbaut che ritorna in alcuni punti del testo (v. 37, v. 54: «Ni no suy aital bauzaire»)¹²⁴⁷ e la ripresa di rime che compaiono in altri testi del trovatore e qui presenti anche nelle repliche dell'interlocutrice, creano un collegamento evidente con il resto della sua produzione.

5.13 Uno scambio di *coblas* probabilmente spurio: *No-m posc mudar, bels amics, q'en chantanz* (BdT 451,2)

Amics en gran consirier potrebbe quindi essere il più antico testo dialogico “misto” conservato (a prescindere dall'effettiva autorialità), date le problematiche sollevate

¹²⁴³ Cfr. A. Rieger, *En conselh no deu hom voler femna*, cit., p. 53.

¹²⁴⁴ P. G. Beltrami, *Bertran de Born poeta galante*, cit., p. 109.

¹²⁴⁵ Cfr. S. Kay, *Subjectivity in troubadour poetry*, cit., p. 49: «To what extent can the first person subject be seen as referring to an historical or fictional self?». Alla problematizzazione del soggetto e della soggettività nella poesia dei trovatori Kay ha dedicato in particolare i capitoli III e IV della sua monografia.

¹²⁴⁶ Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.

¹²⁴⁷ Rimando su questo punto a L. Borghi Cedrini, «*Linhaura*», cit., pp. 69- 93 e a L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 124.

dallo scambio di *coblas* tra una dama (*bella amiga*, v. 10) e il suo corteggiatore (*bels amics*, v. 1), *No·m posc mudar, bells amics, q'en chantanz* (BdT 451,2). Il testo, avvicicabile alla tipologia del *comjat*, ci è stato tramandato adespoto solo dal manoscritto **D**^a, all'interno di una piccola sequenza che si apre con la tenzone tra Uc catola e Marcabru (il solo attribuito in rubrica) e cui segue lo scambio di sirventesi satirici tra lo stesso Marcabru e Audric e dove *No·m posc mudar* occupa la terza posizione. L'indice antico li assegna quindi tutti e tre a Uc Catola. Dejeanne aveva messo in dubbio l'attribuzione, ritenendo il componimento probabilmente più tardo,¹²⁴⁸ come indicherebbe anche la forma stessa dello scambio di *coblas*, attestata per il resto solo «vers le premier quart du treizième siècle».¹²⁴⁹ Anche in questo caso è la donna a prendere la parola e lamentare l'allontanamento dell'amante, il quale risponde (in maniera simile all'*amics* di Raimbaut), in maniera reticente e diplomatica:

No·m posc mudar, bells amics, q'en chantanz
no·us enqeira cossi m'aven de vos;
q'estat m'avez adreiz et amoros,
francs et humils e blos de totz enjanz:
e s'aissi es perduz lo bos talanz
qe m'aviaz qant nos partim amdui,
o si per altra m'avez en refui?
S'al prim vos fi ren qe no·us fos a grat,
si m'aiut Deus, ben o ai car comprat!

Bella amiga, ensegnamenz es granz
de dompnejjar, qi·n sap esser geignos,
qe tuit s'ajoston gai e voluntos,
mas al partir en es chascuns blasmanz;
mas eu de vos sui jauzenz eloinanz,
e vos de mi no vos blasmaz, cho·m cui.
Per ço fai ben qui la mala fin fui,
car toz faiz creis en la fin o s'abat,

¹²⁴⁸ *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, publiées avec traduction, notes et glossaire par J. M. L. Dejeanne, Toulouse, Privat, 1909, p. 219, cfr. U. Mölk, *Romanische Frauenlieder*, eingeleitet, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von U. Mölk, München, Fink, 1989, pp. 62-63 e pp. 199-200. G. Bertoni, *Un 'comjat' di Marcabru attribuito a Uc Catola?*, in «Revue des langues romanes», LIV, 1911, p. 67 proponeva invece la paternità di Marcabru, notando tuttavia come il testo si distanzi per forma e contenuto dal resto della produzione del trovatore.

¹²⁴⁹ A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 303.

per c'ab lo ben pren eu de vos comjat.¹²⁵⁰

L'esito della brevissima discussione qui inscenata è però non una (più o meno finta) riconciliazione, ma l'allontanamento dalla dama.

5.14 *S'ie-us quier conseil, bel' amig' Alamanda* (BdT 242,69=12a,1)

Come il contrasto firmato da Raimbaut d'Aurenga, anche la celebre tenzone tra Giraut de Borneilh e una dama non identificata con certezza di nome Alamanda,¹²⁵¹ *S'ie-us quier conseil, bel' amig' Alamanda* (BdT 242,69=12a,1) è stata ritenuta da molti interpreti fittizia,¹²⁵² avvicinata talvolta a un altro testo atipico del trovatore con inserti dialogici, il "sirventese in forma di pastorella", *Lo dolz chan d'un auzel* (BdT 242,46). Sebbene il componimento sia stato assegnato da Rieger a quel gruppo di testi da lei classificati come «*tensos mixtes signées*»,¹²⁵³ la tenzone, tradita da un grande numero di testimoni,¹²⁵⁴ figura quasi sempre nella sezione d'autore di Giraut de Borneilh tra le canzoni.¹²⁵⁵ Si tratta di un testo dallo statuto incerto non solo riguardo all'identità della donzella, ma che se non altro come ha sottolineato Beltrami «ha la forma di una

¹²⁵⁰ Cito dall'edizione di F. Sanguineti pubblicata su Rialto (5.ix.2013) http://www.rialto.unina.it/UcCat/451.2_Sanguineti_.htm.

¹²⁵¹ L'estensore della *vida* immagina che la dama amata da Giraut sia proprio Alamanda, mentre in realtà è solo un'intermediaria. la *razo* (versione di B) in *Biographies des troubadours*, cit., p. 44, che inizia così: «Girautz de Borneil si amava una dompna de Gascoina qe avia nom N'Alamanda d'Estanc» e dove la vicenda è posta in relazione con alcune canzoni di Giraut in cui si menziona il dono di un "guanto", che Giraut avrebbe poi perso. Nella versione di N, il biografo pone al centro del dissidio sembra essere ancora quello dell'aver avuto una relazione anche fisica (*ivi*, p. 47): «Et avenc se q'ela se penset qe sa valor savia trop descendut, qar avia so q'el volc volgut». Mentre nella versione di Sg (*ivi*, p. 49) il componimento è di nuovo posto in relazione con il ciclo del "guanto", attribuendo però alla dama la volontà di separarsi dal trovatore con l'occasione di un simile pretesto.

¹²⁵² Cfr. M. Riquer, *Los trovadores*, cit., p. 506: «es evidente que todo el debate es obra de Giraut de Borneilh». Angelica Rieger ha invece proposto di identificare l'interlocutrice di Giraut con la nobildonna Alamanda di Castelnou, ipotesi poi rifiutata da Guida che ha invece avanzato l'ipotesi che potrebbe trattarsi della nobildonna Alamanda d'Estanc. Cfr. A. Rieger, *Alamanda de Castelnau. Une "trobairitz" dans l'entourage des comtes de Toulouse?*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», CVII, 1991, pp. 47-57, S. Guida, *Troibaritz fantomatiche? I casi Alamanda ed Escaronha*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane a l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du 6ème congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (12-19 septembre 1999), réunies et éditées par G. Kremnitz (et al.), Wien, Praesens, 2001, pp. 411-433. Secondo Guida il toponimo Estanc potrebbe riferirsi a una località guascona chiamata *Stagnum*, situata nel basso Armagnac. Per lo studioso la tenzone tra *dona e donzela*, *Bona domna, tan vos ai fin coratge* (BdT 461,56), potrebbe essere proprio uno scambio tra Alamanda d'Estanc e Escaronha Jordan. Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 283.

¹²⁵³ A. Rieger, *En conseil no deu hom voler femna*, cit., p. 47.

¹²⁵⁴ **A B C D G H I K N Q R Sg V a**. Sembra aver avuto una certa fortuna anche in ambito oitanico, cfr. V. Pollina, *Troubadours dans le nord. Observations sur la transmission des melodies occitanes dans les manuscrits septentrionaux*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 9, 1985, pp. 263-278.

¹²⁵⁵ Eccetto in **G**. Cfr. *supra*, p. § 3.11, Tab B.

tenzone»,¹²⁵⁶ tra Giraut e Alamanda. Il componimento consta di otto *coblas* di otto versi e schema rimico a 10 a10 a10 a10 b4 a10 b6, con due *tornadas* di due versi ed è databile *ante* gennaio del 1183, data di composizione del suo più antico derivato metrico-musicale, *D'un sirventes no·m cal far loignor ganda* (BdT 80,13) di Bertran de Born.¹²⁵⁷

Giraut chiede consiglio e intercessione ad Alamanda dal momento che la dama, descritta come crudele («vostra dompna truanda», v. 3),¹²⁵⁸ crede di aver subito un torto da lui.¹²⁵⁹ Il trovatore si dichiara profondamente scosso e turbato per questo motivo (v. 2: «no·l mi vedetz, c'om cochatz lo·us demanda»; vv.7-8 «C'a pauc lo cor dinz d'ira no m'abranda, / tant fort en sui iratz»). Alamanda ammonisce il trovatore e lo invita a comportarsi come un buon amante, mostrando cioè di accondiscendere in tutto al volere della dama (v. 11, «que si l'uns fail, l'autre coven que blanda»; vv. 15-6: «e plassa vos lo bes el mals q'il manda: / c'aissi seretz amatz»). Giraut si lamenta con foga del consiglio ricevuto (v. 24: «Mal cre qe·m capdellatz!») dapprima delegittimando l'interlocutrice, tacciata di essere inesperta in amore o comunque non innamorata (vv. 19- 20 «pauc d'ira·us notz et paucs jois vos aonda / mas jes no·n'etz primieira ni segonda!») e poi il consiglio stesso, che potrebbe avere come effetto solo di portarlo più vicino alla morte (v. 23 «si·m sent perir, qe·m tenga plus vas l'onda!»). Alamanda si difende dalle accuse schernendo l'interlocutore (vv. 25-26: «Si m'enqeretz d'aital razon prionda, / per Dieu, Giraut, no sai cum vos responda») e giustificandosi con il bisogno di difendere il proprio interesse (v. 28: «mais vuoill pelar mon prat c'autre·l mi tonda»). La donzella accusa quindi a sua volta il trovatore di essere impaziente (v. 32: «ben par cum n'etz coitatz!»), comportamento che contrassegna nella *fin'amor* la condotta degli amanti sleali.¹²⁶⁰ A questo punto, nella quinta *cobla* - che spesso segna

¹²⁵⁶ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, cit., pp. 157-158.

¹²⁵⁷ Cfr. v. 25: «Conseill vuoill dar el son de N' Alamanda». A inizi Duecento la nobildonna viene di nuovo nominata nello scambio di *coblas* tra Bernart Arnaut d'Armagnac e Na Lombarda *Lombartz volgr' esser per na Lombarda* (BdT 54,1), (vv. 1-2: «Lombards volgr'eu eser per 'Na Lombarda /q' Alamanda no·m platz tan ni Giscarda»). Lo schema è poi ripreso anche nella tenzone tra Bertran del Pojet e una donna, *Bona domna d'una re que·us deman* (BdT 87,1).

¹²⁵⁸ *The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. II, cit., p. 706 sgg.

¹²⁵⁹ La tenzone tra una *donzela* e una *domna*, *Bona domna, tan vos ai fin coratge* (BdT 461,56) è stata da alcuni ritenuta una continuazione di *S'ie-us quier conseil*. Il componimento tratta infatti del comportamento che la dama deve tenere verso un corteggiatore pentito, difeso dalla *donzela*. Cfr. A. Rieger, *En conseilh no deu hom voler femna*, cit., p. 56, n. 23. Cfr. anche lo scambio di *coblas* tra Iseut de Capio e Almuc de Castelnou, *Dòmna N'Almucs, si'us plagués* (BdT 253,1), *Domna n'Iseutz s'eu saubes* (BdT 20,2),

¹²⁶⁰ Giocando su un altro significato dell'aggettivo usato da Giraut in apertura al v. 2.

il *climax* ascendente nelle *tensos* collocandosi appena oltre la metà del dibattito - la strategia della *nominatio*¹²⁶¹ e dell'accusa cambiano ulteriormente e si può notare una degradazione del dibattito anche al livello lessicale. Alamanda è quindi accusata di parlare a vanvera (v. 33 «Donzella, oimais no siatz tant parlieira!») e la sua signora di essere una bugiarda (v. 34 «qu'il m'a mentit mais de cinc vetz primeira»). Giraut arriva a minacciare Alamanda di colpirla (vv. 36-8: «Semblaria c'o fezes per nescieira / d'autr'amistat. Ar'ai talan q'ie-us feira, / si no-us callatz -»),¹²⁶² contrapponendo ai suoi cattivi consigli, quelli di tale «Na Berengieira» (v. 39).¹²⁶³ Alamanda difende la sua signora dalle accuse di Giraut, se si è comportata con freddezza è proprio perché lui l'ha trattata di (v. 42) «camjairitz» e «leugieira». Redarguisce quindi il trovatore dicendogli che anzi la sua dama si è mostrata fin troppo buona e che se decide di perdonarlo ancora, sarebbe l'ultima volta (v. 45 «anz er oimais sa promessa derrieira»). L'eventuale tregua è significata attraverso termini tecnici-militari (vv. 47-8: «si-s destreing tant que contra vos sofeira / trega ni fi ni patz»). A questo punto Giraut implora Alamanda ricordandole la sua promessa di aiuto (vv. 49-50 «Bella, per Dieu non perda vostr'aiuda! / Ja sabetz vos cum mi fo covenguda»). Il trovatore si scusa per la sua impulsività, attribuita all'irruenza del suo amore e rinnova i suoi voti all'amata (vv. 55-6 «q'ieu sui be mortz si'naissi l'ai perduda - / mas no-ill o descrobatz»). Anche la donzella appare ora più conciliante, rivelando che se la sua signora si è mostrata così adirata con Giraut è perché lui ha corteggiato apertamente un'altra dama di minor valore e bellezza (vv. 59-60: «c'otra-n preietz cum fols tot a saubuda / qe non la val ni vestida ni nuda»). Come ha notato Beltrami «in un poeta di cui la critica sottolinea giustamente il “moralismo mondano” (...) la marachella (...) viene fuori esplicitamente solo alla fine», ma come abbiamo visto questo è un tratto abbastanza ricorrente nelle tenzoni con donna (e nelle tenzoni in genere, dove gli argomenti più taglienti si riservano per la fine).¹²⁶⁴ La donzella afferma che proverà comunque a intercedere per lui se Giraut smette di comportarsi a sproposito (vv. 63-4: «Be-us en valrai, et ai la-us mantenguda, / si mais no-us mesclatz»). Nelle *tornadas*, come spesso in questi casi, si

¹²⁶¹ Alamanda è ammonita con il termine *donzela* al v. 33, e poi in modo più conciliante è apostrofata come *Bella* ai vv. 49 e 65, mentre al v. 57 il trovatore è apostrofato in modo più solenne come *Seigne'n Giraut*

¹²⁶² Cfr. *Troubadours Tenso and Partimens*, cit., vol. II, p.715: «Rieger considers the eruption of violence, even into a *tenso*, as highly unlikely in a troubadour such as Guiraut de Borneilh».

¹²⁶³ Per l'identità della dama citata, Kolsen si limita a rilevare che si tratta di un nome comune al tempo in Occitania, mentre Bec ipotizza che potesse trattarsi della protagonista di un'altra *tenso* ormai perduta.

¹²⁶⁴ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, cit., p. 159.

riprendono in sintesi gli argomenti sostenuti nelle due ultime strofe, Giraut promette di comportarsi lealmente e Alamanda gli raccomanda di non perdere l'amore riconquistato.¹²⁶⁵

Beltrami ha interpretato il testo alla luce degli altri componimenti in cui Giraut inscena dialoghi con donne, *Lo dols chanz d'un auzel* (Bdt 242,46) e *L'aurtrier lo primer jorn d'aost* (Bdt 242,46), ponendoli nel segno del magistero delle pastorelle "alla provenzale" marcabruniane: «Partendo con ogni probabilità dall'esempio di Marcabruno di mettere in scena una pastora o una damigella, Giraut lo ha sfruttato del tutto originalmente rispetto al predecessore, costruendo il testo sulla 'collaborazione' con la ragazza'». ¹²⁶⁶ Se il solitamente rigoroso Giraut mostra di assumere quindi il ruolo di un amante non del tutto leale, questa incongruenza potrebbe spiegarsi in parte assumendo il punto di vista dello studioso, per cui Giraut starebbe qui «mettendo in scena un amante che recalcitra contro l'ira della donna sovrana». Quella che appare come una «tenzone ben atipica (...) rispetto al genere noto, che sia scritta a due o quattro mani»¹²⁶⁷ è tuttavia ascrivibile al "genere" sia per l'argomento fortemente personale del dibattito, che per il fatto che i contendenti si nominano a vicenda oltre che per i toni vivi e polemici del dialogo.

5.15 'La terza generazione e il "periodo classico" (1170-1210)

Come 'la generazione del 70' che era stata – sebbene con qualche esclusione - rappresentata nella satira *Chantarai d'aquestz trobadors*, anche quella successiva ha avuto la sua galleria di ritratti. In *Pos Peire d'Alvergn' a chantat* (BdT 305,16), il Monaco di Montaudon (attivo tra il 1192/1193 ca. e il 1210 ca),¹²⁶⁸ riprende infatti la satira di Peire d'Alvergne chiamando in causa diciassette trovatori¹²⁶⁹ della

¹²⁶⁵ Il contenuto di questo testo sembra riflettere le questioni che animano la prima sezione del secondo libro del *De Amore*, dove il Cappellano spiega «qualiter status acquisiti amoris debeat conservari», cfr. *Trattato d'amore*, cit., p. 276. In particolare dove si fa riferimento all'"ira-tristezza", qui nominata da Giraut al v. 8 (*Ivi*, p. 280): «Crescit etiam amor, si unus amantium alteri se ostendat iratum; statim etenim timet amans vehementer, ne perpetuo duret animus concitatus amantis».

¹²⁶⁶ P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, cit., p. 159. Cfr. *ivi*, p. 164 «rispetto a Marcabruno, Giraut de Borneilh ha limato la richiesta d'amore da parte dell'io maschile e ha sostituito la contrapposizione o l'alterità del personaggio femminile con un rapporto di collaborazione e di complicità con l'io maschile».

¹²⁶⁷ *Ivi*, p. 160.

¹²⁶⁸ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 361.

¹²⁶⁹ Il sirventese si configura a ben vedere secondo le regole di un "testo di risposta", riprendendo modello metrico e rime del componimento di Peire e citando il trovatore nel primo verso. Cfr. *Les poesies du Moine de Montaudon, édition critique par Michael J. Routledge, Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Université Paul Valéry, 1977, p. 153, nei mss. A e C i due testi sono copiati uno di*

“generazione del '90”,¹²⁷⁰ attivi cioè «nell'ultimo quarto del XII secolo e nei primi anni del successivo, fornendo così, pur attraverso la distorsione satirica e caricaturale, un quadro ancor oggi interessante del momento di massimo fulgore e di più vasta affermazione della lirica trobadorica».¹²⁷¹

Come nota Stefano Asperti:

Sono evidenti le differenze anche quantitative rispetto all'epoca della riunione di Puivert: i trovatori identificati con sicurezza sono ben più numerosi, provengono non più da un territorio relativamente ristretto, ma da tutta l'Occitania e sono autori di un notevole *corpus* di opere (più di 300 su 2542 testi trobadorici superstiti); sicure relazioni li legano ad altri trovatori di quel tempo non raffigurati nella satira (Bertran de Born, Guilhem de Berguedan, Pons de Capdoilh, Aimeric de Peguilhan), ad importanti trovieri settentrionali (Conon de Béthune, Gace Brulé, lo Chatelain de Coucy) ed anche ai primi *Minnesängern* tedeschi; Gaucelm Faidit e Peire Vidal, infine, soggiornano per lungo tempo presso le corti dell'Italia settentrionale, lasciando durevole traccia del proprio passaggio. Non è un caso che i trovatori della “generazione del '90” siano i protagonisti di alcuni dei più notevoli cicli di *razos* antiche e di molte delle *vidas* di più ampio respiro narrativo (...) e che proprio questi stessi autori siano i maestri riconosciuti, imitati e talvolta puntualmente tradotti, dei poeti della Scuola Siciliana ed i ‘miglior fabbri’ di Dante e Petrarca.¹²⁷²

seguito all'altro. Il Monaco cita, nell'ordine: Guilhem de saint Didier (I), Raimon Jordan (II) Raimon de Miraval (III), Peirol (IV), Gaucelm Faidit (V), Guilhem Ademar (VI), Aranaut Daniel (VII), Tremoleta (IX), Arnaut de Maruelh (X), Salh d'Escola (XI), Guiraut lo Ros (XII), Folchetto di Marsiglia (XIII), tale Guilhem Moyses, (XIV), Peire Vidal (XV), Peire Laroques de cardenes (XVI) e sé medesimo: «Qu'ab totz tenzona e conten / et ai lassat Doeü per baco» (vv. 99-100).

¹²⁷⁰ Cfr. *Il trovatore Raimon Jordan*, edizione critica a cura di Stefano Asperti, Modena, Mucchi, 1990, p. 17.

¹²⁷¹ S. Asperti, *La data di Pos Peire d'Alvernha chantat*, in «Studi provenzali e francesi», 86-87, L'Aquila, Japadre, 1989, p. 127. Tuttavia, *ivi*, pp. 130-131, Asperti precisa come l'esclusione di nomi importanti quali Bertran de Born, Pons de Capduelh, Aimeric de Peguilhan, Raimbaut de Vaqueiras o Peire Raimon de Tolosa faccia pensare a che «anche questa seconda satira, come già la prima di Peire d'Alvernha, prenda spunto da qualche occasione particolare e da un effettivo incontro dei poeti ritratti». Per la composizione lo studioso propende per un arco di tempo tra il 1192 e 1194, in luogo del 1195, data «sancita» tra gli altri da M. Riquer, *Los Trovadores, Historia Literaria y Textos*, Barcelona, Planeta, vol. II, 1975, p. 1039. Quanto al luogo in cui possa essersi svolto l'incontro, data la poca verosimiglianza delle ipotesi via via formulate per identificare il personaggio (*N Bernart*) e i toponimi nominati nelle *tornadas* (*Caussada, Lobeo*) Asperti (*ivi*, p. 135) non esclude che «sia da collegare alle riunioni poetiche del Puoi Santa Maria, le quali alla fine del XII° secolo erano presiedute proprio dal Monaco e costituivano indubbiamente un importante punto di riferimento per i trovatori attivi in quell'epoca. L'incarico di presiedere della “corte del Puoi” assegnato al monaco spiegherebbe bene perché proprio quest'ultimo abbia preso l'iniziativa di aggiornare la galleria satirica di Peire d'Alvernha».

¹²⁷² *Il trovatore Raimon Jordan*, cit., pp. 17-18. I limiti temporali fissati dalla BEdT per questa generazione sono tra il 1170 e il 1210 circa, ma si tratta di un limite assai “mobile”: per i primi cinque anni e gli ultimi due decenni infatti si verifica un accavallamento con le generazioni 2 e 4: **G2**=1150-1175; **G3**=1170-1210; **G4**=1190-1235.

Con la terza generazione, con cui si inaugura quindi il cosiddetto “periodo classico”,¹²⁷³ i componimenti conservati e il numero dei trovatori coinvolti appaiono molto più numerosi rispetto alle due generazioni precedenti, mentre le datazioni e le localizzazioni degli scambi poetici restituiscono un panorama assai intricato, e dai connotati non di rado ipotetici, sia per la quasi concomitanza della composizione di diversi testi, sia per l’elevata mobilità dei poeti attivi in questo periodo, che complicano ulteriormente il quadro.

A fronte anche dei numerosi problemi che ogni singolo testo (o insieme di testi) impone di affrontare, ci limitiamo quindi a una rassegna il più possibile rapida, ma dettagliata, di testi e protagonisti tra la terza e generazione e l’inizio della quarta (entro circa cioè il 1210).

L’intento è anche quello di valorizzare i punti di continuità rivelati da alcune linee di dibattito che legano i testi del “periodo classico” a quelli delle prime due generazioni poetiche. Un paragrafo specifico sarà poi dedicato ai primi esempi di *partimens* conservati, nell’ottica di delineare alcune problematiche relative all’origine di questa tipologia testuale.

Proprio all’ultimo quarto del dodicesimo secolo appartengono infatti le prime testimonianze in senso stretto di *jocs partits* e ben presto si assiste a una sorta di proliferazione di dibattiti poetici basati sulla proposta di un’alternativa dilemmatica. Ben presto i *partimens* si mostrano legati a ambienti di corte e protagonisti per lo più ben individuabili. L’interesse vivo per la casistica amorosa già abbozzato e contenuto *in nuce* nella differenza di posizioni che si erano delineate nei testi dialogici (e non solo) delle generazioni precedenti, si conferma quindi, per quanto possiamo vedere, come uno degli aspetti destinati a maggior fortuna nella storia delle tipologie dialogiche trobadoriche.

In generale, la trasversalità sociale dei partecipanti che contraddistingueva i primi testi dialogati si conferma come una costante anche nell’epoca “classica”. Ovvero alla costruzione sempre più precisa e che si vuole normativa di un prototipo maschile (il

¹²⁷³ Riguardo la “classicità”, etichetta certo invalsa e icastica quanto non del tutto congrua, cfr. G. Gouiran, *The classical period: from Raimbaut d’Aurenga to Arnaut Daniel*, in *The Troubadours. An introduction*, cit., p. 83: «Classicism is a strange notion to use to define any period of troubadour composition»; viene tuttavia parzialmente riconosciuta la validità della nozione, cfr. *ibidem*: «This is not the place to put in question the very notion of classicism; but let me nevertheless propose that this period, roughly the second half of the twelfth century, is classical because there existed a consensus on major ideas and attitudes whose validity the poets by and large acknowledged».

drutz) si affianca la parallela costruzione di un prototipo femminile complementare (l'*amia*). Una sensibilità di questo tipo si riscontra significativamente in alcuni testi coevi di Bertran de Born, che pongono al centro di un discorso poetico encomiastico la rappresentazione della “dama ideale”.¹²⁷⁴ Beltrami ha individuato con precisione il filone “galante” della produzione del trovatore che si concentra sull’omaggio a dame concretamente identificabili - dalle canzoni dedicate Matilde di Sassonia,¹²⁷⁵ identificata come una novella Elena omerica alla discussione da lui iniziata sulla «*melhor de las tres*»¹²⁷⁶ tra le sorelle di Turenna¹²⁷⁷ o ancora alla rivisitazione del mito di Zeusi nella celebre *domna soiseubuda* di *Domna, pos de mi no-us cal* (BdT 80,12).¹²⁷⁸ Sintomo di questo clima è anche il sirventese di Raimbaut de Vaqueiras, *Truan, mala guerra* (BdT 392,32), composto tra il 1200 e il 1201,¹²⁷⁹ noto anche come *Carros*.¹²⁸⁰ Il testo «costituisce l’esemplare occitanico più antico di “panegirico collettivo” di dame, capostipite di un piccolo gruppo di componimenti afferenti alla

¹²⁷⁴ *Ges de disnar no for' oimais maitis* (BdT 80, 19). Cfr. P. G. Beltrami, *Bertran de Born poeta galante: la canzone della domna soiseubuda*, in *Ensi firent li ancessor*, cit., p. 101. Sempre secondo P. G. Beltrami, *Giochi di corte per Bertan de Born. Chazutz sui de male en pena*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, vol. I. a cura di Pietro G. Beltrami et al., Ospedaletto, Pisa, Pacini, 2007, p. 175 l’idea di Elena potrebbe essere legata alla fortuna del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure.

¹²⁷⁵ P. G. Beltrami, *Bertran de Born poeta galante*, cit. p.106: «l’idea poetica di Elena, la più bella delle donne, e il discorso amoroso-celebrativo di donne date per facilmente identificabili».

¹²⁷⁶ Bertran de Born, *Cazutz sui de mal en pena* (BdT 80,9), vv. 17-18: «De tota beutat terrena / ant pretz las tres de Torena». La questione è ripresa da Raimon Jordan, *Ben es camjatz eras mos pessamens* (BdT 404,2), vv. 28-29 e Guilhem de Berguedan, *Arondetà de ton chantar m'azir* (BdT 210,2a), v. 6 rispetto a *Bon esper*, probabile *senhal* di Elis de Monfort. Tuttavia Asperti non si dice certo che nella canzone di Raimon Jordan *Bon Esper* sia un *senhal*, cfr. *Il trovatore Raimon Jordan*, cit., p. 35.

¹²⁷⁷ Elis de Monfort, Contors de Comborn e Maria di Ventadorn. Forse ripreso parodicamente nella *tenso* tra Vaquier e Catalan (prob. Arnaut Catalan) *De las serors d'Enguiran* (459,1=110,1) *tenso* dove si chiede quale è la migliore delle sorelle di tale *En Guiran*.

¹²⁷⁸ Cfr. A. H. Schutz, *Ronsard's 'Amours' XXXII and the Tradition of the Synthetic Lady*, in «Romance Philology», I/2, 1947, pp. 125-135. Cfr. la canzone enumerativa del cosiddetto *cavalier soisseubut* (composta sul modello di Bertan de Born e sulla base di quello così denominata) di Elias de Barjols, *Bels Gazaigns, s'a vos plazia* (BdT 132,5). Il componimento è definito dall’ultimo editore «più schematico e diretto» del suo modello, cfr. *Il trovatore Elias de Barjols*, edizione critica a cura di G. Barachini, Roma, Nuova Cultura, 2015, p. 252.

¹²⁷⁹ Cfr. *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, cit., p. 212.

¹²⁸⁰ Si veda A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, cit., vol. I, pp. 250-254. Cfr. M.L. Meneghetti, *Giullari e trovatori nelle corti meridionali*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, vol. I, Atti del Convegno (Pienza, 10-14 settembre 1991), Roma, Salerno, 1993, p. 86: «Fra i più antichi casi certi di testi poetici concepiti per un uso performativo nettamente teatrale» è da considerare il *Carros* dove «un motivo senz’altro mitologico (il giudizio di Paride) veniva sviluppato secondo moduli tipicamente cavallereschi: quelli del “torneo di dame”, un tipo di danza cantata e figurata, originaria probabilmente della Francia settentrionale, che si poneva a stretta anche se incontra imitazione degli autentici tornei maschili. In questi e simili spettacoli (...) sono proprio le dame, o comunque i membri più in vista della corte, e i loro più stretti sodali, a farsi in molti casi protagonisti in prima persona, valendosi anzi con forza del prestigio del loro nome e del loro ruolo sociale». Per gli antecedenti cfr. il *Tournoiement des dames* di Huon d'Oisy e Bertran de Born, *Domna, pos de mi no-us cal* (BdT 80,12).

Huon d’Oisy,

modalità poetica del *tournoiement des dames*. Questa verte sull'enumerazione encomiastica di alcune dame, le quali sono citate traendo spunto da un pretesto, con fini in realtà politici giacché l'obiettivo principale sarebbe quello di elogiare un mecenate». ¹²⁸¹ Raimbaut presenta infatti un omaggio alla corte di Monferrato: di Beatrice (figlia di Bonifacio) viene attaccata in guerra da un gruppo di dame capitanate da Margherita di Savoia e infine risulta vittoriosa. Attraverso Margherita, che nel testo viene eletta *poestatz* dalle altre dame, Raimbaut parrebbe mettere in scena anche la superiorità della corte sul potere dei comuni.

A questa altezza cronologica iniziano si mostra un «rapprochement (...) entre les dialogues polémiques discutant point par point les mérites de plus vaillantes dames ou des meilleurs chevaliers dans le Tristan en prose et les *jeux-partis* ou les *disputationes*». ¹²⁸² In questo senso il dibattito portato avanti dai trovatori anche (ma non solo) attraverso i testi dialogici, mostra di essere in buona parte una sorta di circuito “chiuso”, in cui si discutono e ridiscutono gli stessi posizionamenti contrapposti a partire dalle proprie *auctoritates* di riferimento, per lo più interne al “grande canto cortese” e procedendo per variazione e complicazione. Se la prima generazione e la seconda si confrontano innanzitutto, sia in conflitto che in accordo, con il magistero marcabruniano e poi ventadorniano, la terza procede, come per accumulazione con altri punti di riferimento autoriali, tra cui quello appunto costituito da Bertran de Born. ¹²⁸³

Alla questa altezza appartiene poi il famoso «ciclo tenzonatorio» ¹²⁸⁴ dell'«*affaire Cornilh*», ¹²⁸⁵ che riguarda alcuni trovatori, come Arnaut Daniel, di cui non ci sono pervenuti altri testi dialogici.

¹²⁸¹ G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Centre d'Etudes Occitanes, 2005, p. 305.

¹²⁸² C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, cit., p. 22.

¹²⁸³ Anche nel senso, sempre identificato ancora da P. G. Beltrami, *Bertran de Born poeta galante*, cit. p. 110, a proposito di *Domna, pos de mi no-us cal* (BdT 80,12), di creare: «un equilibrio fra il registro della sottomissione, della distanza, della difficoltà, e un diverso registro gestito da un personaggio che tratta alla pari le interlocutrici, nel quale la superiorità femminile del ‘mondo alla rovescia’ trobadorico è bilanciata da un punto di vista maschile che tende a riprendere il sopravvento». Come vedremo, non di rado i testi dialogici sono il canale tramite cui sembra prendere copro e voce una simile esigenza di “bilanciamento”.

¹²⁸⁴ F. Latella, *Truc Malec*, cit., p. 66.

¹²⁸⁵ R. Nelli, *Ecrivains anticonformistes du moyen age occitan*, cit., p. 86.

5.16 L'esplosione del *partimen*. Uno sguardo panoramico

Agli anni Ottanta del dodicesimo secolo (oltre alle tenzoni di Giraut de Borneilh con il re d'Aragona e Alamanda, cui abbiamo già accennato) andrebbe forse datato, se sono corrette le identificazioni degli interlocutori, il primo *partimen*, bilingue, tra un *Coms de Breitaigna* (Goffredo Plantageneto?) e Gaucelm (Faidit?), *Jauseume, quel vos est semblant*, di cui tratteremo più da vicino per le questioni di cronologia ovvero della sua possibile antichità e di contatto con la tradizione oitanica che il testo solleva (di cui nel periodo classico abbiamo altre testimonianze sempre in testi dialogici bilingui).

Gli interlocutori dibattono su se sia preferibile per un *fin amans* compiere l'atto sessuale con la dama subito, non appena arrivati o prima di salutarsi.

Alla metà degli anni Ottanta¹²⁸⁶ sarebbe poi da collocare la tenzone immaginaria *Arondetà de ton chantar m'azir* (BdT 210,2a), probabilmente memore dell'*estornel* marcabruniano, tra il trovatore Guilhem de Berguedan (ca. 1138-1196),¹²⁸⁷ cui è attribuita dal manoscritto a, ma nel testo nominato come *Seigneur amics*, e una rondine messaggera della donna amata. Lo stesso trovatore catalano e «un seu anònim amic»¹²⁸⁸ (forse Raimon Jordan),¹²⁸⁹ sono poi coinvolti in uno scambio epistolare in versi (il primo tra i rari esempi noti di questa tipologia), tradito dal solo ms. R e datato sempre al 1185 circa. Il missivo *Amics, seigneur no-us o cal dir* (BdT 210,I) è una richiesta formale di giudizio a proposito di una divergenza tra il trovatore e la donna amata, cui il destinatario risponde con *De far un jutjamen* (BdT 210,II),¹²⁹⁰ imitando i moduli di una vera e propria sentenza giudiziaria.¹²⁹¹

Di poco posteriore a questo scambio sembrerebbe il *partimen* *Tostemps si vos sabetz d'amor* (BdT 155,24=444,1) - di cui discuteremo in quanto altro possibile esempio precoce di *partimen* propriamente detto - tra Folchetto di Marsiglia e *Tostemps* (con tutta probabilità Raimon de Miraval), dove si dibatte ancora della questione nodale se

¹²⁸⁶ Composta probabilmente in occasione del viaggio al seguito di Alfonso II in Occitania, nella primavera del 1185 (BEdT), mentre G. Bertoni, *Arondetà, de ton chantar m'azir*, in «Annales du Midi», t. 25, n. 97, 1913, p. 63, la datava al 1213, interpretando i vv. 25-26, dove il trovatore afferma di dover accompagnare un re a Tolosa, come un riferimento a Pietro II d'Aragona.

¹²⁸⁷ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 246.

¹²⁸⁸ *Guillem de Bergueda*, vol. I, Edicion critica, traduccion, notas y glosario, Martin de Riquer, Poblet, Abadia de Poblet, 1971, p. 371.

¹²⁸⁹ Cfr. *Il trovatore Raimon Jordan*, cit., pp. 45-48.

¹²⁹⁰ *Ivi*, p. 45, Asperti segnala come la risposta impieghi l'esasillabo ossia il «metro caratteristico degli *ensenhamens*».

¹²⁹¹ Cfr. *Guillem de Bergueda*, vol. I, cit., pp. 115-6.

sia meglio accettare o meno per un *fin'amans* di essere *parconier* in amore.¹²⁹²

Nel 1189 o al massimo nei primissimi mesi del 1190¹²⁹³ sembra collocarsi la tenzone immaginaria tra Amore e Peirol, *Quant amors trobet partit* (BdT 366,29), dove la personificazione rimprovera al trovatore di aver abbandonato il canto e il tema amoroso si fonde esplicitamente con problematiche politiche e morali.¹²⁹⁴

Intorno al 1194 sarebbero poi da datare «le quattro *pièces* paradisiache» del Monaco di Montaudon.¹²⁹⁵

Nella prima, *L'autrier fui en paradis* (BdT 305,12), dove il trovatore dialoga scherzosamente con Dio,¹²⁹⁶ alcuni riferimenti autobiografici e il motivo dell'abbandono del canto si fondono con avvenimenti che rimandano all'attualità politica, come la prigionia di Riccardo Cuor di Leone e la terza crociata.¹²⁹⁷ In *L'autra*

¹²⁹² Per la datazione, ca. 1188-1190, cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit., vol. I, p. 374.

¹²⁹³ Datata 1190 ca. o poco prima per le allusioni al Saladino ed alla partenza per la terza crociata di Dalfi d'Alvergne, cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 416. L. Paterson nella sua edizione pubblicata in *Rialto* <http://www.rialto.unina.it/Peirol/366.29/366.29Fin.htm> (30.ix.2013) data il componimento tra il 1187 e il 1189.

¹²⁹⁴ Cfr. anche la tenzone immaginaria tra Amore e Raimon Jordan, *Raimon Jordan, de vos eis voill apendre* (BdT 404,9), componimento non databile con sicurezza. Qui, come evidenziato da Asperti lo scambio tra Amore che vuole convincere il poeta ad amare ancora e quest'ultimo, si mostra come un dibattito anche abbastanza acceso e ruota intorno al tema-problema della "ricompensa". Cfr. *Il trovatore Raimon Jordan*, cit., p. 349 sgg.

¹²⁹⁵ D. Mantovani, *Varietà metriche e scenari satirico-parodici: un'ipotesi per due componimenti del Monge di Montaudon*, in «Critica del testo», 12, 2009, vol. 1, p. 197. Come nota sempre D. Mantovani, «*Autra vetz fui a parlamen*» (BdT 305.7). *Analisi ed edizione critica di un componimento del Monge de Montaudon*, in «La parola del testo», 9, 2005, vol. 2, p. 216, «si tratta di due di una serie assai omogenea di quattro componimenti narrativi ambientati in Paradiso». Il monaco compose anche una tenzone fittizia molto vicina al *conflictus* mediolatino dove si scontrano un ricco e un povero, *Manens e Frairis foron companho* (BdT 305,13), e si richiede il giudizio del Coms d'Urgel (v. 59). Cfr. *ivi*, pp. 199 sgg.

¹²⁹⁶ Per i dialoghi immaginari con Dio, cfr. B. Barbiellini Amedei, *Il «sirventese contro Dio»* di Peire Cardenal e il tema della disputa con Dio, in «Studi mediolatini e volgari», XLIX, 2003, pp 7-26, in cui l'autrice discute le tenzoni del monaco insieme a testi più tardi come la tenzone immaginaria con Dio di Guilhem d'Autpol, *Seinhors, auias, c'aves saber e sens* (BdT 206,4) e la canzone religiosa di Peire Cardenal, *Un sirventes novel voill comensar* (BdT 335,67). Altri dibattiti con Dio sono quelli di Rostaing, *Bels segner Deus, s'ieu vos soi enojos* (BdT 461,43) e Raimon de Cornet, *Bels senhers Dieus, ab tu que m'as format* (BdP 558,9). Cfr. F. Zufferey, *Tenzons réelles et tenzons fictives*, cit. p. 319.

¹²⁹⁷ Le argomentazioni di Dio ricordano da vicino quelle di amore in Peirol, *Quant amors trobet partit* (BdT 366,29). Il testo presenta l'usuale introduzione narrativa nella prima cobla dei dialoghi immaginari. Il termine *post quem* sarebbe qui rappresentato dal rilascio di Riccardo, avvenuto secondo le cronache, il 4 gennaio de 1194. La crociata è qui rappresentata, apparentemente come una "follia", almeno dal punto di vista cortese alluso dal testo. Come sottolineato da D. Mantovani, *Prove di dialogo fra i trovatori: Bertran de Born, Monge de Montaudon, Folquet de Marselha, Palais*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di F. Brugnolo and F. Gambino, Padova 2009, pp. 197-216 e Linda Paterson (cfr. la nota al testo in [http://www.rialto.unina.it/MoMont/305.12\(Mantovani\).htm](http://www.rialto.unina.it/MoMont/305.12(Mantovani).htm), testo Mantovani 2008, *Rialto*, 12.xii.2014), la versificazione è identica al sirventese di Bertran de Born, *Be-m platz car trega ni fis* (BdT 80.8), alla canso di Folchetto di Marsiglia, *Ja non volgra q'hom auzis* (BdT 155,12) e al sirventese di Palais, *Be-m plai lo chantars e-l ris* (BdT 315.2, solo alcune rime nelle *coblas* III-IV differiscono). Nel suo articolo Mantovani avanza l'ipotesi che i primi tre testi potrebbero essere stati concepiti e performati in una stessa occasione.

vetz fui a parlamen (BdT 305,7),¹²⁹⁸ il colloquio con Dio verte invece sulle rimostranze presentate dalle statue contro le donne che si truccano («de las dompnas qe-is van peignen», v. 4), colpevoli di far aumentare il prezzo dei colori.¹²⁹⁹ Mentre il monaco prende la difesa di quest'ultime, Dio mostra di accogliere la protesta delle statue dal momento che così facendo le donne mostrano di voler ringiovanire, contravvenendo alle leggi naturali. Il testo si configura come una sorta di satira antimuliebre; l'accusa alle donne per l'uso dei cosmetici era già un *topos* della satira misogina classica e non mi sembra essere stato adeguatamente sottolineato dalla critica come un simile motivo mostri lontane ascendenze ovidiane.¹³⁰⁰ Nel terzo componimento, la «strofa lirico-narrativa» *L'autre jorn m'en pugiey au ciel* (BdT 305,11),¹³⁰¹ il trovatore assiste insieme a San Michele alle lamentele che San Giuliano l'ospitaliere rivolge a Dio per il fatto di essere trascurato dai fedeli di ogni parte del dominio occitano.¹³⁰² La strofa è seguita senza interruzione nei manoscritti DaIKd da altri 90 versi, che Routledge e poi Mantovani hanno pubblicato come un componimento a sé stante, *Quan tuit aquist clam foron fat* (Bdt 305,11a). Qui di fatto si assiste alla prosecuzione, ancora più apertamente misogina, «della disputa sul belletto apertasi in *L'autra vetz fui a parlamen*»,¹³⁰³ con Dio rappresentato questa volta nell'atto di celebrare una sorta di processo parodico per dirimere la controversia alla presenza, oltre che del monaco, delle statue, delle donne e dei Santi Pietro e Lorenzo.

Tra la fine degli Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del secolo andrebbero quindi fatto risalire il piccolo “ciclo malaspiniiano” costituito dalle tenzoni di e con Raimbaut de

¹²⁹⁸ D. Mantovani, «*Autra vetz fui a parlamen*» (BdT 305.7), cit, p. 217-218, sulla base della menzione di Elis de Monfort nella seconda *tornada*, ai vv. 70-71, suggerisce che vada datata forse attorno al 1194, dato che nel 1193 era ancora vivo il primo marito della nobildonna, Guilhem de Gordon. Tuttavia sembrerebbe trattarsi più di un termine semmai *ante quem* e la tenzone potrebbe essere stata composta anche nel decennio successivo.

¹²⁹⁹ *Ivi*, p. 224. Il testo presenta l'introduzione nella prima *cobla* e interventi narrativi nelle *coblas* II-IV. Le ultime due *coblas* prima delle *tornadas* trasmesse dal solo C, di contenuto osceno, sono respinte in quanto apocrife da Mantovani. Cfr. la canzone di Peire Vidal *Pus ubert ai mon ric thesaur* (BdT 364,38), dove il trovatore vanta la bellezza naturale della sua dama che non ha bisogno di imbellettarsi: «Color fresc'a ab cabelh saur / et anc non obret de pinzell» (vv. 37-38).

¹³⁰⁰ *Remedia amoris*, vv. 351-356 e *Ars amatoria*, III, vv. 205-234, poi ripresi in toni più accentuatamente misogini nei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, vv. 357-366 e negli *Pseudo-Remedia amoris*, vv. 47-48). Cfr. C. Lee, *La tradizione misogina*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. II, cit., pp. 509-544; N. Premi, *Filigrane ovidiane nei Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, in *Ovidio duemila anni dopo*, «Medioevi», IV, 2018, pp. 27-54.

¹³⁰¹ Ma cfr. D. Mantovani, *Varietà metriche e scenari satirico-parodici*, cit., p. 172 sgg.

¹³⁰² Nelle *coblas* V-X il santo passa in rassegna uno dopo l'altro i vari territori accomunati dalla lingua occitana, per disegnare una sorta di mappa geografica della sua mancanza di seguaci.

¹³⁰³ *Ivi*, p. 173.

Vaqueiras (ca. 1180 - ca.1205),¹³⁰⁴ trovatore che mostra di essere, come Gaucelm Faidit, al centro di un fitto *corpus* di testi dialogici e scambi.¹³⁰⁵ Più antichi sembrano essere i testi probabilmente composti in Italia: la tenzone bilingue fittizia con una donna genovese, *Bella, tant vos ai prejada* (BdT 392,7),¹³⁰⁶ molto simile al tipo dei ‘contrastì’ e la tenzone dai toni assai accesi tra il marchese Alberto Malaspina e il trovatore, *Ara-m digatz, Rambautz, si vos agrada* (BdT 15,1=392,1).¹³⁰⁷ Nel primo caso è stato dimostrato da Gilda Caïti-Russo come si tratti di un testo «parodique et politique à la fois», in cui Raimbaut «reprend le modèle marcabrunien de la pastourelle pour mettre en scène la différence sexuelle, sociale et idéologique entre les deux mondes en jeu» (quello mercantile e cittadino di Genova e quello della corte malaspiniiana) «et innove par l’introduction de l’écart supplémentaire du bilinguisme».¹³⁰⁸ La studiosa ha infatti proposto di leggere il testo alla luce dell’atteggiamento antigenovese dei Malaspina.¹³⁰⁹ Secondo Furio Brugnolo, il testo costituirebbe anche un interessante caso di parodia

¹³⁰⁴ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 445.

¹³⁰⁵ A queste va forse aggiunta la *cobla* di Raimbaut, *Tuit me pregon, Engles, qu'eu vos don saut* (BdT 392,031) cui risponde Guilhem (III) del Baus, *Be-m meravill de vos, en Raiimbaut* (BdT 209,001) e cui di nuovo replica Raimbaut con *Engles, ben tost venget n'Aimar l'asaut* (392,015a). In **H** i tre testi sono copiati come tre unità indipendenti, introdotte dalla *vida-razo* 209.B.A, mentre in **D**^a appaiono come un unico componimento, cfr. Linskill in *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, cit., adotta quest'ultima disposizione, tuttavia negando (cfr. *ivi* pp. 12-13 e 38-39,) la paternità di Raimbaut, mentre A. Sakari, *Qui était la comtesse de Die et son amic?*, in *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*, vol. II, Barcelona, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 255 la riafferma.

¹³⁰⁶ Cfr. *supra*. Per l’identificazione proposta da G. Caïti-Russo, *Appunti per una lettura "malaspiniiana" del contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras*, cit. tra l’*Opeti* nominato al v. 94 e Obizzo I Malaspina, illustre membro della lega lombarda e grande nemico di Genova.

¹³⁰⁷ *Ivi*, p. 193 la studiosa stabilisce come *terminus post quem* per la tenzone, l’anno 1189. Cfr. G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, cit., pp. 71-82, seguita in *The Troubadour tenos and partimens*, cit., vol. I, p. 67. Circa le allusioni alla biografia del poeta presenti nel componimento, vi si legge infatti del suo arrivo dalla Provenza e dei suoi vagabondaggi passando prima per Genova e poi per Tortona, e i personaggi di cui si fa menzione (i consoli genovesi Niccolò e Lanfranco da Mar) e le circostanze storiche (il rapimento della loro parente Saldina, la cessione della Val di Taro a Piacenza e la perdita di Pietracorva), si rinvia a G. Caïti-Russo, *Appunti per una lettura "malaspiniiana" del contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras*, cit., pp.191-192. E alla nota di A. Bampa su Rialto (8.iii.2017): [http://www.rialto.unina.it/AlbMalasp/premessaidt15.1,392.7\(Bampa\).htm](http://www.rialto.unina.it/AlbMalasp/premessaidt15.1,392.7(Bampa).htm).

¹³⁰⁸ G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée-Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005, p. 21.

¹³⁰⁹ Sui Malaspina, la reputazione della casata e i rapporti con Genova si veda l’importante ricostruzione di E. Salvatori, *Les Malaspina: bandits de grands chemins ou champions du raffinement courtois? Quelques considérations sur une cour qui a ouvert ses portes aux troubadours (XIIème - XIIIème siècles)*, in *Les élites lettrées au Moyen Âge en Méditerranée occidentale. Modèles et circulation des savoirs en Méditerranée occidentale (XIIe-XVe siècles)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, pp. 11-27.

ad personam o meglio, parodia *ad auctorem* nei confronti di Arnaut de Marueilh, di cui Rambaut riprenderebbe i *salutz*.¹³¹⁰

Nel secondo caso, spesso discusso alla luce dei tradizionali dubbi circa l'impossibilità per due "veri nemici" di collaborare alla composizione del testo, pare del tutto condivisibile, come vedremo nel prossimo capitolo la conclusione di Linda Paterson, per cui «la joute d'injures entre Raimbaut et Albert doit être comprise selon une poétique de l'insulte».¹³¹¹ Infatti:

Tenson splendide, certes ; outrée, aussi. Mais terrible ? je ne crois pas. A la différence d'une « culture de honte dont témoignent certaines œuvres du Moyen âge, où la crainte la plus redoutable est celle de la diffamation, ce dialogue entre Raimbaut de Vaqueiras et Albert Malaspina s'enfonce dans une culture de la *foudat gaia*. Vantardise, insultes et railleries font *gabar e rire*: tant mieux si elles touchent les points sensibles.¹³¹²

Ad un arco di tempo vicino a queste è poi attribuibile quello che è considerato come il più antico *partimen* con tre partecipanti e tre alternative, che Raimbaut scambia con Ademar II di Poitiers (figlio di Guglielmo I di Poitiers, ca. 1184-1230 ca.) e Perdigon (ca. 1192-1213 ca.), *Perdigo, Seigner n'Aimar, cauzetz de tres baros* (BdT 392,15=4,1=370,12a).¹³¹³ Il conte viene invitato a scegliere per primo riguardo tre baroni, il primo dei quali generoso, felice e grande ostentatore, il secondo prudente nell'amministrare le sue terre e abbastanza generoso, il terzo eccellente nell'ospitalità, nel maneggiare la lancia e nell'equipaggiare i suoi soldati (vv. 1-8):¹³¹⁴

¹³¹⁰ Cfr. F. Brugnolo, *Parodia linguistica e parodia letteraria nel contrasto bilingue "Domna, tant vos ai prejada" di Raimbaut de Vaqueiras*, in Id. *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 12-65 (la citazione è a p. 49).

¹³¹¹ L. Paterson, *Insultes, amour et une trobairitz: la tenso de Raimbaut de Vaqueiras et Albert Malaspina (PC 15.1)*, in *Dans le concert européen. La voix occitane*, cit., p. 228. *Ivi*, p. 230 Paterson, in ragione del v. 4 «sai en Tortones», segnala che la tenzone potrebbe essere stata performata nella corte malaspiniiana, probabilmente alla presenza di Bonifacio di Monferrato. In questo caso si confermerebbe l'idea per cui le tenzoni di insulti tra giullari/trovatori e signori potevano avere probabilmente luogo alla presenza o alla corte di un signore "più importante" e sovraordinato a quello implicato nello scambio.

¹³¹² *Ivi*, p. 233.

¹³¹³ Su Ademar II di Poitiers si vd. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 23, su Perdigon, *ivi*, p. 422. Dalle notizie ricavabili dalla vita Perdigon dovrebbe essere stato un giullare legato dapprima a Goffredo III visconte di Marsiglia, che mostra nella sua produzione l'influenza di Folchetto di Marsiglia, prima di frequentare a fine secolo la corte di Dalfi d'Alvergne. In *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, cit. p. 138, Linskill data il componimento al 1195 o 1196, periodo in cui Raimbaut passa circa un anno in Provenza. Mentre per Harvey – Paterson, *The Troubadour tenos and partimens*, cit., vol. III, p. 1082 il *terminus ante quem* sarebbe costituito dall'ordinamento a cavaliere di Raimbaut da parte di Bonifacio di Monferrato, ca.1187-1189. Il testo, tradito da otto manoscritti, sembra aver goduto di una certa popolarità ed è riecheggiato nel più tardo scambio di *coblas* tra Blacatz e Pelizier, *En Pelizier cauzetz de tres lairos* (BdT 97,3=353,2).

¹³¹⁴ Cfr. *The Troubadour tenos and partimens*, cit., vol. III, p. 1076 e sgg.

En Azemar, chauzes de tres baros
cal prezas mais, e respondes premiers
et aprop vos respond'En Perdigos:
qe l'uns es larcs e gais e ufaniers,
e·l segonz es adretz e bons terriers
et aquels larcs, mas non d'aital semblanza,
e·l ters es bos per conduich e per lanza
e gen garnenz, Cals a meillors mestiers?

Ademar opta per il secondo barone, che mostra di gestire con misura i suoi possedimenti; Perdigon preferisce invece il primo dal momento che possiede le qualità per lui più favorevoli (v. 18: «car m'en tenc lai don soi plus galabriers») e rimprovera il suo signore per la sua scelta, lasciando a Raimbaut l'onere di argomentare “come un francese” (vv. 21-24):

E mon seinher aia terr'e deniers,
pos proeza no·l plaz ni non la'nanza;
e·N Raimbautz maintainha sels de Franza,
c'armas e vis es totz lor conseriers.

Va rilevato come la tendenza a una certa disparità sociale dei partecipanti sia qui più che rispettata, coinvolgendo il componimento un signore, un trovatore-cavaliere e un giullare.¹³¹⁵ Nel *corpus* di Raimbaut, anche il contrasto con la donna genovese e la tenzone con Alberto Malaspina giocano sempre su stessi elementi di differenza di *status* ma anche di codici, fra i tenzonanti. Come osservato nell'edizione delle *Tensos and partimen*, in *Perdigo, Seigneur n'Aimar, cauzetz de tres baros* «certainly, lines 2-3 give one to believe that Raimbaut de Vaqueiras was introducing an unfamiliar form»,¹³¹⁶ ma il primo componimento di questo tipo con tre partecipanti potrebbe essere anche il *partimen* tra Savaric de Maulleon, Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432,2= 167,26=449,1a).¹³¹⁷

¹³¹⁵Dal momento che lo scambio è stato composto dopo l'investitura di Raimbaut, schernito da Perdigon nella *tornada* in quanto «Sembla trop mielhs jogglars que cavalier» (v. 56), dopo che il primo lo aveva apostrofato come *En Estornel*, invitandolo a intonare un *descort* o una *dansa*. L'assenza della *tornada* di Ademar secondo le editrici potrebbe indicare che il conte potrebbe aver abbandonato la disputa.

¹³¹⁶*Ivi*, p. 1082. Sulla scorta di A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 288, evitiamo la denominazione *tornejamen*, dovuta ai trattati più tardi e mai impiegata dai trovatori.

¹³¹⁷ Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit, vol. III, p. 1154.

Sempre alla metà degli anni '90 sono datati i numerosi *partimens* di casistica amorosa, segno che la pratica di questa tipologia si sia ormai decisamente affermata. I più appaiono improntati a toni divertiti e non di rado a una certa licenza. Si evidenziano personaggi e centri particolarmente attivi nella produzione di componimenti dialogici (in alcuni casi quasi 'specializzati' in essi), come le corti del già citato Dalfi d'Alvergne (ca 1160-1234)¹³¹⁸ e, poco più tardi la cerchia dei cugini trovatori e signori d'Uisel.¹³¹⁹ Tra quelli gravitanti intorno al primo, che talvolta prende parte ai dibattiti ed è quasi sempre nominato come giudice, compaiono i *partimens* tra Gaucelm Faidit e Perdigon, *Perdigo, vostre sen digatz* (BdT 167,47= 370,12)¹³²⁰ e tra Guiraud lo Ros e un *Comte* non meglio identificato, *En Giralton, un joc vos part d'amor* (BdT 240,6a).¹³²¹ Spicca poi il caso, forse più tardo di circa un decennio (ca. 1206), del *partimen* tra lo stesso Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria,¹³²² *N'Uc de la Bacalaria* (BdT 167,44= 449,2) dove sono nominati come giudici Dalfi e Maria di Ventadorn. Il caso dibattuto riguarda il quesito ricorrente dell'amante che deve decidere se accettare di non essere l'unico, avendo però il ruolo di colui al quale la dama concede i suoi favori di nascosto.¹³²³

¹³¹⁸ Cfr. R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone*, cit. p. 94. Come riassume Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, cit., vol. 2, p. 260: «le Dauphin est partenaire dans trois parties, juge dans trois autres. Mais le genre n'avait pas eu moins de vogue dans les cours limousines de la même époque: les trois troubadours d'Uisel notamment s'en étaient fait une spécialité et le cultivaient plus volontiers que la chanson; et Marie de Ventadour est choisie comme arbitre dans une douzaine de pièces au moins». Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 158: «D. godette di ottima reputazione e di grande prestigio fra i trovatori del tempo, molti dei quali accolse nella sua corte e copri di doni, non astenendosi dall'intrecciare con loro scambi di versi, dall'intervenire come giudice nei dibattiti poetici sottoposti al suo *sen*, dall'assumere posizioni personali in materia d'amore e virtù cavalleresche». La sua produzione superstite consta «in gran parte di testi dialogati».

¹³¹⁹ Presso Draguignan, nell'attuale Var. cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., pp. 128-129: «sembra accertato che il padre del nostro verseggiatore sia stato tra i più fedeli e stretti collaboratori di Alfonso II d'Aragona. (...) Di lui ci sono pervenuti una canzone amorosa e gli interventi in una dozzina di tenzoni/partimenti in cui appare nella veste ora di 'provocatore', ora di rimbeccatore in rima dei suoi protetti o rivali (...) che risultano della più varia estrazione sociale e aver interloquuto con lui in diverse stagioni della sua vita, dalla giovinezza alla senilità».

¹³²⁰ La questione chiaramente parodica, verte su chi deve essere più biasimato tra due mariti che si dedicano alla continua sorveglianza delle mogli: quello che l'ha bella e nobile o quello che l'ha brutta e "scortese"? Il testo è databile *ante* 1205, termine dell'attività poetica di Gaucelm Faidit.

¹³²¹ Databile non più certamente che intorno all'ultima decade del XII secolo, periodo che coincide con l'attività poetica di Guiraud lo Ros. Qui il quesito è: meglio godere favori della donna di giorno ma senza poter fare l'amore o giacere con lei ma di nascosto e di notte? Cfr. *The Troubadour tenos and partimens*, cit, vol. II, p. 691.

¹³²² *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 510: «Benché la *vida* informi che "joglar fo de pauca valor e pauc annet e pauc fo conogutz", la sua produzione lirica rimasta sta a indicare che le sue relazioni furono vaste e prestigiose e il credito goduto di non poco conto».

¹³²³ Gaucelm dice a Uc che la donna che ama gli propone di amarlo di nascosto, rifiutandosi di abbandonare un altro amante. Uc propende per accettare e alla fine Gaucelm si dichiara quasi convinto. Cfr. *The Troubadour tenos and partimens*, cit, vol. I, p. 386.

Ante 1195 o 1196¹³²⁴ è databile il *partimen* tra un giovane Aimeric de Peguilhan (1175-1228)¹³²⁵ e Guilhem de Berguedan, *De Berguedan, d'estas doas razos* (10, 19=210,10), dove il primo chiede al suo protettore se è meglio amare senza essere ricambiati o il contrario. Berguedan risponde che preferisce *desamar* (vv. 10-11, 14) e che non ha mai perso tempo con l'amore: «Tos temps voil mais qe·m teign'om per segnor / e qe desam e c'om mi tegn'encar (...) qe·l gazaing voil de domnas e de datz». Un posto particolare è occupato dallo scambio di sirventesi tra Riccardo I re d'Inghilterra (1157-1199)¹³²⁶ e Dalfi d'Alvergnna, *Dalfin, ieu-us voill deresnier* (BdT 420,1) e *Reis, pos vos de mi chantatz* (BdT119,8) circa la sovranità sui territori dell'alverniate, forse databile al 1197.¹³²⁷ Si tratterebbe infatti dei più antichi testi non fittizi dove compare la tematica politica.

Sempre entro la fine del secolo, per la morte del trovatore che dovrebbe essere avvenuta tra il 1195 e il 1200, si collocano anche due tenzoni fittizie di Guillem de Saint Leidier. La prima, *D'una domn'ai auzit dir que s'es clamada* (BdT 234,8),¹³²⁸ inscena un dialogo tra marito e moglie di contenuto «lubrico (e ridanciano)», parodiando il modello delle *chansons de mal mariée*.¹³²⁹ Nella seconda, *En Guillems de Saint Disder, vostra*

¹³²⁴ Morte di Berguedan. Cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit., vol. I, p. 44.

¹³²⁵ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 28: «Una delle figure più rilevanti della poesia in lingua d'oc nell'ultimo decennio del XII e nel primo quarto del XIII secolo».

¹³²⁶ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 477.

¹³²⁷ Il testo missivo sembrò già a J. Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, continuation des quatorze premières feuilles parues a Paris chez E. Bovillon, 1891, Marburg, N. G. Elwert, 1896 originariamente francese (pittavino?) e rimaneggiato dai copisti in chiave provenzale, con rime francesi. Cfr. R. Viel, *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia. Liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, vol. II, Roma, Viella, 2014, pp. 1761-1786. Secondo l'editore che riprende grossomodo la cronologia tracciata da Aurell, *ivi*, p. 1767: «Le vicende collimano bene col periodo tra l'agosto e il settembre del 1197, quando Riccardo avanzava in Normandia, e per contrastare i successi diplomatici di Filippo (che riconquistava l'alleanza dei conti di Limoges e di Angoulême), spingeva i suoi alleati provenzali a insorgere contro la corona francese». Modello metrico di entrambi, il *planh* di Peire Vidal per Raimondo V di Tolosa (BdT 364,16), cfr. *ivi*, p. 1773, n. 41: «Il *planh* era stato imitato da Riccardo, e il Delfino mostra di cogliere la citazione, che completa a sua volta recuperandone le rime e molti rimanti, con veri riferimenti intertestuali. la tenzone coinvolge così un terzo elemento, il conte Raimondo VI di Tolosa, fondamentale nello scacchiere di alleanze diplomatiche di Riccardo, e importante anche per il Delfino d'Alvernia». Per il *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 478 invece il testo sarebbe stato composto nell'estate del 1194. Cfr. C. Lee, *Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Palermo 18-24 settembre 1995), vol. VI, Tübingen, Niemeyer, 1998, pp. 243-250.

¹³²⁸ Attribuzione contestata da Sakari, ma ammessa da Sansone. Cfr. A. Sakari, *Une tenson-plaidoirie provençale*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, offerts par ses anciens maîtres, ses amis et ses collègues de France et de l'étranger, Université des Sarralandes, 1957, pp. 595-613; G. Sansone, *Per il testo della tenzone fittizia attribuita a Peire Duran*, in «Romania», t. 118, n. 469-470, 2000, pp. 219-235. Dopo due strofe introduttive, una per ciascuno dei contendenti, il marito interviene solo nella quarta cobla e nella prima *tornada*, mentre la moglie prende la parola nella terza e quinta *coblas* e nella seconda *tornada*.

¹³²⁹ *Ivi*, p. 220.

semblansa (BdT 234,12), un *don* chiede al trovatore di interpretare diverse allegorie da lui viste in sogno incentrate sulla visione di un giardino fiorito e tutte legate a personaggi e motivi del “dramma cortese” (*domnas d'aut parage, domina qe granz crimz bassa, malvatz lauzengier fellon, gelos bruianz, ecc*).¹³³⁰ Più che richiamare celebri testi dialogici come il sonetto di apertura della *Vita nova*, *A ciascun'alma presa e gentil core*, la tenzone sembra più avvicinata al gusto oitanico del romanzo allegorico.

Beltrami propone di datare ante 1199 il dittico, se non proprio uno scambio di sirventesi tra Giraut de Borneilh e Dalfi d'Alvergne, *Cardaillac, per un sirventes* (BdT 242,27) e *Pos sai etz vengutz, Cardaillac* (BdT 119,7),¹³³¹ accomunati dallo scherno verso il giullare che porta questo nome (non per forza un personaggio reale secondo lo studioso), il quale viene additato per le sue caratteristiche fisiche e in particolare per una mano amputata, da quel che si capisce, in battaglia.¹³³²

Forse sempre alla fine del XII secolo risale il *partimen* di materia dichiaratamente comica e triviale tra Sifre e Mir Bernart, *Mir Bernart, mas vos ay trobat* (BdT 435,1=301,1),¹³³³ dove il primo interlocutore chiede al secondo quale sceglierebbe tra le due metà del corpo di una donna, se la parte di sotto o quella di sopra (v. 7): «en una don'ay la mitat / e no·m suy ges ben accordat / si·m val mays d'aval o d'amon».¹³³⁴ Tuttavia a mio avviso, e non mi sembra che ciò sia stato rilevato, il componimento potrebbe riecheggiare parodicamente la questione ben più seria trattata da Bernart de Ventadorn in *Ara·m cosselhatz senhor* (BdT 70,6), su cui ritorneremo a proposito delle origini del *partimen* occitano. Mi riferisco in particolare ai vv. 29-30, dove il trovatore afferma che preferirebbe “avere la metà” dell'amata, accettando che lei abbia un altro

¹³³⁰ *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, publiées avec introduction, notes et glossaire par A. Sakari, in «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki», vol. XIX, Helsinki, 1956, p. 128 sgg.

¹³³¹ Non c'è ripresa metrica né rimica, ma i due testi oltre ad essere evidentemente legati dall'invio del primo e dal personaggio dileggiato, sono anche consecutivi nei manoscritti **A** e **D**, sebbene in ordine diverso.

¹³³² Cfr. P. G. Beltrami, *Un divertimento di Giraut de Borneilh con Delfino d'Alvernia*, cit., pp. 147-181, che sostituisce finalmente, accostando i due testi e fornendo una traduzione italiana, l'edizione presente in F. Whitthoeft, “*Sirventes joglaresc*”, cit. Cfr. *ivi*, p. 162, dove lo studioso ammettendo la possibilità che i due componimenti avessero dialogato “a distanza”, propone come più probabile l'ipotesi della loro composizione per una medesima occasione: «Se di uno spettacolo cortese si tratta, come a me pare è quella del trovatore la parte principale».

¹³³³ Per gli interlocutori cfr. rispettivamente *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., pp. 493, 360. Per il componimento cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit, vol. III, p. 1165.

¹³³⁴ Per il v. 5 cfr. *ivi*, p. 1170: «Kolsen emendation to *l'amistat* is obviously mistaken». Cfr. A. Kolsen, *Zwei provenzalische "partimen" und zwei "coblas"*, in «Studi Medievali», XII, 1939, pp. 183-191.

amante, piuttosto che perderla del tutto: «qu'eu ay' en leis la meitat / que·l tot perda per foldat». ¹³³⁵

In ogni caso, il *focus* al volgere del secolo si sposta poi oltre che su come debba essere e comportarsi un *fin amans* anche sulle caratteristiche della dama ideale e sui comportamenti femminili in amore, sembrando per lo più sdoganata, a un livello di ideologia amorosa, la possibilità per una dama di alto rango di avere uno o più, a prescindere da quanti e quali, amanti. Che l'attenzione si focalizzi anche su come debba essere e comportarsi l'*amia*, è dimostrato anche dallo 'spostamento' encomiastico accennato in apertura.

Riprendendo l'*excursus* testuale, all' inizio del XII secolo è datato un *partimen* tra Rainaut e Jaufre de Pon, *Seign'en Jaufre, respondetz mi, si·us platz* (BdT 414,1=261a,1), dove il primo chiede al secondo: quale è più fortunato tra due amanti, quello che ama una dama di tale altezza da cui non riceve che "onore" oppure quello legato a una donna di bassa condizione, che non gli nega nulla, ma che non gli apporta niente più che il piacere? ¹³³⁶

Nel primo decennio del XIII secolo si segnala l'intensa attività dialogica dei trovatori di Uisel, nel Limosino. ¹³³⁷ Numerosi sono infatti i *partimens* e gli scambi di *coblas*, quasi tutti di contenuto amoroso ma con una netta inclinazione scherzosa e parodica, in cui sono coinvolti Gui (ca. 1195-ca 1209), il fratello Eble ¹³³⁸ (seconda metà XII secolo-

¹³³⁵ Ma potrebbe forse agire in questi versi un intertesto "salomonico". Anche il *partimen* *Seigner Arnaut, d'un jove* (BdT 201,5=25,2) potrebbe similmente muoversi da reminiscenze bernardiane: «tra due donne di ugual per bellezza ma una molto più ricca, l'altra con più *valor*, la prima vi amerebbe, ma anche amando un altro uomo, la seconda da solo e senza riserve, scegliete cosa vorreste di più». Arnaut sceglie la donna più ricca che dovrebbe però dividere con un altro amante con l'argomento (vv. 13-15): «eu vuell trop may la meytat de Tholoz'a mon talen / que Mongieus e·l trepador». Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 536 dove *Mongieus* è identificato come un villaggio nel Tarn o un quartiere di Tolosa, mentre il *trepador* corrisponderebbe a uno spazio pubblico situato nella stessa città. Cfr. E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 107, n. 15 «Nel De Amore un conte e una contessa discutono animatamente se sia da preferire la metà inferiore o la metà superiore della dama corteggiata». La stessa questione si trova nel sonetto di Antonio Pucci, *Una che m'ha d'amore il cor ferito*, cfr. C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 250.

¹³³⁶ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1118.

¹³³⁷ *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, publiées d'après les manuscrits par Jean Audiau, Paris, Delagrave, 1922. Cfr. La nota alla *vida* di Gui d'Uisel, in Rialto, <http://www.rialto.unina.it/Vidas/Vida-ed.GuiUss.htm> (testo Marangon 2005, *Rialto* 1.viii.2007): «Ci troviamo dinnanzi ad informazioni su un'intera famiglia più che su un singolo poeta. I quattro trovatori d'Uisel sono attestati in atti di donazione che vanno dal 1195 al 1240, data quest'ultima in cui figura solamente la firma dell'unico membro allora sopravvissuto: Elias. Sembra attendibile la notizia che Gui, quasi certamente il cadetto della famiglia d'Uissel, sia stato canonico di Brioude (nell'Alta Loira) e di Montferrand e che abbia smesso di *trobar* dopo che, nel 1209, Peire de Castelnau, legato di papa Innocenzo III, proibì a lui e agli altri chierici di frequentare le corti e di dedicare versi alle donne».

¹³³⁸ Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 167.

primo terzo XIII)¹³³⁹ e il cugino Elias (ca 1199-ca 1255),¹³⁴⁰ tra di loro o con altri signori e trovatori.¹³⁴¹

Cfr. il *partimen* tra Eble e Gui d'Uisel, *Gui, e-us part mon esciens* (BdT 129,3=194,10), BEdT: «che cosa porta più facilmente alla morte un amante, passare un'intera notte con l'amata, ma in in periodo di Avvento, oppure cadere preda dei briganti baschi Algaïs?»; lo scambio di *coblas* tra Eble e Gui d'Uisel, *En Gui, digatz, la qual penriatz vos* (BdT 129,2=194,5) BEdT: «che cosa scegliere tra la disponibilità di vestiti caldi ed eleganti in inverno e primavera (un mantello blu scuro un mese prima dell'avvento e grandi stivali rossi fino a calendimaggio) e di una donna perfetta, “cum a fin drut cove”, per tutta l'estate?»; lo scambio di *coblas* tra Gui e Eble d'Uisel, *N'Ebles, pos endeptatz* (194,16=129,4) BEdT: «accetterebbe Eble, indebitato, di abbandonare la donna amata di fronte alla promessa di mille marchi?». Ai debiti di Eble fa anche riferimento il *partimen* su «chi soffre maggiormente tra due uomini, l'uno stretto dai debiti e dell'angoscia dell'insolvenza, l'altro amante», scambiato tra Guilhem Gasmar e Eble, *N'Eble, ar cauzetz la meillor* (BdT 218,1=128,1). Elias aveva la sua corte in un castello poco lontano da quello dei cugini, Charlus. Cfr. il *partimen* (giunto in uno stato molto frammentario) tra Elias (*cosin*) e Gui d'Uisel, *En Gui, digatz al vostre grat* (BdT 136,1a=194,4), BEdT: «quale preferire tra due donne di uguale bellezza, una delle quali è "mal enseignada e vilana", mentre l'altra "no·us dira ja de ren vertat"?»; il *partimen* tra Gui e Elias d'Uisel, *Era·m digatz vostre semblan* (BdT 194,2=136,1), BEdT: «il perfetto amante, avendo possibilità di scelta, deve aspirare ad essere amante o marito della propria dama?»; quindi quelli forse più tardi tra Gui e Elias, *N'Elias, a son amador* (BdT 194,17=136,4), BEdT: «può una donna chiedere all'amante che le conceda di trascorrere una sola notte con un altro corteggiatore, senza che questo nuoccia all'onore di entrambi?»; *N'Elias, de vos vuelh auzir* (194,18=136,6) BEdT: su due quesiti (dove con la sua forma strofica), posti da ciascuno dei contendenti: «soffre di più che subisce la morte dell'amata o chi viene da lei abbandonato?; è preferibile godere della propria bella in un giorno d'estate o in una notte d'inverno?». ¹³⁴² Infine nel *partimen N' Elias, de dos amadors* (BdT 52,4=131,1), forse tra (Bernart de Rouvenac?) e Elias (d'Uisel?), si discute su «quale di due uomini si dimostra più innamorato della propria donna, quello che non riesce a trattenersi dal parlare di continuo di lei ovvero quello che non fa che interrogarsi dentro il proprio animo come poterla meglio servire?». ¹³⁴³

Allo stesso periodo risale lo scambio costituito da un gruppo di quattro *coblas* (di cui la prima con *tornada*) scambiate tra Elias d'Uisel e Gaucelm Faidit composte forse nel Limosino, nel castello di Charlus, proprietà di Elias d'Uisel, verosimilmente dopo il

¹³³⁹ *Ivi*, p. 173.

¹³⁴⁰ Cfr. *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, cit., p. 173.

¹³⁴¹ Cfr. il *partimen* tra Gui d'Uisel e Rainaut (VI d'Albusson?), *Segner Rainaut, vos qi-us faitz amoros* (194,18a=413,1): «quale di due amanti deve ritenersi più felice, quello che ha appena passato una notte con la propria donna o quello che pregusta una prossima notte d'amore?» (BEdT).

¹³⁴² Databile circa al 1210 e ante 1226-27, sulla base dell'imitazione di Peire Guillem de Luzerna, *En aquest gai sonet leugier* (BdT 344,3).

¹³⁴³ Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit, vol. I, p. 125.

maggio 1203, momento del ritorno di quest'ultimo dalla Terra Santa. Il dialogo in versi, trasmesso solo dal ms. H (e collegato dalla *razo* 167 B.F.)¹³⁴⁴ è così articolato: Elias d'Uisel, *Manenz fora-l francs pelegris* (BdT 136,3) - Gaucelm Faidit, *Ben auria ops pas e vis* (BdT 167,13) - Elias d'Uisel, *Gaucelms, eu mezeis garentis* (BdT 136,2) - Gaucelm Faidit, *A jutjamen de sos vezis* (BdT 167,3a). Per quanto riguarda il contenuto, si tratta di scambi di insulti in crescendo tra il signore-poeta e il trovatore dove il primo accusa il secondo di essere grasso (vv. 9-10 «Aqestz motz fetz n'Elias qe·ls saup far / miels q'en Gauselms q'es plus gros d'un pilar») e di vivere sulle spalle di sua moglie che guadagna soldi in maniera immorale e di non essersi fatto valere in Terrasanta, mentre il secondo accusa il primo di scambiare l'ospitalità cortese con la composizione di canzoni che dovrebbero sfamare i convitati:

Ben auria obs pas e vis
 A Chasluç, tant es ses umor
 merce del paubre pechador,
 q'es manenz de gabs e de ris.
 Qe sei solaz son granz copas d'argen
 e sas chanzos segalas e frumen
 e·ill sirventes son vestir vert e var.
 A lui s'en an cel que vol sojornar!¹³⁴⁵

Come abbiamo anticipato Linskill data al 1204, in occasione di un incontro dei due poeti entrambi oltremare per la quarta crociata, il *partimen* bilingue tra Raimbaut de Vaqueiras e il troviero Conon de Béthune, *Seigner Coine, jois e pretz et amors* (BdT 329,9=116,1) che verte sul quesito molto diffuso di chi sia migliore tra l'amante timido e quello ardito.¹³⁴⁶

Anche in questo caso si tratta di un motivo che si mostra ricorrente e ruota intorno a uno dei precetti della *fin'amors*, dal momento che, come ricorda Meneghetti, amplificando forse un discorso *in primis* bernardiano «i “fis amanz” non fanno nulla, o meglio non *dicono* nulla. Amore è un sentimento tanto terribile da inibire quasi completamente le facoltà espressive (...). L'eccesso di eloquenza, lungi dall'essere indizio di sincerità, è invece segno manifesto di falsità, di volgarità d'animo e forse

¹³⁴⁴ Il rubricatore attribuisce lo scambio a Uc de Saint Circ.

¹³⁴⁵Vv. 11-18. Cfr. l'edizione G. Barachini, *Rialto* (25.xi.2014), [http://www.rialto.unina.it/EIUss/136.3\(Barachini\).htm](http://www.rialto.unina.it/EIUss/136.3(Barachini).htm).

¹³⁴⁶ Cfr. *supra* § 4.8.

anche d'origine sociale» e quindi di norma «Il *ne pas dire* caratterizza il comportamento dell'amante cortese». ¹³⁴⁷

Sarebbe stata composta tra 1204 e 1206 in Grecia anche la tenzone tra Isabella (forse Isabella delle Carceri) ¹³⁴⁸ e Elias Cairel, *N'Elias Cairel, de l'amor* (Bdt 252,1=133,7), ¹³⁴⁹ che secondo Lachin mostra evidenti coincidenze con un altro componimento del troviero Conon de Béthune, *L'autrier avint en chel autre pais* (R 1574) dove in forma narrativo-dialogica si racconta di una rottura amorosa. ¹³⁵⁰ Come sottolineato dalle editrici, il componimento, che «It is better seen as a piece where the speakers introduce the presence of a love relationship for the sake of entertainment», ¹³⁵¹ conferma però anche in questo caso come la tenzone mista appaia il luogo deputato a discutere di amori finiti, cambi di dama e svelamento dell'inganno di amanti *fegnedors*, come è evidente già dalle prime due stanze (vv. 1-18):

[Isabella]

N'Elyas Cairel, de l'amor
q'ieu e vos soliam aver
voil, si·us platz, qe·m digatz lo ver:
per qe l'avetz cambjat'aillor,
qe vostre chans non vai si com solia?
Et anc vas vos non fui salvatj' un dia,
ni vos d'amor no·m demandetz anc tan
qu'ieu no fezes tot al vostre coman.

[Elias Cairel]

Madomn'Ysabella, valor
joi e pretz e sen e saber
soliatz qec jorn mantener;
e s'ieu en dizia lauzor
en mon chantar, no·l dis per drudaria,
mas per honor e pron q'ieu n'atendia,
si con joglars fai de dompna prezan;

¹³⁴⁷ Cfr. M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, cit., pp. 207-208.

¹³⁴⁸ Cfr. *The Troubadour tenos and partimens*, cit, vol. III, p. 846.

¹³⁴⁹ *Ivi*, p. 841.

¹³⁵⁰ Testo Lachin 2004 (I), *Rialto* (21.xi.2004), [http://www.rialto.unina.it/ElCair/133.7\(Lachin\).htm](http://www.rialto.unina.it/ElCair/133.7(Lachin).htm).

¹³⁵¹ *The Troubadour tenos and partimens*, cit, vol. III, p. 846. Cfr. L. Paterson, *Greeks and Latins at the Time of the Fourth Crusade. Patriarch John X Kamateros and a Troubadour Tenso*, in *Languages of Love and Hate. Conflict, Communication and Identity in the Medieval Mediterranean*, ed. By S. Lambert and H. Nicholson, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 119-139.

mas chascun jorn m'es anada cambjan.

Mentre al 1206¹³⁵² sembrerebbe risalire il *partimen* a tre contendenti tra Savaric de Maulleon, Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BdT 432,2= 167,26=449,1a),¹³⁵³ in cui il signore chiede di scegliere quale dei suoi tre amanti una dama mostra di amare di più, a partire dai tre diversi segnali amorosi che rivolge loro (vv. 5-11): «C'una dom'a tres preiadors / e destreing la tan lor amors / qe, tan tuit trei li son denan / a chascun fai d'amor semblan. / L'un esgard'amorosamen, / l'autr'estreing la man dousamen, / al terz chauzia·l pe rizen».¹³⁵⁴

Sempre al 1206 risalirebbe «uno dei più antichi casi di *Coblaswechsel*»¹³⁵⁵ (due del marchese e una del trovatore)¹³⁵⁶ tra Manfredi I Lancia e Peire Vidal, *Emperador avem de tal maneira* (BdT 285,1 = 364,19),¹³⁵⁷ dove il primo insulta il secondo per le sue fanfaronate (strutturando il suo discorso secondo una retorica giudiziaria e invocando le pene più severe) e il trovatore risponde additando l'impoverimento del signore e la sua cattiva condotta. Manfredi infatti a partire dagli anni 1196-1197 aveva impegnato parte dei suoi possedimenti, rendendosi di fatto vassallo di Bonifacio I di Monferrato e

¹³⁵² Cfr. F. Zinelli, *Attorno al senhal Gardacor in Uc de Saint-Circ BdT 457,3 (appunti per una storia dei poeti di Savaric de Mauleon, in Interpretazioni dei trovatori. Con altri contributi di filologia romanza, Atti del convegno di Bologna del 18-19 ottobre 1999, a cura di A. Fassò e L. Formisano, «Quaderni di Filologia romanza», XIV, 1999-2000, p. 245-273.*

¹³⁵³ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1162: «Even if the present *partimen* was not the first *torneyamen*, it achieved an unusual degree of fame: fourteen MSS, a *razo* transmitted by R (...) and pride of place among the *tensos* in ADIK».

¹³⁵⁴ *Ivi*, p. 1156. Cfr. per il motivo dei segni amorosi gli articoli di P. Rajna, *Una questione d'amore*, in *Raccolta di Studii critici dedicata ad Alessandro D'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Firenze, Barbera, 1901, pp. 553-68; Id., *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo di Boccaccio*, in «Romania», t. 31, n. 121, 1902, pp. 28-81.

¹³⁵⁵ G. Noto, *Lo scambio di coblas tra Manfredi I Lancia e Peire Vidal (e alcune riflessioni sull'«Occitania» ligure-piemontese)*, in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*, cit., p. 167. Per la datazione cfr. *ivi*, p. 169. Cfr. anche la rassegna delle interpretazioni, tra cui quelle relative all'eventuale carattere fittizio dello scambio, escluso però dal curatore in Peire Vidal, *Poesie*, vol. II, a cura di D'A. S. Avalle, Milano, Ricciardi, 1960, p. 415 sgg.

¹³⁵⁶ La seconda *cobla* del marchese, considerata spuria da N. Zingarelli, *Pietro Vidal e le cose d'Italia*, in «Studi Medievali», n. s. 1, 1928, p. 346 sgg., manca in **H**, ma è presente in **D^a**. Proprio su questa Noto basa la sua interpretazione del testo, che appare tuttavia troppo imperniata su una lettura carnevalesca: se confrontato con altri testi del *corpus* infatti l'augurio delle mutilazioni non somiglia tanto alle «possibili pene previste per il re del Carnevale» indicate dallo studioso (*ivi*, p. 176), ma alle mutilazioni inflitte a mendicanti e ladri la cui gratuita brutalità informa anche altri testi connotati come scambi di insulti rivolti alla categoria - assimilata alle precedenti - dei giullari.

¹³⁵⁷ Cfr. la Nota storica curata da A. Bampa su Rialto, anche per i fitti legami con altri testi di Peire Vidal [http://www.rialto.unina.it/PVid/premessaidt364.30,38,39\(Bampa\).htm](http://www.rialto.unina.it/PVid/premessaidt364.30,38,39(Bampa).htm) (21.xii.2016). La *cobla* missiva di Manfredi, riprende la forma metrica della canzone di Peire Vidal, *Quant hom honratz torna en gran paubreria* (BdT 364,40). Mentre per la qualifica di *emperador*, cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 414: «evidente la ripresa dell'espressione vidaliana di BdT 364.39, vv.65-66 *Empeiraire dels Genoes / remanh*».

la sua situazione non fece che peggiorare negli anni successivi.¹³⁵⁸ Pare significativo che lo scambio potrebbe aver avuto luogo, secondo Giuseppe Noto, in Piemonte e proprio presso Bonifacio, «alla cui corte, com'è noto, Peire Vidal soggiornò e della cui cerchia Manfredi fece parte».¹³⁵⁹ Come vedremo, infatti, gli scambi di insulti che coinvolgono un signore e di cui molti interpreti hanno messo in dubbio il carattere “reale” sulla base della loro violenza verbale, sembrerebbero essere stati invariabilmente composti presso la corte di un signore più potente (tale circostanza aiuterebbe a capire perché un trovatore o un giullare potesse in qualche modo essere “legittimato” a dileggiare un membro dell’aristocrazia senza dover temere particolari conseguenze).¹³⁶⁰

Ancora datata a circa il 1205-1206¹³⁶¹ è poi la tenzone-*partimen* tra Maria de Ventadorn (ca. 1165-ca. 1222)¹³⁶² e Gui d'Uisel, *Gui d'Uisel, be-m peza de vos* (BdT 295,1=194,9). La dama interroga il cugino acquisito¹³⁶³ circa la questione della reciprocità degli obblighi e della parità tra amata e amante in materia di *dreg d'amor*: «si deu far engualmen / dona per drut» (vv. 5-6).¹³⁶⁴ La questione si intreccia a un motivo personale

¹³⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 344: «Il violento scambio è stato situato genericamente dalla maggioranza dei critici attorno al 1196 (Torraca 1915; AValle). De Bartholomaeis e Noto, hanno invece proposto la data del 1206, sulla base del fatto che nelle *coblas* il Lancia fu accusato di aver toccato la soglia della povertà (vv. 15-16: *paubresa e nescera / vos coichan fort*) e che proprio in quell'anno il L. aveva impegnato per 5000 marchi a Bonifacio di Monferrato tutta la terra che possedeva in Lombardia, mentre il 13 marzo 1197 aveva dato in pegno ai creditori la metà dei suoi possedimenti di Castagnola e Loreto (Merkel)». Cfr. Peire Vidal, *Poesie*, vol. II, a cura di D'A. S. AValle, Milano, Ricciardi, 1960, p. 415 sgg. AValle (*ivi*, pp. 415-417) data invece lo scambio al 1196-1197. Peire Vidal attacca il marchese anche nelle *coblas* VI-VII della canzone-sirventese *Pus ubert ai mon ric thesaur* (BdT 364,38) e nella seconda di queste augura a Manfredi una punizione esemplare (di essere legato alla coda di un toro e frustato con il *mazell*, vv. 73-74, da attuarsi, sempre sotto l'egida di Bonifacio, sulla pubblica piazza di Asti, rovesciando la condanna che il nobile aveva pronunciato nei suoi confronti. Cfr. F. Latella, Peire Vidal, *Pus ubert ai mon ric thesaur* (BdT 364.38), «Lecturae tropatorum», VIII, 2015; le note al testo di A. Bamba su *Rialto* (22.xii.2016) [http://www.rialto.unina.it/PVid/364.38\(AValle\).htm](http://www.rialto.unina.it/PVid/364.38(AValle).htm).

¹³⁵⁹ *Ivi*, p. 169.

¹³⁶⁰ Cfr. *infra* § 6.13.

¹³⁶¹ BEdT indica 1210 circa, il componimento è comunque da datare *ante* 1221-1222 (morte di Maria de Ventadorn). A. Rieger proponeva invece sulla base delle relazioni intertestuali da lei individuate, fine 1195-inizio 1196.

¹³⁶² Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 353. Maria, moglie di Eble V visconte di Ventadorn, proveniva dal casato dei visconti di Turenna. Maria è nominata giudice in altri tre *partimens*.

¹³⁶³ Cugino acquisito della dama per via del matrimonio con Eble V di Ventadorn.

¹³⁶⁴ Bernart de Venadorn in *Chantars no pot gaires valer* (BdT 70, 15), vv. 29-32 aveva postulato la necessità di una pari *voluntas* tra amanti: «En agradar et en voler / es l'amors de dos fis amans. / Nula res no i pot pro tener, / si lh voluntatz non es egaus». *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 934. *Ivi*, p. 938: «The *partimen's* fame on the thirteenth century may be judged by the existence of two different *razos* as well as by the number of MSS. (...) It may be the earliest genuine dialogue (as distinct from 'fictive' *tensos*) between a troubadour and a *trobairitz*. This fact together with the subject chosen for debate constitute its cultural importance». È stato ipotizzato ed è possibile che manchino le *tornadas*. Il testo condivide lo schema di versificazione con altri quattordici componimenti tra cui la *mala canso* di Gui d'Uisel, *Si be-m partez mala donna de vos* (BdT 194,19), dedicata alla viscontessa Margarita d'Albusson, (v.49) e datata tra 1196-97 ca. e *ante* 1213, cfr. *ivi*, p. 937. Cfr. anche, A. Rieger,

dal momento che il quesito è posto anche all'interno del *topos* del "silenzio poetico": Maria infatti afferma che per rispondere Gui dovrà tornare finalmente a cantare. Mentre qui Gui si fa partigiano di una totale uguaglianza tra amante e amata, Maria schernisce i *drut* che in principio si presentano come umili servitori, seguendo ipocritamente il rituale della promessa feudale, per poi pretendere di essere in tutto pari alla dama (vv. 33-40):

Gui d'Uicel, ges d'aital respos
no son li drut al comensar,
ans di cascus quan vol preiar
mas jonthas e de genoillos
'Dona, voillatz qu'ieu vos sierva humilmen
Coma vostr'om'; donx, s'ilh enaisi·l pren,
ieu lo jutge per dreg a traïdor
Si·s fai parers, que·s det a servidor.¹³⁶⁵

Anche qui la tenzone-*partimen* mista si configura come spazio privilegiato di discussione della relazione *drutz-domna* in termini diversi da quelli altrove codificati, più vicini semmai ai romanzi francesi. La questione dei doveri degli amanti è infatti assai dirompente dal momento che per come è stata codificata la *fin'amor* appare di norma basata sulla disparità tra *drut* e *amia*, cui il primo deve totale obbedienza.¹³⁶⁶

Tra 1207 e 1208 potrebbe essere poi datata la tenzone tra Aimeric de Peguilhan e un non meglio identificato Peire del Poi, *Peire del Poi, li trobador* (BdT 8,1=354,1)¹³⁶⁷ dove la *razo* è se si può ottenere maggiore onore dal Sì o da No? («*Qe ieu vos partisc*

La mala canso de Gui d'Uisel. Un exemple d' "intertextualité de pointe", in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, vol III, Actes du 3e Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier, 20-26 septembre 1990, Montpellier, Université Paul Valéry-Imprimerie de Recherche, 1992, pp. 1072-1080. *Ivi*, p. 1084 si trova uno schema riassuntivo di tutti i derivati metrici di *Si be-m partez* in ordine cronologico. Secondo Rieger (*ivi*, p. 1079): «*Maria s'oppose au succès grandissant des malas cansos, aux imitateurs de Gui d'Uisel en général*»; così come la *cobla* con *tornada* di Peire d'Uisel *En Gui d'Uisel, be-m plai vostra chanso* (BdT 361,1) ricusava i toni di *Si be-m partez*. Secondo A. Rieger, Maria riprenderebbe la versificazione di Raimbaut de Vaqueiras, *Ges, si tot ma domn'et amors* (BdT 392,17) che sarebbe quindi all'origine della catena di imitazioni. Cfr. L. Paterson, *Five trobairitz tencos and partimens. A New Critical Edition*, in «*Rivista di Studi Testuali*», 6-7, 2004-2005, p. 229: «so Maria would deliberately harking back to Raimbaut's aggressive attitude to his lady as well as to Gui's even more aggressive attack on his *mala domna*».

¹³⁶⁵ *Ivi*, p. 936.

¹³⁶⁶ A. Corbellari, *Retour sur l'amour courtois*, cit., così come glossato poi da Gaston Paris, il concetto di *fin'amor* appare: «un amour inégalitaire et adultère tendant à prolonger le désir au détriment de son accomplissement».

¹³⁶⁷ Per l'ipotesi di datazione, cfr. *The Troubadour tencos and partimens*, cit., vol. I, p. 18; S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti 'provenzali' e angioine nella tradizione manoscritta dei trovatori*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 49-52.

Oc e No: / Per qal reman hom plus onratz?». Peire decide per l'Oc, e Aimeric si trova a difendere il No, ma in entrambi casi gli argomenti a sostegno della “parte” da difendere sono del tutto calati nelle conseguenze pratiche di cosa possa comportare il dire di sì o di no, con particolare riferimento ai “doveri” del *donar* (vv. 13-16):

q'anc homs non crei vesce baro
per Non dir fos en prez puiatz
e per Oc vei lo faz onratz
complir ab genta messio

5.17 I “primi” *partimens*

Come abbiamo visto per i testi della seconda generazione alcuni tratti di quello che si codificherà come *partimen*¹³⁶⁸ sono in qualche modo presenti già nei testi databili all'ultimo quarto del XII secolo. Pensiamo a caratteri che si affermeranno come costanti come la domanda di scegliere vincolata a un'alternativa binaria o ternaria e in qualche modo legata alla casistica amorosa o la struttura di sei *coblas* con due tornadas. Le prime tenzoni in cui compare questa struttura sono quelle tra Peire e Bernart de Ventadorn, *Amics Bernartz de Ventadorn* (BdT 323,4=70,2), tra Bernart e Peirol, *Peirols, com avetz tant estat* (BdT 70,32=366,23) e quindi quella tra Giraut de Borneilh e il re d'Aragona, *Be-m plairia, Seigner En Reis* (242,22=23,1a). La richiesta di un giudizio di casistica fa la sua apparizione anche in testi monodici come la canzone di G. de Borneilh, *La flors del verjan* (BdT 78,1), vv. 98-105: «Eras demandatz / midons de Narbona / de drut que randona / ni·s fai trop cochatz, / qan l'ave / c'una vetz rete / d'amor cal que iauzimen, / si· non e pert plus de cen!». ¹³⁶⁹

Tuttavia i primi esempi di *partimens* veri e propri sono databili solo alla fine del secolo, punto su cui gli interpreti si mostrano per lo più concordi.¹³⁷⁰ Appare più arduo

¹³⁶⁸ Quindi come quella forma particolare di tenzone in cui il quesito iniziale è posto come una scelta tra due alternative per cui il secondo partecipante deve scegliere quale delle due difendere e il primo si impegna a sostenere la restante.

¹³⁶⁹ Per l'avvicinamento a Ermengarda di Narbona e al *De Amore*, cfr. la nota in *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneilh*, cit., p. 174.

¹³⁷⁰ Cfr. A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 301. Mentre secondo R. Zenker, *Die provenzalische Tenzone*, cit., p. 87 l'esistenza dei *partimens* non è accertata prima degli anni '80 del XII° secolo. Cfr. *ivi*, p. 93: «Gegen Ende 12. Jahrhunderts nun, vielleicht in den 80er Jarhen». *Ibidem* lo studioso propende per un'origine assai antica, anche popolare, di questa tipologia di dibattito: «Dieses geteilte Spiel war wohl sehr alt; auf nichts anderes bezieht sich die oben angeführte Stelle beim ältesten Troubadour, dem Grafen von Poitiers: Teilt Ihr mir ein Liebesspiel aus, so bin ich nicht so töricht, dass ich nicht das beste unter den checkten zu wählen wusste». Tuttavia lo studioso (*ivi*, p. 72) deve ammettere che non ci sono tuttavia tracce così antiche di *partimens*: «Als Beweis für die Existenz der Tenzone ist die Stelle mithin

determinare quali testi possano costituire gli esempi più antichi di questo sottotipo, data la difficoltà a stabilire una cronologia assoluta dei componimenti.

Zenker proponeva i *partimens* di Peirol e Dalfi d'Alvergne, *Dalfi, sabriatz me vos*¹³⁷¹ (BdT 366,10=119,2) e Peirol e un *senher* (da lui sempre identificato con Dalfi), *Seigher qual penriaz vos* (BdT 366,30).¹³⁷² Jeanroy, nel lungo articolo-recensione *La Tenson provençale*, contemplava invece come possibili primi *partimens* quelli di Aimeric de Peguilhan e Guillem de Berguedan, *De Berguedan, d'estas doas razos* (BdT 10,19=210,10)¹³⁷³ e di Guillem Augier Novella e un altro Guillem, *Guillem, prims est en trobar a ma guiza* (BdT 205,4= 201,3= 426a,1), datandoli tra gli anni Ottanta e Novanta del XII secolo.¹³⁷⁴

zu streichen. Eine Betrachtung der Tenzonen in chronologischer Reihenfolge ergibt nun, dass sich die Existenz der Tenzone mit *joc partit* für die ältere Zeit überhaupt nicht ermitteln lässt».

¹³⁷¹ In *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1002 le editrici riprendono l'edizione S. C. Aston, *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953, p.11 e datano il testo alle ultime decadi del XII secolo. Così anche la scheda della BEdT, che ritiene il «testo indatabile con precisione», collocandolo *ante* 1235 (anno della morte di Dalfi d'Alvergne). Il quesito proposto da Peirol è il seguente: «un amante ama più profondamente la propria dama prima (Peirol) o dopo (Dalfi) che lei gli si è concessa?» (BEdT).

¹³⁷² Anche questo testo non ha però una datazione certa, cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1018: «it would seem possible to date the piece only quite broadly between perhaps 1190-1220». L'interlocutore, indicato esclusivamente come *senher*, tradizionalmente è stato identificato con Dalfi d'Alvergne (cosa che Zenker dava per certa). Secondo Harvey e Paterson, *ibidem* forse si tratta di Dalfi ma avanzano l'ipotesi che potrebbe anche trattarsi Blacatz. Peirol propone nel testo questa domanda: «tra due donne è preferibile quella raggiungibile facilmente o quella da cui ci separano lunghe attese e sofferenze?» (BEdT). A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 298-299: «Peirol, dit M. Zenker, commença à poétiser vers 1180 (d'après Diez) et quitta la cour du Dauphin après la troisième croisade, par conséquent avant la fin du douzième siècle. C'est entre ces deux dates qu'il faudrait placer les deux *partimens*, qui sont ainsi les plus anciens que nous possédions. (...) Il n'est pas certain ni que Peirol ait commencé à composer dès 1180, ni qu'il ait quitté la cour du Dauphin immédiatement après la troisième croisade. Les seuls faits attestés à son sujet sont les suivants: la plus ancienne de ses pièces qu'il soit possible de dater (366, 29) est de 1189-90 et elle fait mention du Dauphin, avec qui il était donc en relations dès cette époque; mais il est plus que probable qu'il ne participe point lui-même à l'expédition qu'il prêchait dans cette pièce; il s'en fait dissuader par l'«Amour» de la façon la plus convaincante. D'autre part, l'activité poétique du Dauphin ne paraît pas s'être exercée avant l'extrême fin du douzième siècle; son œuvre la plus ancienne est de 1192, et les trois pièces où nous le voyons choisi comme arbitre par des auteurs de *partimens* ou loué pour sa compétence en matière poétique sont précisément du commencement du treizième siècle. Ces deux *partimens* peuvent donc avoir été composés à partir de 1185 environ, mais ils peuvent aussi bien, et cela même est plus probable, ne l'avoir été qu'entre 1200 et 1210».

¹³⁷³ A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 299: «il n'est pas téméraire de placer le *partimen* en question vers 1185-90». Mentre R. Harvey e L. Paterson in *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 38 lo collocano in Catalogna all'incirca tra 1190 e 1195. Il quesito propone di scegliere se sia «preferibile amare essendo disamati o, al contrario, disamare essendo amati?» (BEdT).

¹³⁷⁴ A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 299 data il *partimen* a «à peu près de la même époque» del precedente, e lo considera come probabilmente il più antico. Mentre *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 547, lo colloca invece tra il 1220 e il 1245. Il quesito consiste nella scelta tra: «è preferibile possedere la sapienza (Guillem) o essere ricchi e potenti (Augier)?» (BEdT). Nella tornada X si conserva anche il giudizio espresso da tale Romieu. Cfr. A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 299: «Mais il y a une circonstance qui nous force à considérer comme plus ancien le *partimen* où il paraît; c'est qu'il est soumis au jugement d'un certain Romieu. Or, Bernart de Ventadour nomme deux fois un

Ma la revisione delle datazioni, operata in particolare da Harvey e Paterson nella loro edizione, porta a spostare la datazione di questi testi (come dei componimenti già proposti da Zenker) all'inizio del secolo successivo.¹³⁷⁵ I due testi che - per quanto possibile stabilire allo stato attuale della documentazione e delle più recenti datazioni - potrebbero costituire i primi esempi di *partimens* sono quindi il dialogo bilingue tra il Coms de Breitaigna e Gaucelm (Faidit?), *Jauseume, quel vos est semblant* (BdT 178,1=167,30b)¹³⁷⁶ e quello tra Folquet de Marseilla e Tostemps (Raimon de Miraval?), *Tostemps si vos sabetz d'amor* (BdT 155,24=444,1).

Jeanroy ha sottolineato la coincidenza temporale con le prime attestazioni di *jeux-partis* oitanici nella Francia settentrionale. Uno dei testi più antichi sembrerebbe essere il *jeu-parti Gasse, per droit me respondez* (R 948)¹³⁷⁷ che vede alternarsi il troviero Gace Brûlé (circa 1185-1210) e un conte di Bretagna, forse Goffredo Plantageneto, secondo conte di Bretagna (1158-1186),¹³⁷⁸ quarto figlio di Enrico II, Re di Inghilterra e di Eleonora d'Aquitania, presso cui il troviero potrebbe essere stato dal 1181 fino alla morte del signore, avvenuta nel 1186.

Romieu (70, 22 et 45) et dans le premier de ces passages, il le désigne comme habitant Vienne. Si l'on songe que notre Augier était de Saint-Donat, près de Vienne, on admettra sans doute que le Romieu qu'il nomme est bien celui dont parle Bernart de Ventadour. Si on remarque d'autre part que les deux pièces de celui-ci où paraît Romieu ne sont pas de celles où Bernart renonce à l'amour, mais qu'il y chante, au contraire, la maîtresse qu'il appelle "Conort", on ne pourra guère se refuser à les considérer, quelque opinion qu'on adopte du reste sur la chronologie des œuvres de Bernart, comme antérieure au moins à 1180. Notre *partimen* ne doit donc pas être de beaucoup postérieur à cette époque, et il serait assez naturel de penser qu'Augier le composa avant de quitter son pays d'origine, c'est-à-dire dans les premiers temps de sa carrière poétique. Il semble donc également difficile de le faire remonter au-dessus de 1185 et de le faire descendre au-dessous de 1195, de telle sorte que cette pièce resterait en somme un des spécimens les plus anciens du genre, sinon le plus ancien de tous, comme Bartsch l'avait pensé (...).

¹³⁷⁵ A. Jeanroy, *La tenson provençale*, cit., p. 30: «Quoi qu'il en soit, ce n'est pas avant l'extrême fin du douzième siècle qu'il faut placer, sinon l'apparition, au moins la vogue de ce genre». Dello stesso parere, sebbene collocando la fioritura dei *partimens* presso le corti di Dalfi e la cerchia dei trovatori d'Uisel, S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, cit., p. 36: «Die ersten reinen Vertreter des Partimen stammen aus den beiden letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts, vom Hof der Trobadors von Uisel, des Dauphins der Auvergne und Marias von Ventadorn». Cfr. *ivi*, p. 44.

¹³⁷⁶ Altri testi bilingui, quelli con Raimbaut de Vaqueiras, composti verosimilmente tra l'ultimo decennio del XII secolo e l'inizio del successivo sono la tenzone "fittizia" con una genovese, *Bella tant vos ai prejada* (BdT 392,7) e il *partimen* con *Coine* (Conon de Béthune?), *Seigner Coine, jois e pretz et amors* (BdT 392,29=116,1). Cfr. *supra*, § 4.8.

¹³⁷⁷ Cfr. H. G. Dyggve, *Gace Brûlé trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, in «Mémoires de la Société neophilologique de Helsinki», t. XVI, Helsinki, 1951, p. 7. La rubrica del ms. C riporta «Messires Gaises Bruleis», di b «Le Keu de Breitaigne a Gasse Brullé» (dove *keu* è errore per *cuens*). Il quesito è il seguente: «dois-je continuer à aimer celle qui m'a trahi ou la delaisser?». Gace (in apparente contrasto con le sue dichiarazioni) consiglia di continuare a amare. Non vengono nominati giudici.

¹³⁷⁸ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 310. Acquisì il titolo grazie al matrimonio con Costanza di Bretagna.

Si potrebbe quindi trattare dello stesso conte coinvolto in *Jauseume, quel vos est semblant* e in questo modo il più antico *partimen* e il più antico *jeu-parti* avrebbero in comune un partecipante e sarebbero stati composti non solo negli stessi anni, ma anche in uno stesso ambito culturale.¹³⁷⁹ Långfors, nel secondo capitolo del *Recueil général des jeux partis français* dedicato a «Partenaires et juges», pone «la question de savoir quel est le plus ancien jeu-parti français susceptible d'une datation» nel segno dell'incertezza, trattando dei due componimenti del *corpus* attribuiti al conte di Bretagna.¹³⁸⁰ Nel primo da lui discusso, *Bernart, a vos vueil demandar* (R 840), il conte si rivolge a Bernart de la Ferté e sono nominati giudici il conte di Angiò e di *Gueldre*.¹³⁸¹ La menzione del conte di Angiò ha portato Långfors a ipotizzare che in realtà il conte di Bretagna qui in questione possa essere non Goffredo ma suo nipote, Jean I detto il “Roux” e il componimento risalirebbe quindi all'incirca al 1246. Mentre per quanto riguarda *Gasse, per droit me respondez*, anche se secondo l'editore «il n'est pas assuré que les interlocuteurs soient un comte de Bretagne et messire Gace Brulé», i diversi riferimenti presenti nell'opera del troviero relativi a “un conte di Bretagna” e a un “conte Jeofroi”, renderebbero comunque molto probabile l'identificazione con Goffredo Plantageneto e in tal caso si tratterebbe in effetti del «plus ancien jeu-parti conservé».¹³⁸²

¹³⁷⁹ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 424: «thus as Lejeune (...) notes the earliest OF *jeu-parti* and the earliest *partimen* involving a troubadour would have been created in the same cultural milieu and much at the same time. The differences between the two pieces - the bilingual piece has the more risqué subject, and Geoffroy handling of OF in it is less 'correct' (...) - are hardly of sufficient weight to overturn this hypothesis». Resta da capire però allora da perché a questa ipotesi non viene dato alcun peso dalle editrici, per esempio, in sede di introduzione.

¹³⁸⁰ *Recueil général des jeux partis français*, cit., p. xi. *Ibidem*: «Le premier groupe de notre recueil réunit deux pièces attribuées – la seconde il est vrai, d'une manière incertaine – à un comte de Bretagne. La place que ce petit groupe occupe en tête de notre recueil est déterminée par la date présumée du n II. Mais traitons d'abord du n. I ¹³⁸⁰, parce qu'il offre des indications historiques plus précises».

¹³⁸¹ L'Anjou fu confiscato a Giovanni senza Terra da Filippo Augusto nel 1203 e tornerà a fare parte a sé sotto Luigi VIII, il quale lo dona a suo figlio Jean negli anni Venti del XIII secolo. Torna poi di nuovo sotto Luigi IX verso il 1246, che lo dona a sua volta al fratello Carlo, futuro re del regno di Napoli e di Sicilia (1265) e protettore di trovatori e partecipante in dibattiti poetici con trovieri come Rutebeuf e Adam de la Halle.

¹³⁸² *Ivi*, p. xv. Cfr. H. G. Dyggve, *Gace Brulé trouvère champenois*, cit., p. 27 (R413): «Mes en Bretagne m'a loié / li cuens, cui j'aing tot mon aé, / et s'il m'a bon conseil doné, / ce verrai je prochainement». Dyggve sottolinea (*ivi*, p. 28) come Goffredo, nato nel 1158, si sposò con Costanza di Bretagna nel 1181, mentre Gace Brulé fu attivo come poeta almeno dal 1189 e che tra il 1186 e il 1203 non ci fu un conte di Bretagna. Altri riscontri a favore dell'identificazione sono poi in R 1893, dove Gace nomina nella sesta strofa «li cuens Giefrois, qui me doit consieller» e in R1867, v. 57 «le conte Joiffroi ai proié». In *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, 4. éd. avec additions et une appendice bibliographique, Paris, H. Champion, 1965, p. 46, n. 2 lo studioso evocava tuttavia la possibilità che si trattasse di Gace.

Per Jeanroy (che tuttavia non accenna a *Jauseme, quel vos est semblant*) una tale sincronicità nelle prime attestazioni potrebbe costituire prova («on pourrait supposer sans temerité») del fatto che «cette forme a passé du Nord au Midi», ipotizzando quindi che le *Demandes d'amour* potessero collocarsi “a monte” della tradizione poetica dei *jeux-partis* e dei *partimens*. L'origine nordica poteva anche essere spiegata a suo parere con la maggiore vicinanza geografica ai centri intellettuali universitari, dove l'insegnamento si imperniava sulle *disputationes*.¹³⁸³

In realtà sebbene la questione importante e relativamente poco indagata dei reciproci rapporti di derivazione e influenza tra *partimens*, *jeux-partis* e *Minnefragen* sia complessa e di difficile soluzione,¹³⁸⁴ come sottolinea giustamente Neumeister, in assenza di maggiori elementi è arduo sostenere che in origine questo tipo di dibattiti poetici abbia seguito un asse Nord-Sud:

Auch die ersten, thematisch und strukturell mit dem provenzalischen Partimen völlig übereinstimmenden nordfranzösischen *jeux-partis* werden in den 80er Jahren des 12. Jahrhunderts verfasst. Daraus kann jedoch nicht gefolgert werden, dass die Form des Partimens aus dem Lande des Andreas Capellanus nach Süden gebracht worden ist. In Nordfrankreich ist vor 1180 keine lyrische Tradition nachweisbar, während in der Provence die lyrischen Gattungen seit den Tagen Wilhems IX. blühen. Die meisten Partimens verdanken wir den Trobadors der klassischen Periode bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein.¹³⁸⁵

5.18 *Jauseme, quel vos est semblant* (BdT 178,1=167,30b)

Il testo è tradito da due manoscritti e si trova in **a** sotto la rubrica «La tenzo del comte e den gaucelm»¹³⁸⁶ mentre è adespota in **N**. Secondo Mouzat si tratta di un *partimen* che vede confrontarsi *Jauseme*, «que nous avons des bonnes raisons d'identifier avec

¹³⁸³ *Ibidem*: «L'habitude de poser des questions du genre de celles dont nous venons de parler y préexistait à l'apparition du jeu parti proprement dit, et elle y a survécu, car nous avons plusieurs recueils de ces questions suivies de leurs réponses. (...) Cette solution est d'autant plus séduisante que c'est surtout dans les pays du nord, où la vie universitaire était la plus intense, que devait le plus facilement s'acclimater ce genre si voisin des exercices dialectiques de l'école».

¹³⁸⁴ Torneremo su questo punto nel prossimo capitolo. La rete di rapporti forma più che un triangolo, almeno un quadrilatero, il cui quarto vertice è il trattato di Andrea cappellano, composto anch'esso «verso la fine del XII secolo (gli anni proposti oscillano fra 1184-1185 e 1196-1200). Per la datazione cfr. D'A. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni*, cit., p. 30.

¹³⁸⁵ S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, cit., pp. 36-37.

¹³⁸⁶ Il termine compare anche come definizione interna al v. 24.

Gaucelm Faidit, et un comte de Bretagne qui ne peut être que Geoffroi Plantagenêt, Comte de Bretagne de 1169 à 1186, que Gaucelm Faidit a connu et fréquenté».¹³⁸⁷

Tuttavia la datazione si basa proprio sulla certezza di questa identificazione, dal momento che i successori di Goffredo, Pierre Mauclerc (conte di Bretagna dal 1213 al 1237)¹³⁸⁸ e suo figlio Jean I “le Roux” (conte dal 1237)¹³⁸⁹ non potrebbero aver partecipato a uno scambio con il trovatore o altrimenti *Jauseme* dovrebbe altrimenti essere un trovatore sconosciuto vissuto all’inizio del XIII secolo, ma anche le ultime editrici del testo considerano l’ipotesi di Mouzat «inherently much more probable».¹³⁹⁰ Se l’identificazione dei due *partenaires* è corretta, Goffredo avrebbe quindi

¹³⁸⁷ *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du 12ème siècle. Édition critique*, a cura di J. Mouzat, Paris, Nizet, 1965, p. 388. *Ibidem*: «*Jauseme*, c’est évident, est la forme palatalisée et vocalisée, en langue d’Oïl, de Gaucelm». Per i riferimenti al conte di Bretagna nell’opera del trovatore cfr. *ibidem*. Mouzat conclude (*ivi*, p. 389): «Si nous n’avons pas une certitude absolue, le faisceau d’indices que nous possédons rend extrêmement vraisemblable un débat entre Gaucelm Faidit et Geoffroi II Plantagenêt, et invraisemblable toute autre solution». Gaucelm Faidit (fine XII secolo- seconda decade del XIII), trovatore originario di Uzerche nel limosino, è stato (*Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 202) «tra i più prolifici e (...) anche tra i più apprezzati» della lirica occitana, dati il gran numero di manoscritti che hanno conservato le sue poesie e la quantità e varietà di corti che visitò o con cui ebbe contatti nella sua lunga attività poetica, tra cui quelle di Raimon II di Agoult e di Raimondo V di Tolosa in Provenza, di Dalfi e Maria de Ventadorn in Alvergne, dei d’Uisel, dei Plantageneti come appunto Goffredo e il fratello Riccardo Cuor di leone, dei Monferrato, di Savaric de Maulleon. Significativamente Gaucelm è spesso coinvolto in *partimens*, sia come partecipante che come giudice; anche se non fosse lui *Jauselme*, la sua produzione risulta comunque di notevole importanza un per studiare questa tipologia testuale.

¹³⁸⁸ Identificato con il conte da H. Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache zum ersten Male herausgegeben*, Halle, Niemeyer, 1883, pp. 326-328.

¹³⁸⁹ Secondo J. Bédier, *Les chansons du comte de Bretagne*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928, pp. 477-495 era proprio Jean le Roux, nato nel 1217, ad aver composto «une demi-douzaine de chansons et de *jeux-partis*». J. Mouzat (*Les poèmes de Gaucelm Faidit*, cit., p. 389) esclude questa possibilità: «un jeune poète d’ascendance capétienne par son père pouvait-il, vers 1240, connaître suffisamment la langue d’Oc pour composer un *partimen* bilingue? Un Gaucelm méridional pouvait-il visiter vers cette époque la cour d’un cousin du roi de France ?». Mentre nel *Recueil général des jeux partis français*, cit., p. xvi, Långfors ritiene che si possa trattare di Goffredo anche perché la sua lingua somiglia a «une langue qui n’est pas le français de France, mais le normand ou plutôt même l’anglo-normand. Or le comte Geoffroi, fils d’un roi d’Angleterre, fut élevée en ce pays». Da notare che Gaucelm Faidit compose in lingua d’oïl anche la canzone *Quant vei reverdir les jardis* (BdT 167,50).

¹³⁹⁰ *The Troubadour tenors and partimens*, cit., vol. II, p. 424: «on either hypothesys, the *Jauseme* of our text would have to be some otherwise unknown troubadour of the first half of the 13th c.». Da notare tuttavia Gaucelm Faidit compose in francese anche la canzone a *coblas retroenchadas* *Can vei reverdir li jardis* (BdT 167,50). Cfr. V. Crescini, *Canzone francese d’un trovatore provenzale*, in *Atti e memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, XXVI, 1909-1910, pp. 63-105; *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, cit., p. 403; U. Mölk, *A propos de la tradition manuscrite de la chanson PC 167,50 de Gaucelm Faidit*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d’oc*, Actes du Septième Congrès International de l’Association Internationale d’Etudes Occitanes, (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002), vol. I, R. Castano, S. Guida and F. Latella (edd.), Roma, Viella, 2003, pp. 555-564. mouzat

«presumibilmente»¹³⁹¹ ospitato Gaucelm Faidit tra il 1183 e il 1186 ; comunque «such a bilingual encounter between the two in the 1180s is at least conceivable».¹³⁹²

Il testo si compone di *coblas doblas* di undici versi ottosillabi con schema 8a 8b 8a 8b 8a 8b 8a 8b 8a 8b e due *tornadas* di tre versi (a a b).¹³⁹³

Il conte chiede a *Jauseme* se per un *fins amans* sia preferibile *jezir* con la propria dama subito, non appena arrivati da lei, o prima di congedarsi (vv. 1-11):¹³⁹⁴

I [Coms]

Jauseme, quel vos es[t] semblant
que l'om doia mieus maintenir,
cant tan a conquis fins amant
q'ill en est venuz au jezir
e sa dame l'enora tant
qu'elle met sor lui le choizir
d'un dous fere penre em beizant
al comenser, o al partir?
Cens plus, dites vostre talant:

¹³⁹¹ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 311: «Non è escluso che proprio seguendo l'erede di Enrico II, Gaucelm abbia soggiornato a Parigi durante l'estate del 1186 presso Filippo Augusto di Francia. Alla corte di J. Si sarebbero succeduti oltre a Peire Vidal, Guiraut de Salaignac, Gace Brulé, Raimon Vidal de Besalù». Mentre Bertran de Born dedicò diversi componimenti e due *planhs* a Enrico il Giovane, fratello di Goffredo, *Mon chan fenisc ab dol et ab maltraire* (BdT 80,26) e *Si tuit li dol e-l plor e-l marrimen* (BdT 80, 41). Cfr. R. Lejeune, *Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine*, in «Cahiers de civilisation médiévale», I, n. 3, 1958, pp. 319-337.

¹³⁹² *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 424. Come sottolineato da P. Bec, *À propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive?*, in «*Sempre lo camps auràn segadas resurgantas*». *Mélanges offerts à X. Ravier*, éd. par Bouvier J.-Cl., J. Gourc et F. Pic, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 415 lo scambio pone anche la questione (che a dire il vero appare poco risolvibile però) delle circostanze e del pubblico della *performance*: «tout l'impact du match poético-musical ne pouvant s'exercer que sur un public relativement bilingue, que cette performance soit menée par les troubadours eux-mêmes, ou bien peut-être par deux jongleurs, l'un Français (ou s'essayant en français), l'autre Occitan».

¹³⁹³ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 423: «The verse-form is not otherwise attested in OF and occurs in Med. Occ., though with different rhyme-endings, only in a *canço* and a *sirventes* of Lanfranc Cigala (PC 282, 25 and 15)». Cfr. *Un avinen ris vi l'autrier* (BdT 282, 25), vv. 56-66: «Pero si·m cug eu tant valer, / si valors nuls hom'enanz trai, / qu'eu n'aurai complit mon voler, / si sa voluntaz no·l m'estrai. / E si·m volgues dreg mantener, / pois sa mantenensa mi plai, / de midonz mi degr'eschazer / tot so qu'a fin aman eschai. / Pero eu no·il quier son aver/ mas la ren que·il sabrai querer, / si m'o dona, ben o penra». Cfr. [http://www.rialto.unina.it/LanfCig/282.25\(Branciforti\).htm](http://www.rialto.unina.it/LanfCig/282.25(Branciforti).htm). (testo Branciforti 1954 IV, *Rialto* 30.iv.2003).

¹³⁹⁴ Cito da *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 424. Il manoscritto a tradisce un testo (*ivi*, p. 415): «not totally occitanised», quindi le editrici scelgono di seguire il testo di N pur non correggendo, come Mouzat, gli occitanismi «sporadici» presenti nelle *coblas* in francese antico: «Similarly a number of aberrant graphies in the Occitan portions of the text have been allowed to stand (see for example 62 and 63) : these too, though no doubt not a feature of the 'original' text, nevertheless constitute an interesting aspect of its transmission».

le quel pannrietz vos avant,
al conjé o a l'avenir?

Jauseme afferma di poter scegliere con facilità (vv. 12-15: «Senher coms de Bertagna, afan / no m'en chal aver ni consir / del penre, car ben es trian / cal val mais») la prima alternativa, con la motivazione «que·l primers far e[s] ses enjan / et en autre pod om faillir» (vv.15-16) e quindi che un amante che rimanda il *joi* mostra di non avere tanto “desiderio” (vv. 18-20: «Et, si·l drutz vai son joi tardan / pos sa domna l'en vol aizir, / no·m par n'aia volontat gran»). Nella terza *cobla* il conte dichiara già per vinto il suo avversario (v. 23: «vencutz seres de la tenson») con l'argomento ricorrente nei *partimens* per cui il contendente non ha mai conosciuto amore (v. 31: «vos ne fostes unquas amis») e dichiara migliore «au conjé (...) lo bel don» (v. 33). *Jauseme* insiste invece aggiungendo che «c'adoncs a om son joi conquis / et no·i pot aver faillizum», «e pueis li baizar e·l douz ris / son, apres del faire, plus bon» (vv. 40-41, 43-44). Entrambi presentano la propria scelta come la più “ortodossa” rispetto alla *fin'amor*: Gaucelm, ai vv. 34-35 («Senher, partit et devis / D'amic com es et er e fo»), vv. 56-58 («jens a fin amador / ni a fin drud non vim aver / al partir doussor»); Coms, ai vv. 45-46 («Jauseume, onques fine amor / ne vos ot jorn en son poeir»).

A ben vedere il quesito iniziale si pone quindi, cosa peraltro frequente nei *partimens*,¹³⁹⁵ come scomponibile in due questioni (come mostrano i vv. 40-44), la prima riguardante se sia meglio compiere l'atto sessuale subito quando si incontra la dama o al momento in cui la si saluta e la seconda relativa a se siano da preferire i baci e le effusioni all'atto stesso. Entrambe si ritrovano anche, con diverse variazioni, tanto in testi antico francesi che occitani, così come nelle raccolte di *demandes d'amour*.

Ai versi 47-50, il Coms ribadisce quindi la sua posizione («Choizi avetz le sordeior, / tut s'en poen apercevoir. / Mout es de gran joia senhor / Qui au counjé fait son voleir»), mentre Gaucelm lo accusa, con un argomento ‘antiaristocratico’ simile a quelli usati da

¹³⁹⁵ Per esempio nel *partimen* tra Peirol e Gaucelm Faidit, *Gaucelm, digatz m'al vostre sen* (BdT 366.17=167,23) dove l'alternativa posta è «quale amante ha maggior piacere, quello che trascorre un'intera notte con la propria donna senza nulla concludere o quello che, giunto per un colloquio, riesce a concludere lì per lì, ma è poi costretto ad andarsene subito?» (BEdT), con la variazione costituita da una serie di altri *partimens* tra cui quello di Folquet de Lunel e Guiraut Riquier, *Guiraut, pos em ab seignor cui agensa* (154,2a= 248, 38), quesito: un cavaliere che a lungo corteggiò una donna, quando ella finalmente lo ammise a giacere con lei, provò più piacere nel coricarsi o nell'alzarsi dal letto? o tra Gui d'Uisel e Rainaut (d'Albusson?), *Segner Rainaut, vos qi·us faitz amoros* (194,18a=413,1), quesito: quale di due amanti deve ritenersi più felice, quello che ha appena passato una notte con la propria donna o quello che pregusta una prossima notte d'amore?. Cfr. G. M. Cropp, *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, cit., pp. 99-100.

Giraut de Borneilh in *Be-m plairia, Seigner En Reis*, di essere un “falso amante” e di preferire per questo il momento del congedo (vv. 60-63: «vos e ll'autre engannador / quant avez prez vostre placer, / tenetsz mout a dousa sabor / lo cuomnjat»).

Nelle *tornadas* non si nominano giudici,¹³⁹⁶ i contendenti si limitano a ribadire di aver ragione appellandosi rispettivamente al «droit d'amor» (Coms, v. 68) e all'esperienza della *fin' amor*, «que nuls om que sapça d'amor / aus vostra razun mantener» (Jauseume, vv. 71-72).

Se lo svolgimento del dibattito e gli argomenti avanzati mostrano un andamento abbastanza convenzionale, è però significativo che il fulcro della questione sia qui spostato sin dal quesito iniziale, come in molti *partimens* successivi, in modo esplicito verso l'ottenimento (e non il differimento) del piacere sessuale.

5.19 Tostemps si vos sabetz d'amor (BdT 155,24=444,1)

Il secondo *partimen* su cui ci soffermiamo per ragioni di datazione è quello tra Folchetto di Marsiglia e Tostemps (probabilmente Raimon de Miraval), *Tostemps si vos sabetz d'amor* (BdT 155,24=444,1), composto con ogni probabilità a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del dodicesimo secolo e comunque prima del 1195.¹³⁹⁷ In quell'anno infatti Folchetto (1160-1231) abbracciò la vita religiosa, abbandonato l'attività poetica iniziata circa nel 1180.¹³⁹⁸

Folchetto assunse anche incarichi importanti all'intero del clero, divenendo prima, nel 1199, abate cistercense a Toronet, nel Var, e quindi, nel 1208, vescovo di Tolosa. In questa veste «si pose quindi in prima linea nello schieramento antialbigese, anche contro la sua città, da cui fu cacciato a più riprese».¹³⁹⁹

¹³⁹⁶ Potrebbe forse essere un indice di antichità del componimento.

¹³⁹⁷ Stronski datava il testo tra il 1888 e il 1190. G. M. Cropp, *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, in *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*, ed. By W. T. H. Jackson, New York, Columbia University press, 1980, p. 99: «about 1190».

¹³⁹⁸ Per la *cobla* della ‘galleria satirica’ del Monge dedicata a Folchetto, per la quale Stronski segue, diversamente da Routledge, la versione di **M**, cfr. l'*Introduzione a Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di P. Squillacioti, Pisa, Pacini, 1999, p. 91. *Biographies des troubadours*, cit., pp. 470-471: «Folquet de Marseille si fo fillz d'un mercadier que fo de Genoa et ac nom ser Anfos (...). E poi el fo faichs evesques de Tolosa; e lai el muric». Cfr., *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 191: «l'informazione dispensata dalla *vida* (...) ha ricevuto conferma dalle ricerche d'archivio che da un lato hanno provato l'esistenza a Genova nei secoli XII-XIII d'una famiglia Anfossi, dall'altro hanno consentito di recuperare un documento marsigliese del febbraio 1179 nel quale (...) figura “Fulco Anfos”».

¹³⁹⁹ *Ibidem*.

Il *senhal* Tostemps, usato da Folchetto sembrerebbe qui con ogni probabilità riferito a Raimon de Miraval (ultimi decenni XII secolo- primi del XIII),¹⁴⁰⁰ cosignore insieme ai fratelli dell'omonimo castello situato a Miraval-Cabardès, a nord di Carcassonne.¹⁴⁰¹ Raimon de Miraval fu ritenuto «maestro di cortesia», «irreprensibile interprete dell'ideologia della fin'amor»,¹⁴⁰² e viene citato sia nella cosiddetta canzone del *cavalher soissebut* di Elias de Barjols, composta attorno al 1191, sia nella galleria satirica del Monge de Montaudon.¹⁴⁰³ La sua attività poetica si svolse anch'essa a cavallo tra i due secoli e pare concludersi all'epoca della battaglia di Muret, circostanza in cui sembra che Raimon perse il suo castello.¹⁴⁰⁴ Nell'ultimo testo databile del trovatore, la canzone *Bel m'es qu'ieu chant e coindei* (BdT 406,12), Raimon chiede l'aiuto del re di Aragona contro i francesi guidati da Simon de Monfort. Miraval si situa infatti proprio in prossimità di quello che fu il centro di irradiazione dell'"eresia" catara; in seguito alla crociata antialbigese Raimon si rifugiò quindi probabilmente in Catalogna, secondo la *vida* nel monastero di Santa Clara di Llerida.¹⁴⁰⁵ In *Tostemps si vos sabetz d'amor* vediamo quindi confrontarsi due trovatori che si sarebbero poi trovati in schieramenti del tutto opposti nella vita.

Il *partimen* sembrerebbe anche se non il più antico, uno dei primi di cui abbiamo notizia in cui si rimanda a un giudizio, Tostemps nomina infatti come tale «Na Gaucelma», confidando che sarà «fis jutjaire».¹⁴⁰⁶

Il testo è tradito da due manoscritti, adespota in **R**, e con la rubrica «la tenzo de folquet e de tostemps» in **a**.¹⁴⁰⁷ Lo schema metrico presenta sei *coblas unissonans* di dieci versi

¹⁴⁰⁰ *The Troubadour tenos and partimens*, cit., vol. I, p. 374: «The identification of Tostemps with Raimon de miraval (...) must be considered as virtually certain». Per le editrici, *Tostemps* coincide quindi con «no doubt Raimon de Miraval». Cfr. anche *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, cit., p. 89, dove si delineano probabili rapporti intertestuali (sulla scorta anche di M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, cit., pp. 100-101) con il presente componimento.

¹⁴⁰¹ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 461. Nella *vida* (*Biographies des troubadours*, cit., p. 375) si fa riferimento a un impoverimento del lignaggio dei Miraval, evocato anche nell'opera del trovatore: «Raimons de Miraval si fo uns paubres cavaliers de Carcases, que non avia mas la quarta parte del castel de Miraval».

¹⁴⁰² *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 462.

¹⁴⁰³ «E lo tertz es de Carcassès. / Miravals, que-s fai molt certes / Que dona son castel soven; / E no·i esta ges l'an u mes / Ni anc mais calendas no·i près: / Fer que no·il te dan qui·l se pren».

¹⁴⁰⁴ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 461: «l'attività poetica ebbe con ogni probabilità inizio verso il 1180-85 e si spinse almeno fino al 1213».

¹⁴⁰⁵ Cfr. *Biographies des troubadours*, cit., p. 375: «E definet a Lerida, a Sancta Clara de las donas de Sistel».

¹⁴⁰⁶ G. M. Cropp, *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, cit., p. 104, nota che l'identità della dama «has not been established with any certainty».

¹⁴⁰⁷ In entrambi i manoscritti il componimento si trova in una sezione di tenzoni, e in **a** in quella finale, caratterizzata da alta percentuale di *unica*, con stesso ordine in **O**, cfr. *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, cit., p. 426.

ciascuna con schema a8 b8 b8 a8 c7 d8 e8 d8 e8 c7 e due *tornadas* di sei versi (d8 e8 c7), e viene ripreso in una canzone di crociata di Raimbaut de Vaqueiras, *Conseill don a l'emperador* (BdT 392,9a), datata 1204, che secondo Harvey e Paterosn mostrerebbe che «The debate of Folquet and Tostemps enjoyed some degree of celebrity in the decades following its composition».¹⁴⁰⁸

Folchetto invita Tostemps a scegliere tra due dame: «una che non mostra di amarvi ma non ama nessun altro e un'altra che vi ama molto e come una *fin'amia* ma altrettanto ama un altro o altri due» (vv. 1-10):¹⁴⁰⁹

Tostemps si vos sabetz d'amor
triatz de doas cal val mays
s'es drutz: de tal que no·s biays
vas vos ni sofr'au·tr'aymador,
empero no·us fay veiyre
que·us am ni que s'azaut de vos;
o outra que·us am'atrestan¹⁴¹⁰
et a d'autres drutz un o dos
e que·us fassa de plazers tan
com fin'amia deu fayre.

L'opzione è presentata da Folchetto come una scelta personale (v. 3: «s'es drutz», v. 4 «vas vos») e impiegando il lessico tecnico e i *topoi* retorici del *partimen* (vv. 1-2: «si vos sabetz d'amor / triatz de doas cal val mays»).¹⁴¹¹ Anche qui in qualche modo la scelta si scompone in due livelli strettamente legati, ma eventualmente distinguibili, ovvero: 1) L'essere amati *a celat* o con/senza manifestazioni fisiche (sia nel senso di “mostrare l'amore” dando segni tangibili che nel senso di una possibile realizzazione fisica, cui si allude al v. 9 con *plazers*); 2) L'essere *compaire* a altri *drutz*. Cropp ha scritto a questo proposito di “alternative duali”: «As is usual in the *partimen*, there are dual alternatives: absence or presence of signs of the lady's love, absence or presence of rivals».¹⁴¹² Nel presente *partimen* però la scelta - secondo un procedimento tipico,

¹⁴⁰⁸ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 373.

¹⁴⁰⁹ Cito da *ivi*, p. 367.

¹⁴¹⁰ *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, cit., p. 429: «O d'outra».

¹⁴¹¹ Cfr. La nota in *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 374: «Unlike most earlier editors we take does to be the two ladies (with Squillaciotti) not two alternatives, and *s'es drat* to belong syntactically with what precedes, not with that follows».

¹⁴¹² G. M. Cropp, *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, cit., pp. 99-100.

ma anche in ragione del fatto che gli interlocutori sono qui due “professionisti del *trobar*” - è portata alle estreme conseguenze dal momento che scegliendo la prima dama, quella che amerebbe il *drutz* in esclusiva, non solo l’amante non potrebbe nemmeno beneficiare degli effetti sociali di una simile preferenza, ma non saprebbe nemmeno lui di essere amato. La totale “appropriatezza” comportamento comporterebbe cioè un autocontrollo tale da escludere ogni possibilità di una manifestazione esteriore del sentimento.

La questione riprende quindi quella polemica molto viva nel periodo immediatamente precedente, già discussa e ripercorsa da Cingolani sulla scorta di precedenti studi di Roncaglia,¹⁴¹³ ovvero quale sia il numero di amanti concessi alla donna nobile oltre al marito, se uno o più di uno.¹⁴¹⁴ Lazzerini la definisce come «la *vexata quaestio* sul numero degli amanti consentiti a una donna, divenuta gradualmente, nella varietà delle soluzioni, una specie di *topos* salottiero».¹⁴¹⁵ Accanto a una netta condanna come quella di Marcabru «contro ogni tipo di amore extramatrimoniale (...) in linea con le teorie della chiesa», coesistevano già nelle prime generazioni posizioni più sfumate a cominciare da quelle che ammettevano un unico amante secondo un «moralismo di tipo cortese» per cui, come in Bernart Marti si tentava di attribuire un’eticità alla *fin’amor* attraverso l’esclusività della relazione *domna-drutz*.¹⁴¹⁶ Ma se questa è forse la tesi più spesso sostenuta dai trovatori, all’interno della *fin’amor* si esprimono anche altre voci come quella di Bernart de Ventadorn che, nella canzone *Ara-m cosselhatz senhor* (BdT 70,6) ammette, seppur contro voglia, la possibilità che la donna abbia più di un amante (vv. 25-36):¹⁴¹⁷

Pois voutz sui en la folor,
be serai fols, s’eu no pren
d’aquestz dos mals lo menor;

¹⁴¹³ In particolare cfr. A. Roncaglia, «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, in «Cultura neolatina», XXIX, 1969, p. 37 sgg.

¹⁴¹⁴ S. Cingolani, *Estra lei n’i son trei*, in «Cultura neolatina», 44, 1984, pp. 9-47.

¹⁴¹⁵ L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d’oc*, Modena, Mucchi, 2001, p. 75. Nel *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 192, il *partimen* risulta «una poesia studiata e costrutta nella quale il sentimento risulta asservito all’arte».

¹⁴¹⁶ Riguardo Cercamon le osservazioni di Roncaglia e Cingolani divergono. Cfr. A. Roncaglia, «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, cit., p. 39; S. Cingolani, *Estra lei n’i son trei*, cit., p. 10.

¹⁴¹⁷ Cito da *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder*, mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915, pp. 33-34. Il testo tra l’altro potrebbe essere considerato nell’ambito delle tipologie “della corrispondenza poetica”, dato che si configura, nell’*incipit* e nella *tornada* (trasmessa ai vv. 61-64, tramite il giullare Garsio a «mo Messenger»), come una vera e propria richiesta di consiglio.

que mais val,¹⁴¹⁸ mo essien,
qu'eu ay' en leis la meitat
que·l tot perda per foldat,
car anc a nul drut felo
d'amor non vi far so pro.

Pois vol autre amador
ma domn', eu non lo·lh defen;
e lais m'en mais per paor
que per autre chauzimen (...)

Come nota Cingolani, anche se per Bernart non è una scelta facile: «la situazione è una follia e la donna è traditrice; ma deve accettare», si tratta di «una decisione tutta pratica e personale, senza risvolti teorici, che crea però un precedente, e chi verrà poi accetterà di essere *parçonnier* in amore senza tante incertezze».¹⁴¹⁹ Anche il motivo dell'essere amati apertamente o meno è quindi da qui in poi connesso alla stessa *querelle*. Infatti la scelta di accettare altri *drutz* viene difesa da Bernart (nel senso però di essere amato con maggiore intimità e sincerità che in una funzione puramente sociale) e da altri dopo di lui in particolare con la “clausola” di essere tra gli amanti della donna colui che è “nascosto”, in una posizione quindi – secondo i punti di vista - privilegiata e più favorevole.¹⁴²⁰

Quella che potrebbe essere una topica dichiarazione circa la difficoltà della scelta (v. 12: «trop m'avetz partitz greus plays») è qui giustificata dalla sottigliezza dei due

¹⁴¹⁸ La scelta tra due mali sarà poi uno dei *topoi* retorici che strutturano molti quesiti introduttivi nei testi dialogati del XIII secolo.

¹⁴¹⁹ Sulla stessa linea di Bernart, S. Cingolani, *Estra lei n'i son trei*, cit., p. 15, pone quindi Peire Rogier «con quell'eccesso consequenziario tipico della sua poesia, che lo conduce, portando tutto al limite estremo, a teorizzare la totale tolleranza» del *drutz* verso la dama in *Al pareysen de las flors* (BdT 356,1), vv 8-14: «Bos drutz non deu creir'auctors / ni so que veiran sey huelh / de neguna forfaitura, / don sap que sa dona·l trays! / so que dis qu'a fait alhors, / creza, si nonca lo jura, / e sso que·n vi dezacuelha». Cito da *The poems of the troubadour Peire Rogier*, edited by D. E. T. Nicholson, Manchester-New York, Manchester University Press - Barnes & Noble Books, 1976, p. 44.

¹⁴²⁰ Cfr. la prima *tornada* di *Ara·m cosselhatz senhor* (BdT 70,6), vv. 57-60: «Domna a prezen amat / autrui, e me a celat / Si qu'eu n'aya tot lo pro / et el la bela razo». Spesso si spera tuttavia che la donna non usi questo suo “diritto”, come nel *partimen* tra Gui e Elias d'Uisel *N' Elyas, a son amador* (BdT 194.17=136,4). Come sottolinea S. Cingolani, *ivi*, p. 17 a un certo punto diventa talmente naturale l'idea che una dama abbia due amanti, che diversi *partimens* dibattono invece di chi tra questo è più felice «in relazione ciò che la donna concede loro», come nel *partimen* tra Gausbert e Peire Bremon, *Peire Bremon maint fin entendedor* (BdT 171,1=330,1).

argomenti proposti. Tostemps afferma tuttavia di saper difendere il migliore (v. 14: «Pero si·n penrai la melhor») e sceglie proprio la prima alternativa (vv. 15-20):

Be·us dic que ieu no pretz gaire
Dona pus i ay companhos
Si tot my fay d'amor semblan:
mais vuelh que m'o tenh' a rescos
leys que non aya cor truan
c'ab bels plazers me cug trayre.

Nella terza *cobla* Folchetto difende invece la dama che ha più di un amante (vv. 27-30):

Mays val sela que·us tem e·us blan
e·us mostra semblan amors,
sitot se vay pueys percassan,
cant vos non es el repayre.

Nella quarta *cobla* Tostemps taccia di follia le parole di Folchetto (v. 31, «vos razonatz folor») e ribadisce che l'unica donna “di valore” (v. 37, «bona dona prezan»), è colei che anche se non lo fa apertamente, ama senza incostanza: «sitot no·m fay d'amar semblan / no·m cal, sol m'am ses cor vaire» (vv. 39-40). Nella quinta e penultima *cobla* aumenta il livello dello scontro, attraverso il ricorso di Folchetto ad argomenti personali per i quali si assiste anche a una sorta di rovesciamento, è infatti Tostemps che sopporterebbe in realtà di essere *cofraire* a coloro che sopportano che la dama abbia altri *drutz* (vv. 46-50):

Miehls es c'om suefra·l bel enjan,
C'aisso ja es be trassios
Que aven a motz, sofrir l'an:
yeu cug que vos n'es cofraire.

Infatti Folchetto mostra qui di riprendere le parole dello stesso Miraval nella canzone *Cel que no vol auzir chanssos* (BdT 406,20), vv. 41-42:¹⁴²¹ «E val mais bella tracios / don ja hom non perda son par», in un rovesciamento che rivela come il componimento sia giocato su una sorta di inversione delle parti, di cui forse il pubblico poteva essere consapevole.¹⁴²²

Tostemps si giustifica dicendo che lui in realtà amava una donna che gli fu fedele (v. 52 «anc companhon no m'atras»), ma ora visto che ha un alto amante (v. 53 «ara-m par que ad autre-s lays») ha deciso di lasciarla e volgersi altrove (v. 54 «per q'ieu m'en part e-m vir alhor»). E chiede invece a Folchetto come fa, se è disposto a accettare una simile situazione, a cantare ancora (vv. 55, 57-60) «mays vos que es fis amayre», «e s'aisi perdes las chansos / que autre vos parta l'afan / no say per que-us es chantayre».¹⁴²³ Folchetto si vanta quindi di saper aver ragione anche difendendo il torto (vv. 61-62: «Tostemps, de tort say dreg fayre, / per c'a mi platz esta razos») e ribadisce che in realtà la situazione è rovesciata rispetto alle parti sostenute nel dibattito, vantandosi di aver la meglio in tutto, vv. 64-66: «car vos sofretz los companhos, / mays ieu n'am tal que-m fay semblan / d'amor – e no-y ay cofraire!».

Tostemps definisce Folchetto un burlone (v. 67 «Folquets tostemps fotz gabayre») e rinvia il giudizio a Na Gaucelma, ritenendo che in ogni caso sarà equilibrato (vv. 70-73 : «e, si ieu am ab companhos, / ja per so no-y ira duptan / que ben crey n'er fis jutjaire»)¹⁴²⁴ Del resto come osservato da Cropp, in conclusione entrambi i trovatori sembrano riallinearsi su un medesimo posizionamento di «monogamia cortese»,¹⁴²⁵ o

¹⁴²¹ Cito da *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par L. T. Topsfield, Paris, Nizet, 1971, p. 268. Secondo l'editore dietro la «façade anticourtoise» di questi versi «on distingue deux idées, l'une d'ordre littéraire et l'autre d'ordre courtois: le désir surtout de choquer ses auditeurs et de capter leur attention (...) et d'autre part le dessin opportuniste et, pour ainsi dire, ovidien de changer de tactique pour surprendre et gagner la dame».

¹⁴²² Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 374: «in a *partimen*, as in a court of law, it is legitimate to turn a witness's word against him».

¹⁴²³ Il testo potrebbe contenere forse un riferimento all'incipit della canzone di Folchetto *Chantars mi torna ad afan* (BdT 155,7), vv. 3-4: «e pois d'amor plus no-m cal, / no sai com ni de que chan»), la cui *tornada* è appunto dedicata a Tostemps (vv. 71-72: «En Totztemps, et ieu e vos / em l'us per l'autre joios»).

¹⁴²⁴ La lezione «Na Gaucelma» è quella di R, mentre in a si legge «a galempa». Squillacioti, (*Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, cit., p. 435) scorre in rassegna le diverse ipotesi, tra le quali che il nome potesse essere in realtà *Na Guillelma*, ossia Guillelmette de Moncade, prima moglie di Aimeric IV visconte di Narbona (cui Miraval dedica anche *Tals vai mon chant enqueren*, BdT 406, 42) oppure *Gaudierna* o *Gaudairenga*, nome della prima moglie di Raimon, ipotesi (già avanzata da N. Zingarelli, *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella Commedia di Dante*, con appendice, nuova edizione accresciuta e corretta, Bologna, Zanichelli, 1899, p.78) che accrescerebbe il «sottinteso ironico del *partimen*». Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 207, s.v. Guadairena.

¹⁴²⁵ L'espressione è in S. Cingolani, *Estra lei n'i son trei*, cit., p. 10.

per meglio dirla, con le parole di Roncaglia, di «compromesso cortese».¹⁴²⁶ «Ultimately they both maintain the idea of one lady and one lover»¹⁴²⁷ e il *partimen* sembrerebbe davvero in questo caso più che un'occasione di dibattito su una questione che sembra qui tutt'al più semiseria, un gioco poetico incentrato sulla parodia e un divertimento mondano destinato al divertimento della corte e ad accrescere la fama dei trovatori stessi.

5.20 Percorsi dialogici nei trovatori della quarta e quinta generazione poetica

Al passaggio tra la terza e la quarta generazione il panorama dei testi dialogici inizia a stabilizzarsi.

Tra i nuovi argomenti di discussione emergono le tematiche politiche, dovute al clima precedente e successivo alla battaglia di Muret e ai mutati scenari generati dalla crociata contro gli albigesi, che porteranno l'epicentro della poesia non solo dialogica in Italia settentrionale.¹⁴²⁸ Malgrado ciò a un livello quantitativo si può comunque osservare un deciso proliferare di variazioni su temi di etica cortese. Ritenendo utile dare conto in questa sede principalmente del proseguimento di alcune delle linee di dibattito iniziate nelle generazioni precedenti e dell'apparire di altri temi per certi versi "nuovi", ci limiteremo a trattare brevemente di alcuni testi selezionati, per i quali i dati della tradizione manoscritta attestano una circolazione relativamente ampia. Infine, per completare il quadro, ci concentreremo su un interessante quanto "laterale" nucleo di produzione costituito da testi a testimonianza unica o quasi unica (per lo più tenzoni brevi e scambi di *coblas*), riconducibili all'attività poetica dei trovatori occitani nell'Italia settentrionale e imperniati intorno alle figure di Aimeric de Peguilhan e Sordello da Goito.

Già all'inizio del XIII secolo la casistica amorosa discussa nei *partimens* tende a complicarsi e numerosi dialoghi ripropongono e variano virtuosisticamente o parodizzano più o meno sottilmente nodi antichi.¹⁴²⁹ La questione della nobiltà

¹⁴²⁶ A. Roncaglia, «Trobar clus»: *discussione aperta*, cit., p. 44, ma come evidenziato da S. Kay, *Subjectivity in troubadour poetry*, p. 37: «in Raimon de Miraval, there is a subjective point of view which is amused by the diversity and potency of the contemporary poetic scene».

¹⁴²⁷ G. M. Cropp, *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, cit., p. 104.

¹⁴²⁸ Prima dell'ultima stagione presso la corte di Enrico II di Rodez, cfr. *infra*, § 6.7.

¹⁴²⁹ Cfr. *supra*, § 5.16, 5.17,

dell'amante è ridiscussa nella tenzone-*partimen* di Dalfi d'Alvergne e Perdigon, *Perdigos, ses vasselatge*, (BdT 119,6=370,11), vv. 1-9:¹⁴³⁰

Perdigons, ses vassalatge
vei cavalliers e baros
laiz e fellons,
e vei de vilan lignagge
homes cortes e chautitz,
larcs e valenz et arditz
Ar digatz, al vostre semblan,
cals d'aquest deu amar enan
domna, qan la destreing amors?

Perdigon, forse per creare nel pubblico un effetto di sorpresa, lascia difendere al signore il partito “più cortese” – optando per la tesi aristocratica: «si·l domn'es valenz ni pros, / qu'il am egal son paratge» (vv. 13-14); così Dalfi riprende gli argomenti della “nobiltà data dal cuore” (vv. 19-20 «gentils coratge / fa los gentils e il·s joios»).1431

Sempre agli inizi del XIII secolo emergono anche nuove preoccupazioni e si manifestano alcuni motivi, come il problema della *fidelitas* dovuta all'amata, che spostano il baricentro del discorso verso preoccupazioni sempre più relative alla “controparte” maschile del rapporto *drut-domna*. Significativo dell'orientamento di diversi testi di questo periodo è il *partimen* tra Blacatz e Raimbaut (probabilmente Raimbaut de Vaqueiras) *En Raembaut, ses saben* (BdT 97,4=388,3) composto forse alla corte di Ademar II di Potiers negli ultimi anni del XII secolo.¹⁴³² Il dialogo propone a Raimbaut la scelta tra una *domna* che gli concederebbe il suo amore (*amor complida*) senza che lo si sappia (senza averne cioè vantaggi sociali, di reputazione) e una che farebbe credere apertamente a tutti di essere la sua *druda* anche se non è così. Raimbaut sceglie il partito edonistico e « anticortese », ritenendo «fol creire ses jauzir» (v. 15) e assimilando una lunga attesa a un rifiuto: «Que long'amors es refuda» (v. 16).¹⁴³³

¹⁴³⁰Il giudizio è demandato a Gaucelm Faidit. Cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit., vol. I, p. 264.

¹⁴³¹Allo stesso tempo Dalfi si scaglia contro le smanie di combattimento dei cavalieri, cfr. i vv. 24-27: «E domna cui pretz es guitiz / deu amar lo pro e·l presan, / que mil son enpachat del bran / que fa meillor baiser un ors»!

¹⁴³²*The Troubadour tenors and partimens*, cit., vol. I, p. 190.

¹⁴³³Cfr. la tenzone tra Blacatz e Peire Vidal, *Peire Vidal, pos far m'ave tenso* (97,7=364,32), dove Blacatz attacca duramente il suo interlocutore per il fatto di perseverare in una lunga “attesa amorosa” nonostante l'età avanzata. dove Blacatz attacca duramente Peire Vidal per il fatto di perseverare in una lunga “attesa

Agli anni di passaggio tra la terza e la quarta generazione risale il *partimen* di Aimeric de Peguillan, e Gaucelm Faidit, *Gaucelm Faidit, de dos amics corals* (BdT 10,28=167,24)¹⁴³⁴ su «cal si deu plus esforsar de servir / si donz» (vv. 6-7) tra un amante che ottiene i *bes* dalla sua dama e un altro che soffre senza sosta ma è tuttavia ostinato ad amarla.¹⁴³⁵ Gaucelm opta per l'amante che gode i favori dell'amata e rovescia la domanda in un ammonimento non molto velato alle dame “sleali” (vv. 9-16):

N'Aimerics, ges non es platz comunals
 c'aisel cui ven d'amor en totes res
 danz e destrics deg'esser tan cortes
 endreg si donz de serviçis corals
 con sel cui son conplit tuit siei dezir:
 non es razos ni hom non o deu dir
 que s'esfors tant hom desaventuratz
 con fis amics qu'es lialmen amatz.

Ad Aimeric non resta quindi che difendere il partito più “cortese” del servizio disinteressato, smarcandosi dall'opinione definita più corrente (v. 33 «car vos es totz aitals») e portando al suo argomentando i luoghi comuni del maggior valore di un più grande sforzo per acquisire il *pretz* (vv. 33-40):

Gauselm, ben sai, car vos es totz aitals,
 cuitaz ques eu n'aia de vos apres.
 e doncs no's deu esforsar demanes
 lo paubres tant c'al manen si'eguals?
 pero plus vos lo malautes guerir
 c'us autres sans al malaveg fogir,

amorosa” nonostante la sua età avanzata, la disputa è anche l'occasione per il signore di ribadire convinzioni (e preoccupazioni) circa la sua concezione di *servitium amoris* (vv.19-22): «que·ill voill servir a totz jornz per egal / e d'ela·m platz qe·m fasa guizardon; / et a vos lais lo lonc atendent / sense jauzir, qu'eu voill lo jauzimen». Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 198: «Nothing is known of the date and circumstances of this encounter of Peire Vidal and Blacatz». Cfr. anche la *tenzone-partimen* attribuita a Peirol e un *senher* (identificato con Dalfi d'Alvernheo Blacatz), *Seigner, qual penriatz vos* (BdT 366,30): «tra due donne è preferibile quella raggiungibile facilmente o quella da cui ci separano lunghe attese e sofferenze?» (BEdT). Il *senher* sceglie la prima opzione (vv. 15-20): «Drutz trop aisiratz / se chanja viasz, / per q'ieu, fis amaire, / n'am mais a ma part / ab geing e ab art / esser harditz laire». Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 1014.

¹⁴³⁴ *Partimen* tradito dai mss. **C Da Dc G I K M N Q a** e datato tra il periodo spagnolo e italiano di Aimeric (circa 1206-1208) oppure intorno al 1190. Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 54.

¹⁴³⁵

e·s deuria sel qu'es pauc enansatz
esforsar plus que sel qu'es plus prezat.

Sempre su questa linea il *partimen* tra Aimeric de Peguilhan e Albertet, *Albert cauzetz al vostre sen* (BdT 10,3=16,3), databile tra il 1212 e il 1220,¹⁴³⁶ che mostra la tendenza a porre quesiti sempre più sottili a partire da un repertorio ormai consolidato: un uomo ama due donne delle quali la prima accetta di dargli *lo plus* a condizione che lui smetta di servirne una seconda che però egli ama più del doppio della prima e che non lo ricambia, quale deve scegliere? Come *fin amador* (v. 11) Albertet sceglie la dama che ama di più in luogo di un *fals guisardon* (v. 15), mentre Aimeric preferisce un “frutto” accessibile (vv. 23-24: «mais pres la frug on a ab las mans ateingna / c'aisel qu'es autz on lansar mi coveingna»¹⁴³⁷).

Il dibattito sulla licenza di dire (e di fare) del *drut* dà luogo a una serie di testi che trattano esplicitamente del rinnegare la parola data alla dama e dello stupro (*forsar*).¹⁴³⁸ Come nel *partimen* (forse databile al 1208)¹⁴³⁹ che vede ancora protagonista Aimeric de Peguillan e Elias d'Uisel, *N'Elias, conseil vos deman* (BdT 10,37=136,5). Il quesito viene posto da Aimeric attraverso la richiesta di un consiglio personale: «se la mia dama mi ammette nel suo letto e io ho giurato di non forzarla, ma di abbracciarla e baciarla solamente trattenendomi dal ‘farlo’, devo rimanere fedele alla parola data o andare oltre la sua volontà?». Elias sostiene che, anche a costo di apparire spergiuro, farebbe ciò che più gli piace (vv. 17-18: «Faria l'ò, so·us assegur, qui que m'en tengues per perjur»¹⁴⁴⁰). Gli argomenti del trovatore parrebbero rielaborare alcuni dei precetti

¹⁴³⁶ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 26. Vengono nominate come giudici Beatrice d'Este e Emilia di Ravenna.

¹⁴³⁷ Cfr. *Ivi*, p. 22 e sgg. Anche il *partimen* databile agli anni Dieci del Duecento tra il Prebost di Limoges (o di Valence), e Savaric de Maulleon, *Savaric, ie·us deman* (384,1=432,3) propone una questione molto vicina a quella di BdT 10,3=16,3: “un cavaliere valoroso ama una donna che lo disdegna a lungo, quindi ne corteggia un'altra che diventa la sua *amia* e fissa un giorno per fare *tot son voler*, la prima lo viene a sapere e gli manda a dire che in quel giorno anche lei farà ciò che vuole, le donne sono uguali per bellezza e *pretz*, da quale deve andare?”. Savaric opta per la lealtà alla prima *domna*. Cfr. *ivi*, vol. III, p. 1044. *Ivi*, p. 1036.

¹⁴³⁸ Cfr. *infra*, § 6.15.

¹⁴³⁹ W. P. Shepard- F. M. Chambers in *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press, 1950, p. 8 datavano il testo al 1208 ca. come il *partimen Gaucelm Faidit, de dos amics corals*; mentre in *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 60, le editrici nonostante dichiarino il componimento «not precisely datable», lo collocherebbero «perhaps in the early 1190s».

¹⁴⁴⁰ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 58. Sempre sul piacere dell'amante verte il quesito introduttivo del *partimen* di Peirol e Gaucelm Faidit, *Gaucelm, digatz m'al vostre sen* (BdT 366,17=167,23) dove l'alternativa posta è «quale amante ha maggior piacere, quello che trascorre un'intera notte con la propria donna senza nulla concludere o quello che, giunto per un colloquio, riesce

ovidiani sul *post osculum* trasmessi in *Ars Amandi*, Libro I, vv. 659-678 (in particolare ai vv. 669-672), che riportiamo qui per esteso:

Si lacrimae (neque enim veniunt in tempore semper)

Deficient, uda lumina tange manu.

Quis sapiens blandis non misceat oscula verbis?

Illa licet non det, non data sume tamen.

Pugnabit primo fortassis, et 'improbe' dicet:

Pugnando vinci se tamen illa volet.

Tantum ne noceant teneris male rapta labellis,

Neve queri possit dura fuisse, cave.

Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet,

Haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.

Quantum defuerat pleno post oscula voto?

Ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit.

Vim licet appelles: grata est vis ista puellis:

Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.

Quaecumque est veneris subita violata rapina,

Gaudet, et improbitas muneris instar habet.

At quae cum posset cogi, non tacta recessit,

Ut simulet vultu gaudia, tristis erit.

In particolare i consigli ovidiani appaiono riecheggianti da Elias ai 10-14: «N'Aimerics, eu si·s vac conseillan / que s'ab si si·us colga, faiz l'o be, / car qui sa dompna en son bratz te / [.....] / folle es s'aillor la vai cercan» e quindi ai vv. 30-34: «car s'ab liens jatz q'am mais que me, / ja als non l'irai demandan / mas bellamen rizen jogan / l'o farai, puois plorarai m'en / tro qe·m person lo faillimen».¹⁴⁴¹

Si attesta invece su argomenti decisamente cortesi la tenzone fittizia attribuita Pistoleta, *Bona domna, un conseill vos deman* (BdT 372,4) composta tra la Catalogna e la Linguadoca e databile *ante* 1213 grazie all'invio indirizzato a Pietro II d'Aragona, dove la richiesta di un consiglio a una donna è formulata in modo simile a un *partimen*,

a concludere lì per lì, ma è poi costretto ad andarsene subito?». Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit, vol. III, p. 1004.

¹⁴⁴¹ Spostandoci in un periodo ben più tardo e in Italia nordoccidentale anche i genovesi Bonifacio Calvo e Luchetto Gattilusio, *Luquetz, si·us platz mais amar finamen* (BdT 101,8a=290,2) discutono su se sia meglio soffrire le pene d'amore o raggiungere il proprio scopo con ogni mezzo, fino all'uso della forza. Sulle precondizioni per una poesia occitana in terra genovese cfr. A. Bampa, *Prodromi del cenacolo trobadorico genovese: i trovatori occitanici nei territori della Compagna*, in *L'Italia dei trovatori*, cit., pp. 33-73.

“se è meglio celare o rivelare il proprio amore alla propria amata” e la domanda si rivela un espediente per una dichiarazione d’amore alla stessa.¹⁴⁴²

Sul filo tra posizioni cortesi e misoginia si gioca invece il *partimen* tra Ademar (lo Negre) e Ramon de Miraval, *Miraval, tenso grazida* (BdT 1,1= 406,32), non databile più precisamente che *ante* 1213 (momento approssimativo di conclusione dell’attività poetica del trovatore). Il dilemma verte su se un amante possa considerarsi legittimato a abbandonare la sua *domna* perché invecchiata o se debba continuare a servirla in ogni caso. Raimon difende la fedeltà all’amata nonostante tutto e non è da escludere che il componimento giocasse anche sull’elemento corporeo della performance, dato che Ademar ridicolizza il contendente proprio per la sua non più giovane età (vv. 14-18): «Miraval, molt m’es estragna / dompna pos ha·l pel ferran, / per q’eu lau q’ab vos remaigna / c’amdui seretz d’un semblan».¹⁴⁴³

A cavallo del probabile esilio spagnolo di Raimon de Miraval seguito alla disfatta di Muret si colloca lo scambio di sirventesi iniziato da Uc de Mataplana, *D’un sirventes m’es pres talens* (BdT 454,1). Uc accusa Raimon di aver agito contro la cortesia ripudiando sua moglie a causa dei suoi numerosi *entendors*, mentre in *Grans mestiers m’es razonamens* (BdT 406,30) Raimon risponde argomentando che *fin’amor* e matrimonio non sono la stessa cosa.¹⁴⁴⁴

Sintomatico del clima “post Muret” è il *partimen* *Bertran, si fossetz tan gignos* (406,16=83,1) databile al 1216-1218.¹⁴⁴⁵ Un trovatore nominato come Raimon (de las Salas?) propone a un Bertran uno dei rari dilemmi non strettamente amorosi del *corpus*

¹⁴⁴² Cfr. Trobairitz, *Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, cit., p. 385 sgg. Anche la tenzone di Bertran del Pojet con una donna, *Bona domna d’una re que-us deman* (BdT 87,1) inizia come un *partimen* («di fronte a un amante che non ha coraggio o forza di parlarle, la donna ricambia l’amore o "sopporta e accetta" il dolore di lui?») e produce lo stesso esito. Cfr. Trobairitz, *Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, cit., p. 320 sgg.

¹⁴⁴³ *The Troubadour tenso and partimens*, cit, vol. I, p. 2. L’evocazione dell’invecchiamento, fungeva in Bernart de Ventadorn come ammonimento alla dama per cogliere l’attimo, *Lo gens tems de pascor* (BdT 70, 28), vv. 29-32: «E si no·m fai enan / amor e bel semblan, / can ter velha·m deman / que l’aya bo talan».

¹⁴⁴⁴ Cfr. M. Riquer, *Los trovadores*, cit., p. 1075. Cfr. L. T. Topsfield, *Raimon de Miraval and the Art of Courtly Love*, *The Modern Language Review*, LI/1, 1956, pp. 401: «In his poem *D’un sirventes m’es pres talens* (454.1) the Catalan nobleman Uc de Mataplana accused Miraval of uncourtly conduct in sending away his wife Gaudairenca because of her many suitors. Miraval’s rejection of this accusation in his poem *Grans mestiers m’es razonamens* (406. 30) tallies completely with the ideas on married love expressed by Andreas Capellanus. Miraval’s defence is that he has certainly not sent her away on the advice of petty slanderers. He is in no way a *gilos* and he has put so much effort into his courtly behaviour that he is recognized as supreme in this respect. His defence is that a wife cannot expect the same unswerving devotion as the *dompna* who advances the worth of a knight by accepting him».

¹⁴⁴⁵ Nel testo si fa menzione dell’assedio di Beaucaire. Per i partecipanti e la datazione cfr. *The Troubadour tenso and partimens*, cit, vol. III, p. 1110.

invitandolo a rispondere su chi ha miglior reputazione tra i Lombardi e i Provenzali quanto a «mielz faire guerras/ condug ni dons» (v. 8). Bertran scegli di difendere i Lombardi (vv. 12-16):

Lonbart voill esser a estors,
quar de Proenza mi non cal;
per qu'eu chausisc chai, quar mais val
Lonbardia, on trob cavaliers bos
Francs e cortes; e m platz lor meissios.¹⁴⁴⁶

La difesa della superiorità militare dei Provenzali da parte di Raimon si basa proprio sul coraggio mostrato contro i Francesi e sulla speranza di ricacciarli definitivamente indietro (vv. 17-24):

Bertran, al mieu entendimen
chausit avez la sordeior:
trop son plus ric guerreiador
li Proensal e plus valen
per Guerra e per meission.
Toillon la terra a N Symon
e i l demandon la mort a lor seingnor,
e al comte cuit que renda s'onor.

Secondo Raimon i Provenzali non avrebbero eguali in liberalità, mentre in Lombardia (vv. 39-40): «podetz ben, si u s platz / morir de fam si deners non portatz». Il *partimen* viene poi trascinato da Raimon sul terreno della superiorità poetica ed etica legata anche al maggior *pretz* delle dame occitane (vv. 49-56):

Bertrans, de tot avez gran tort,
que lai a trobadors presans
que sabon ben far vers e chanz,
tenssos, sirventes e descortz;

¹⁴⁴⁶ Ivi, p. 1105. Cfr. la canzone attribuita da Boutière a Peire Bremon de Ricas Novas, *Tut van canson demandan* (BdT 330,19) dove il trovatore elogia i lombardi, forse in omaggio a Sordello, vv. 8-16: «E si l pros Lonbart presan / o volgeson cosentir, / del tut for'Amors perduda / e l benfac perdut. / Mas Pres, per la lur vertut / creis e s'esvertuda. / Lonbart sai eser d'aitan / c'ieu non voigll c'om gir / de gioi ni de can». Cfr. [http://www.rialto.unina.it/PBrem/330.19\(DiLuca\).trad.htm](http://www.rialto.unina.it/PBrem/330.19(DiLuca).trad.htm) (10.xii.2009).

e lais son las domnas de pretz,
que l'una cuit que·n val ben detz
de Lombardas, mar qe son femnas granz
c'apenas neis sabon far bels semblanz.

Il *partimen* si conclude apparentemente senza richieste di giudizio con l'ultima *cobla* di Bertran: il rifiuto dell'argomento di Raimon porta automaticamente a sconfessare oltre all'importanza della poesia (e quindi del tenzonare) anche quella della *fin'amor* (con il ricorso ad argomenti morali di vaga ascendenza marcabruniana),¹⁴⁴⁷ vv. 57-64:

Raimonz, aici non a conort
q'eu ja vos en sia contrastans,
mas li Lombart d'aitals bobans
no·s plason ni d'aital deport;
quar vos mezeus, si vos voletz,
attresi conoisser devetz
que de las dompnas nais lo granz enjanz
qu'als maritz fan noirir autruis enfanz.¹⁴⁴⁸

¹⁴⁴⁷ A ben vedere si tratta però di un *topos* misogino diffuso, probabilmente di remota ascendenza giovenaliana, cfr. F. Bellandi, *Etica diatribica e protesta sociale nelle satire di Giovenale*, Bologna, Patron, 1980; C. Lee, *La tradizione misogina*, cit. p. 524: «Giovenale mirava in particolare alle nobildonne che cercavano avventure con uomini di stato inferiore, rischiando di imbastardire le classi alte, ma le sue parole sarebbero state in seguito generalizzate e rese topiche». La studiosa segnala in particolare la VI satira.

¹⁴⁴⁸ Non stupisce che la questione della preminenza tra armi e cortesia attraversi un certo numero di testi come il *partimen* tra Guionet (probabilmente Gui de Cavaillon) e Raimbaut, *En Raymbaut, pros domna d'aut paratge* (BdT 238,2=388,22): di due cavalieri di uguale *linhatge* uno ha *pretz de gran cavallairia* (v. 4) ma senza possedere altri meriti, l'altro ha *totz bes enteiramen* (v. 6) ma non è ardito, quale deve preferire una *domna*? Raimbaut sceglie quello nobile, piacevole e di buone maniere «Que non es dreiz que per sol ardimen / dei'hom aver bona domna en baillia» (vv. 16-17). Harvey e Paterson datano il testo *post* 1210, cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit. vol. II, p. 674 sgg. Cfr. anche il *partimen* tra Guillem Augier Novella e Bertran d'Aurel, *Bertran, vos qu'antar soliatz ab lairos* (BdT 205,1= 79,1a) nel quale si discute sui *pro* e *contra* della vita giullaresca (difesa da Guillem Augier) e del mestiere di mercenario (difeso da Bertan). Cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit. vol. II, p. 540 e sgg. Cfr. P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 143: «le accurate prese di posizione dei due contendenti servono non tanto a perorare le rispettive cause, quanto a mettere ironicamente in evidenza i limiti di due sistemi di valori, quello della *fortitudo* e quello della *sapientia* che nel corso del tempo sono profondamente mutati nelle loro prerogative, manifestandosi ormai nel vile esercizio del banditismo e della cortigianeria». Cfr. A. P. Fuksas, *Il valore del sapere. Il partimen trobadorico Guillem, prims iest en trobar a ma guiza* (BdT 205,4) e le accezioni medievali romanze di un luogo comune della cultura occidentale, in *Per Gabriella Studi in ricordo di Gabriella Braga*, t. II, a cura di M. Palma e C. Vismara, Cassino, 2013, pp. 879-899.

Un altro indiscusso protagonista di questi anni e attivo tenzoneatore è il signore e trovatore Gui de Cavaillon.¹⁴⁴⁹ Tra la fine del 1215 e l'inizio del 1216, scambia con Raimon VII conte di Tolosa (anche noto come Raimondo il Giovane, 1197-1249) le *coblas Senhe-n coms, saber volria* (BdT 192,5).¹⁴⁵⁰ Una volta nominato vicario comitale per il Venaissino (nell'agosto 1216), indirizza a Guilhem (III) de Bautz il sirventese *Seigneuras e cavals armatz* (BdT 192,4) il quale, risponde con un altro sirventese, *En Gui, a tort mi menassatz* (BdT 209,2), databile ante 1218, data approssimativa della sua morte. Nel 1220 (e precisamente nei mesi di ottobre-novembre secondo Guida) invia a Bertran Folco d'Avignon due *coblas* di corrispondenza, *Doas coblas farai en aqest son*, (BdT 192,2) e Bertran risponde in *Ja no creirai d'en Gui de Cavaillon* (BdT 83,2). I due testi sono interessanti dal punto di vista storico perché in essi si fa riferimento all'assedio di Castelnaudary da parte di Amauri de Montfort e delle truppe francesi. Dallo scambio si apprende che, appena iniziato l'accerchiamento, Gui de Cavaillon fu incaricato dal conte Raimondo VII di Tolosa, che difendeva la piazzaforte dall'esterno, di contribuire alla difesa interna. Dopo il terzo mese di assedio, Gui avrebbe perciò sollecitato scherzosamente con il suo invio l'intervento ed il soccorso dell'amico Bertran Folco, che gli risponde su una modalità parimenti ironica.¹⁴⁵¹

Più o meno allo stesso periodo risale la tenzone immaginaria di Raimon Escrivan, *Senhors, l'autrier vi ses fahida* (BdT 398,1), composta con ogni verosimiglianza durante o subito dopo l'assedio di Tolosa del 1218 da parte dei crociati guidati da Simon de Monfort. L'autore mette in scena un dialogo tra due macchine da assedio, la *cata* (manovrata dagli assediati) e il *trabuquet* (arma dei difensori). Come in altre tenzoni immaginarie, anche in questo caso il discorso diretto è intervallato da inserti

¹⁴⁴⁹ Per il testo cfr. l'edizione di Guida, *Rialto* (10.ix.2002) [http://www.rialto.unina.it/GuiCav/192.5\(Guida\).htm](http://www.rialto.unina.it/GuiCav/192.5(Guida).htm). Cfr. S. Guida, *L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese*, in «Cultura Neolatina», XXXIII, 1973, pp. 235-271; M. Aurell, *Le troubadour Gui de Cavaillon (vers 1175-vers 1229). Un acteur nobiliaire de la croisade albigeoise*, in *Les voies de l'hérésie. Le groupe aristocratique en Languedoc (XIe-XIIIe siècles)*, Actes de la 8^e session d'histoire médiévale du Centre d'études Cathares (Carcassonne, 28 août-1er septembre 1995), Carcassonne, Centre d'études Cathares, 2001, pp. 9-36.

¹⁴⁵⁰ Con ogni probabilità durante il soggiorno romano in occasione del Concilio Laterano nel quale si discussero le sorti della contea. Cfr. S. Guida, *L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese*, cit. p. 243.

¹⁴⁵¹ Cfr. S. Guida, *Per la biografia di Gui de Cavaillon e di Bertran Folco d'Avignon*, in «Cultura Neolatina», XXXII, 1972, pp. 189-210. Oltre al già citato *partimen En Raimbaut, pro donna d'aut paratge* (BdT 238,2=388,2) Gui avrebbe composto altre quattro tenzoni (ma nei manoscritti queste sono assegnate direttamente al venaissino a un trovatore di nome Guionet): con Cadenet il *partimen Cadenet, pro domn'e gaja* (BdT 238,11=106,1), con Mainart Ros il *partimen En Maenard Ros, a saubuda* (BdT 238,1a = 291,1); con Peire Pomairols, *Guigenet Pomairols dos baros sai* (BdT 238,3=373,1).

narrativi.¹⁴⁵² Il dibattito presenta l'argomento politico in chiave insolita e con un intento derisorio in senso antifrancese abbastanza aperto (dato il sottotesto osceno).¹⁴⁵³

Negli anni Venti del Duecento, i testi dialogici e di corrispondenza risultano assai numerosi. Aimeric de Belenoi compone all'inizio del decennio, forse presso una corte malaspiniana, un sirventese di replica alla canzone di Albertet de Sisteron, *En amor trop tan de mals seignoratge* (BdT 16,13).¹⁴⁵⁴ Nella sua *canço* Albertet deprecava Amore e ne lamentava giocosamente la decadenza presso le dame italiane, offrendo in realtà una rassegna encomiastica delle stesse, coronata da un omaggio finale a Corrado Malaspina. Il sirventese di Aimeric, *Tant es d'amor onratz sos seignoratges* (BdT 9,21), si propone come una replica in difesa di Amore e delle dame "offese" da Albertet e il dittico rientra a pieno titolo nel filone del panegirico collettivo di dame di cui abbiamo già parlato.

Appartiene sempre al primo ventennio del Duecento anche il *partimen Seign'en Pons de Monlaur, per vos* (BdT 142,3= 378,1) in cui Esperdut (Gui de Cavaillon)¹⁴⁵⁵ discute con Pons III di Monlaur, barone del Velay, se è meglio amare una fanciulla o una dama *abrivada de dompneyar* (v. 7).¹⁴⁵⁶ Il quesito pare riecheggiare, rovesciandolo, il precetto ovidiano per cui nell'*Ars Amatoria* si consigliavano le donne più esperte e mature ai ritrosi *pueri*.¹⁴⁵⁷

Il processo di estremizzazione dei casi dibattuti nei *partimens* di quarta e quinta generazione si può cogliere anche in un dibattito di argomento cortese tra Guillem de

¹⁴⁵² L. Lazzerini, *Un'ipotesi sul dittico dell'«estornel» (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabru)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLVI, 2000, pp. 121-166 e S. Vatteroni, «*La fortuna di L'autrier jost'una sebissa e Raimon Escrivan*, cit., hanno già rilevato a proposito di questa tenzone la ripresa di espressioni e parole-rima presenti nella nota pastorella marcabruniana *L'autrier jost'una sebissa* (BdT 293,30).

¹⁴⁵³ Cfr. P. Bec, *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadors mal connus*, Orléans, Paradigme, 2004, p. 180.

¹⁴⁵⁴ La replica farebbe riferimento alla redazione della canzone oggi testimoniata dai codici **A^{Da} I K O**, nella quale è presente una *tornada* "malaspiniana" assente invece nei codici **C E G R (M)**. Cfr. Aimeric de Belenoi, *Le Poesie*, a cura di A. Poli, con prefazione di M. Perugi, Firenze, Positivamail, 1997, p. 286; G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, cit., p. 337. Ma la localizzazione italiana è contestata da K. Lewent, *Old Provençal Miscellany*, in «The Modern Language Review», XXXVIII, 1943, p.110, che segnala in questo senso anche l'opinione di V. De Bartholomeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, Tipografia del Senato, 1931.

¹⁴⁵⁵ Per il *senhal* cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 220.

¹⁴⁵⁶ *The Troubadour tenors and partimens*, cit., vol. I, p. 318. Cfr. *infra* § 6.14-6.16.

¹⁴⁵⁷ Cfr. i vv. 681-684: «Illis sentitur non irritata voluptas; / quod iuuet ex aequo femina virque ferant. / Odi concubitus qui non utrumque resoluunt / Hoc est cur pueri tangar amore minus». Come ha mostrato Trachsler, nelle "traduzioni" medievali l'alternativa però è sempre rigorosamente eteronormata. Cfr. R. Trachsler, *Courtois? Les traités d'amour et l'émergence de la notion de courtoisie*, cit., p. 68. Nel *jeu-parti Grieviler, deus dames sai d'une biauté* (R 32) il quesito riprende più letteralmente la questione "ovidiana": «è più difficile farsi amare (*on a plus bele maistrie*) da una dama che ha esperienza dell'amore o da una che non ha amato mai?».

la Tor e Sordello, *Uns amics et un'amia* (236,12=437,38), in cui la questione dibattuta è se sia preferibile sopravvivere alla morte dell'amata (tesi sostenuta da Guillem de la Tor) o se, al contrario, sia preferibile morire immediatamente dopo di lei (tesi di cui è portavoce Sordello).¹⁴⁵⁸

5.21 *Coblas* e tenzoni giullaresche in Italia settentrionale

È nota, grazie a diversi studi anche recenti, l'esistenza di una poesia dialogica occitana più specificamente d'occasione, coltivata nell'Italia nord-orientale nei primi decenni del XIII secolo da trovatori come Aimeric de Peguilhan, Guillem Figueira, Guillem de la Tor, Sordello, Uc de Saint Circ e giullari come Bertan d'Aurel, Guillem Raimon, Falco e Cavaire.¹⁴⁵⁹ Si tratta di testi epigrammatici, legati a motivi quotidiani e triviali, come risse da taverna e perdite al gioco, conditi da coloriti insulti. Personaggi e episodi si mostrano in continuità con altri componimenti monologici composti negli stessi ambienti e dagli stessi autori. Folena ha visto in questi componimenti il riflesso di «“un'accademia tabernaria” che si colloca accanto all'accademia cortese, con alcune voci comuni ai due versanti».¹⁴⁶⁰

I componimenti in questione (quasi sempre in attestazione unica) si mostrano compatti anche dal punto di vista della loro trasmissione manoscritta, dal momento che si trovano trascritti in serie abbastanza ben individuate nelle sezioni di *coblas esparsas* dei codici **H** e **P** e, in alcuni casi, in un raggruppamento dialogico di anche **D_a**.¹⁴⁶¹ In

¹⁴⁵⁸ Il *partimen* di Guillem e Sordello risalirebbe al periodo in cui il mantovano era ancora in Italia (ante 1228) e sarebbe stato composto in Veneto o presso una corte malaspiniana. Cfr. *The Troubadour "Tensos" and "Partimens"*, vol. III, p. 646. Il quesito è composto forse a partire dal modello del *partimen* risalente agli anni Dieci del XIII secolo da Gui e Elias d'Uisel, *N'Elias, de vos vuellh auzir* (194,18=136,6).

¹⁴⁵⁹ Come noto l'idea è stata formulata per la prima volta da C. De Lollis in *Vita e poesie di Sordello da Goito*, Halle, Niemeyer, 1896, in partic. alle pp. 4-7; Id., *Pro Sordello de Godio, milite*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXX, 1897, pp. 125-207. Cfr. almeno G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, vol. I, *Dalle origini al Trecento*, a cura di G. Arnaldi e G. Folena, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 452-562 (poi in Id. *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 1-138); A. Negri, *Tempo e luogo in alcuni testi d'invettiva della lirica trobadorica in Italia*, in *Leggere il tempo e lo spazio. Studi in onore di Giovanni Bogliolo*, M. Amatulli et al. (ed.), München, Maidenbauer, 2011, pp. 17-30; Cfr. P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, in *L'Italia dei trovatori*, a cura di P. Di Luca e M. Grimaldi, Roma, Viella, 2017, pp. 121-162.

¹⁴⁶⁰ G. Folena, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, p. 66. Sempre restando in ambito dialogico e all'incirca negli stessi anni delle *coblas* "tabernarie", Aimeric de Peguilhan compone per esempio, oltre a quelli già ricordati, due *partimens* con Albertet: *Amics n'Albertz, tensos soven* (BdT 10,6=16,5); *N'Albert cauzetz al vostre sen* (BdT 10,3=16,3).

¹⁴⁶¹ È noto come di questi testi sia stata un'interpretazione come di un noto ciclo tabernario che corrisponderebbe a eventi reali accaduti a Firenze o a Brescia tra il 1220 e il 1221. S. Guida, *Federico II*

diversi casi spiccano gli insistiti riferimenti a colpi inferti e ricevuti o solo augurati, che ricordano da vicino il cattivo auspicio pronunciato da Manfredi Lancia nei confronti di Peire Vidal in *Emperador avem de tal maneira* (BdT 285,1 = 364,19): «espaza voill que sus pel cap lo fera / e darz d'acer voill que·il pertus la panza» (vv. 8-9).

Un primo nucleo è costituito da quattro *coblas* tradite dal manoscritto **H**, nell'ordine: Guillem Figueira, *Bertran d'Aurel, si moria* (BdT 217,1b); Aimeric de Peguillan, *Bertram d'Aurel, s'aucizia* (BdT 10,13); Bertran d'Aurel, *N'Aimeric, laissar poiria* (BdT 79,1); Lambert, *Seigner, cel qui la putia* (BdT 280,1).¹⁴⁶² Tutti i testi condividono un identico schema metrico-rimico, che risulta derivato dalla pastorella/*mala canso* di Gui d'Uisel, *L'autre jorn, cost'una via* (BdT 194,13).¹⁴⁶³ Il piccolo ciclo di *coblas* inizia, come osservato da Luciano Rossi, come «una sorta di variazione sul tema del “testamento burlesco”» a beffe di Aimeric de Peguilhan.¹⁴⁶⁴ Nella prima Guillem Figueira irride la piaggeria di Aimeric (con un riferimento esplicito alla *Metgia* dedicata a Federico II)¹⁴⁶⁵ chiedendo a Bertan d'Aurel a chi andrebbero le ricchezze accumulate dal trovatore a forza di encomi ai potenti nel caso egli morisse prima di Ognissanti.¹⁴⁶⁶ Aimeric ribatte chiedendo di rimando allo stesso Bertran, a chi potrebbe invece lasciare Guillem il suo cuore falso e ingannatore nonché la sua attività di prosseneta se tale *N'Auzers* (forse il trovatore Guillem Augier Novella)¹⁴⁶⁷ lo uccidesse. Bertran risponde come se stesse effettivamente spartendo non gli averi ma i vizi di Guillem tra alcuni giullari: oltre al già citato *N'Auzers*, si menzionano tale *Çoanet* (con ogni verosimiglianza Joan d'Albuzo) e tale *Lambert* (identificato da alcuni interpreti con

e i trovatori al crocevia dell'anno 1226, in «Cultura Neolatina», LXXVII, 2017, pp. 7-46 propone che alcuni di questi testi siano stati composti tutti in occasione della dieta convocata da Federico II di Svevia a Borgo San Donnino (Fidenza) nel 1226.

¹⁴⁶² Cfr. S. Guida, *Il minirepertorio provenzale tradito dal ms. H (Vat. Lat. 3207)*, in Id., *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, pp. 171-213; P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., pp. 124 e sgg.

¹⁴⁶³ Probabilmente tale schema è stato mutuato grazie all'intermediazione dello scambio di *coblas* di Gui de Cavaillon con Raimondo IV, *Seigner coms, saber volria* (BdT 192,5=186,1). Cfr. P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 128.

¹⁴⁶⁴ L. Rossi, *Aspetti dell'invettiva nell'Occitania del XIII secolo: Aimeric de Peguilhan e i suoi sodali*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*, Atti del convegno internazionale (Siena, 26-27 ottobre 2002), a cura di S. Carrai - G. Marrani, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005, p. 36. Cfr. J. Cerquiglini-Toulet, *L'écriture testamentaire à la fin du Moyen Âge. Identité, dispersion, trace*, Oxford, University of Oxford-Legenda, 1999. P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 126 definisce la sequenza un «particolare esemplare di *torneyamen*».

¹⁴⁶⁵ *En aquel temps que·l reis mori n'Anfos*, BdT 10,26, cfr. Aimeric de Peguilhan, *The Poems*, cit., p. 146 e sgg.

¹⁴⁶⁶ Come sottolinea L. Rossi, *Aspetti dell'invettiva nell'Occitania del XIII secolo*, cit., p. 38: «la data del decesso» di Aimeric è ironicamente fisata da Guillem a «un periodo anteriore alla festa d'Ognissanti, onde sanzionarne il “martirio”».

¹⁴⁶⁷ *Ibidem*.

Rambertino Buvarelli).¹⁴⁶⁸ Lambert, che avrebbe ricevuto in particolare il lascito di *putia*, risponde a sua volta nella quarta e ultima *cobla* componente lo scambio, celebrando la sua parte di eredità e promettendo di onorarla. Secondo l'ipotesi interpretativa di Luciano Rossi, Guillem Figueira, con la sua parodia del testamento e «attaccando in prima persona un simile caposcuola (...) pone di fatto la propria candidatura ala successione» di Aimeric.¹⁴⁶⁹

Al ciclo testamentario parodico segue nel codice **H** una *cobla* del giullare Paves, *Anc de Roland ni del pro n'Auliver* (BdT 320,1),¹⁴⁷⁰ dove si racconta di una rissa avvenuta a Firenze e nel corso della quale un tale *Guilem l'enoios* sarebbe stato ferito poco gloriosamente con un pezzo di pane raffermo (vv. 1-8):

Anc de Roland ni del pro n'Auliver
 No fo auzitz us colps tant engoissos
 Cum scels qe fez Capitanis l'autrer,
 A Florenza, a'n Guillem l'enoios:
 E no fo ges d'espada ni de lanza:
 Anz fo d'un pan dur e sec sus en l'oill,
 Q'estop'e sal et ou, aital mesclanza
 L'i mes hom destenpra d'ab orgoill!¹⁴⁷¹

Sempre in **H** segue al componimento un altro scambio di *coblas* che mostra alcuni tratti in comune con la *cobla* di Paves e vede ancora come interlocutori Guillem Figueira e Aimeric de Peguilhan con *Anc tan bel colp de joncada* (BdT 217,1a) e *Anc tan bela espazada* (BdT 10,9). Lo scambio allude «nel medesimo tono eroicomico» di BdT 320,1 a «zuffe e gradassate fra giullari».¹⁴⁷² Anche in questo caso i protagonisti di tali basse imprese sono personaggi di nome Guillem¹⁴⁷³ feriti rispettivamente da una

¹⁴⁶⁸ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 333.

¹⁴⁶⁹ L. Rossi, *Aspetti dell'invettiva nell'Occitania del XIII secolo*, cit., p. 38.

¹⁴⁷⁰ La *cobla* sembrerebbe derivare lo schema metrico dalla prima *cobla* del sirventese di Bertran de Born, *Pois Ventadorns, e Comborns ab Segur* (BdT80,3). Cfr. S. Asperti, *L'eredità lirica di Bertran de Born*, in «Cultura Neolatina», LXIV, 2004, pp. 475-525.

¹⁴⁷¹ Cfr. Aimeric de Peguilhan, *The Poems*, cit, p. 73.

¹⁴⁷² Cfr. S. Guida, *Il minirepertorio provenzale tradito dal ms. H (Vat. Lat. 3207)*, cit.; P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 132. Ma secondo A. Negri, Guillem Figueira, Aimeric de Peguilhan, *Anc tan bel colp de joncada, Anc tan bella espazada* (BdT 217.1a, 10.9), *Lecturae tropatorum*, 3, 2010, p. 1, si tratterebbe piuttosto di «due *coblas* connesse per vari motivi fra loro e accorpate solo successivamente per esigenze editoriali». Si rimanda *ivi* per la rassegna delle varie posizioni critiche precedenti.

¹⁴⁷³ Probabilmente si tratta del nome di un personaggio proverbiale, cfr. D'A. S. Avalle, *Le maschere di Guglielmino*, cit.

giuncata (tale *Guillem testa pelada*) e da un colpo di spada in pieno viso (*Guillem Gauta segnada*).¹⁴⁷⁴ Nella *cobla* di Guillem Figueira il colpo sarebbe stato inferto con il lancio di un noto tipo di formaggio, ma si menzionano anche traumi più gravi, come quella subita dal secondo Guillem (forse identificabile con Guillem Figueira stesso, dal momento che colui che lo ha ferito è chiamato *N'Auzers* come in BdT 10,13).¹⁴⁷⁵ La ferita è descritta con dettagli vividi da Aimeric:¹⁴⁷⁶

Anc tan bel colp de joncada
no cuit qe hom vis
com det l'autrer Jacopis
a·n Guillelm Testa-pelada;
qe, qi qe n'aia desport,
el aia ira e desconort,
e, setot ac de joncada ·l cap blanc,
mantas vez l'a agut negre de sanc.

Anc tan bella espazada
no cuit qe hom vis
com det n'Auzers sus el vis
a·n Guillelm Gauta-segnada,
q'el vis lo ferì tant fort
c'un petit n'a l'un oill tort,
e·l cill qe sol aver negr'er a blanc
e·l cais plus ros d'escerlatra e de sanc.

Sempre in **H** compaiono poi due tenzoni brevi che presentano schema metrico simile¹⁴⁷⁷ e coinvolgono alcuni dei contendenti di cui sopra. La prima tenzone *N'Aimeric, digatz que-us par d'aquest novel marques* (BdT 229,2=10,35), è un testo puramente

¹⁴⁷⁴ Cfr. la *cobla* di Sordello *Si tot m'asaill de serventes Figueira*, BdT 437,33. Dove il trovatore riferisce ancora del colpo di spada inferto a Guillem Figueira da N'auzers. Schem metrico è la *mala canso* in realtà encomiastica di Albertet (bdT 16,13)

¹⁴⁷⁵ Accettano l'identificazione con Guillem Figueira, E. Levy, *Guillem Figueira. Ein provenzalischer Troubadour*, Berlin, Liebrecht, 1880, p. 9; C. De Lollis in *Vita e poesie di Sordello da Goito*, p. 6, e Shepard e Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, cit. p. 80. La negano invece V. De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, vol. I, Roma, Tipografia del Senato, 1931, p. 250 e Id., *Primordi della lirica d'arte in Italia*, con illustrazioni e trascrizioni musicali, Torino, Società editrice internazionale, 1943, p. 183; F. Torraca, *Sul "Pro Sordello" di Cesare De Lollis*, Firenze, Olschki, 1899, p. 427. Anche secondo M. Boni, Sordello, *Le Poesie*, cit., p. xix, l'identificazione con Guilhem Figueira sarebbe «tutt'altro che sicura».

¹⁴⁷⁶ Citiamo da Aimeric de Peguilhan, *The Poems*, cit. p. 79.

¹⁴⁷⁷ Cfr. P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 141 n. 81.

encomiastico che consta di due *coblas* e vede come interlocutori Guillem Raimon e Aimeric de Peguillan. Il testo, databile al 1220 circa e composto probabilmente in area veneta, vede intervenire due trovatori a battute alternate di un verso ciascuna, per celebrare a nomina a marchese di Azzo VII d'Este.¹⁴⁷⁸

Lo stesso schema metrico è ricalcato dalla tenzone breve in cui si alternano di nuovo Guillem Figueira e Aimeric de Peguillan (ogni interlocutore per due *coblas* e due *tornadas*), *N'Aimeric, que-us par del pro Bertram d'Aurel* (BdT 217,4c=10,36). I due discutono di una partita (*joc novel*, v. 2) disputata a Brescia da Bertran d'Aurel e tale *Guillem del Fui Fraire*. Il testo chiama in causa Sordello e sembrerebbe perciò databile *ante* 1228-1229 (anno in cui il mantovano lasciò l'Italia per la Provenza).¹⁴⁷⁹

Un altro scambio di *coblas* *Anc al temps d'Artus ni d'ara* (Bdt 10,7a= 437,3a) testimonia appunto di un confronto tra Aimeric de Peguilhan e Sordello.¹⁴⁸⁰ In questo caso il modello metrico sembrerebbe essere la canzone di Raimon de Miraval, *Chans, quan non es qui l'entenda* (BdT 406,22).¹⁴⁸¹ I due trovatori ingaggiano uno scontro di reciproci ritratti caricaturali: Aimeric deride Sordello per aver ricevuto una *engrestara* (brocca o boccale) in testa, mentre il mantovano lo dileggia per la sua avarizia, non lesinando osservazioni sulla sgradevolezza estetica del suo corpo invecchiato.¹⁴⁸²

La lente con la quale Aimeric riflette l'immagine di Sordello, a partire dal contrasto fra l'evocazione di un passato mitico e la contestualizzazione del fatto nel quotidiano, è quella di un uomo pavido, spesso oggetto di derisione. E rispettivamente l'immagine che il mantovano rimanda di Aimeric è quella del

¹⁴⁷⁸ Cfr. l'edizione di L. Gatti su Rialto (7.v.2018) [http://www.rialto.unina.it/GIRaim/229.2\(Gatti\).htm](http://www.rialto.unina.it/GIRaim/229.2(Gatti).htm).

¹⁴⁷⁹ Sempre in **H** lo scambio di *coblas* fra Guillem Raimon e Mola (forse il trovatore Peire de la Mula), *On son mei guerrier dezastruc* (BdT 229,4= 302,1) si segnala per insulti particolarmente espliciti ancora una volta di ambito "giullaresco". Lo scambio riprende il siventese *joglaresc* di Bertran de Born, *Mailoli, joglar malastruc* (BdT 80,24). Cfr. P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 152 sgg. Su Peire de la Mula, cfr. G. Larghi, *Occitania italica: Peire de la Mula da Saint-Gilles*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio*, cit., pp. 449-460.

¹⁴⁸⁰ Il testo databile tra il 1216 e il 1228 e trasmesso dal solo codice **P** risulta molto affine alle *coblas* di **H** nei contenuti.

¹⁴⁸¹ Cfr. P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 135. Forse il modello metrico viene mediato dalla *tenso* di Taurel e Falconet, *Falconet, de Guillalmona* (BdT 438,1) tradita dai codici **Oa**. Sulla tenzone, senza di riferimenti all'attualità politica, cfr. S. Marinetti, *Per una rilettura della tenzone fra Taurel e Falconet* (BdT 438,1), in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musica*, Atti del Convegno (Rocca Grimalda - Ovada, 26-27 giugno 2004), a cura di S. M. Baurillari, «L'immagine riflessa», IX pp. 61-76.

¹⁴⁸² Cfr. Aimeric de Peguilhan, *The Poems*, cit, p. 72, vv. 12, 14-15: «n'Aimerics ab trista cara / (...) / tot a son cors tort / e magr'e sec e vel e cop e ranc». Come osserva A. Negri, Guillem Figueira, Aimeric de Peguillan, *Anc tan bel colp de joncada, Anc tan bella espazada* (BdT 217.1a, 10.9), cit., p. 6 Aimeric risponde alle accuse di Sordello e alle allusioni sulla sua «presunta vecchiaia» nel *fablel* *Can que-m fezes vers ni çanço* (BdT 10,44).

vecchio burbero e farneticante, sempre smanioso di dimostrarsi giovane e con una ingiustificata fama di seduttore.¹⁴⁸³

Da notare come due *coblas* satiriche di Uc de sint Circ, *Antan fez coblas d'una bordelièra* (BdT 457,5),¹⁴⁸⁴ tradite dal codice D^a sfruttano gli stessi motivi di derisione condannando Aimeric per l'ostinazione a intrattenersi con donne più giovani (e di bassa estrazione sociale) nonostante i sopraggiunti limiti di età (vv. 1-7):

Antan fez coblas d'una bordelièra
Ser Aimerics e s'en det alegranza,
et aras auch q'en una lavandiera
a mes son cor e tota sa esperanza;
q'aissi s'aven d'ome q'es trop dios,
qe sos affars torna de sus en jos
quant veillesa lo rom ni desbalanza.¹⁴⁸⁵

Infine in una tenzone tra Joanet d'Albusson e Sordello, composta forse alla corte estense fra il 1226 e il 1230, *Digatz mi s'es vers zo c'om brui* (BdT 265,1a = 437,10a), il primo ritorce contro il trovatore mantovano le insinuazioni da lui rivolte a Aimeric de Peguilhan, accusandolo di essersi votato alla *joglarìa* per avidità di guadagno e di non essere un vero cavaliere.¹⁴⁸⁶

Le interpretazioni più recenti concordano nel leggere questa sequela di attacchi, di scambi di vituperi e spaccati di vita giullaresca su un piano eminentemente metaforico

¹⁴⁸³ Dalla *Nota al testo* di A. Negri, *Rialto* (25.ix.2014) [http://www.rialto.unina.it/AimPeg/10.7a\(Shepard-Chambers\).htm](http://www.rialto.unina.it/AimPeg/10.7a(Shepard-Chambers).htm).

¹⁴⁸⁴ Le due *coblas* (un'eventuale risposta di Aimeric non ci è pervenuta), sono costruite su schema metrico derivato dalla canzone di Peire Vidal, *Quant hom onratz torna en gran paubreria* (BdT 364, 40), che abbiamo visto essere stato anche il modello metrico per lo scambio di *coblas* tra Manfredi I Lancia e lo stesso Peire Vidal. Come osserva P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 148 tale modello mostra di essere adottato per una chiara «specializzazione vituperosa» diventando «un modello formale per la poesia di attacco personale coltivata dai trovatori in Italia». Riprende lo stesso schema anche la *cobla* di Palais, *Molt m'enoja d'una gent pautoneira* (BdT 315,3), nella quale il trovatore lamenta la folta presenza di intrattenitori “stranieri” in Lombardia. Sull'identificazione del trovatore con il cremonese *Andrianus de Palatio* (Andrian de Palais) cfr. P. Squillacioti, *Due note su Palais*, in «Studi mediolatini e volgari», XXXVIII, 1992, pp. 201-207; S. Guida, *(Andrian de) Palais, trovatore lombardo?*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P. G. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, pp. 685-721.

¹⁴⁸⁵ Cito da *Poésies de Uc de Saint-Circ*, cit. p. 91. La seconda *cobla* amplifica il contenuto della prima, specificando che nessuna donna lo accetterebbe come amante se non fosse spinta dal bisogno: «Ja no toseta no il er mais lausengiera / ni no ill dira lausengas ni honranza; / et si o fai, fara o per nessiera / qu'aura en si, e per gran malananza; / e faill li ben pans, vins sez e maisos / a leis, s'ab si lo colga ni-s met jos / ni abracha sa frondiza pel ranza».

¹⁴⁸⁶ Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit. vol. II, p. 863.

e letterario.¹⁴⁸⁷ Secondo Paolo di Luca, «queste *coblas* ripropongono (...) alcuni dei *topoi* di una tradizione poetica ben consolidata» che lo studioso rintraccia nella poesia goliardica mediolatina, e «inverano a fini ludici personaggi e contesti con ogni probabilità fittizi».¹⁴⁸⁸ Come scritto da Claudio Giunta a proposito di uno scambio di sonetti tra Monaldo da Sofena e Mino da Colle, le minacce di violenza fisica «non andrebbero verosimilmente (...) intese nel loro senso letterale, ma alla stregua di metafore, funzioni di una violenza puramente verbale».¹⁴⁸⁹ Tuttavia, come osserva sempre Giunta, nelle *coblas* dialogiche di **H** e **P**, non solo «il confine tra violenza verbale e violenza fisica non appare chiaramente tracciato», ma «alcuni poeti sembrano avere esperienza dell'una quanto dell'altra», come vedremo anche nel prossimo capitolo.¹⁴⁹⁰

Molto rilevanti sono a nostro avviso le conclusioni di Di Luca circa il ruolo dell'imitazione metrica in questo piccolo *corpus* dialogico:¹⁴⁹¹

Per quanto riguarda l'aspetto formale, quasi tutti i testi esaminati riutilizzano modelli metrici di *auctoritates* trobadoriche come Bertran de Born, Gui d'Uisel, Guillem de Saint Leidier, Peire Vidal, Raimon de Miraval, che hanno goduto di notevole successo ispirando numerose imitazioni. Se in qualche caso (...) le riprese di un determinato modello si rivelano indipendenti l'un dall'altra da un punto di vista stilistico o ambientale, (...) alcune di esse rinviano allo stesso contesto di composizione, l'Italia settentrionale, e spesso si inscrivono nello stesso filone comico-satirico. Se ne ricava l'impressione che determinate strutture metriche si siano specializzate come veicolo formale privilegiato di questa particolare produzione poetica e come tali abbiano circolato soprattutto in Italia. Talvolta è la fortuna individuale di un'imitazione satirica a generarne altre simili: è il caso dello scambio di *coblas Emperador avem de tal maneira ~ Lanza marques, paubresa* e *nesceira* (BdT 285,1 = 364,19) fra Manfredi I Lancia

¹⁴⁸⁷ Per esempio in *Poésies de Uc de Saint-Circ*, A. Jeanroy et J.-J. Salverda de Grave (edd.), Toulouse-Paris, Privat, 1913, p. 157 gli editori sostengono che Aimeric non era anziano al momento dello scambio. Su questa linea cfr. anche Aimeric de Peguilhan, *Poesie*, a cura di A. Negri, Roma, Carocci, 2013, p. 151. Cfr. P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 134 e *ivi* n. 48.

¹⁴⁸⁸ P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 135. Tuttavia lo studioso non segnala più nel dettaglio le «precise consonanze stilistiche e tematiche» da lui riscontrate con la poesia goliardica mediolatina (*ivi*, p. 159). Cfr. *ivi*, p. 145: «i testi di invettiva giullaresca, come quelli in questione, presentano spesso accuse di natura formulare che hanno scarsa aderenza con la realtà».

¹⁴⁸⁹ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 344.

¹⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 346. Cfr. anche *ivi.*, p. 345: «che giullari o *marginal men* della corte si cimentassero nei due campi, la giostra cavalleresca e la giostra poetica, è del resto un'eventualità del tutto plausibile, e coerente con il rango sociale di questi personaggi». Cfr. *infra*, § 6.10-6.11.

¹⁴⁹¹ Il metodo dello studioso e in parte già impiegato da A. Rieger, *La mala canso de Gui d'Uisel. Un exempe d'“intertextualité de pointe”*, cit., andrebbe sicuramente testato su altri segmenti del *corpus* dialogico.

e Peire Vidal o della Tenzone tra Taurel e Falconet, *Falconet, de Guilalmona* (Bdt 438,1=148,2) alle quali spetta il primato cronologico nell'ambito di due gruppi distinti di rifacimenti burleschi.¹⁴⁹²

L'individuazione delle riprese metriche e delle loro "catene di trasmissione" è importante anche e principalmente per le ragioni evidenziate da Rossi:

A livello meramente linguistico, la principale difficoltà, nell'esegesi dei testi satirici, è costituita dal fatto che essi sono concepiti per uno scopo che, almeno a prima vista, appare quasi esclusivamente dimostrativo. (...) a complicare le cose interviene il già ricordato stravolgimento parodistico di modelli "alti", che finisce per innalzare il dibattito (...). Nella poesia gallo-romanza del medioevo, il primo elemento atto a mettere sull'avviso l'ascoltatore più smaliziato (...) è la struttura metrico-melodica della *pièce*. Una volta creato l'*horizon d'attente* col ricorso alla melodia (e alla versificazione) d'un modello "alto", ecco però che il poeta satirico lo disattende, col ricorso a un registro triviale.¹⁴⁹³

5.22 Sordello *auctoritas* e bersaglio cortese

Chiudiamo il nostro *excursus* diacronico con una breve rassegna di componimenti legati alla figura di Sordello. Diversi testi dialogici e di corrispondenza testimoniano infatti del brillante percorso del trovatore una volta giunto in Provenza. Sordello approda alla corte di Aix alla fine degli anni Trenta del Duecento e molto presto si afferma sia come trovatore che come cavaliere e dignitario di fiducia del Conte di Provenza Raimondo Berengario V, dal quale riceve il titolo di *miles* e la concessione di alcuni feudi. In numerosi documenti dell'epoca infatti il mantovano viene citato come facente parte del seguito del Conte e atti ufficiali dello stesso periodo dimostrano come fosse diventato un uomo di fiducia adibito all'occorrenza a «delicate faccende politico-amministrative»¹⁴⁹⁴

Nella tenzone *En Sordel, que vos es semblan* (344,3a =437,15) Peire Guillem (de Luzerna?) sfida Sordello (da poco arrivato a corte) sulla sua cattiva reputazione. Riferendosi probabilmente al famoso episodio del rapimento di Cunizza da Romano gli

¹⁴⁹² P. Di Luca, *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, cit., p. 159. Cfr. *ivi*, n. 144: «mi pare significativo che i testi siano stati composti in Piemonte, mentre le loro imitazioni, quando risultano localizzabili con precisione, si concentrano in Veneto, a testimonianza ulteriore del ruolo fondamentale svolto dall'Italia nord-occidentale nella *traslatio* trobadorica, che in questo caso investe anche le strutture metriche e la loro riconnotazione stilistica».

¹⁴⁹³ L. Rossi, *Aspetti dell'invettiva nell'Occitania del XIII secolo*, cit., pp. 32-33.

¹⁴⁹⁴ *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 496.

chiede infatti maliziosamente se il Conte di Provenza non dovrebbe pensare di ricorrere a speciali precauzioni in difesa della Contessa.¹⁴⁹⁵

In *Seign'en Sordel, mandamen* (BdT 225,14=437,30) Guilhem de Montanhgol interroga invece il mantovano su invito del Conte stesso (interpellato poi da entrambi come giudice) su un ormai classico argomento di casistica cortese ovvero se preferirebbe che la sua amata conoscesse perfettamente i suoi sentimenti o al contrario essere sicuro dell'amore di lei.¹⁴⁹⁶

Forse nella stessa occasione¹⁴⁹⁷ Sordello propone a Bertran d'Alamanon il *partimen Doas domnas amon dos cavaliers* (BdT 437,10=76,2), la scelta su quale tra due dame abbia maggiormente a cuore l'interesse di un cavaliere, delle quali la prima lo spinge a farsi valere in guerra e l'altra, al contrario, gli vieta di prendere parte ai combattimenti. Bertran sceglie la *domna* che spinge l'amante alle armi e l'alternativa, oltre a riecheggiare precedenti discussioni sul conflitto tra amore e *proeza*, doveva risultare particolarmente spinosa dal momento che entrambi i trovatori erano anche *militēs* agli ordini del conte di Provenza.¹⁴⁹⁸

Gli stessi Bertran e Sordello vengono attaccati da Peire Bremon de Ricas Novas, in *Be-m meraveil d'En Sordel e de vos* (BdT 330,3a). I tre trovatori parrebbero essere stati legati in precedenza da rapporti di amicizia, ma nel testo Ricas Novas rimprovera gli ex sodali di non essere intervenuti in suo favore nel quadro di un dissidio di natura ignota sorto tra lui e il potente *patron*.¹⁴⁹⁹ Come evidenzia Di Luca, alla base di «questa inusitata disputa letteraria», destinata a prolungarsi in una cospicua serie di sirventesi, doveva esserci anche l'invidia suscitata in Ricas Novas dal prestigio e dalla notevole posizione raggiunti da Sordello alla corte comitale.¹⁵⁰⁰ Sordello attacca Peire Bremon

¹⁴⁹⁵ Il testo è databile ante 1236-37 in quanto vi si nomina Blacatz, cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit, vol. III, p. 972 e sgg. Per l'identificazione di Peire Guilhem e una discussione sulla vicenda del "rapimento" di Cunizza da Romano, Cfr. M. G. Capusso, *La novella allegorica di Peire Guilhem*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLIII, 1997, pp. 35-130.

¹⁴⁹⁶ Sordello sceglie la prima opzione. Il conte era stato uno storico nemico di Montanhgol, ma i due conclusero una tregua nel 1241. Harvey e Paterson ipotizzano che la tenzone potrebbe essere stata composta proprio in occasione della cerimonia di riconciliazione tenutasi a Montpellier nel 1241, cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit, vol. II, p. 574.

¹⁴⁹⁷ Il testo è databile agli anni Quaranta del XIII secolo, cfr. *The Troubadour tenors and partimens*, cit, vol. III, p. 1209.

¹⁴⁹⁸ Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 119.

¹⁴⁹⁹ Rinvio all'edizione di P. di Luca (10.xii.2009), consultabile su *Rialto* [http://www.rialto.unina.it/PBrem/330.3a\(DiLuca\).htm](http://www.rialto.unina.it/PBrem/330.3a(DiLuca).htm).

¹⁵⁰⁰ Di Luca ha ipotizzato che i rapporti all'inizio amichevoli tra i due potessero essersi deteriorati proprio a causa della gelosia di Ricas Novas, cfr. P. di Luca, *Premessa all'edizione in linea dello scambio di sirventesi fra Sordello e Peire Bremon Ricas Novas*, *Rialto* (10.xii.2009), [http://www.rialto.unina.it/PBrem/premessa\(DiLuca\).htm](http://www.rialto.unina.it/PBrem/premessa(DiLuca).htm).

cominciando il “duello poetico”¹⁵⁰¹ datato da Cesare De Lollis agli anni 1240-1241.¹⁵⁰² Lo scontro, che si segnala per il fatto che gli schemi metrici (derogando parzialmente alla “regola” della ripresa strofico-rimica) riprendono in parte testi precedenti diversi, comincia con il sirventese *Qan q'ieu chantes* (BdT 437,28) composto sul modello del celebre *gap* di Peire Vidal *Drogoman senher* (BdT 364,18), cui Ricas Novas risponde con *Lo bels terminis* (BdT 330,9) che riprende invece la canzone di Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor ple de joya* (BdT 70,44). Sordello contrattacca con *Lo reproviers vai averan* (BdT 437,20) che segue lo schema metrico di *Puois Ventadorn* (BdT 80,33) di Bertran de Born e Ricas Novas alza ulteriormente i toni dello scontro in *Tant fort m'agrat* (BdT 330,18), stavolta ricalcando però la struttura formale dell'avversario. Concludono lo scambio rispettivamente *Sol que m'afi* (BdT 437,34) e *En la mar major* (BdT 330,6) che reimpiegano entrambi la struttura del *planh* composto dallo stesso Sordello in morte di Blacatz, *Plaigner voill en Blacatz en aquest leugier so* (BdT 437,24). Come ha osservato Paolo Di Luca:

L'intero ciclo si configura come un ibrido molto interessante di accuse formulari e allusioni più o meno verosimili ai vissuti dei due contendenti. Se il filo conduttore dei sei sirventesi è il dibattito sulle virtù cavalleresco-cortesie, delle quali i due trovatori si accusano reciprocamente di essere privi, perché piuttosto dediti al lucro e alla menzogna e animati da codardia e viltà, spuntano riferimenti circostanziati sulla condizione di entrambi alla corte provenzale di Raimondo Berengario V o sui romanzeschi trascorsi di Sordello in terra italiana. Il tema che ricorre maggiormente è quello della *joglaria*, statuto socio-poetico deprecato al quale l'uno affilia l'altro allo scopo di screditarsi vicendevolmente.¹⁵⁰³

¹⁵⁰¹ G. Bertoni- A. Jeanroy, *Un duel poétique au XIIIe siècle: les sirventés échangés entre Sordel et P. Brémon*, in «Annales du Midi», XXVIII, 1916, pp. 269-305.

¹⁵⁰² Cfr. *Vita e poesie di Sordello da Goito*, a cura di C. De Lollis, Halle, Niemeyer, 1896.

¹⁵⁰³ P. di Luca, *Premessa all'edizione in linea dello scambio di sirventesi fra Sordello e Peire Bremon Ricas Novas*, Rialto (10.xii.2009), [http://www.rialto.unina.it/PBrem/premessa\(DiLuca\).htm](http://www.rialto.unina.it/PBrem/premessa(DiLuca).htm).

PARTE SESTA: DI COSA SI DISCUTE. L'AMORE E LA VIOLENZA

6.1 Uno sguardo sincronico

Come accennato nel primo capitolo, più o meno tutti coloro che si sono di recente occupati di tenzoni, componimenti dialogici e rime di corrispondenza di ambito medievale romanzo, sembrano concludere che la finalità del dibattito sembra risiedere più nel fatto stesso di discutere che nel contenuto dello stesso.¹⁵⁰⁴ Nel genere tenzone si osserverebbe una «fusione tra poesia e arti della parola»,¹⁵⁰⁵ in cui il secondo polo verrebbe quindi a occupare un posto di primaria importanza.

L'impressione di una minore rilevanza se non addirittura di un'indifferenza dei contenuti¹⁵⁰⁶ può essere però in larga parte dovuta a un effetto 'prospettico': da un lato, nello specifico, un *corpus* dialogico come quello trobadorico se considerato nella sua interezza, mostra dei tratti di ridondanza che oltre ad essere un carattere della poesia medievale in genere e in particolare trobadorica (data anche la sua composizione finalizzata a una *performance* orale), sono anche più pronunciati in questo caso dalla strutturazione retorica degli argomenti per antitesi e per una certa ricorrenza dei motivi e delle questioni dibattute. D'altro canto l'esito aperto della discussione, contribuisce all'idea complessiva di una discussione che alimenta sé stessa, senza mai giungere a un punto, esaurendosi nell'attacco personale o nell'artificialità di un contrapposizione stabilita *a priori*.¹⁵⁰⁷ Tuttavia una verifica approfondita sull'insieme dei testi dialogici e di corrispondenza dei trovatori restituisce l'estremo interesse rappresentato da questi testi anche dal punto di vista dei loro contenuti, sia in quanto tali che in funzione di una più ampia ricostruzione sotto un profilo storico-letterario di forme e generi della prima tradizione poetica romanza, in quanto possibili "cartine di tornasole" rispetto alle

¹⁵⁰⁴ Due esempi, sebbene non completamente sovrapponibili, ma complementari nell'osservare la *primauté* dell'ordine retorico sia nei *jeux-partis* oitanici che nelle tenzoni "italiane": "*Les Partures Adan*". *Les jeux partis d'Adam de la Halle*, texte critique avec introduction, notes et glossaire par L. Nicod, Paris, H. Champion, 1917, p. 12: Ce qui, dans un débat, intéresse l'esprit, c'est peut-être moins la matière traitée que la *discussion* dont elle est l'objet»; C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 212 «Nessun dubbio (...) che i poeti prendano sul serio i temi dei quali trattano (...) il fine non sta tanto nella risposta quanto nella discussione stessa, nella verifica delle rispettive capacità dialettiche».

¹⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 213.

¹⁵⁰⁶ Sulla supposta indifferenza della tesi da difendere nel *partimen*, cfr. A. Jeanroy, *La Poesie lyrique*, cit., vol. II, p. 263: «la thèse qu'ils soutiennent, leur est, au fond, parfaitement indifférente».

¹⁵⁰⁷ Per i *partimens* abbiamo solo quattro giudizi conservati, tutti risalenti all'ultima generazione e alla cerchia di Rodez, mentre per i *jeux-partis* non se ne è conservato nessuno.

complesse vicende e formalizzazioni di quella “dottrina” che la posterità e la tradizione degli studi è stata solita circoscrivere con la formula “amor cortese”.¹⁵⁰⁸

Riguardo poi al rapporto tra dialettica e fondo delle discussioni che si poneva in apertura, c'è stato anche chi come Anna Ferrari, ha colto nell'origine dei generi dialogati romanzi «vera dialogia, intesa come scambio di opinioni diverse nel dibattito su un problema rilevante». ¹⁵⁰⁹ È vero che questa riflessione era formulata a partire dai testi marcabruniani, ma è importante tenerla presente perché troppo spesso i testi dialogici appaiono declassati in blocco come mero esercizio di abilità retorica quando non di una dialettica puramente eristica, senza che i numerosi nodi che in essi vengono posti siano adeguatamente rilevati.

Se nel capitolo precedente l'ottica adottata è stata quella diacronica, volta a sottolineare l'evoluzione dei testi dialogici e di corrispondenza entro all'incirca l'arco di attività delle prime tre generazioni trobadoriche, in questo capitolo tenteremo di tracciare un profilo sincronico e “tipologico” dei testi dialogici, guardando ai loro contenuti.

Di cosa parlano i trovatori e i loro interlocutori nei testi dialogici e di corrispondenza e come ne parlano? Queste tipologie testuali restituiscono una specificità contenutistica e tematica, nonostante la «debole identità di genere» postulata da Giunta per il versante italiano?¹⁵¹⁰ In cosa cioè questi testi, una volta assunta una maggiore caratterizzazione e stabilità formale si distinguono dai generi lirici come la *canso*¹⁵¹¹ e il sirventese oltre che per la loro struttura dialogica? Si tratta quindi di testi composti per puro intrattenimento o che riflettono anche una serietà di fondo delle questioni affrontate? Rispetto al capitolo precedente ci troveremo a trattare in molti più casi di testi a testimonianza unica e i cui autori orbitano non di rado nell'ambito del quasi anonimato, essendo altrimenti non attestati e difficilmente identificabili.

L'obiettivo di questi capitolo è quello di discutere alcune delle griglie di inquadramento

¹⁵⁰⁸ Cfr. R. Schnell, *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour*, cit.; A. Corbellari, *Retour sur l'amour courtois*, cit., p. 375.

¹⁵⁰⁹ A. Ferrari, *Marcabru, Pedr'Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese*, cit., p. 112.

¹⁵¹⁰ C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 123.

¹⁵¹¹ A proposito dei *jeux-partis* oitanici cfr. le considerazioni di M. Gally, *Entre sens et non sens*, cit., p. 223: «Presque contemporains des *cansos*, des débats poétiques qui leur sont étroitement apparentés par la prosodie, la mélodie, une même poétique globale - motifs, topique, registres lexicaux et sémantiques -, semblent les interroger, les mettre en perspective, mettre en exergue un / des conflits latents ou essentiel que la *canso* contenait (...). Car ce qui reste remarquable dans l'existence de ces pièces, c'est moins de les rapporter à une typologie générale de débats qu'à leur étroite dépendance formelle avec la *canso* d'oc et le grand chant d'oïl».

contenutistico e teorico del *corpus* messe a punto dalla critica e di proporre di nuove, con riguardo alle specificità che lo studio dei testi dialogici e di corrispondenza trobadorici ha evidenziato, nella convinzione che un tentativo di descrizione più accurata dei contenuti e delle strategie retoriche in essi dispiegate, possa essere utile a interrogare le “funzioni” di questa poesia.

6.2 Il criterio tematico e i suoi limiti. La tenzone come luogo di una ‘differenza’

Come detto in apertura, nell’introduzione a *The Troubadour Tensos and Partimens*, Harvey e Paterson valorizzavano i testi dialogici nel segno del loro potenziale storico-documentario e della loro “differenza” rispetto alla poesia monologica. Le editrici inglesi hanno proposto dodici macro-sezioni tematiche, che riproduciamo qui con tra parentesi il numero dei componimenti ritenuti pertinenti a ciascuna sezione (ricordiamo che l’edizione ne considera in tutto 157):

Courting (40)
Sex (39)
Wealth, Knowledge, knightly prowess, (18)
Reciprocal insults and “jongleuresque” dialogues (13)
Reputation (11)
Marriage (8)
Politics (6)
Troubadour life (6)
“Personal” questions (6)
Miscellaneous (5)
Abstract / Philosophical subjects (3)
Religion (3).

Una simile proposta pone però diversi problemi, *in primis* euristici. Le categorie adottate infatti non solo non lasciano trasparire la terminologia trobadorica, la cui intraducibilità obbliga non di rado alla citazione diretta, ma si sovrappongono ad essa in una lettura che rischia di essere eccessivamente attualizzante o incoerente, come si evince in particolar modo, ad esempio, per le sezioni «Sex», «Troubadour life» o «Abstract / Philosophical subjects». Le categorie individuate non sembrano insomma

del tutto pertinenti e utili a inquadrare e classificare i testi.¹⁵¹² Appare tra l'altro problematica l'ascrizione dei componimenti a una sola categoria. Da un punto di vista contenutistico la domanda iniziale di ogni componimento è spesso un tentativo di strutturazione che si perde procedendo con lo scambio poetico e l'andamento della discussione segue il più delle volte il filo dell'argomentazione attraverso i modi dell'*amplificatio*, dell'accumulo e del "rincaro", più che attenersi a un contenuto strettamente esplicitabile in uno spettro tematico definito.¹⁵¹³ Riprendo il termine 'rincaro' da C. Giunta, che lo utilizzava per descrivere un aspetto metrico ('rincaro quantitativo'),¹⁵¹⁴ mentre vorremmo qui utilizzarlo per identificare il crescendo retorico dell'argomentazione nei testi dialogici, per cui l'accumulazione o la giustapposizione di argomenti provocano spesso diversioni (probabilmente dovute anche alla natura occasionale e alla composizione forse improvvisata o semi-improvvisata di alcuni testi).

Spesso poi l'attacco appare solo il pretesto per ingaggiare una discussione. Per esempio nella tenzone (che inizia come un *partimen*) tra Cavaire e Bonafos, *Bonafos, eu vos envit* (BdT 111,1=99,1) la proposta del dilemma si rivela una semplice provocazione e il dialogo degenera rapidamente in uno scambio di insulti personali.¹⁵¹⁵ La reversibilità tra il piano generale e personale è poi una costante che si mostra in questi testi con grande evidenza, ma che va messa senz'altro in rapporto anche con una tendenza condivisa da tutta la poesia trobadorica.

La proposta di divisione tematica della materia delle *tensos* e *partimens* nell'edizione diretta da Harvey e Paterson non è poi commentata o giustificata dalle editrici, con il risultato che caratteri e conseguenze della diversità di cui i testi dialogici sarebbero agli

¹⁵¹² Cfr. F. Saviotti, Recensione di R. Harvey, L. Paterson (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., p. 452: «La [Tavola] I (*Themes*) è utile per orientarsi tra le minuziose questioni poste nei *partimens*; meno per la lettura delle *tensos*, che, non a caso, sono catalogate per la maggior parte sotto categorie assai generiche quali *Troubadour life*, "*Personal*" *questions* e *Reciprocal insults* and "*jongleresque*" *dialogues*».

¹⁵¹³ Come osservato da M. Gally, *Entre sens et non sens. Approches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *Il genere «tenzone»*, cit., p. 228: «Souvent d'ailleurs, le lecteur attentif que nous sommes désormais repéré des glissements dans l'argumentation, des changements de sujets et de points de vues, des incohérences».

¹⁵¹⁴ Cfr. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., p. 169 sgg. Tra l'altro la terminologia stessa del rincaro nella forma del raddoppio è molto spesso presente, provenendo tra l'altro dal gioco dei dadi, come nel termine *A doblier*: 'rivincita in cui si raddoppia', 'rilancio', (si veda Guglielmo IX, *Poesie*, cit., pp. 182-183). Cfr. la tenzone Faure e Falconet, *En Falconet, be-m platz car etz vengutz* (BdT 149,1=148,1) che è condotta proprio come una partita a dadi con tanto di puntate su ogni *croy baro* (v.5) nominato.

¹⁵¹⁵ Il giullare chiede a Bonafos di scegliere tra una *domna* dotata di tutte le migliori qualità cortesi e la possibilità di disporre a o piacimento di «detz borzes d'aisselhs qu'estan / a Orlac». Tutto il dialogo si basa infatti su di un torto che Bonafos avrebbe fatto ai cittadini di Aurillac, del quale tuttavia non sappiamo nulla.

occhi delle editrici portatori rispetto al resto della produzione poetica trobadorica, specie amorosa, restano impliciti o vengono esplicitati solo altrove. Mi riferisco in particolare ad alcune delle note di edizione che seguono i testi¹⁵¹⁶ e soprattutto negli interventi laterali in cui Linda Paterson e Ruth Harvey hanno anticipato parti del lavoro di edizione o comunicato a proposito di alcuni risultati.¹⁵¹⁷

In fin dei conti è l'idea stessa di una descrizione del *corpus* su base tematica che - oltre ad essere malagevole da operare - pare rivelarsi inefficace o solo parzialmente adeguata.

Abbiamo visto come per il versante della poesia italiana del Medioevo Giunta ha descritto la «labile forza d'aggregazione» delle tenzoni di uno stesso autore nella tradizione manoscritta, che trova un parallelo nella «debole identità di genere» di questi testi da un punto di vista sia metrico che contenutistico.¹⁵¹⁸ Tuttavia, se la tenzone appare allo studioso come il «genere senza metro, senza temi caratteristici, senza chiari ed esclusivi caratteri formali»¹⁵¹⁹ questa affermazione va in parte sfumata per quanto riguarda la tradizione occitana, dove sono comunque riscontrabili non solo costanti nelle tipologie metrico-formali, ma anche sul piano dei contenuti si osserva la fortissima presenza di questioni d'amore. Ciò è particolarmente evidente nei *partimens* che, come abbiamo visto presentano una forma relativamente stabile e una prevalente specializzazione tematica.

Razionalizzando ulteriormente la proposta delle dodici sezioni tematiche di Harvey e Paterson è possibile osservare la prevalenza della materia amorosa, in particolare *sub specie* casistica. Riunendo le tre sezioni «Courting», «Sex» e «Marriage» si arriva a comprendere più della metà del *corpus*, senza contare che anche testi inclusi in altre categorie trattano comunque di questioni amorose. Anche questo dato manca di fatto di essere interpretato e non viene adeguatamente discusso o ulteriormente problematizzato. Abbiamo infatti già osservato nel capitolo precedente come d'amore si parli diversamente ad esempio nelle tenzoni miste con donna (siano esse o no fittizie)

¹⁵¹⁶ Tuttavia per lo più dedicate a discutere le scelte testuali, cfr. l'introduzione in *The Troubadour tenors and partimens*, p. xxviii: «Notes to the text (...) are generally confined to matters directly affecting the establishment of the text».

¹⁵¹⁷ Sarebbe anzi auspicabile che simili contributi, integrati con altri interventi rivolti a testi o gruppi di testi dialogici venissero raccolti e pubblicati in un'unica sede. Mi riferisco in particolare agli articoli L. Paterson, *Jeux poétiques et communication de valeurs*, cit., pp. 515-528 e Ead., *Les tenors et partimens*, in «Europe», cit., pp. 102-114.

¹⁵¹⁸ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 94: «in primo luogo non esiste un metro della tenzone (...). In secondo luogo la tenzone è il vero genere politematico».

¹⁵¹⁹ *Ivi*, p. 95.

che nei *partimen* o ancora nelle tenzoni o negli scambi di *coblas*.

Seguono quindi gli argomenti non ben definibili altrimenti che come “personali” e d’occasione. Riunendo infatti le categorie «“Personal” questions», «Reciprocal insults and “jongleuresque” dialogues», «Troubadour life» si ottiene un sotto-*corpus* di 30 componimenti e sommando anche le categorie «Reputation» e «Wealth, Knowledge, knightly Prowess», di 48. Come vedremo si tratta molto spesso di dibattiti legati a cerchie (e spesso circostanze) politiche e poetiche contingenti e in cui appare molto rilevante lo *status* dei partecipanti coinvolti.¹⁵²⁰ Come osservato da Gally per la tradizione oitanica infatti: «le *jeu-parti* contrôle ce que la *tenso* laisse se débrider, l’injure franche, l’insulte directe».¹⁵²¹ Dal punto di vista dell’identità degli interlocutori infatti (va ribadito tuttavia, che non di rado è problematica o non definitivamente determinabile) e riguardo alla questione centrale del destinatario primario di volta in volta designato, uno degli aspetti più evidenti che l’insieme del *corpus* ha posto in rilievo è quello dell’incidenza dello *status* poetico e sociale dei contendenti (e in particolare del “destinatario”) sull’esito e il contenuto della disputa. Ciò è particolarmente evidente in quei testi in cui un rappresentante dei gradini più bassi della scala sociale, il più delle volte un giullare povero si scaglia contro un “superiore” o viene da lui attaccato e viene quindi ridicolizzato e insultato in maniera molto aspra. A fronte di una maggiore escursione sociale tra gli interlocutori, aumenta prevedibilmente anche la violenza verbale, ma ciò che non ha mancato di stupire gli interpreti è che questa “licenza di offesa” si avveri essere in qualche misura “reciproca”, ma come abbiamo anticipato questa “zona franca” si rivela legata alle circostanze della composizione, come il fatto che il dialogo potesse essere eseguito presso la corte di un signore più potente.¹⁵²² Questi testi sembrano quindi continuare dialogicamente il filone dei sirventesi contro il giullare di cui si parlerà oltre nel presente capitolo. La seconda area di interesse che il *corpus* evidenzia, che corrisponde grossomodo alla *tenso* e alle sue versioni brevi come gli scambi di *coblas*, è quindi quella della satira e dell’attacco personale.

¹⁵²⁰ Cfr. A. Ferrari, *Marcabru, Pedr'Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese*, cit., p. 112.

¹⁵²¹ M. Gally, *Entre sens et non sens*, cit., p. 232. Cfr. L. Rossi, *Aspetti dell’invettiva nell’Occitania del XIII secolo: Aimeric de Peguilhan e i suoi sodali*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*. Atti del convegno internazionale, Siena, 26-27 ottobre 2002, a cura di S. Carrai-G. Marrani, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, p. 33: «Nella letteratura occitanica troviamo le più antiche attestazioni poetiche in volgare dell’Invettiva (in una vasta gamma di modalità ancora poco indagate sul piano formale), in quegli scambi di *coblas* d’argomento solo apparentemente triviale». In realtà le tracce più antiche all’interno della tradizione trobadorica sono da riscontrare nei *vers* satirici e nei sirventesi.

¹⁵²² Cfr. *infra*, § 6.13.

Questi aspetti erano visibili sin dai primissimi testi trobadorici dialogati, dove il dibattito si iscriveva da un lato in una materia amorosa anche caratterizzata da risvolti morali, e dall'altro nelle modalità dell'attacco personale, implicando in entrambi i casi il divario sociale nei contendenti. Nel primo *vers* dialogico vero e proprio, *Amics Marchabrun, car digam* i contendenti sostenevano una discussione *pro* e contro amore o meglio la *fin'amor* come pratica sociale e letteraria così come andava definendosi nella prima metà del XII secolo. Mentre lo scambio di *vers* tra Aldric del Vilar e Marcabru convogliava la satira e l'invettiva, presupponendo circostanze e fatti esterni al testo stesso.¹⁵²³

Da un punto di vista macroscopico e in estrema sintesi questi due ambiti - in realtà non sempre tra loro scindibili, ma che distinguiamo qui a fini descrittivi - arrivano a comprendere oltre i due terzi del *corpus* riunito in *The troubadour's tensos and partimens*.¹⁵²⁴ Guardando al *corpus* aggiuntivo, che comprende quindi i componimenti brevi, di "risposta" e latamente di corrispondenza, su 165 testi, circa 40 trattano materia amorosa, mentre la maggioranza gravita per lo più intorno a attacchi personali. Tuttavia la maggior parte dei componimenti spiccatamente polemici, seppure indicizzati nella BEdT come testi singoli, sono testi "in tenzone", per cui l'incidenza quantitativa dell'argomento amoroso risulta comunque ampiamente preponderante.

La relativa minoranza numerica dei testi di argomento non amoroso potrebbe anche essere spiegata con il fatto che il contenuto personale e/o più spiccatamente occasionale di simili componimenti potrebbe averne pregiudicato la conservazione e la trascrizione. Come ha osservato Claudio Giunta per la tradizione italiana, infatti:¹⁵²⁵

Le rime di corrispondenza sono testi d'occasione la cui 'durata' di solito, non va molto oltre il momento dello scambio. (...) il contenuto delle tenzoni riguarda in genere soltanto i due autori coinvolti, ed è quasi sempre inattuale, ossia non attualizzabile.

Motivo per il quale - anche se in contesti di corte essi non riguardavano necessariamente solo i due autori - molti di questi testi potrebbero essere andati perduti. Va quindi osservata, tenendo presente questo aspetto, la diversa distribuzione in senso

¹⁵²³ In questo senso si esplicita nella tenzone ciò che nella pastorella era implicito, come enunciato da N. Pasero, *Pastora contro cavaliere*, cit., p. 9: «sotto discussione sta, allo stesso tempo, tutto il modo di intendere l'amore e i rapporti sociali che esso coinvolge».

¹⁵²⁴ Resterebbero quindi fuori 17 testi di argomento vario, neanche questi davvero inquadrabili nelle categorie residue di Harvey e Paterson.

¹⁵²⁵ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 88.

diacronico dei testi di casistica amorosa e di natura personale o “politica”, questi ultimi aumentano per numero soprattutto a partire dall’attività poetica della terza generazione trobadorica. Tuttavia va d’altronde ribadito che questi due ambiti appaiono in moltissimi casi legati, per cui può valere quanto osservato da Pietro Beltrami a proposito della commistione tra poesia amorosa e d’occasione nel Bertran de Born “galante”:

Bisognerebbe anche domandarsi in quante altre occasioni sia ugualmente vera (...) questa coincidenza di poesia amorosa e poesia d’occasione, poesia d’elevato intrattenimento, insomma non meno importante (né meno bella, quando è il caso) della poesia impegnata sui ‘grandi temi’ che catturano più frequentemente l’attenzione degli studiosi.¹⁵²⁶

Con la precisazione che però non sempre l’intrattenimento si mostra nei testi dialogici altrettanto “elevato”. Anzi proprio in virtù del largo coinvolgimento di “non professionisti” del *trobar*, oltre che per un certo gusto verso le questioni materiali e immediate (seppur spesso solo *phantasmées*) del rapporto amoroso molti di questi testi di collocano dal lato meno “elevato” della produzione trobadorica (secondo quella logica “disposizionale” e gerarchica delle metafore spaziali ben analizzata da Bourdieu) e anche per questo sono spesso oggetto di minore attenzione, in tempi antichi come più recenti.

6.3 «D’amor e d’als». La moda del *partimen*

L’impressione di una certa preponderanza dell’aspetto amoroso si conferma anche da alcuni riferimenti presenti nei testi. Per esempio, se nella *tenso* con Peire del Poi¹⁵²⁷ Aimeric de Peguilhan afferma che i trovatori possono tenzonare su ciò che vogliono (vv. 1-2: «Peire del Puei, li trobador / Fan tenso de so que lur plaz»), in un altro *partimen* lo stesso Aimeric sottolinea l’abitudine di discutere di materia amorosa e “d’ altro”, confermando così la preminenza della prima (vv.1-4):

Amicx N’Albert, tenso soven
fan aras tug li trobador

¹⁵²⁶ P. G. Beltrami, *Giocchi di corte per Bertan de Born*. ‘Chazutz sui de male en pena’, cit., p. 166.

¹⁵²⁷ A. Sakari, *L’attribution de ‘Anc mais tan gen no vi venir pascor’*, in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, vol II., Montpellier, CEO, 1978, p. 228 ha ipotizzato l’interlocutore di Aimeric potesse essere Peire Cardenal.

e parton se razos d'amor
e d'als, can lor play, eyssamen.¹⁵²⁸

Mentre nel *partimen* tra Guiraut Riquier, Jordan de l'Isle-Jourdain, Raimon Izarn e Paulet de Marseilla, *Seign'en Jorda, si-us manda Livernos* (BdT 248,77=272,1=403,1=319,7a), Paulet si lamenta scherzosamente con Guiraut Riquier per aver non avergli proposto un *joc* amoroso:¹⁵²⁹

et outra vetz partetz me joc que sia
de fag d'amors, non de joglaria.

Se quindi è vero in linea teorica che la tenzone come la *quaestio* scolastica potrebbe «affrontare virtualmente ogni argomento»,¹⁵³⁰ e che «esiste una varietà di temi sui quali è possibile imbastire un dialogo, ma nessuno di essi è davvero esclusivo della tenzone»,¹⁵³¹ tale varietà sembra comunque riconducibile a un nucleo di questioni e argomenti ricorrenti che è possibile tentare di circoscrivere.

Senza tuttavia con questo riproporre le tesi di un'autoreferenzialità del “grande canto cortese”, ma volendo al contrario rendere apprezzabili “linee di forza” e ricorsività, nell'intento di specificarne i caratteri e cercando di darne una lettura.¹⁵³²

Non troviamo componimenti che trattano di amore da un punto di vista puramente astratto e come anticipato, nessuno di quelli pervenuti affronta tale materia su un piano teorico o puramente intellettuale, con la sola parziale eccezione del *partimen* di datazione e localizzazione incerta, *D'una razo, Peironet, ai coratge* (BdT 249,2=367,1) dove il quesito è «qals manten mels amor al vostre sen / li oll o·l cors de cel qi leialmen / ama sidonz?» (vv. 5-7).¹⁵³³

Mentre, ad esempio, nel già menzionato *partimen* tra Albertet de Sisteron e Gaucelm Faidit, *Gaucelm Faidit, eu vos deman* (BdT 16,16=167,25), la discussione è declinata

¹⁵²⁸ *The Troubadour tenos and partimens*, cit., vol. I, p. 30. L'indicazione pare significativa trattandosi di due testi per certi versi eccentrici, nei quali si mostra accentuata una dimensione che potremmo qualificare come metapoetica.

¹⁵²⁹ Guiraut personalizza l'alternativa per ogni contendente chiedendo a ciascuno di scegliere quale tra due inviti importanti accettare, a condizione però che l'ospite saprebbe da quale direzione si arriva. Il punto sembrerebbe quello di costringere i contendenti a una scelta imbarazzante.

¹⁵³⁰ *Ivi*, p. 202.

¹⁵³¹ Cfr. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, cit., pp. 122-123. *Ivi*, pp. 202-203. Per Giunta ciò è «segno di una comune inclinazione alla dialettica, all'approfondimento attraverso il dialogo di ogni aspetto del reale, non di un rapporto di filiazione tra i due generi».

¹⁵³² Cfr. R. Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen âge*, Paris, Nizet, 1972.

¹⁵³³ Cfr. *The Troubadour tenos and partimens*, cit., vol. II, p. 820. Cfr. M. Picone, *La tenzone de amore* fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio, cit.

su un piano immediatamente pragmatico. Come già in *Amics Marchabrun, car digam* (BdT 293,6 = 451,1) la questione verte infatti non su cosa sia amore, ma sui suoi effetti, se siano cioè maggiori i suoi *bens* o il suo *mal*, sempre in termini di pro e *contra* (vv. 1-8):¹⁵³⁴

Gaucelm Faidit, eu vos deman
qal creses qe sion maior
o li ben o li mal d'amor,
e digaz me vostre semblan,
qe·l bens es tant dolz e tant bos
e·il mal tant fer et angoissos
q'en chascun podez pro chausir
razon, so volez mantenir.

Dal momento che ha scelto di difendere la prima opzione Gaucelm viene ridicolizzato con un atto di accusa collettiva ai trovatori, che in realtà si lamentano sempre di Amore (sconfessando di fatto la teoria con la prassi), vv. 17-24:

Gauselm, ja no vos en creiran
li conoissen entendedor
qe vos e·ill autre trobador
vei q'ades vos n'ananz claman.
E pos eu auz dire, a vos
e als autres en lor chanzos,
c'anc d'amor non pogues jauzir,
o son aquest ben que·us auz dir?¹⁵³⁵

¹⁵³⁴ Si tratta di una struttura antitetica tipica dei dibattiti medievali e della poesia trobadorica in genere, cfr. la canzone di R. de Vaqueiras, *Leu pot hom gauch e pretz aver* (BdT 392,23) dove il trovatore argomenta pro e contro Amore a stanze alternate. Secondo Gally identica struttura sarebbe coscientemente seguita dal Cappellano nel suo Trattato, cfr. M. Gally M., *Quand l'art d'aimer était mis à l'index...*, in «*Romania*», t. 113, n. 451-452, 1992, p. 424.

¹⁵³⁵ In forma personalizzata il quesito sugli effetti positivi di amore è presente quindi anche nel *partimen* tra Guillem de Mur, Guiraut Riquier, Enrico II di Rodez e il Marchese di Canillac, *De so don eu soi doptos* (BdT 226,1=248,25=140,1a=296,1) dove Guillem chiede a Guiraut se (vv. 4-8): «A razon ni

La tenzone diventa il luogo per mettere in scena lo scontro tra un trovatore giullare e un trovatore più famoso di lui¹⁵³⁶ - interrogato come un'autorità in materia amorosa - e per discutere alcuni assunti ricorrenti della *fin' amor* come quello per il quale «Ancaras trob mais de ben en Amor».¹⁵³⁷

L'interesse dominante testimoniato dall'"esplosione" dei *partimens* negli ultimi decenni del XII secolo è quindi orientato alla casistica amorosa e non ai dibattiti sulla natura di Amore. Si tratta di un interesse comune all'area gallo-romanza e che oltrepassa di gran lunga l'ambito della poesia, intrecciandosi al trattato *De Amore* di Andrea Cappellano (fine XII secolo)¹⁵³⁸ e ai generi narrativi più specificamente dialogici come i *débats* e i *jugements* fino alle novelle dove la forma del *casus* è spesso sottesa alle questioni suscettibili di dibattito, per esempio sulla base dei principi contraddittori che ispirano le azioni dei protagonisti.¹⁵³⁹

Nei *partimens* e nelle tenzoni che trattano di casi d'amore, quella che con qualche forzatura si può definire "etica cortese" (postulando cioè un fenomeno teoricamente unitario e un'aderenza a un codice "difficile" che non sempre si palesa) costituisce il più delle volte il punto di partenza delle discussioni più che il loro approdo. Appare interessante in questo senso guardare più attentamente alle strategie discorsive della proposta e della risposta, cercando di cogliere quale alternativa risulti più spesso prescelta, anche con riguardo all'opzione in termini di ortodossia o eterodossia rispetto ai principali "precetti" della *fin' amor*. Va infatti osservato che in questi componimenti è ricorrente e quasi obbligato il riferimento al *dreg d'amor* in base al quale chi più è esperto in *fin' amor* e *drudaria*, che spesso è il destinatario del quesito, deve dimostrare di saper scegliere la parte "migliore" da difendere.

Nel *partimen* tra Aimeric de Peguilhan e Guillem de Berguedan, *De Berguedan, d'estas doas razos* (BdT 10, 19) viene esplicitato che chi sceglie per secondo ha quasi sempre a sua disposizione la scelta peggiore ed è d'altronde chiaro che il carattere

conoisensa / l'amor, don vos aug parlar? / Car mo senhor n'aug clamar / que ditz c'un an l'a - o dos- / servira que non l'es pros». Cfr. la risposta "canonica" di Guiraut ai vv. 34-35: «c'amors agensa / e val car es bon'als bos».

¹⁵³⁶ Cfr. *Dizionario Biografico dei Trovatori*, cit., p. 36.

¹⁵³⁷ A. de Peguilhan, *Cel qui s'irays ni guerreia ab Amor* (BdT 10,15), v. 17.

¹⁵³⁸ Per la datazione cfr. A. Karnein, *Auf der Suche nach einem Autor: Andreas, Verfasser von De Amore*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», 28/1, 1978, pp. 1-20 e P. Dronke, *Andreas Cappellanus*, in «Journal of Medieval Latin», 4, 1994, pp. 51-63.

¹⁵³⁹ Cfr. P.-Y. Badel, *Le Débat*, cit., p. 99.

oppositivo del dilemma porta in ogni caso i contendenti a doversi destreggiare o a giocare con posizioni di partenza poco sfumate. Nei *partimens* non solo quindi i comportamenti esemplari e i casi di amore sono al centro della maggior parte delle discussioni, ma sono proprio gli aspetti più spinosi di quello che è stato definito il “paradosso cortese” ad essere più rappresentati e spesso caratterizzati da elementi di irrisione del codice aulico della *canso*.

In molti testi accade quindi che alcuni postulati della *fin'amor* siano apertamente parodizzati e si assiste al dispiegamento di linguaggi e contenuti anche apertamente misogini che indicano nella *fin'amors* un codice difficile, che viene quindi il più delle volte disatteso o modificato secondo le circostanze e il posizionamento poetico (nel caso di professionisti del *trobar*) e “ideologico” dei contendenti.

In questi testi si mostra in maniera più chiara ancora che nelle *cansos* il fatto che «per quanto possa entrare in conflitto con l'ideale di un comportamento squisitamente razionale, la sensualità, come principio di immanenza, mantiene sempre il suo valore all'interno della civiltà cortese». Proprio da questo conflitto deriva anzi «una sorprendente razionalizzazione della vita amorosa, che si manifesta in suddivisioni, differenziazioni, alternative decisionali».¹⁵⁴⁰

Alle volte il codice cortese è scientemente abbandonato - sintomatico di questo atteggiamento è l'invito in *Scotz, quals mais vos plazeria* (BdT 101,11a) a rispondere senza pensare “alla cortesia” - e possono emergere con una certa insistenza alcuni nodi particolarmente contraddittori. Il paradosso del differimento e dell'attesa prescritto per l'amante cortese viene il più delle volte rifiutato in questi testi secondo una chiave che potremmo definire come “edonistica”. In alcuni *partimens* viene poi esplicitato l'apparente “rovescio” dell'etica cortese, nell'insistere in termini apertamente utilitaristici sulle conseguenze e le necessità finanziarie comportate dal servizio d'amore, che richiede all'amante un eccessivo investimento economico che potrebbe anche portarlo alla rovina, come nel *partimen* tra Alberjat e Gaudi, *Gaudi, de donzela m'agrat* (BdT 12b,1=170,1) o nella tenzone *Gaucelm, no-m posc estener* (BdT 52,3=165,2), motivo per cui si preferisce evitare di impegnarsi in un corteggiamento.¹⁵⁴¹

¹⁵⁴⁰ E. Köhler, *Il servizio d'amore nel partimen*, in *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 106.

¹⁵⁴¹ Si tratta di temi importanti, in particolare nei canzonieri di Raimon de Miraval e Uc de Saint Circ, cfr. su questo punto W. E. Burgwinkle, *Love for sale. Materialist readings of the troubadour razo corpus*, New York- London, Garland, 1997.

Ne consegue che questi in questi testi appaiono se non altro rimessi in discussione alcuni degli assunti o truismi della *fin'amor*¹⁵⁴² (sorta di “brocardi” cortesi) come il culto della *domna*, il lungo servizio, ecc. Anche in dipendenza della sua struttura formale costituzionalmente duplice, nel dialogo si finisce quindi per misurare «plus l'écart que la conformité».¹⁵⁴³ Se da un lato i *partimens* appaiono avvicinati alla *canso*, l'impressione data da queste polemiche che alternano antitesi e *exempla* spesso del tutto rifunzionalizzati, è quella di una sorta di relativizzazione del discorso lirico amoroso “cortese”.¹⁵⁴⁴

La *fin'amors*, entra quindi in contraddizione e talvolta in concorrenza specie nei testi più tardi, con altri codici valoriali. Oltre a mostrare quindi dialettiche e pluralità interne e a interrogarsi su sé stesso il sistema poetico cortese è messo in concorrenza con valori ad esso legati quali nobiltà di rango, la reputazione e onore cavalleresco derivante dalle armi e dal valore militare (*pretz, onor, valensa, proeza, cavalria*) per esempio fissato nella proposta di scegliere tra un mantello (che rappresenta l'eleganza) e una lancia (che figura invece per la virtù guerriera) nel *partimen Ar parra si sabetz triar* (BdT 197,1a=52,1) o ancora con il prestigio dato dall'aver grande potere, ricchezza o sapienza.¹⁵⁴⁵

Riguardo invece quei testi che deviano dalla casistica amorosa o cortese, oltre alle tenzoni di pura polemica personale, ce ne sono alcuni che giocano su una dimensione vicina all'ambito del *devinhal*.¹⁵⁴⁶ È il caso della già citata *tenso* tra Aimeric de Peguilhan e Albertet de Sisteron, *Amics n'Albertz, tensos soven* (BdT 10,6). Nella prima *cobla* Aimeric invita Albert, per fare una cosa mai fatta prima, a una tenzone “su niente” (vv. 1-9):

Amicx N' Albert, tenso soven
 Fan aras tug li trobador
 E parton se razos d'amor
 E d'als, can lor play, eyssamen.

¹⁵⁴² L. Paterson, *Jeux poétiques et communication de valeurs*, cit., p. 517: «Si les questions dilemmatiques n'ont pas de réponse, elles sont néanmoins le reflet des préoccupations des troubadours et de leur public (...). S'il est vrai que ces débats n'arrivent guère ou jamais à une conclusion quelconque, il n'en reste pas moins qu'à force d'être répétées certaines vérités (ou “truismes”) s'en dégagent».

¹⁵⁴³ C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, cit., p. 343.

¹⁵⁴⁴ Cfr. M. Gally, *Entre sens et non sens*, cit., p. 224.

¹⁵⁴⁵ L. Paterson, *Jeux poétiques et communication de valeurs*, cit., p.p. 517. *Partimen* tra Guiraut Riquier e Envejós, *Ara s'esfors, n'Envejós, vostre sens* (Bdt 248,14=141,1)

¹⁵⁴⁶ I termini ‘Abstract / Philosophical subjects’ (Harvey e Paterson), ‘assurdo’ (Nicod) parrebbero troppo connotati (anche in senso teorico).

Mas yeu fas so c'om mays no fes,
tenso de so quer es non es,
c'a razo pron respondriatz
mas al nien vuelh respondatz
et er la tenzo de non-re.¹⁵⁴⁷

Albert ribatte affermando che la risposta migliore al niente (vv. 10-11, «N'Aymeric, pus del dreg rien / Me voletz far responderor») gli sembra il silenzio (vv. 17-18, «per c'al nien don m'apeltz / responderay. Com? Calarai me! »). Aimeric lo incalza affermando che il silenzio non è una risposta (v. 23: «s'ades calatz, com responderetz?») e che anche rispondere “niente” significa rispondere qualcosa (vv. 24-27):

Ja·us parl'ieu, que·us ay escomes.
Nien a nom: doncx si·l nomnatz
Parlaretz, mal grat qu'en aiatz,
o non responderets mal ni be.

Albert accusa Aimeric di essere oscuro persino a sé stesso (vv. 46-49: «N'Aymeric, d'entrecimamen / sabetz, per c'om vo·n fa lauzor, / e no·us entendon li pluzor, / neys vo mezeus, mon escien») e alla fine lo paragona al *molin* «que rod'a de latz / que·s mou tot jorn e no vai re!» (vv. 63-64).¹⁵⁴⁸ Il tono della discussione appare scherzoso e malgrado l'interpretazione suggestiva di Giorgio Agamben, Aimeric sembrerebbe la massimo parodiare contenuti filosofici (non per forza di primissima mano) tramite il filtro dell'indovinello,¹⁵⁴⁹ più che proporli seriamente alla discussione.¹⁵⁵⁰

¹⁵⁴⁷ Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 30 e sgg.

¹⁵⁴⁸ Cfr. E. Köhler, “*Nos sai qui s'es - No sai que s'es*” (*Wilhelm IX von Poitiers und Raimbaut d'Orange*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, vol. I, J. Horrent ... et al. (ed.), Gembloux, Duculot, 1964, pp. 349-366.

¹⁵⁴⁹ Curioso il caso della tenzone tra Jacme Grill e Lanfranc Cigala, *Pero car vos feignetz de sotilment entendre* (BdT 258,1a=282,18a) dove ai vv. 3-4 si chiede: «qals es la piegiers res - e si met grant e mendre - / Qe sia en est mond, q'om tochar puese' o prendre?». Lanfranc risponde indicando “la lingua” e Jacme ribatte (vv. 15-16) che «la lengua non a poder mas qant del dire / zo qe-il manda lo cor». Sembrerebbe trattarsi di una richiesta e quindi di una tenzone fatta “per iscritto”, cfr. v. 23: «mas qar lo·us plac escrire».

¹⁵⁵⁰ Cfr. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 90-91: «la tenzone, che invita a far esperienza del luogo della parola e parla a partire da questo nulla è, perciò, una tenzo de non-re, una tenzone di nulla, e i poeti, che si provano in questa tenzone, sperimentano l'evento di linguaggio come un essere chiamati a parlare dal nulla». Il filosofo (*ivi*, p. 91) pone gli argomenti di Aimeric in relazione con l'*Epistula de nihilo et de tenebris* di Fridegiso di Tours e con un indovinello dal contenuto analogo della raccolta nota come *Disputatio Pippini cum Albino* dove si legge «ALBINUS: Quod est et non est? PIPPINUS: Nihil. A.: Quomodo potest esse et non esse? P.: Nomine est et re non est».

Nel *partimen Joan Miralhas si Dieu vos gart de dol*, (BdT 401,6=205,1) Raimon Gaucelm de Béziers e Joan Miralhas, si confrontano su un argomento «da repertorio giullaresco» ovvero su se sia meglio essere rotondi dalla testa ai piedi o spaccati in due fino al mento e costretti a portare la cintura sopra il naso (vv. 1-5: «Joan Miralhas, si Dieu vos gart de dol, /cal re·s plai mai d'aquesta partizo: / que siatz totz redons del cap tro·l sol, /o totz fendutz del pe tro al mento /e que portes sobre·l nas la culveta»¹⁵⁵¹). Joan sceglie la seconda opzione, dicendo che preferisce essere tagliato in e avere *lo braguier sul guinho* (v. 14) che assomigliare a un formaggio e cavalcare di lato (vv. 15-16, «et a vos lais que semblent feisseneta /e cavalgues en travers, si·eus sap bo»), ma la discussione appare soprattutto un pretesto per sviluppare le immagini iniziali in un crescendo burlesco di insulti e accuse reciproche.¹⁵⁵²

In altri testi la materia del dialogo è invece puramente lubrica e parodica come nella tenzone tra un'anonima (e con ogni probabilità fittizia)¹⁵⁵³ donna e tale Montan, *Eu veing vas vos, seigner, fauda levada* (BdT 306,2) o in quella attribuita a Guillem de Saint Leidier che inscena un dialogo tra moglie e marito, *D'una domn'ai auzit dir que s'es clamada* (BdT 234,8).

Una tenzone breve, tarda, costituisce poi un'assoluta eccezione nel *corpus*, quella tra Alaisina Yselda (forse due distinte persone) e Carenza, *Na Carenza al bel cors avinen* (BdT 12,1=108,1), dove si discute su se è meglio restare senza vergini o sposarsi, con argomenti molto realistici a sostegno della preferibilità del nubolato.¹⁵⁵⁴

Assai eccezionale per la sua materia è anche il *partimen* tra Aicart (Aycardus de Fossato?) e Girart Cavallazzi (forse un console di Novara), *Si paradis et enfrens son aital* (6a,1=175a,1) dove il secondo è invitato a scegliere tra lo stare un mese in paradiso o all' inferno, senza soffrire alcun dolore e solo per fare domande e verificare se ciò che si dice sull'aldilà è vero o falso. Girat sceglie di visitare il paradiso, nell'intento di poterlo “guadagnare” dopo la morte e per vedere le ricompense godute dai beati, mentre

¹⁵⁵¹ Cito il testo dall'edizione di A. Radaelli pubblicata su *Rialto* (3.xii.2005) [http://www.rialto.unina.it/RmGauc/401.6\(Radaelli\).htm](http://www.rialto.unina.it/RmGauc/401.6(Radaelli).htm) (ultima consultazione 2/5/2020).

¹⁵⁵² Cfr. *ibidem* la nota al testo: «Si tratta di un testo comico, burlesco, a tratti osceno, completamente differente, quanto a tono e a soggetto, dal resto della produzione poetica di Raimon Gaucelm incentrata sulla tematica religiosa e politico-morale. Non a caso il testo è un *unicum* di R, che lo definisce *tenso*, e non è tradito dal manoscritto C, che copia, invece, tutti gli altri componimenti del trovatore. Quanto a Joan Miralhas, nulla si sa di questo autore di cui possediamo quest'unica testimonianza».

¹⁵⁵³ Il testo è trasmesso nelle sezioni di tenzoni in entrambi i manoscritti che lo conservano, I e T.

¹⁵⁵⁴ Cfr. i vv. 17-20: «Na Carenza, penre marit m'agenzia, / mas far infanz cuit qu'es gran penitenza, /que las tetinas penden aval jos / el las[c] ventril aruat e 'nnoios». Cito dall'edizione di L. Paterson, pubblicata su *Rialto* (3.xii.2011): [http://www.rialto.unina.it/AIYs/12.1\(Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/AIYs/12.1(Paterson).htm). Cfr. A. rieger, «*En conselh no deu hom voler femna*», cit.

Aicart argomenta in favore dell'inferno (dove vengono posti ebrei e saraceni) per il valore maggiormente istruttivo di una tale visita.¹⁵⁵⁵

6.4 Dal generale a particolare e ritorno. Una *mathesis dialogica*

Nonostante le questioni poste nei *partimens* e i dialoghi in versi in generale abbiano agli occhi degli interpreti moderni un aspetto artificiale e persino artificioso data la loro strutturazione “per partito preso”,¹⁵⁵⁶ non è possibile concludere che:

il *joc partit* è precisamente quel sottogenere in cui, a differenza di quanto accade nelle normali tenzoni, si affrontano questioni oggettive, che sollecitano il raziocinio e capacità dialettica dei *partners*, non la loro esperienza.¹⁵⁵⁷

Se è infatti vero che «il quesito del *joc* e di qualsiasi *joc* (...) può sempre essere riformulato in termini astratti e generali», non è per forza vero invece il dominio dell'esperienza ne sia perciò radicalmente escluso.¹⁵⁵⁸ Anzi uno degli aspetti più peculiari di questi testi (in cui si riproduce una tendenza più generale della tradizione occitana nel suo complesso), è proprio dato dal continuo slittamento - e in alcuni casi andirivieni - da una dimensione “oggettiva”, il più delle volte gnomica, a una personale.¹⁵⁵⁹ Questi due movimenti, che Giunta tende a distinguere sembrano invece essere co-presenti, integrandosi e rettificandosi a vicenda.

Una delle difficoltà di delimitazione che investe sia il piano tipologico che quello contenutistico risiede anche nel fatto che alcuni quesiti sono posti in maniera generale, ma l'argomentazione è svolta poi su un piano personale e viceversa,¹⁵⁶⁰ inficiando

¹⁵⁵⁵ Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 5 e sgg.

¹⁵⁵⁶ M. Longobardi, “Per partito preso”. *Espedienti della retorica nelle dispute di Guiraut Riquier*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLIX (2003), pp. 71-104. Diversi interpreti, parlano a tal proposito di “dialogo tra sordi”, cfr. p. es. C. Buridant, *Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-Partis*, in «Revue des sciences humaines», CLXIII, 1976, p. 415.

¹⁵⁵⁷ C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 204.

¹⁵⁵⁸ Allo stesso modo la possibilità osservata da C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 250 che «un caso astrattissimo» sia «mascherato da caso di coscienza», ovvero «il cambio di registro dal teorico-oggettivo al falso lirico» erano già iscritti nella tradizione dialogica occitana.

¹⁵⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 211. Come precisato da V. Celotto, *Il riso e la morale. Poesia satirica nel medioevo romanzo*, in *La Satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Carocci, Roma, 2015, p. 84 per la poesia comica, si intende con “personale” cioè «un'istanza che può dirsi personale e “realistica”: perché punta alla registrazione in forma letteraria (...) della propria materiale esperienza».

¹⁵⁶⁰ La confusione tra i due piani è particolarmente favorita dallo stile conciso ed ellittico, pieno di sottintesi, che simili testi per la loro forma relativamente chiusa in quanto a struttura, ma referenzialmente aperta all'infuori del testo e sempre più tendente nel tempo alla *brevitas*, presentano.

spesso anche da questo punto di vista la validità della distinzione stessa tra tenzone ‘propriamente detta’ e *partimen*. David Jones notava a proposito di *Ara-m platz*, *Guiraut de Borneill* (BdT 389,10a=242,14) che «la tenson est nettement personnelle, tout en se prêtant à un cas général, comme il arrive le plus souvent dans les *partimens*», concludendo che «Nous sommes ici sur un terrain vague entre les deux». Michèle Gally ha portato invece come esempio *Amics en gran consirier* (BdT 46,3=389,6) dove si vede la *dona* porre la questione più ampia del rapporto d’amore a partire dal suo caso personale. Se quindi il testo «n’a de sens que comme réponse», questa «dépassa la relation première de l’interlocution et nie aussitôt le caractère particulier ou privé qu’elle empruntait pour ne prendre sens que comme proposition generale».¹⁵⁶¹ Questa commistione, che può prendere anche direzione contraria nel senso di una particolarizzazione delle questioni discusse, lungi dal caratterizzare solo i testi più antichi o passibili di esser stati composti da un solo autore, è molto frequente e il continuo riversamento di un piano nell’altro si rivela anzi una delle costanti dei generi dialogati.

Viceversa infatti, specie nei *partimens*, una domanda posta come generale può rapidamente particolarizzarsi, come in *Tostemps si vos sabetz d’amor* (BdT 155,24=444,1), che abbiamo trattato nel capitolo sugli albori dei dibattiti incentrati sulla forma del dilemma. In molti casi quindi l’alternativa appare non solo come una posizione astratta da sostenere, ma anche soprattutto come un *habitus* da incarnare e difendere.¹⁵⁶² Aggiungo solo un altro paio di esempi, dove si mostra anche un’altra caratteristica dei *partimens*, ovvero la centralità del “*far*”. Nel *partimen* tra Peirol e Dalfi d’Alvergne, *Dalfi, sabriatz me vos* (BdT 366,10=119,2),¹⁵⁶³ il trovatore chiede al signore «si un drutz cortes e pros» (v. 4) ama la sua domna «plus a cor verai / can lo ai fait o enan» (vv. 6-7). Dalfi risponde quindi difendendo la prima opzione, dal momento che il *granz jois* ottenuto dal drut non può che accrescere il suo amore (v. 16: «fai ades l’amor plus gran»). Peirol ribatte che non crede ci sia nessun amante che «que pois am a fin talan» (v. 24). Dalfi introduce allora l’*exemplum* di Tristano, che è morto amando ancora Isotta dopo ‘il fatto’. Peirol esce quindi dalla finzione del partito preso “più

¹⁵⁶¹ M. Gally, *Entre sens et non sens*, cit., p. 225.

¹⁵⁶² P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Bologna, Il Mulino, 1983, p. 174, definisce l’*habitus* come «il principio generatore di pratiche oggettivamente classificabili e sistema di classificazione (*principium divisionis*) di queste pratiche». *Ivi*. p. 17 si trova espresso il presupposto della sua teorizzazione ovvero che «l’identità sociale si definisce e si afferma nella differenza».

¹⁵⁶³ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 997 sgg.

cortese”, smascherandosi con un brusco scarto sul piano personale. Contrariamente a Tristano, infatti, il trovatore potrebbe essere accusato a ragione di aver smesso di amare dopo aver ottenuto il “*joi*” (vv. 36-40):

Mas de me sai
C'acaisonaz en serai,¹⁵⁶⁴
E ben leu aura·i mi dan
car manteing ma razon tan.

Dalfi dichiara quindi chiusa la tenzone, dal momento che il contendente ha prodotto da solo le accuse che mostrano come non sia affatto un *dрут leial*: «Peirol remaigna·il tenzos / car vos o faitz ben parven / c'amaz falsetaz cubren: / daz vos acaisos!» (vv. 41-44).

Peirol porta allora fino in fondo la sua posizione “ovidiana” (vv. 49-52), ritornando su un piano generale: «Dalfin non o sai / mas bon conseil vos darai, / que si ben non l'ama tan / sevals facha·n lo scemblan». E Dalfi ha quindi buon gioco nell'apparire in chiusura come l'autentico difensore della cortesia: «Peirol ben sai / e reconogut vos ai / que leials annaz jugan / segon vostre cor truan» (vv. 53-56). Lo smascheramento finale nell'ultima *tornada* ricorda da vicino quello del *vers* di Aldric del Vilar inditizzato a Marcabru, *Tot a estru* (BdT 16b,1, vv. 37-39): «Reconogut / t'ai, Pan-Perdut, / e cuiavas ton nom celar». Anche in questo caso quindi non si nominano i giudici forse perché si potrebbe trattare di un esempio abbastanza alto di *partimen*, ma molto probabilmente anche perché la “sentenza” pare già pronunciata nel testo.

Un altro esempio dove si mostra la compenetrazione tra i due piani è il *partimen* tra tale Guillem de Saint Gregori e Blacatz, *Seigner Blacatz, de domna pro* (BdT 233,5=97,9).¹⁵⁶⁵ Guillem invita il signore di Aups a scegliere tra una nobildonna da cui potrebbe avere tutti i *bels plazers* (v. 4) tranne l'amore («senz far», v. 5) e una donzella che lo accetterebbe come amante, essendo le due donne per il resto uguali sotto ogni aspetto (vv. 7-8: «E de mais re / no venez l'una l'autra»). Il quesito è quindi sin dall'inizio posto su un piano ambiguo tra personale e generale, dal momento che Blacatz è invitato a dire cosa preferirebbe in prima persona piuttosto che “cosa ha maggior valore” in

¹⁵⁶⁴ *Metre* o *pauzar ocaison* come sottolineato da G. Bertoni, *Riflessi di costumanze giuridiche*, in *Poesie, leggende, costumanze del Medio Evo*, Modena, U. Orlandini, 1917 pp. 162-162 significa in senso tecnico infatti “portare un'accusa contro qualcuno”.

¹⁵⁶⁵ *The Troubadour tenzos and partimens*, cit., vol. III, p. 632 sgg.

assoluto, ma tuttavia rispetto a una casistica iniziale stilizzata in cui si contrappone una dama di alto rango «senz far» contro una donzella di cui si può essere l'amante senza ostacoli. Dopo essersi vantato di saper scegliere sempre al meglio, Blacatz rifiuta la donzella. La sua scelta appare motivata proprio a partire dal suo caso particolare (vv. 15-18):

Per q'eu la donzella·us soan
Pos ma bella domna·m mante
Ab bels plazers, ges no·m conve
Q'eu an ad outra part preian.

Guillem risponde quindi difendendo l'opzione rimasta libera su un piano generale, che viene però espresso in prima persona singolare (vv. 21-22, 25-27):

qu'eu voill mais d'un vercer traire
Maint douz fruit qe fouilla ni flor (...)
e mais d'amor aver jase
fin joi complit, de plazers ple¹⁵⁶⁶
que senz trobar anar cercan.

Va sottolineato che Guillem sembra qui ricorrere a un argomento del suo avversario, dal momento che negli altri *partimen* conservati Blacatz opta sempre per “il frutto” invece del “fiore”.¹⁵⁶⁷ La scelta di Blacatz appare però fondata sul diverso statuto sociale delle due donne in questione che sono uguali in tutto tranne che per posizione e prestigio. Blacatz riporta quindi il discorso su un piano sentenzioso e accusa Guillem, appoggiandosi sull'*exemplum* esopico del frutto irraggiungibile (ricorre nei *partimens*) di cogliere i suoi frutti da qualsiasi ramo, compresi i più bassi e agendo come un ladro (vv. 30-32):

¹⁵⁶⁶ Guillem annulla quindi l'opposizione tra bei piaceri e atto sessuale, ricomprendendo i primi nel secondo.

¹⁵⁶⁷ Cfr. la tenzone tra Blacatz e Peire Vidal, *Peire Vidal, pos far m'ave tenso* (97,7=364,32), vv. 20-21: «e d'ela·m platz que·m fasa guizardon / et a vos lai lo lonc atendment».

Que maint fruit pot penre laire
que non a tant dolza sabor,¹⁵⁶⁸
qui·l prend bas con haut, ni douzor.

Al v. 36 si ribadisce quindi l'identità istituibile tra la scelta e il contendente, proprio a sottolineare che è “di quel tipo di frutto” che in assoluto Blacatz può volentieri fare a meno: «No voill vostre fruit ni·l deman».¹⁵⁶⁹ Guillem nella *tornada* affida con una certa solennità il giudizio a Jaufre Reforsat de Tres¹⁵⁷⁰ (vv. 37-40: «Seigne·N Blacaz, la tenzos an / a·n Reforzat, que, si·s vol be, / juzara·l ver: c'om no·ill cel re / ni cuebra al juzar son talan»). Mentre Blacatz gli affianca un secondo arbitro, significativamente una dama indicata da un *senhal* introdotto dall'aggettivo possessivo *ma*, (verso la cui capacità di giudizio sembra tuttavia manifestare un dubbio espresso in senso misogino su un piano collettivo), vv. 41-44:

Guillem, En Jaufre non soan,
Mais ma Bella Capa cove
Que juze·l ver si cum per se,
si domnas ni donçellas fan.¹⁵⁷¹

Il primo giudice nominato da Guillem, Jaufre Reforsat de Trets, forse sarebbe lo stesso Jaufrezet che dialoga con Elias de Barjols nel *partimen En Jaufrezet, si Deus joi vos aduga* (BdT 132,7a=419,2) e nel quale entrambi nominano come giudice Blacaz. I due *partimens* potrebbero essere stati scambiati nella stessa occasione e in tal caso si avvalorerebbe la referenzialità del testo a un 'vissuto 'sovrapponibile al 'rappresentato', dal momento che nelle *tornadas* Jaufrezet (che nel testo si dichiara impotente!) alludendo a un'attesa troppo lunga del signore, invita Blacatz a “finire ciò che ha cominciato” (vv. 40-42):

¹⁵⁶⁸ Cfr. *Trattato d'amore. Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres*, cit., pp. 356-359: «non est sapidum, quod amans ab invito sumit coamante».

¹⁵⁶⁹ Anche nel *partimen* tra Bernart e Blacatz, *Seigneur Blacatz, be mi platz e m'agensa* (BdT 52,5=97,12) il signore di Aups opta per la donna *la plus prezan* (v.16), pur potendola avere solo per un giorno l'anno, proprio per via del maggior valore della stessa e quindi della “ricompensa”: «e·l tenc plus car poi n'ai zo que'n deman» (v. 32); «E pos [eu] sai ben qu'en breumen / prenrai lor ric don qu'eu n'aten, / no·us cuidez per ren qu'eu am tan: / dos menuders c'un don fort bel e gran» (vv. 45-48).

¹⁵⁷⁰ Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, p. 282, per cui si tratterebbe di Jaufre Reforsat, il cugino di Jaufre V di Trets, visconte di Marsiglia (1213-1239).

¹⁵⁷¹ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 636: «the sense of line 44 is unclear: we have accepted Soltau's interpretation, for want of a better. (The reading of *Si domna ni donçella:s fan*, 'wether a lady or a handmaiden is appropriate' (proposed by Appel 1924, p. 223, note 1) is hardly acceptable with a pl. v. form)».

Mais En Blachatz fai truep long'entendenza
amics N'Elias, trop ben li n'es pres,
car el degra fenir zo qe comenza.

I testi dialogici, anche di casistica amorosa, partecipano quindi di quel tratto tipico della poesia medievale romanza, che nell'incontro tra temi di pubblico interesse e di interesse privato che permette «di rivolgersi verso l'esterno, scegliendo come oggetto della rappresentazione e della didassi la sfera dell'esperienza concreta - storica o aneddotica - condivisa» da poeta e pubblico.¹⁵⁷²

6.5 Entropia e variazione

Abbiamo accennato alla dimensione della ridondanza del *corpus* dialogico considerato nella sua integralità: ridondanza dei quesiti, degli insulti, degli argomenti *pro* e *contra*. Nei *partimens* la sensazione è quella, accennata nel capitolo precedente, di un certo numero di questioni “di base” che vengono riprese e variate (secondo un procedimento tipico della poesia trobadorica e medievale in genere) secondo un processo di amplificazione e complicazione.

Linda Paterson sembra giungere a una visione di sintesi almeno in parte opposta, ossia quella di un'eterogeneità non solo proliferante, ma anche difficilmente riducibile dei *sujets* di discussione, tanto da giungere a chiedersi come sia possibile una tale varietà di argomenti, che secondo la studiosa, si ripeterebbero solo raramente:

(...) ces dialogues constituent dans la grande majorité des cas des jeux d'esprit: un divertissement de cour qui met l'accent sur la virtuosité verbale et la capacité d'inventer, et défendre, une gamme toujours croissante de sujets divers, sérieux ou frivoles.¹⁵⁷³

En effet les troubadours témoignent d'une capacité impressionnante de varier les sujets de leurs dialogues: dans la gamme des quelques 160 textes de notre corpus, il est rare de voir des répétitions, et on se demande en fait comment tous ces poètes ont su les éviter (...). Avaient-ils la mémoire fort bonne et les poésies circulaient-elles fort librement partout? Serait-ce que les compilateurs de chansonniers auraient simplement choisi de supprimer les répétitions? Existait-il des répertoires de sujets écrits?¹⁵⁷⁴

¹⁵⁷² V. Celotto, *Il riso e la morale*, cit., p. 84.

¹⁵⁷³ L. Paterson *Jeux poétiques et communication de valeurs. Les tensos et partimens des troubadours*, cit., p. 515.

¹⁵⁷⁴ *Ivi*, n. 4.

In realtà se repertori di questioni amorose sono conservati per il nord della Francia (le compilazioni di *demandes d'amour* in versi e in prosa cui si è già accennato) nulla di simile ci è giunto per l'ambito occitano.¹⁵⁷⁵ Se l'ipotesi più economica sembra in effetti suggerire che l'eventuale selezione tra testi con questioni simili o identiche potrebbe essere stata effettuata in sede di copia, in realtà anche il presupposto stesso di una così grande eterogeneità può essere ridiscusso. L'impressione di Paterson sembrerebbe motivata almeno in parte dall'ordinamento scelto nell'edizione *Troubadour's tensos and partimens*, dove i componimenti si susseguono nell'ordine del numero di indicizzazione assegnato al primo autore nella BdT. Si tratta di una scelta comprensibile e tutto sommato ragionevole, che tuttavia può portare ad alcune deformazioni prospettive, in quanto componimenti che trattano questioni vicine (o che possono essere avvicinati per altri criteri, cronologici o geografici), si trovano ad essere anche molto distanti tra loro nella raccolta, con la conseguenza che un certo numero di *filz rouges* diventano necessariamente poco evidenti.¹⁵⁷⁶

Come in parte è già emerso nel corso di queste pagine, le “ripetizioni” non solo sono presenti, ma sono anche numerose. Basta scorrere i quesiti introduttivi o riscontrare la perfetta sovrapposibilità tra quesito (e posizione sociale dei contendenti) nel *partimen* già citato tra Peirol e Dalfi d'Alvergne, *Dalfi, sabriatz me vos* (BdT 366,10=119,2)¹⁵⁷⁷ e in quello tra Pistoleta e Blacatz, *Segner Blacatz, pos d'amor* (BdT 372,6a=97,13), che riproduco qui uno affianco all'altro:¹⁵⁷⁸

Dalfin, sabriatz me vos
 Mostrar raçonablemen
 si un drutz cortes e pros
 cora s'eschai
 que l'am plus ab cor verai

Segner Blacatz, pos d'amor
 Vos faitz tan pro tan vos en fegnetz
 Triaz de doas la meillor
 E la plus avols e vog me giquetz:
 s' om [m]ais sidon porta fin[a] amanza

¹⁵⁷⁵ Cfr. *supra*, § 3.3

¹⁵⁷⁶ Il fatto poi di aver tradotto in inglese i quesiti iniziali nella tavola tematica posta alla fine dell'introduzione, non aiuta talvolta a cogliere la somiglianza tra i diversi quesiti, che può essere segnalata dall'articolazione retorica o da ricorrenze lessicali nei versi iniziale. Cfr. *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. I, pp. xxxiii, xxxix.

¹⁵⁷⁷ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. III, p. 997 sgg.

¹⁵⁷⁸ *Ivi*, p. 1029 sgg. invece dell'esempio di Tristano portato da Peirol, qui Pistoleta porta quello di altri amanti sfortunati: Andrea di Parigi, lo scudiero Gauzeris e Florio, che non avrebbe abbandonato «son repaire» per Biancifiore «se·i agues jagutz» (vv. 37-38).

can lo ai fait o enan?
Digaz me vostre scemblan

anz com la bais ni n'ai autre plazer,
o pois, pos n'a tot zo qe·n vol aver?
Q'aqi non par q'aia gran devinanza.

Allo stato attuale della documentazione è tuttavia vero che le ripetizioni possono essere inquadrare in quello che appare come un sottile gioco di variazione proliferante a partire da alcuni nuclei centrali.

Nel procedere delle generazioni poetiche è sempre più evidente che non si ricerca la verosimiglianza ma la complicazione della questione, sintomo di interessi che non escono «dalla cerchia ristretta degli iniziati di una scienza minuta».¹⁵⁷⁹

Per esempio il *partimen* tra Alberjat e Gaudi, *Gaudi, de donzela m'agrat* (12b,1=170,1) in cui i due interlocutori dibattono su se è preferibile amare una *donzela* o una *domna*, riprende la versificazione e, semplificandolo e rifunzionalizzandolo, anche il quesito di quello scambiato tra Elias e Gui d'Uisel, *En Gui, digatz al vostre grat* (BdT 136,1a=194,4) dove Gui è chiamato a scegliere tra una *domna adreita* che non dirà mai la verità su niente (e avrà cioè più di un amante) o un'altra di uguale bellezza ma *mal enseignada* e *vilana* che sarà sempre sincera e fedele con l'amante.

Una dinamica simile riguardo la variazione della questione introduttiva si può osservare – esempio tra i tanti – in un piccolo nucleo di testi che vertono tutti sul conflitto tra il lato pubblico e privato del “servizio d'amore”, con l'ulteriore variabile della “ricompensa”.

Bernart e Elias (d'Uisel?), *N' Elias, de dos amadors* (BdT 52,4=131,1)

Quale di due «*amadors*» (v. 1) è «*lo plus enamorat*» (v. 9): quello che non può ritenersi dal parlare di lei con tutti o quello che non ne parla a nessuno ma che riflette notte e giorno su come «*leys puesca servir en grat*» (v.8)?

Blacatz e Raimbaut (de Vaqueiras ?) *En Raembaut*, (BdT 97,4=388,3)

Raimbaut, meglio una donna che vi dia tutto il suo amore in segreto (vv. 1-3: «*ses saben / vos fara pros domn'amor / complida*») o «*per vostr'onor*» (v. 3) che faccia credere a tutti che è la vostra amante (vv.4-6: «*fara cuidar a la gen / ses plus q'ill es vostra druda*») ?

¹⁵⁷⁹ Cfr. L. Nicod, “*Les Partures Adan*”, cit. p. 11: «ne sortent pas du cercle étroit des initiés d'une petite science».

Gausbert e Peire Bremon, *Peire Bremon maint fin entendedor* (BdT 171,1=330,11)

Peire Bremon diversi corteggiatori «preion de cor una dona plazen / ma li dui son tan bel e tan valen / per c'a leis plai c'az amdos fass'amor» (v. 2), uno ottiene «semblan amoros» (v. 5), sguardi e sorrisi «per c'om cuia qu'el n'aia mas assatz», l'altro ottiene da lei «ses plus un baizar en rescos» (vv. 7-8), a chi va meglio?

Guillem e Lanfranc Cigala, *Lanfranc, digatz vostre semblan* (201,4b=282,12a)

Cosa preferiresti Lanfranc avere la «drudaria» (v.7) di una donna a che nessuno lo sappia oppure que «tenguesson tuiq per drut / cil qe-n parlesson a prezen / e no n'aces plus jauzimen?» (vv. 10-12).

A ben vedere si tratta di motivi tra i più topici, che nel tempo proseguono l'antica *querelle* sul cosiddetto “compromesso cortese”, a partire dalla posizione per cui Bernart de Ventadorn si diceva disposto sul piano pratico a essere amato *a celat* pur di conservare l'amore della dama, privilegiando l'intimità del rapporto amoroso alla sua funzione sociale.¹⁵⁸⁰

Questo aspetto di variazione e complicazione dei quesiti si mostra anche nella «tradizione seconda»¹⁵⁸¹ dei *jeux-partis* arrageois, in cui tale tendenza, già pienamente osservabile nei *partimens* occitani, appare nelle sue piene conseguenze:

Tirer du code (...) quelque question spécieuse et la faire entrer dans un moule difficile, c'est pour eux d'offrir de l'inédit. (...) De là ces questions embarrassantes, à membres parallèles, flanquées de conditions et des restrictions, suivies de deux réponses qui sont comme emprisonnées chacune dans un filet et qui ressemblent, dit Adam, “a deux maux entre lesquels on est pris”.¹⁵⁸²

6.6 Metafora giuridica e pratica del “diritto”. *Dreit d'amor* e ambiti casistici

Prima di addentrarci in un tentativo di mappatura dei testi che tenga conto principalmente dei quesiti che in essi si pongono, vanno osservate alcune immagini e regimi metaforici ricorrenti, che possono anche dirci qualcosa sull'ambito più ampio all'interno del quale i testi dialogici dei trovatori vanno compresi. Abbiamo già detto

¹⁵⁸⁰ Come osservato da Scheludko, un motivo già presente, sebbene con altra intonazione, nell'*Ars Amatoria* I, vv. 639-640, «Nos etiam veros parce profitemur amores / tectaque sunt solida mystica furta fide».

¹⁵⁸¹ M Gally, *Entre sens et non sens*, cit., p. 224.

¹⁵⁸² L. Nicod, “*Les Partures Adan*”, cit. p. 11.

di come la terminologia tecnica del tenzonare sia dominata da un linguaggio giuridico (*dreit, defendre, jutjamen, jutje, drechurier, mantener, convenir, plait, razo*) che mostra una certa incidenza nei dialoghi stessi.¹⁵⁸³ La terminologia e la metafora del tribunale d'amore sono poi particolarmente pervasivi (*dreg d'amor razon d'amor, plaich d'amor, plag de drudaria, cort d'ensenhamen*). Nel *partimen Gaucelm Faidit, de dos amics corals* (BdT 10,28=167,24) Aimeric de Peguillan invita Gaucelm Faidit a giurare sul diritto d'amore, prima di difendere l'alternativa da lui prescelta: «Pero endreg d'amor jujatz / e pueis celui que us volretz rasonatz» (vv. 7-8).¹⁵⁸⁴ Tale immaginario è come noto presente anche nella tradizione oitanica dei *jeux-partis* e nel trattato *De Amore*.¹⁵⁸⁵ Nei testi quindi si coglie un processo di *mise en norme* a prescindere dall'esistenza delle corti d'amore. Se non quindi nella forma che aveva affascinato Stendhal e la critica romantica,¹⁵⁸⁶ potrebbero esserci stati effettivamente momenti di incontro e riunioni specializzate in dibattiti amorosi e quindi più simili a occasioni in cui imbastire particolari agoni poetici.¹⁵⁸⁷

Abbiamo detto come non solo quindi nei testi dialogici si mostrano “riflessi di costumanze giuridiche”¹⁵⁸⁸ come l'ordalia, la sfida e il duello giudiziario, le prove di verità, l'*arbitrage* ecc.,¹⁵⁸⁹ ma la struttura stessa del dialogo in versi nei *partimens* è stata accostata per alcuni tratti all'imitazione o alla parodia di un processo.¹⁵⁹⁰

Gli storici del medioevo e del diritto medievale del resto evidenziano come la giustizia fosse amministrata il più delle volte all'interno delle corti dai signori stessi.¹⁵⁹¹ Nel XIII secolo infatti, come evidenziato da Aurell si afferma sempre più il potere bannale: a

¹⁵⁸³ Cfr. *supra*, §1.2.4.

¹⁵⁸⁴ *The Troubadour tenos and partimens*, cit., vol. I, p. 54.

¹⁵⁸⁵ Cfr. R. Trachsler, *Courtois? Les traités d'amour et l'émergence de la notion de courtoisie*, in «Medioevo romanzo», XLIII, 1, 2019, pp. 57-74.

¹⁵⁸⁶ Cfr. A. Corbellari, *Retour sur l'amour courtois*, in «Cahiers de recherches médiévales», cit., n. 3.

¹⁵⁸⁷ Si vd. la ricognizione di M. J. Routledge, *Troubadours, trouvères et la cour du Puy*, cit.

¹⁵⁸⁸ G. Bertoni, *Riflessi di costumanze giuridiche*, cit.

¹⁵⁸⁹ La tenzone *Cabrit al meu vejaire* (BdT 422.2 = 105.1) ne è un vero e proprio compendio cfr. S. Guida, *La tenzone fra Ricau de Tarascon e "Cabrit"*, in «Cultura neolatina», 47, 1987, pp. 197-221 (poi in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena 1989, vol. II, pp. 637-661).

¹⁵⁹⁰ Cfr. S. Neumeister, *Das Spiel mit der Höfischen Liebe*, cit., p. 51 sgg. Dove si dedica un capitolo alle “strutture affini nel pensiero e nel sistema giudiziario del tempo” («Verwandte Strukturen im denken und im Rechtsleben der Zeit») e un paragrafo al *partimen* come “procedimento giudiziario” («Das Partimen als Rechtsverfahren»), notando il parallelismo istituibile tra *partimen* e processo.

¹⁵⁹¹ J. Flori, *La cavalleria medievale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 28 (che riprende «con qualche ritocco» «l'affresco di Marc Bloch») caratteristica dell'età detta feudale sarebbe la concentrazione dei poteri amministrativi, giudiziari e militari nelle mani dei potentati locali. P. Ourliac, *Les coutumes du Sud-Ouest de la France*, in *Études d'histoire du droit medieval*, Paris, Picard, 1979, p. 13 sgg restituisce il quadro di «una geografia del diritto segnata dal particolarismo».

seguito di un «processus d'abaissement, de pulvérisation et de privatisation de l'autorité publique, la justice n'est guère plus rendue par le plaid du marquis ou par l'assemblée des "bons hommes" des villes. Elle devient l'apanage des châtelains qui se saisissent des tiges qui opposent leur sujets». ¹⁵⁹²

Il fatto stesso che nella maggior parte dei *partimens* conservati si nominino uno o più giudici trova un parallelo nell'usanza giuridica di ricorrere all'*arbitrage* di «uomini liberamente scelti dalle parti per il giudizio», ¹⁵⁹³ che in alcuni casi potevano essere gli stessi per entrambe le occasioni. ¹⁵⁹⁴

Quel che qui più interessa è che se anche lo scopo del dialogo non sarebbe quindi di trovare un punto definitivo, i trovatori sembrano impegnati, oltre che nell'argomentare o nel rispondere al meglio, nell'individuare comportamenti nel bene o nel male esemplari poiché il più delle volte i quesiti vertono su questioni di comportamento e di emulazione. ¹⁵⁹⁵ Come osservato da Gally per la tradizione oitanica:

Or, dans l'organisation de son argumentation, le jeu-parti arrageois use largement, à différents degrés de formalisation, des ressources du discours imagé. La «procédure d'exemplarisation» y est en effet dominante sous la forme d'une floraison d'images formulées le plus souvent comme des comparaisons «couvertes», sans que le rapport analogique soit explicite, d'une longueur variable, d'un vers à une strophe entière, elles s'apparentent d'une part aux métaphores par leur forme, d'autre part aux *exempla* par leur fonction. Destinées à illustrer et, si l'on peut dire, à concrétiser une assertion ou une règle, elles acquièrent une sorte d'autonomie et deviennent, dans bien des cas, le seul argument proposé comme si l'illustration primait l'idée. ¹⁵⁹⁶

¹⁵⁹² M. Aurell, *La Provence au Moyen age*, Aix-en-Provence, Publications de l'Universite de Provence, 2005, p. 34.

¹⁵⁹³ Cfr. H. Debaux, *La feodalité languedocienne XI^e et XII^e siècles. Serment, hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, pp. 161-162. Se quindi l'atto giudiziario si teneva spesso all'aperto, nei giorni in cui poteva esserci il maggior pubblico possibile, come in occasione di feste religiose (cfr. B. Lemesle, *Conflits et justice au Moyen Age. Normes, loi et résolution des conflits en Anjou aux XI^e et XII^e siècles*, Paris, presses Universitaires de France, 2008, p. 4.) è legittimo ipotizzare che i dibattiti poetici avvenissero spesso nelle stesse occasioni, ma essendo riservati a un pubblico selezionato, che aveva accesso all'*aula* del signore? Cfr. S. Guida, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, cit., p. 61 sgg.

¹⁵⁹⁴ Cfr., *ivi*, p. 30.

¹⁵⁹⁵ Cfr. *Ara s'esfors, n'Envejós, vostre sens* (Bdt 248,14=141,1), v. 27: «E puesc vos o per yssample proar».

¹⁵⁹⁶ M. Gally, *Disputer d'amour. Les Arrageois et le jeu-parti*, in «Romania», t. 107, n. 425, 1986. pp. 58-59.

6.7 I giudizi conservati

Del resto i pochi giudizi conservatici, in tutto quattro,¹⁵⁹⁷ testimoniano di una funzione “cortese” o puramente giocosa degli stessi. In due casi questi appaiono poi pronunciati (significativamente) da notabili, che potevano anche svolgere mansioni arbitrali nei tribunali “regolari” istituiti presso le corti signorili. I quattro giudizi pervenuti riguardano solo testi tardi, e appartengono tutti tranne uno ad alcuni dei *jocs* poetici svoltisi alla corte di Enrico II di Rodez negli ultimi decenni del XIII secolo: «il foyer nel quale si ricompongono e si rifondono costumi, concezioni, ideali ormai in declino e nel quale si realizzano pratiche ed esibizioni poetiche immediatamente e ampiamente dibattute».¹⁵⁹⁸ Le ricerche di Saverio Guida restituiscono l’immagine di una cerchia “varia e composita”,¹⁵⁹⁹ dove l’abitudine al dialogo poetico sembra avere un carattere di gioco teso a rinforzare i legami sociali e la “cultura cortese” di un insieme di personaggi gravitanti intorno alla figura del conte:

Specialmente nelle assemblee mondano-culturali così spesso organizzate alla corte di Rodez, allorché si stabiliva «une sorte de communion dans la distinction» tra aristocratici preoccupati di mieterne consensi ed intellettuali borghesi assimilati in una temprata struttura di rapporti interpersonali, uno dei passatempi preferiti era il *partir un joc* (...). I ‘quadri’ letterari che attorniavano la paternalistica figura di Enrico II accendevano frequentemente, anche su sollecitazione del conte, discussioni sui canoni elaborati da un sistema che si voleva ravvivare, prospettavano imbarazzanti situazioni-tipo allo scopo di denunciarne le ‘deviazioni’ più correnti e gravi, prendevano in esame disposizioni d’animo e pratiche di costume che si volevano riportare entro l’alveo di un’illustre tradizione. (...) traspariva quasi sempre la preoccupazione (...) di salvaguardare certe categorie di valori considerate insopprimibili, di imporre il mantenimento di concezioni etiche e di principi comportamentali codificati e stilizzati.¹⁶⁰⁰

Uno dei giudizi è trasmesso con il *partimen* tra Guillem de Mur e Guiraut Riquier, *Guiraut Riquier, segon vostr’essien* (BdT 226,8 =248,41=140,1e),¹⁶⁰¹ con *jutje* Enrico II, nominato nel testo *coms joves* (v. 56). Guillem invita Guiraut a scegliere chi ha più *pretz* tra due baroni «L’us fay lo sieus rix e sos companhos / e no ten pro a negun’altra gen; l’autre fay rics los estrans ses tener / nulh pro al sieus» (vv. 3-6). Guillem difende quindi il barone che arricchisce i suoi, mentre Guiraut si trova a difendere colui che

¹⁵⁹⁷ S. Neumeister, *Das Spiel mit der Höfischen Liebe*, cit., p. 202 pone nella lista un testo che sarebbe accompagnato da due giudizi, senza però dare alcun riferimento utile.

¹⁵⁹⁸ S. Guida, *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, cit., p. 30.

¹⁵⁹⁹ *Ivi*, p. 60.

¹⁶⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁶⁰¹ *Ivi*, p. 81 sgg.

dona ad altri, con l'argomento che in questo modo la sua reputazione andrà ancora più lontano. Come sottolineato da Guida:

(...) il dibattito è interessante perché mostra come nel crepuscolo del sistema feudale il *donar* non fosse più richiesto e sollecitato (...) con pressanti appelli (...) ma fosse ormai sentito come un obbligo-privilegio dei *ricx baros* (...) ciò che conta per gli interlocutori del *partimen* sembra, in definitiva, l'accertare quale dei due baroni ricavi maggiori benefici e utilità.¹⁶⁰²

Nel *jutjamen*, che comporta una *cobla* e una *tornada*, Enrico loda i contendenti e ricapitola le loro posizioni dichiarando vincitore Guiraut senza ulteriori spiegazioni (vv. 65-68):

E nos avem volgut cosselh aver
a dir lodreg, e dizem que conortz
es de pretz, dars, e bos faitz, on que an,
mas pus fin pretz a selh c'als sieus l'espan.

Il *partimen* tra Guiraut Riquier, Enric II de Rodez e un Marques, *Seign'en Enric, a vos don avantatge* (BdT 248,75=140,1=296,4)¹⁶⁰³ con giudice Peire d'Estanh,¹⁶⁰⁴ verte invece sulla scelta tra cosa preferire tra sapere («totz saber sapchatz per plan coratje», v. 114), armi («fatz d'armas», v. 4) e liberalità («de metre e de dar largamen» v. 5). Enric sceglie prevedibilmente il *dar*, il Marques sceglie a sorpresa il *sen* e Guiraut si trova quindi a difendere *ardimen* (che di norma sarebbe toccato difendere al secondo interlocutore). Nel *jutjamen* Peire (costituito da una *cobla* di 8 versi con struttura metrica e rimica uguale a quella del *partimen*), dopo essersi assicurato di non indisporre Guiraut o il marchese (vv. 61-63: «no·us tenhaz a otraje, / vos ni Marques, si tot a vostra guia / non dic jutjan») dà diplomaticamente ragione al conte: «Ges non dic mal ad armas ni a sen / mas lo donar sobre totz senhoria» (vv. 67-68).

Numerosi sono i casi di conflitti di valori che mettono in campo di volta in volta qualità o capacità afferenti alla sfera delle armi, del sapere, del *donar* o dell'amore.¹⁶⁰⁵ Nel *partimen* con

¹⁶⁰² *Ivi*, p. 78

¹⁶⁰³ *Ivi*, p. 114 sgg.

¹⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 55: «Peire d'Estanh, qualificato nei documenti alternativamente come “dominus” e come “clericus”, apparteneva a una delle più antiche e rispettate famiglie del Rouergue».

¹⁶⁰⁵ Circa le discussioni che implicano il valore della conoscenza, cfr. A. P. Fuksas, *Il valore del sapere. Il partimen trobadorico Guillem, prims iest en trobar a ma guiza* (BdT 205,4) e le accezioni medievali

giudizio tra Guillem Auguier Novella e Guillem, *Guillem, prims est en trobar a ma guiza* (BdT 205,4=201,3) il quesito pone in alternativa la ricchezza (anche di possedimenti terrieri) e il sapere derivante dalle sette arti liberali.¹⁶⁰⁶ Abbiamo già menzionato il *partimen* a tre contendenti tra Raimbaut de Vaqueiras, Ademar II di Poitiers e Perdigon, *Seigner n'Aimar, cauzetz de tres baros* (392,15 =4,1=370,12a) dove i tre baroni tra cui scegliere rappresentano rispettivamente l'ostentazione e la liberalità cortese, la buona amministrazione di terre e denari e l'abilità cavalleresca. Nel *partimen* tra Rainaut e due interlocutori entrambi apostrofati nel testo con il nome Guillem, *Vos dos Gigelms, digatz vostre coratge* (BdT 413,a1=201,6) si discute più prosaicamente su tre cavalieri di uguale lignaggio dei quali il primo è fortunato nel gioco, un altro in amore e l'ultimo non ha eguali con le armi.¹⁶⁰⁷ In *Seigner Arnaut, vostre semblan* (BdT 150a,1=25,3=201,5a) Folc, Seigner Arnaut e Guillem si discorde se si può trarre maggior vantaggio presso il proprio signore ottenendo i favori di una dama o avendo una grande reputazione in fatto di armi.¹⁶⁰⁸ Sordello chiede a Bertran d'Alamanon, nel *partimen Bertran, lo joi de domnas e d'amia* (BdT 437,10=76,2) cosa sceglierebbe tra perdere per sempre il *joi* amoroso oppure la gloria cavalleresca.¹⁶⁰⁹ Infine Simon Doria nel *partimen Car es tant conoissenz, vos voil* (BdT 436,1=282,1) interroga Lanfranc Cigala sul se preferirebbe conquistare una donna di valore in virtù del suo grande sapere o ottenere da lei il *joi* grazie a prodezze cavalleresche.¹⁶¹⁰

C'è poi il caso già menzionato del *partimen* "anomalo" *Seign'en Jorda, si-us manda Livernos* (BdT 248,77=272,1=403,1=319,7a),¹⁶¹¹ composto solo di cinque *coblas*, che coinvolge quattro partecipanti: Guiraut Riquier, Jordan de l'Isle-Jourdain, Raimon Izarn e Paulet de Marseille.¹⁶¹² Il quesito appare qui personalizzato: a Jordan IV e a Raimon Izarn, Guiraut chiede di scegliere tra due dame, a Paulet de Marseille di decidere tra due re e quest'ultimo si lamenta quindi di non aver ricevuto una domanda 'amorosa'. Il *partimen* è chiuso da una *tornada* con una sorta 'giudizio' del narbonese, in cui in realtà il trovatore non fa altro che omaggiare tutti i contendenti (vv. 37-42):

romanze di un luogo comune della cultura occidentale, in *Per Gabriella Studi in ricordo di Gabriella Braga*, t. II, a cura di M. Palma e C. Vismara, Cassino, 2013, pp. 879-899.

¹⁶⁰⁶ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 547 e sgg.

¹⁶⁰⁷ *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol III, p. 1113.

¹⁶⁰⁸ *Ivi*, vol. I, p. 543.

¹⁶⁰⁹ *Ivi*, vol. III, p. 1209.

¹⁶¹⁰ *Ivi*, vol. III, p. 1173.

¹⁶¹¹ Cfr. M. P. Betti, *Le Tenzoni del Trovatore Guiraut Riquier*, in «Studi Mediolatini e Volgari», 44, 1998, pp. 7-193.

¹⁶¹² *The Troubadour tensos and partimens*, cit., vol. II, p. 812 sgg.

Senhe·n Jordan, pres avetz a ma guia,
pero Raimon Yzarn ditz ad estros
aquo que ditz ; e si amoros,
si co yeu si, En Pauletz, greu no·l sia
s'ieu l'ay partitz joc que per mi volria.

L'unico caso anteriore di giudizio è costituito dal *partimen* tra Guillem Augier Novella e Guillem, *Guillem, prims est en trobar a ma guiza* (BdT 205,4=426a1) dove è questione di scegliere tra «esser rics de terr'e d'aver / entre·ls plus rics o la sciens'aprizà / ab lo saber qe las set art deviza» (vv. 5-7). Una *tornada* supplementare (con schema identico alle precedenti) riporta il giudizio, pronunciato alla terza persona, di Romieu, «unanimously identified with Romeo de Villanova, judge and minister of Count Raimon Berenguer V of Provence». Si tratterebbe quindi chiaramente di una figura sovraordinata gerarchicamente a quella dei contendenti. Il giudizio costituisce una testimonianza interessante per il suo tono evidentemente giocoso (vv. 52-54):¹⁶¹³

En Romieus per jujamen di
qe mais val sens qe non fai manentia,
pero aissi sitz qe l'aver penria !

6.8 Valori e disvalori nella poesia dialogica. Una chiave di lettura

Come anticipato nell'introduzione e nei paragrafi sugli studi precedenti, negli anni precedenti alla pubblicazione di *Ideal und Wirklichkeit*, Köhler si era dedicato in diversi ai testi dialogati e in particolare ai *partimens*.¹⁶¹⁴ A partire dal primo saggio, su *Ricchezza e liberalità nella poesia trobadorica*,¹⁶¹⁵ Köhler riflette sul “sistema” dei valori cortesi,¹⁶¹⁶ cercando di far emergere il posizionamento “ideologico” dei singoli trovatori, a partire da casi ritenuti particolarmente significativi come Marcabru e Guiraut de Borneilh. Lo studioso vede le tenzoni come «luoghi di interferenza»¹⁶¹⁷ e intersezione dove si può osservare come «il raffinamento dei costumi e la presenza di

¹⁶¹³ *The Troubadour tenso and partimens*, cit., vol. II, p. 552.

¹⁶¹⁴ Cfr. *supra*, *Introduzione*.

¹⁶¹⁵ E. Köhler, *Reichtum und Freigebigkeit bin der Trobadordichtung*, in «Estudis romànics», cit.

¹⁶¹⁶ Cfr. R. Rohr, *Zur Skala der ritterlichen Tugenden in der altprovenzalischen und altfranzösischen hofischen Dichtung*, cit.

¹⁶¹⁷ E. Köhler, *Ricchezza e liberalità nella poesia trobadorica*, in *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 40

un grande numero di persone alla corte stimolassero la riflessione sulle relazioni interindividuali e sulla differenziazione delle norme che regolano i rapporti sociali». ¹⁶¹⁸ Come segnala Mancini, la prospettiva di Köhler va inquadrata anche alla luce del vivace dibattito che vide contrapposti tra gli altri Erishman e Curtius, sul “sistema dell’etica cavalleresca” (*ritterliches Tugendsystem*). ¹⁶¹⁹ Le discussioni trobadoriche restituirebbero quindi il contesto di una negoziazione di valori tra di loro in conflitto, in alcuni casi investiti da processi di “eticizzazione”. L’eticizzazione della liberalità ad esempio viene vista da Köhler come la necessità della piccola nobiltà di vincolare i signori a dei doveri avvertiti come sempre meno stringenti e proprio per questo «*largueza* assume sempre di più un posto dominante nel sistema dei valori cortesi». ¹⁶²⁰

Lo studioso osserva come spesso in questi testi è proprio questione di quali valori cortesi debbano essere dominanti sugli altri, anche se le interrogazioni più delineate su questa concorrenza di valori appaiono principalmente in testi abbastanza tardi. Köhler ha avuto il merito però di sottolineare come il più delle volte siano “in gioco”, magari sotto un aspetto scherzoso, proprio le contraddizioni più irrimediabili, come quella «tra *joi plazen* e *joi de la gen*, per usare l’espressiva concettualizzazione di Lanfranc Cigala, tra soddisfacimento e fama». ¹⁶²¹ È anche questa inconciliabilità fondamentale tra valori e comportamenti che è alla base dei dialoghi in versi trobadorici a rendere meglio inquadrabile l’esito aperto delle discussioni. Non a caso Köhler parla di una “costellazione di valori”, all’interno della quale la problematica amorosa diviene il «vero collettore di tutti gli aspetti dell’esistenza», con la conseguenza di porre al centro del mondo la dimensione sociale della corte: ¹⁶²²

Vedere l’amore come fonte di tutte le virtù significa individuare nella corte l’origine di ogni valore. Criticare l’onnipotenza dell’amore equivale a mettere in dubbio le pretese della corte di porsi come lo strumento esclusivo di formazione dell’uomo. ¹⁶²³

¹⁶¹⁸ E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 70

¹⁶¹⁹ La controversia riguardava in particolare la possibilità di un’influenza di categorie classiche di matrice ciceroniana quali *honestum* e *utile* sul sistema etico cavalleresco. I principali interventi sono stati poi raccolti nel volume curato da G. Eifler, *Ritterliches Tugendsystem*, cit.

¹⁶²⁰ *Ivi*, p. 71. Cfr. *ivi*, p. 161: «Con la necessaria eticizzazione di valori che le appartengono originariamente solo in quanto “stato”, la cavalleria finirà però fatalmente col dissolvere l’ordine gerarchico della società e così in definitiva anche sé stessa».

¹⁶²¹ M. Mancini, *Introduzione*, in E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. XLIV

¹⁶²² E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 59

¹⁶²³ *Ivi*, p. 85.

6.9 Erotologia e problemi assiologici

Uno degli aspetti più affascinanti della poesia occitana è proprio costituito dall'apparizione di un sistema valoriale e di un'erotologia per certi versi irriducibili tanto all'estetica che all'assiologia della poesia latina classica, che - fatta in parte eccezione per Marcabru - di quella latina medievale cristiana, ma che mostra a ben vedere connessioni con entrambe.¹⁶²⁴ Uno dei lessici che connotano maggiormente i *partimens* è quindi legato alle sfere del *valor* e del *pretz*. Per le radici classiche dell'idea di valore individuale, si deve risalire al concetto di *virtus*, legato sin dall'etimo a «la situazione o la qualità del *vir*, cioè dell'uomo che, tramite le sue azioni, manifesta il suo valore».¹⁶²⁵ A ben vedere il problema della *virtus* è legato per così dire “geneticamente” a quello della nobiltà: già in età romana repubblicana infatti, coloro che si mostrano eminenti all'interno della società appartengono alla *nobilitas*, al ceto sociale che ha come fondamento principale la *virtus* (in quanto la superiorità della famiglia nobile è confermata dalle capacità personali).

Nei testi dialogici i “vizi” e le “virtù” “cortesi” sono quasi sempre sottesi al dialogo come parametri di valutazione della condotta.¹⁶²⁶ Spesso infatti la questione centrale nei testi dialogici è riassumibile infatti in una scelta su che cosa possa “aumentare il valore”, quale tra le alternative «Miels son pretz enan»,¹⁶²⁷ cosa *val mais*, cosa rende *valen e pro* e cosa fa *mantenir honor e pretz*. Guardando ai *partimens*, i quesiti di gran lunga più ricorrenti si concentrano per lo più attorno a variabili che riguardano nella maggior parte dei casi valori e disvalori o conflitti di valori incarnati in diversi comportamenti.

¹⁶²⁴ La tendenza alla personificazione dei “valori”, osservabile nella poesia dei trovatori, come sottolineato da S. Kay, *Subjectivity*, cit., p. 50, si mostra legata anche alle forme allegoriche delle lotte tra vizi e virtù cristiani: «This classic medieval form of allegory (...) stems from a serious tradition of ethical writing by Christian theologians explaining and dramatizing the interaction of virtues and vices. (...) The virtues and vices are canonical ones and reflect contemporary beliefs about the ethical structure of lived experience».

¹⁶²⁵ W. Koehler, voce *Virtus*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1966, p. 1185: «V. rappresenta la somma di quelle doti virili che portarono alla grandezza di Roma. Essa è *perfecta et ad summum perducta natura* (Cic., *Leg.*, i, 8, 25); rende l'uomo simile agli dèi (*ibid.*). A differenza della greca ἀρετή, V., presso i Romani, rappresenta l'attività del grande uomo di stato e dell'ardito soldato, il *comes virtutis* (Liv., xxii, 60, 12), al quale è aperta la "via del cielo" (Cic., *De re publ.*, vi, 16) e al quale i propri meriti dischiudono la porta dell'eternità (Hor., *Carm.*, iii, 2, 21 ss.)».

¹⁶²⁶ Cfr. M. Pani, E. Todisco, *Società e istituzioni di Roma antica*, Bari, Carocci, 2008, p. 31 e sgg.

¹⁶²⁷ Vaquier e Catalan (probabilmente Arnaut Catalan) *De las serors d'Enguiran* (459.1=110,1), v.5.

La pervasività delle problematiche assiologiche, anche nella forma del comportamento esemplare, è visibile quindi non solo nella struttura dei quesiti, ma anche nel fatto stesso che, conseguenza necessaria, «la scelta decide a sua volta del valore di chi la fa». Viceversa anche la discussione dipende in larga misura dal “valore” degli interlocutori.¹⁶²⁸ Se il *partimen* appare come il luogo di determinazione del “valore” e del “più”, la tenzone e lo scambio di *coblas* e *sirventesi*, si pongono come l’ambito della stigmatizzazione di ciò che ha minor o nessun valore. Come appare ad esempio evidente nel sirventese attribuito a Gausbert de Poicibot, *Gasc, pecs, laitz joglars e fers* (vv. 9-16):

Tan pauc vals en tot afars
Que no·t valria lauzars,
mas lagz dirs e folheiar;
qu’ad autruy notz te guazanha,
que d’al re non iest joglars,
vielhs, secs, plus felhs qu’us Navars,
comols de totz mals estars
e ses tota bona manha.¹⁶²⁹

La questione dello *status* rientra non solo quindi nella casistica dei partecipanti, ma anche in quella dei quesiti nei *partimens*, dove non è raro che la scelta ponga in rilievo proprio una condizione sociale (una *domna* invece che una *donzela* o una *vilana*, un *ricome* o un semplice *dрут*). Come abbiamo cercato di evidenziare il piano della discussione infatti non è né filosofico né puramente etico, ma si rivolge quasi sempre a una dimensione pragmatica dell’esistenza, nella continua individuazione di norme di comportamento. Uno dei sostrati di questa dimensione assiologica è riferibile in parte senz’altro alla questione di lungo corso sulla natura della vera nobiltà, ovvero della legittima incarnazione della cortesia da un lato e dall’esercizio della libertà e del potere all’interno della società “cortese” dall’altro.

¹⁶²⁸ Erich Köhler, *Il servizio d'amore nel partimen*, in *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 102.

¹⁶²⁹ Cito da, F. Whitthoeft, “*Sirventes joglaresc*”. *Ein Blick auf das altfranzösische Spielmannsleben*, Marburg, N. G. Elwert, 1891, p. 52.

6.10 Sociologie des valeurs e quesiti introduttivi

L'aspirazione alla "norma" e all'esemplarità del comportamento accomunano dunque le dimensioni della casistica e dell'assiologia, che dominano i testi dialogici dei trovatori. Come osservato da Michèle Gally a proposito dei *jeux-partis* infatti i casi dibattuti sono trattati «à partir de ce que Perelman nomme le lieu de la quantité: évaluation récurrente du plus et du moins, affirmation que quelque chose vaut mieux qu'une autre pour des raisons de nombre, de quantité, de durée». ¹⁶³⁰

È sembrato allora cruciale indagare le tipologie dei quesiti iniziali per cercare di esaminare attraverso questa lente i diversi modi in cui la valutazione del valore si mostra centrale e come il fine ultimo, sul piano della funzione, del dialogo poetico. Per fare ciò è sembrato utile esaminare la griglia teorica e le riflessioni recentemente messe a punto da Nathalie Heinich nel suo saggio sulla *Sociologie des valeurs*. La studiosa ha descritto l'epoca in cui viviamo come lo scenario di un indebolimento delle istituzioni e di moltiplicazione dei posizionamenti individuabili che generano una «montée en puissance des problèmes axiologiques – les problèmes relatifs aux valeurs». Una tendenza, che con le dovute distinzioni sembra utile a osservare alcuni dei tratti dei testi dialogici di cui è qui questione. ¹⁶³¹

Cet ouvrage parlera donc de la relation que les acteurs entretiennent avec les valeurs et de l'usage qu'ils font de leurs évaluations. Il relève ainsi, pourrait-on dire, d'une "sociologie analytique" (...) au sens où (...) est une enquête non sur le monde mais sur «les manières dont on pense le monde et dont on en parle». ¹⁶³²

Il modello di descrizione messo a punto dalla studiosa può costituire una chiave efficace per tentare di restituire un quadro di riferimento delle questioni affrontate nei

¹⁶³⁰ M. Gally, *Entre sens et non sens*, cit., p. 224-225. Cfr. A. Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972 (Tubingen 1930), p. 140: «la disposition mentale du cas n'existe que des différences quantitatives conditionnées par le fait qu'on se cogne ou se rapproche plus ou moins de la norme». Cfr. C. Perelman - L. Olbrechts Tytec, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

¹⁶³¹ N. Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, cit. *Ivi*, n. 1, la studiosa precisa, citando J-C. Guerin, *Les valeurs dans l'argumentation. Structure axiologiques et dimension axiologique des disputes*, thèse de doctorat en Science du langage, sous la direction de C. Plantin, Université de Lyon I, 2015, p. 11, n. 1: «Le mot axiologique peut être considéré comme l'adjectif relationnel manquant du mot valeur (de *axios*, ce qui vaut, ce qui pèse, selon le dictionnaire Bailly)».

¹⁶³² *Ivi*, p. 16. Cfr. A. C. Danto, *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press, 2007, p. xv.

testi dialogati e di corrispondenza dei trovatori.

Ci soffermeremo su questa proposta di lettura, per tentare di offrire un'interpretazione dei nodi di ricorrenti del dibattito, capace forse di dirci qualcosa della poesia dei trovatori in senso più ampio. In particolare nei *partimens* può essere vista in atto la disposizione per cui «les acteurs savent parfaitement négocier en construisant pratiquement des compromis entre des exigences ou des visées impossibles». ¹⁶³³ Nella sua analisi, dopo aver sottolineato la polifunzionalità del termine 'valore', ¹⁶³⁴ Heinich propone quindi tre significati principali della parola 'valore': ¹⁶³⁵

1. «La valeur-grandeur (la grandeur intrinsèque d'un objet quelconque, motivant son appréciation positive en fonction des objets auxquels elle s'applique), le terme peut être synonyme d'"importance", de "mérite", de "qualité", de "quantité", de "vertu" (au sens antique de *virtus*), voire de prix au sens figuré. Le sens propre de ce dernier terme y a aussi sa place».
2. «La valeur-objet (...) est un objet crédité d'une appréciation positive, c'est à dire un objet communément considéré comme doté de valeur au premier sens du terme (...) plus généralement c'est ce qu'on appelle aussi "un bien". (...) la valeur concrète est celle qui s'attache à un être particulier, à un objet, à un groupe ou à une institution, conçus dans leur *unicité*». ¹⁶³⁶
3. «La valeur principe (...) renvoie non plus à une appréciation, comme la première, ni à un objet concret ou abstrait, comme la deuxième, mais au principe sous-tendant une évaluation».

Tutti questi significanti sono presenti e operanti nella poesia dei trovatori. I valori appaiono utilizzati sia come principi in sé stessi (significato 3) secondo quello che Heinich definisce «carattere autotelico» dei valori, ¹⁶³⁷ che per designare "beni",

¹⁶³³ *Ivi*, p. 105.

¹⁶³⁴ *Ivi*, p. 133: «Peu de termes sont aussi polysémiques que celui de "valeur": son spectre sémantique va de la morale à la finance, de la philosophie aux mathématiques, de la musique à la peinture et à la linguistique, tandis que son extension chronologique va de la bravoure du guerrier antique à la technique informatique (...). Au-delà de la définition prudemment tautologique du dictionnaire ("ce que vaut une chose"), l'on peut toutefois dégager trois significations principales dans les usages actuels de ce terme si familier».

¹⁶³⁵ *Ivi*, pp. 133-135.

¹⁶³⁶ Cfr. C. Perelman, *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1997, p. 48.

¹⁶³⁷ N. Heinich, *Des valeurs*, cit., p. 137.

persone o gruppi concreti (significato 2) e anche secondo il modello “relazionale” di «valeur-grandeur: ce que valent les choses» (significato 1).¹⁶³⁸

La pluralità dei valori e delle valutazioni appaiono tipiche di ogni sistema assiologico:

Les valeurs sont multiples, même si leur nombre n'est pas infini (...) cette pluralité des valeurs est constitutive de tout acte évaluatif (...) ¹⁶³⁹ il existe bien, autrement dit, un système de valeurs, pluriel, hiérarchisé, oppositionnel donc interdépendant. ¹⁶⁴⁰

Alcuni aspetti del primo significato, quello di “valore-principio”, sembrano però informare nella poesia dialogica dei trovatori le strategie di valutazione e giudizio, secondo il già citato principio dell’“autotelismo” per il quale: «l’axiologie ne relève pas de la démonstration, mais de la conviction, pas de la vérité, mais de l’adhésion». ¹⁶⁴¹ Il ricorso a “valori-principio” agisce infatti come «une butée de l’argumentation» e di conseguenza «la seule façon d’invalider une valeur consiste à lui préférer, contextuellement une autre valeur». ¹⁶⁴² Heinich interseca quindi il modello dei significati con quello degli oggetti a cui si possono applicare («Les choses», «les personnes», «les actions», «les états du monde») e propone quindi tre forme di attribuzione di valore («l’attachement», «la mesure», «le jugement»). Per quanto riguarda l’attribuzione di valore alla persona, che qui particolarmente ci interessa:

(...) il est intéressant de noter que c’est sur elle, plutôt que sur la chose mesurable et échangeable, que portaient en priorité les premières acceptions attestées du mot *valor*, notamment à travers la bravoure (lat. classique *valor*, *valoris*). Remarquons également qu’il existe des êtres au statut constitutivement ambigu entre chose et personne: c’est le cas des “objet-personnes” que sont les reliques, les fétiches et les ouvres d’art. ¹⁶⁴³

Questo statuto ambiguo sembra investire nel sistema assiologico dei trovatori i valori stessi, spesso personificati, o rappresentati da personaggi esemplari e tramite la figura di *midons* che in questo senso appare a tutti gli effetti un “objet-personne”. Attraverso il rapporto tra i tipi “ideali” e quindi tra processo “statico” di idealizzazione e esemplarizzazione e discussione sui comportamenti che funzionalizzano, incorporano

¹⁶³⁸ *Ivi*, p. 140

¹⁶³⁹ *Ivi*, p. 198

¹⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 199

¹⁶⁴¹ *Ivi*, p. 203.

¹⁶⁴² Cfr. *ivi*, p. 204: «c’est la mise en œuvre d’une valeur qui est discutable - pas la valeur elle-même».

¹⁶⁴³ *Ivi*, p. 142.

e incarnano tali valori, avviene quindi un passaggio dal campo assiologico a quello etico, riguardante cioè il giudizio delle azioni e soprattutto delle persone che le compiono. In questo senso come osserva F. Vandenberghe, «la relation entre l'axiologie et l'éthique est téléologique, dans le sens où toute cette archéologie du *valoir* trouve (comme chez Foucault) sa fin ultime dans une herméneutique du soi».¹⁶⁴⁴

Il 'caso trobadorico' sarebbe però configurarsi in modo problematico rispetto all'ermeneutica di sé stessi teorizzata da Foucault a partire dalla Grecia antica, dal momento che l'interiorizzazione delle norme sembrerebbe avvenire sulla spinta di ingiunzioni interne al sistema poetico e ai gruppi sociali di riferimento, apparentemente in buona misura al riparo da pressioni dall'alto di istituzioni religiose, politiche ecc.¹⁶⁴⁵

Se la funzione di questa poesia è come già evidenziato da Köhler, Giunta, e Paterson eminentemente sociale, il "gioco" dialogico mostra con particolare enfasi la costruzione di identità normative e "ideali", anche attraverso la negoziazione dei valori e disvalori "cortesi" e l'individuazione dei soggetti "che valgono di più", ovvero che sono più atti a incarnarli.

Alcuni tipi di comportamenti del corteggiatore, più o meno modificabili, vengono considerati preferenziali, ma la discussione è estesa anche alle qualità immutabili del carattere. Quali di queste qualità aprono più facilmente la strada al favore della dama in altre parole quali sono predestinate alla società cortese?¹⁶⁴⁶

In questo senso è più chiaramente inquadrabile anche quel processo di reversibilità tra generalizzazione e personalizzazione che abbiamo cercato di descrivere. Questa appare infatti come una caratteristica propria del discorso assiologico dove si osservano tipici processi di «montée en généralité» e «montée en singularité» dei valori, come due modi «tout aussi efficaces (...) de faire de la grandeur».¹⁶⁴⁷

¹⁶⁴⁴ F. Vandenberghe, *L'archéologie du valoir. Amour, don et valeur dans la philosophie de Max Scheler. En hommage à Paul Ricœur (1913-2005)*, «Revue du MAUSS», XXVII/1, 2006, pp. 138-175. <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2006-1-page-138.htm> (ultima consultazione il 5/5/2020). Cfr. M. Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, édition établie, sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par F. Gros, Paris, Éditions du Seuil-Gallimard, 2001.

¹⁶⁴⁵ Per Foucault, che propone una nuova lettura del soggetto come prodotto dall'intreccio di processi di assoggettamento, ma anche di resistenza al potere è il "soggetto greco" che consente di cogliere al meglio questo intreccio in quanto si costituisce come libero e cerca di governare se stesso, secondo uno stile di vita che è allo stesso tempo un'estetica.

¹⁶⁴⁶ E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, cit., p. 104.

¹⁶⁴⁷ N. Heinich, *Des valeurs*, cit., p. 270.

6.11 Corporeità e esclusione nel dialogo in versi

Jacques Le Goff inaugurava le sue brevi *Osservazioni su corpo e ideologia nell'occidente medievale*, con una citazione di Marc Bloch: «Una storia veramente degna di questo nome, più che non i timidi saggi cui ci costringono oggi i mezzi a nostra disposizione, darà lo spazio che meritano alle vicende del corpo». ¹⁶⁴⁸ La cultura cristiana del corpo appare interamente attraversata da spinte ambivalenti e contraddittorie: «Un balancement traverse donc le discours chrétien sur le corps et les images qu'il suscite: un double mouvement d'anoblissement et de mésestime du corps». ¹⁶⁴⁹ Il corpo partecipa dei misteri dell'Incarnazione e della Redenzione, ¹⁶⁵⁰ ma è anche la sede del peccato («abominevole veste» e *ergastulum* dell'anima. Il disprezzo del corpo e del sesso toccano quindi «l'apice per quanto riguarda il corpo femminile»). ¹⁶⁵¹

La lirica trobadorica (nella sua fenomenologia più schematica, nella sua vulgata, ma anche per sedimentata tradizione critica) è spesso stata descritta come una poesia disincarnata e fondata su un'erotologia paradossale, incentrata sull'assenza e sul differimento.

Quando le generazioni precedenti di medievisti commentavano il ruolo delle donne, tendevano a prendere troppo alla lettera l'esibita venerazione delle donne nella letteratura cortese o gli altri ruoli loro attribuiti dagli altri generi letterari. In precedenza dominava un assunto generalizzato (a solo di rado esplicito) per cui la letteratura cortese era una buona cosa per le donne, in quanto migliorava il loro status e indicava che nel mondo reale venivano trattate bene; un'altra idea ugualmente generalizzata e perniciosa (e spesso erronea) voleva che negli altri generi letterari le donne avessero ruoli molto minori o marginali (per esempio nella *chanson de geste*), a meno che i testi non fossero

¹⁶⁴⁸ J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, a cura di F. Maiello, Roma – Bari, Laterza, 1983, p. 45. Il titolo originale dello scritto inedito è *Quelques remarques sur corps et idéologie dans l'Occident médiéval*. Cfr. M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, a cura di G. Arnaldi, Torino, Einaudi, 1969, p. 41: «Il buono storico somiglia all'orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda».

¹⁶⁴⁹ J. Gélis, *Le corps, l'église et le sacré*, in *Histoire du corps*, vol. I, cit., p.18.

¹⁶⁵⁰ J. C. Schmitt, *La culture de l'image*, in Id., *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, Paris 2002, p. 66: «La nature du corps n'est pas aussi radicalement mauvaise que le pensent les hérétiques manichéens, mais le corps a été et reste le eux par excellence du péché, notamment celui de luxure que la tradition chrétienne tend de plus en plus fortement à identifier au péché originel».

¹⁶⁵¹ J. Le Goff, *Osservazioni su corpo e ideologia nell'occidente medievale*, cit. p. 47.

scabrosi (come i *fabliaux*) o esplicitamente misogini. L'evidente contraddizione mostrata dall'alta venerazione delle donne nei testi cortesi e la viscerale misoginia di gran parte della letteratura medievale era stata molto raramente esaminata in modo soddisfacente.¹⁶⁵² Come ha sottolineato Chamaine Lee: «critica e elogio si pongono dunque come due poli di uno stesso discorso, frutto di uno stesso atteggiamento (...) per cui non solo molto spesso gli stessi codici contengono testi pro e contro le donne, ma anche gli stessi autori li compongono».¹⁶⁵³

In questo senso la resistenza critica ad ammettere una tale compresenza, come sottolineato da Burgwinkle, ha restituito ancora una volta un'idea applicabile più alla critica stessa che alla poesia dei trovatori:

The troubadours are variously cited as our forebears, our comrades, the founding fathers of an ideal of masculine service and suffering in the name of love. Much of this rhetoric can be seen today as having been addressed to an almost exclusively male audience which shared a set of nineteenth-century assumptions about gender and *eros*. In this, the early critical discussions replicate to a large degree the pattern of many of the songs: i.e., directed to men, dealing with men, exchanged between men, even when women constituted an important part of the audience.¹⁶⁵⁴

Nei componimenti dialogici i riferimenti al corpo e alla fisicità si fanno più frequenti insieme alle tracce della presenza viva dei corpi.¹⁶⁵⁵ Da questo punto di vista il *corpus* dei testi dialogici e di corrispondenza si rivela quindi un punto di osservazione allo stesso tempo decentrato (rispetto al patrimonio aulico delle *cansos*) e privilegiato. Al fine di evidenziare la pervasività dei procedimenti assiologici postulata poco fa da un punto di vista teorico, ci proponiamo di interrogare i regimi di immagini e di discorsi che nelle poesie dialogate dei trovatori regolano le vicende del corpo, secondo il

¹⁶⁵² S. Gaunt, *Letteratura medievale e gender studies: ascoltare voci soffocate*, in *Lo spazio letterario del Medioevo volgare*, 2, *Il Medioevo volgare*, IV, *L'attualizzazione del testo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Rome, Salerno editrice, 2004, p. 654.

¹⁶⁵³ C. Lee, *La tradizione misogina*, cit., p. 524.

¹⁶⁵⁴ W. E. Burgwinkle, *Love for sale*, cit., pp. 5-6. Secondo S. Gaunt, *Letteratura medievale e gender studies*, cit., pp. 654-655, una chiave di volta per considerare questi aspetti è stata l'introduzione della nozione di "immagine" utilizzata da studiosi come J. M. Ferrante e P. S. Gold, grazie alla quale è stato possibile evidenziare come «la rappresentazione letteraria delle donne (...) ben lungi dal riflettere con esattezza l'esperienza delle vere donne, deriva di fatto dalle fantasie maschili. Non fu un certo una sorpresa vedere che i valori etici ed estetici della letteratura medievale erano fondamentalmente maschili, quando non misogini, essendo stati diffusi in massima parte da uomini (scrittori, scribi, lettori)». Cfr. J. M. Ferrante, *Woman as Image in Medieval Literature*, New York, Columbia University Press, 1975; P. S. Gold, *The Lady and the Virgin. Image, Attitude, and Experience in Twelfth-Century France*, Chicago, Chicago University Press, 1985.

¹⁶⁵⁵ S. Gaunt, *Poetry of Exclusion*, cit., pp. 311-312.

potenziale interpretativo dei “corpo in figura” nei termini di A. Cavarero:

Il corpo di cui si parla è infatti qui, ovviamente, corpo in immagine, ossia corpo rappresentato e del tutto afferente al registro discorsivo. Anche se la sua mera datità viene spesso a sfondare l'ordine dell'impianto che ne dice la figura, di modo che qualcosa di insito nella potenza originaria del *dato* finisce sintomaticamente per eccedere il discorso che l'ha preso a oggetto.¹⁶⁵⁶

Mi concentrerò su alcuni casi esemplificativi, dedicandomi a zone di affioramento dei discorsi sul corpo, riferibili in particolare a due “aree”: 1) Il corpo “infame” 2) Il corpo desiderato e il corpo ‘osceno’. Nel primo caso si tratta tenzoni e scambi di *coblas*, che prevedono la presenza di un giullare quasi sempre dileggiato per le sue caratteristiche fisiche. Nel secondo caso si tratta di gruppi di *partimens*. Scorrendo i quesiti introduttivi, in molti testi volte si discute della scelta tra la migliore tra due donne, il più delle volte riducibile alle qualità della donna rispetto alla possibilità di un rapporto anche fisico con l'amata (una dama che ricambia o non ricambia, nobile o di rango inferiore, matura ovvero esperta o giovane e inesperta, nubile o sposata, che ama in segreto o apertamente, bella in viso o nel corpo, che ama solo voi o ha altri amanti, che subito accetta l'amante o che richiede lunghe attese, timida o intraprendente, che ha un marito impotente o geloso) e dunque afferenti alla sfera corporea, mentre nei testi in cui si discute su quale sia migliore tra due amanti si sottolineano soprattutto gli aspetti comportamentali e l'adeguazione rispetto al codice, spesso parodiato, del buon *drut*, quindi con particolare attenzione alla sua pazienza, alla sua lealtà, alla sua abnegazione (mettendo cioè in secondo piano il corpo e l'avvenenza).

In un piccolo gruppo di *partimens*, come in parte anticipato, la discussione verte sull'opportunità di ritirare la parola data alla dama e sulla possibilità del *forssar*.¹⁶⁵⁷ In questi testi si manifesta quindi un nodo ideologico interessante tramite il “rimosso” etico costituito dalla tentazione dell'uso della violenza anche in presenza di donne rango più elevato, in cui si rivela l'esatto rovescio di quell'immagine idealizzata della *fin'amor* che molta di questa lirica, seppur con sfumature interne, convoglia. Una simile prospettiva rovescia infatti la situazione topica delle *pastorelas*, dove un cavaliere corteggia una donna d'estrazione sociale inferiore essendo «univoquement motivé par

¹⁶⁵⁶A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 11.

¹⁶⁵⁷ Il termine compare in questa forma solo nel *partimen* tra Domna H. e Rofin, *Rofin, digatz m'ades de cors* (BdT 249,1a=426,1), v. 56. cfr., al v. 15 *voluntat forciva*.

ses tentatives de séduction, ce qui le fait souvent déchoir, moralement et sociologiquement, en contradiction flagrante avec son propre rang». ¹⁶⁵⁸

Pare quindi significativo che una maggior presenza del corpo appaia in relazione alla gerarchizzazione dei “soggetti” e all’esercizio del potere. ¹⁶⁵⁹ In entrambi gli insiemi di testi di cui ci occuperemo sono infatti implicati lo *status* e il genere, ovvero i criteri connotanti quella che non a torto è stata definita una pratica della poesia basata anche su forme specifiche di esclusione. ¹⁶⁶⁰ Pare importante ribadire questo aspetto dal momento che proprio sulla base dell’idea di una pratica sociale della poesia, sono state finora avanzate le proposte di interpretazione della poesia trobadorica, specie dei generi particolarmente orientati alla comunicazione come quelli dialogici.

6.12 Corpi “infami”. Insulti e scambi di insulti “giullareschi”

Nei componenti del primo caso, gli scambi in cui un giullare è insultato a partire dalle sue caratteristiche fisiche, l’emergere di immagini della corporeità è direttamente legato alla sfera discorsiva che nel diritto medievale afferiva all’*infamia*. ¹⁶⁶¹ Anche se quella dei giullari non appare una categoria del tutto definibile ed omogenea, come ha sottolineato Giuseppe Noto, «*Joglar* è un’etichetta socio-professionale: la condizione dell’addetto ai lavori che vive grazie alla propria attività all’interno del circuito di produzione/esecuzione della lirica cortese». ¹⁶⁶² Mentre «nelle *vidas* i personaggi definiti *joglar* sono quelli che si caratterizzano maggiormente per la bassa condizione sociale di provenienza e per il nomadismo». ¹⁶⁶³ In particolare è interessante quindi

¹⁶⁵⁸ P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge. Contributions à une typologie*, vol. I, *Études*, Paris, Picard, 1977, p.121. Una situazione insomma rara se non si pensa a Guglielmo IX. Pasero in Guglielmo IX, *Poesie*, cit., pp. 11-12 rispetto a *Farai un vers pos mi sonelh* (BdT 183,12), oltre a ricordarne «la vicinanza con la situazione delle *pastorelas*» evidenziava proprio che qui, come anche in *Companho farai un vers qu’er covinen*, (BdT, 183,3), «la “rencontre amoureuse” coinvolge *due* donne di elevata condizione sociale».

¹⁶⁵⁹ Cfr. M. Foucault, *Le sujet et le pouvoir*, in *Dits et écrits, t. IV. 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994 (testo n. 306); Id., *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, Paris, EHESS- Gallimard-Seuil, 2008. Sulle pratiche “divisive”, cfr. Id., *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Paris, Gallimard, 1993, p. 34: «le corps est directement plongé dans un réalité politique; le rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate; ils l’investissent, les marquent, le dressent, les supplicient, l’astreignent à des travaux, l’obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes».

¹⁶⁶⁰ S. Gaunt, *Poetry of Exclusion*, cit.

¹⁶⁶¹ La nozione di infamia è stata esplorata da Foucault in M. Foucault, *La Vie des hommes infâmes*, cit. Cfr. F. Migliorino, *Iniuria e infamia. Indagine sulla dottrina giuridica medievale*, in *Persönlichkeitsrecht und Persönlichkeit des Rechts. Gedächtnisschrift für Heinz Hübner (1914-2006)*, a cura di C. Becker, LIT-Verlag, Berlin - Münster 2016, pp. 167-201.

¹⁶⁶² Cfr. G. Noto, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle biografie provenzali*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1998, p. 101.

¹⁶⁶³ *Ivi*, p. 102.

quando il dialogo si instaura tra un giullare e un signore, configurando quindi la massima polarità possibile all'interno del sistema sociale e poetico del *trobar*, rilevabile anche immediatamente per la notevole escursione lessicale e di registro rispetto al resto del *corpus*.¹⁶⁶⁴

L'invettiva contro un giullare eventualmente amputato compare dapprima in quelli che sono tradizionalmente definiti *sirventes joglaresc*, componimenti di attacco e insulto personale che si pensavano originariamente scambiati tra giullari.¹⁶⁶⁵ L'esempio più antico che conosciamo sembrerebbe essere il sirventese *Mentre m'obri eis huisel* (BdT 294,1) di Marcoat dove il trovatore si rivolge a un certo Domein Serena o Sarena, il quale subisce una stigmatizzazione molto simile a quella operata nei confronti dei giullari in testi di trovatori successivi.¹⁶⁶⁶ Ai vv. 7-18, si tratteggia un ritratto caricaturale tutto giocato sulla procurata incapacità di Domein, cui manca una mano, a compiere una serie di azioni quotidiane.¹⁶⁶⁷

De joc es escoutellatz
e del poing dreit es arpatz,
e tart crei lansa destenda;

Ben mal gitaria·l datz,
et es pietz apareillatz
d'escorjal anguilla lena.

De favas a desgranar,
e de notz a scofellar

¹⁶⁶⁴ Cfr il già citato sirventese di Bertran de Born, *Mailoli, joglar malastruc* (BdT 80,24) indirizzato polemicamente anche a tale Planel; il sirventese di Gausbert de Poicibot, *Gasc, pecs, laitz joglar e fers* (BdT 173,4).

¹⁶⁶⁵ F. Whitthoeft, "Sirventes joglaresc", cit. Per un ritorno sulla definizione e sul relativo *corpus* cfr. S. Menegaldo, *La recommandation paradoxale, ou le jongleur cible de la satire*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», [en ligne], XXII, 2011, <http://journals.openedition.org/crm/12632> (ultima consultazione 1/05/2020). Cfr. anche M. L. Meneghetti, *Vidas e razos: sondaggi di stratigrafia funzionale (con una riflessione su fonti e significato del Sirventes lombardesco)*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a c. di G. Lachin, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 227-251.

¹⁶⁶⁶ M. L. Meneghetti, 'In limine'. *Qualche osservazione sui due primi esempi di satira 'personale' romanza* (BdT 294,1-2), in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*, Atti del Convegno internazionale (Siena, 26-27 ottobre 2002), a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 2 data il sirventese agli anni Sessanta del XII secolo contro l'opinione di Dejeanne che lo riteneva una più tarda imitazione del sirventese *Puois sai etz vengutz Cardaillac* (BdT 119,7) di Dalfi d'Alvergne, cui è accomunabile per i toni e l'obiettivo polemico. Marcoat si scaglia quindi contro un tale En Serra nel sirventese *Una ren os dirai En Serra* (BdT 294,2).

¹⁶⁶⁷ Cito da *Jongleurs et troubadours gascons des XIIIe et XIIIe siècles*, matériaux édités par Alfred Jeanroy, Paris, H. Champion, 1928, pp. 12-13, dove si mantiene la scansione metrica in terzetti.

lamcant hom las escofena;

e de gran ga a nadar,

e de figas a pellar

lo vencerai ses contena.

Nonostante il personaggio non venga mai nominato come *joglar*, nella prima *tornada* il trovatore invita Domein a imparare il sirventese (v. 27: «Apren lo, Domein Serena»). Maria Luisa Meneghetti si è chiesta se in casi come questi dobbiamo pensare di essere in presenza di personaggi reale o piuttosto di “tipi” caricaturali. Si tratta di una domanda importante dal momento che interrogativi simili ritornano spesso in particolare riguardo i componimenti comici e satirici:

(...) abbiamo a che fare, come sembrerebbe a prima vista, con una satira di tipo personale, rivolta cioè verso un individuo preciso, o non siamo piuttosto davanti alla presentazione satirica di un «tipo», del rappresentare esemplare di un gruppo sociale ben definito?¹⁶⁶⁸

Secondo la studiosa, anche l’allusione a personaggi terzi frequente in questi testi (nel caso di *Mentre m’obri eis huisel* a un tale Gibel al v. 4), «farebbe propendere per l’ipotesi di un tentativo di mettere alla berlina dei personaggi in carne e ossa, e infatti dotati di nomi precisi nonché, alcuni almeno, di precisi tratti individuali».¹⁶⁶⁹ In questo la satira occitana mostrerebbe quindi un tratto peculiare rispetto a quella italiana successiva:

per quel che è della tipologia dei bersagli polemici, nei testi di Marcoat (...) la situazione sembra dunque diversa sia rispetto all’opera di Cecco Angiolieri, legata a obiettivi precisi (il padre, Becchina e pochi altri personaggi [...]), sia rispetto ai sonetti comici di Rustico Filippi che, per contro, preferisce di solito indicare i propri obiettivi – che si direbbero piuttosto numerosi – mediante l’uso di nomi parlanti, spesso marcatamente allusivi in chiave sessuale, presentandoli dunque come tipi, piuttosto che come degli individui concreti.¹⁶⁷⁰

Un simile obiettivo polemico si ritrova quindi nei due sirventesi in cui Giraut de Borneil e poi Dalfi d’Alvergne prendono di mira il giullare Cardaillac: *Cardaillac, per un*

¹⁶⁶⁸ M. L. Meneghetti, *‘In limine’*, cit., p. 6.

¹⁶⁶⁹ *Ivi*, p. 7.

¹⁶⁷⁰ *Ivi*, pp. 7-8.

sirventes (BdT 242,27);¹⁶⁷¹ *Puois sai etz vengutz Cardaillac* (BdT 119,7).¹⁶⁷² Nel primo componimento il giullare, nella *factio* del testo colpevole di aver chiesto di essere assunto per cantare un sirventese (vv. 1-2), ne diventa invece il bersaglio. Dopo aver ricevuto una serie di insulti il giullare viene invitato a recarsi da Dalfi per cercare presso di lui un compenso (vv. 66-72).¹⁶⁷³ Il signore risponde quindi in un sirventese¹⁶⁷⁴ che, come sottolineato da Beltrami, si mostra meno elaborato del primo e appare quindi tutto imperniato, come già il precedente testo di Marcoat, su un lungo elenco in negativo delle azioni precluse al giullare che come Domein Serena ha una sola mano (vv. 11-45). Cardaillac non può quindi spellare i fichi (v. 43: «ni ben figas non pellaretz»),¹⁶⁷⁵ non può portare quattro scodelle allo stesso tempo, non può mettere dieci anelli a meno di non infilarne due per ogni dito della sua unica mano, non può farsi il segno della croce con la destra o pregare a mani giunte (e perciò è inadatto persino al chiostro), non può scrivere, non può cucire o tagliare il pane e nemmeno compiere azioni più specificamente legate al suo mestiere, come suonare il flauto o la viola. Insomma Cardaillac non può rendersi utile in nessun modo e Dalfi conclude il suo sirventese dicendo che Giraut ha fatto male a mandarlo da lui con false speranze di guadagno: «Girautz sa·us mandet ben en van, / quan vos dis que a mi vencsetz» (vv. 46-47).¹⁶⁷⁶ Per quanto riguarda le tenzoni un analogo esempio di questa attitudine al dileggio di un giullare per le sue menomazioni appare nel “dittico” costituito dalle due tenzoni tra il giullare Bonafe e Blacatz d’Aups, *Seign'en Blacatz, pos per tot vos failll barata* (BdT 98,1=97,10) e *Seign'en Blacatz, talant ai que vos queira* (BdT 98,2=97,11) databili tra gli inizi del XIII secolo e ante il 1236-1237 (data della morte del signore provenzale), entrambe iniziate dal giullare.¹⁶⁷⁷ Se qui la licenza di offendere sembrerebbe in un certo

¹⁶⁷¹ *Sämtliche Lieder des Troubadors Giraut de Bornelh*, cit., p. 474.

¹⁶⁷² F. Whitthoeft, “*Sirventes joglaresc*”, cit., p. 42. Cfr. P. G. Beltrami, *Un divertimento di Giraut de Borneil con Delfino d’Alvernia. Cardalhac per un sirventes e Puois sai Etz vengutz, Cardalhac (con una nota sulle due tenzoni di Bernart de Ventadorn con Peire/Peirol)*, in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, a cura di M. Brea, E. Corral Díaz, M. A. Pousada Cruz, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, pp. 147-181.

¹⁶⁷³ Cito da P. G. Beltrami, *Un divertimento di Giraut de Borneil*, cit., p. 164: «Per so crezetz mos chastiers, / c’a mans alters n’esvengutz bes, / e si anatz lai vas Rodes / ni passatz entrels montanhers / lachs frechs no·us tenha ni tempers / que al Dalfi no siatz la Kalenda, / e no·us chalra preiar, qu’el vos enetenda».

¹⁶⁷⁴ Cfr. Anche il sirventese-*ensenhamen* satirico al giullare *Ioglaletz, petitiz Artus* (BdT 119,3) in F. Whitthoeft, “*Sirventes joglaresc*”, cit., p. 43.

¹⁶⁷⁵ Secondo M. L. Meneghetti, ‘*In limine*’, cit., pp. 5-6 si tratterebbe di un riferimento sessuale, ma in entrambi i casi l’azione appare all’interno di una lista che ne contempla altre sempre relative a cibarie e potrebbe non essere affatto allusiva in senso ‘osceno’.

¹⁶⁷⁶ P. G. Beltrami, *Un divertimento di Giraut de Borneil*, cit., p.166.

¹⁶⁷⁷ *The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. I, pp. 201, 211 sgg.

modo reciproca - tanto da aver posto in difficoltà più di un interprete a fronte dell'attacco rivolto a un personaggio di alto rango -¹⁶⁷⁸ appare chiaro che è comunque verso il giullare che si indirizzano le parole più violente.¹⁶⁷⁹ La menomazione intorno alla quale ruota in questo caso tutto l'attacco del contendente è in questo caso la (procurata) cecità del proponente. Bonafe sfida per primo Blacatz a proposito di una fase di difficoltà economica che il signore sembrerebbe attraversare e che gli impedirebbe di assolvere ai suoi doveri di munificenza. Secondo il giullare infatti i monaci sono costretti a difendersi dalle sue razzie e non c'è più un grammo di carne nella dispensa del signore (vv.1-8):¹⁶⁸⁰

Seigne·N Blacaz, pos per tot vos failh barata
 e si clama Deu de vos genz hermitana,
 tant es la riqeza granz q'a vos s'aplata
 q'anc Aiols non sai menet maior ufana!
 Tant vos guerreion guerre
 que ves Alms fuzon l'archer,
 e non a ren al charner
 on sol aver maint quarter.¹⁶⁸¹

Blacatz risponde additando direttamente l'aspetto fisico del giullare, insinuando che l'evidente cecità di Bonafe sia la conseguenza della punizione esemplare di un furto.¹⁶⁸² Per completare il quadro, Bonafe non è di bell'aspetto, è anzi vecchio e incanutito (vv. 9-12):

¹⁶⁷⁸ C. Léglu, *A reading of Troubadour insult songs: the Comunals cycle*, in «Reading Medieval Studies», XXII, pp. 63-83. Cfr. M. Fèvre, *A "Game of Words". Why were "Insult" Performed in Occitan Courts?*, in «Neophilologus», XCIV/2, 2010, p. 216: «Soltau expresses surprise at 'such a noble lord' debating in this manner with a *joglar* who is not of the 'best kind'».

¹⁶⁷⁹ L. Paterson, *Jeux poetiques et communication de valeurs*, cit., p. 519: «Certes, on peut se moquer du seigneur, mais celui-ci reste finalement inviolé – in ne s'agit après tout que des plaisanteries, tandis que le jongleur est parfois en butte à des véritables violence». M. Fèvre, *A "Game of Words"*, cit., p. 212 ritiene più fondato porsi il problema della violenza dell'attacco relativamente alle tenzoni, in quanto più probabilmente questi testi erano oggetto di *performance* in presenza dei soggetti interessati: «Nevertheless, although many *sirventes* and some *tenso*s are strong verbal attacks on persons of high social rank and even if Jeanroy was correct in thinking that the genre of the *tenso* arose from the *sirventes*, too close a comparison cannot be made since only *tenso*s are necessarily exchanges between participants probably performing in public».

¹⁶⁸⁰ *La largueza*, nel sistema di valori cortesi è "la regina delle virtù" in quanto virtù dei re e dei signori, dunque virtù politica per eccellenza, cfr. M. P. Whitney, *Queen of the Medieval Virtues: Largesse*, in *Vassar medieval Studies by member of the Faculty of Vassar Colllege*, ed. C. Forsyth Fiske, New Haven, Yale University Press, 1923, pp. 183-215.

¹⁶⁸¹ *The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. I, cit., p. 202.

¹⁶⁸² Per il motivo dell'accecaimento, cfr. anche lo scambio di *sirventesi* fra Lanfranc Cigala e Lantelm, *Lantelm, qui-us onra ni-us acoill* e *Lanfranc, qui-ls vostres fals diz coill* (BdT 282,13 e 283,1).

Bonafe, del[s] huoilz del front non as escata
e·l pels es vielz e chanuz e sembra lana.
Ben aia qi·us guirlanda sus de la pata
lai on intravaz emblar per la forana!

Il giullare alza la posta dicendo che Blacatz è talmente in bancarotta che non solo sua moglie non può vestire con eleganza, ma addirittura in mancanza di altro, a corte si sono sfamati grazie al suo mantello di pelliccia (vv. 17-20):

Seigner, vos non temetz lop ni chat ni rata,
tant es la riqeza granz e sobeirana,
ni·l moiller non porta vert ni escarlata,
ainz li manges son mantel l'autra semana.

Anche Blacatz quindi rincara dicendo che la cecità di Bonafe è tale, che non riesce nemmeno a riconoscere cosa gli mettono nel piatto o nel bicchiere (vv. 25, 26, 31-32):

Bonafe, ·us pais hom
per thoma de neu mata
e·us met un estront
el poing ben per milgrana, (...)
E donar per vin blanc ner
E pis d'ega per sabrer.

Quando il giullare accusa il signore di essere un ladro di pecore però, gli insulti si fanno sempre più spinti. Si tratta infatti a ben vedere di un'accusa ben precisa e infamante, che Giraut de Borneil aveva rivolto, senza fare nomi, alla nobiltà degenerata nel sirventese *Per solatz reveillar* (BdT 242,55) ai vv. 21-30:¹⁶⁸³

Vos vitz torneis mandar
e segre·ls ien garnitz
e puois dels meils feritz
una sazon parlar;
ar es pres de raubar,
e d'embrancar berbitz.

¹⁶⁸³ *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil.*, p. 467.

Cavailliers si'aunitz
que·s met en doneiar,
pois qe tocha dels mans moutons belanz
ni qe rauba gleisas ne viandanz!¹⁶⁸⁴

L'insulto a Blacatz potrebbe tra l'altro adombrare qualche circostanza reale, essendo «probably to be seen in relation to the pardon to his youthful misdeeds by King Alfonso II of Aragon in February 1195».¹⁶⁸⁵ Blacatz indulge quindi nel ritratto caricaturale in un crescendo di immagini triviali e grottesche: Bonafe dal cieco che è spesso urina sulle sue stesse scarpe e non si accorge che le mosche gli entrano in gola indisturbate. Il signore arriva quindi a vantarsi di aver già ucciso mendicanti ciechi, cioè gente come lui (vv. 41-46):¹⁶⁸⁶

Bonafe, soven cunpisas ta zabata,
Que ren non i pos vezer, orbacha aurana,
mainta mosca t'an passada la gargata
qe·t fan la gorga curar e tenir sana
E[i] mort maint orb escacher
qant qeiron a cavalier

Nelle *tornadas* Bonafe paragona allora il signore a un vecchio *falcon lainer*, un uccello di poco valore che si nutre di scarti, (vv. 51-2: «car viveç de caitiver / mais d'un vieill falcon lainer») e Blacatz rinomina il giullare apostrofandolo come *N' Orbacha* (v. 53, 'Messer Orbaccio'), per poi ribattere fieramente: «Et eu sai donar qui·m qer» (v. 56). In un'altra tenzone tra un signore-trovatore e un giullare, Gui de Cavaillon e Falco, *Falco, en dire mal*, (BdT, 192, 2a=147,2) si fa riferimento all'amputazione della lingua, tanto più problematica di quelle riguardanti la mano destra sopra ricordate (vv. 1-4, 25-

¹⁶⁸⁴ Cfr. di contro B. De Born, *Mieg-sirventes voil far dels reis amdos* (BdT 80,25).

¹⁶⁸⁵ *The Troubadour Tensos and Partimens*, vol. I, cit., p. 206. Allo stesso modo il riferimento alle razzie perpetrate ai danni di monaci e i templari (v. 37, «anc hermitan ni templer») trova riscontro in un atto (preventivo o di riparazione?) del marzo 1201 citato da Stronski per cui il signore diede ai Templari diritto di pascolo sulle sue terre (cfr. *ibidem*). Cfr. *Dizionario biografico dei trovatori*, cit., p. 132: «È stato sensatamente proposto d'assegnare l'altalenante successione di *coblas* ingiuriose al periodo giovanile di Blacatz, agli ultimi anni del XII o ai primi del XIII secolo, anche in considerazione del fatto che si ha notizia storico-documentaria di scorrerie del signore di Aups a danno di Ospedalieri e Templari (così come stigmatizzato nei versi di Bonafe) proprio in coincidenza di quella fase della sua vita».

¹⁶⁸⁶ Come ha sottolineato P. Ourliac, *Les coutumes du Sud-Ouest de la France*, cit., p. 7 tali "punizioni" verso i ladri erano appannaggio dei signori: «le seigneur peut lui-même imposer une rançon au voleur; ce droit de vengeance trouve son prolongement normal dans le droit de marque ou de représailles que mentionnent beaucoup de coutumes».

36):¹⁶⁸⁷

Falco, en dire mal
Vey qu'es trop abrivatz
E fos ne causigatz
E portatz ne·l senhal.

(...)

Falco, mens que no val
vielh vestir refuydatz
val joglar eslengatz:
s'a vos non era mal,
be·us det lo col mortal
aque·l que·us dis 'Badatz!'
e car trop parlavatz
mes vos hom aytal fre,
e·l marques o fes be,
qe nessi trobador
deu hom, can ditz per que,
castiar ab razor.

Va detto che questi riferimenti sono senza dubbio da leggere in relazione a consuetudini giudiziarie effettivamente vigenti nel Medioevo¹⁶⁸⁸ come *l'abscissio manus ac pedis*, *l'effossio oculorum* e l'impiccagione.¹⁶⁸⁹ Alcuni testi fanno riferimento a punizioni corporali come la tonsura e le frustate che sotto la legge germanica (ancora praticata nei secoli XII e XIII) punivano proprio il furto.¹⁶⁹⁰

Così nello scambio di *coblas* tra Blacatz e tale Pelissier o Pelizer (forse Peire Vidal) si discute, parodiando il *partimen Seigner n'Aimar, cauzetz de tres baros* (BdT 392,15=4,1=370,12a) su chi ha la peggiore sorte tra tre ladri variamente puniti per piccoli furti, di cui il primo viene amputato del piede e della mano, il secondo

¹⁶⁸⁷ *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., vol. I, p. 455.

¹⁶⁸⁸ G. Noto, *Il joglar mutilato*, in *Il giullare e il trovatore*, cit. pp. 189-191. Cfr. F. Migliorino, *Iniuria e infamia*, cit., p. 151: «Infami sono (...) l'istrione, il commediante, la donna sorpresa in adulterio, il tutore rimosso per colpa, chi è stato condannato per certi delitti privati (furto, rapina, *iniuria*)».

¹⁶⁸⁹ G. Bertoni, *Riflessi di costumanze giuridiche nell'antica poesia di Provenza*, cit., p. 148.

¹⁶⁹⁰ Cfr. p. es. la *tenso* tra Tomas e Bernado, *Bernado, la jenser dona que·us myr* (BdT 441.1=51,1), v. 22: «e ieu dar t'ay cen de sobre l'esquina».

impiccato, il terzo accecato per un colpo ricevuto alla testa (vv.1-8):¹⁶⁹¹

En Pelizer, chausez de tres lairos,
lo qual pres piez per emblar menuders,
qe l'us perdet lo pe per dos capos
e·l poing destre, e pois fo senestrers,
e·l segonz fo pendutz per dos diniers,
mas aiqi ac un pauc trop de venjanza;
e·l terz fo orbs, car emblet una lanza
e la capa al monge de·l Mosters.¹⁶⁹²

Pellisser si limita quindi, senza scegliere, a dire perché ciascuno di loro avrebbe avuto *grans pros* (v. 9) dalla sua punizione. L'equazione tra giullare e ladro torna quindi nella tenzone *Bertran, vos qu'anar soliatz ab lairos* (BdT 205,1= 79,1a)¹⁶⁹³ dove Guillem Augier Novella chiede a Bertran d'Aurel, (vv. 6-7): «qual mestiers es pus aontos, / d'esser jotglar o laire».

Se Giulio Bertoni in altri tempi commentava quindi che «lo scherno dei poeti appare perciò se non giustificato, almeno spiegato, poiché il loro difetto fisico era il segno palese della loro condanna, il marchio della loro ignominia»¹⁶⁹⁴ l'argomento chiaramente è del tutto reversibile: «Il segnato, per poter sopravvivere, deve imparare a dar spettacolo di sé, autodenigrandosi ed autodispregiandosi in pubblico sia moralmente (sirventesi *joglaresc*), sia fisicamente, quando è storpio, cieco, gobbo o nano. Deve cioè dedicarsi all'unica occupazione che gli permetta di capitalizzare la sua “diversità”». ¹⁶⁹⁵

Quando non messa in relazione con il furto, la mutilazione minacciata o inflitta,¹⁶⁹⁶ per cui viene sempre lodato l'esecutore, può essere attribuita esplicitamente a altre colpe del giullare legate al suo mestiere della parola come l'essere stato maldicente o

¹⁶⁹¹ Cfr. anche gli scambi già citati al par. § 5.21 come *Anc tan bel colp de joncada* (BdT 217,1a) dove Guillem Figueira parla del colpo ricevuto da «Guillem Testa Pelada» (forse Guillem Augier Novella) e Aimeric de Peguilhan in *Anc tan bela espazada* (BdT 10,9) si riferisce a un colpo di spada dato a tale «Guillem Gauta-senhada» che avrebbe perso un occhio (forse Guillem Figueira).

¹⁶⁹² Cito dal testo di L. Paterson pubblicato su *Rialto* (3.xii.2011) [http://www.rialto.unina.it/Blac/97.3\(Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/Blac/97.3(Paterson).htm).

¹⁶⁹³ *Ivi*, p. 539.

¹⁶⁹⁴ G. Bertoni, *Riflessi di costumanze giuridiche nell'antica poesia di Provenza*, in «Archivum Romanicum», n. 1, 1917, p. 5.

¹⁶⁹⁵ G. Noto, *Il giullare e il trovatore*, cit., p. 190.

¹⁶⁹⁶ «Solo» minacciato l'accecamento sempre in *Bertran, vos qu'anar soliatz ab lairos* (BdT 205,1= 79,1a), vv. 33-36: «on hom vos frust e·us feira, / pueis, quan seretz ben frustatz, / traira·us hom la lumneira».

l'aver parlato troppo. Per esempio nella tenzone che inizia come un finto *partimen* tra Cavaire e Bonafos, *Bonafos, eu vos envit* (BdT 111,1=99,1), al giullare Cavaire viene detto che ha fatto bene colui che lo ha reso zoppo (vv. 28, 43-44):¹⁶⁹⁷

Ben aia selh que·us ferit, (...)
e·us n'es pus breus lo talos
quar dizetz motz adiros.¹⁶⁹⁸

Se va quindi precisato (accogliendo l'obiezione di Léglu) che è riduttivo considerare questo tipo di testi prevalentemente alla luce dello *status* degli interlocutori, dal momento che essi si muovono «across the social sphere»,¹⁶⁹⁹ pare azzardato interpretare quella che Méjean ha chiamato l'«ossessione per la mutilazione» nei sirventesi «personali»¹⁷⁰⁰ in termini puramente simbolici per cui: «dismemberment is part of the process of outdoing the opponent by symbolic reduction on all fronts».¹⁷⁰¹ Ma se anche in questi testi si stesse, come vuole Léglu, costruendo una figura («construct a figure»)¹⁷⁰² è comunque da rilevare come tale costruzione che si avvicina a quella di una «non persona»¹⁷⁰³, si realizzi prendendo a prestito tratti identificati come tipici degli strati sociali inferiori o liminali rispetto al mondo «cortese». ¹⁷⁰⁴

Il più delle volte i nomi dei giullari si rivelano nomi «parlanti», legati a una caratteristica (per lo più) fisica ignominiosa o indicanti una corporeità animalesca, come mostra un

¹⁶⁹⁷ Cfr. *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., vol. I, p. 242.

¹⁶⁹⁸ Cfr. *ivi*, v. 40: «jotglar boca-parleira». La stessa mutilazione è presa di mira nello scambio di *coblas* con il giullare Falco, *Cavaire, pos bos joglars est* (BdT 151,1=111,2), composta in Veneto negli anni Venti del Duecento, dove l'interlocutore afferma che l'amputazione del piede sarebbe la punizione inflitta a Cavaire per aver ucciso un pellegrino. Cavaire accusa topicamente il giullare di essere un buono a nulla e vivere a ufo di un benefattore identificato da alcuni interpreti come Sordello in relazione alla *tenso* tra quest'ultimo e Joan (d'Albuo?), *Digatz mi s'es vers so qu'om brui* (265,1a=437,10a).

¹⁶⁹⁹ C. Léglu, *A reading of Troubadour insult songs*, cit. p. 75.

¹⁷⁰⁰ S. Méjean, *Contribution à l'étude du 'sirventes joglaresc'*, in *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, vol. I, édité par I. Cluzel et F. Pirot, Liège, Éditions Soledis, 1971, pp. 377-395.

¹⁷⁰¹ C. Léglu, *A reading of Troubadour insult songs*, cit. p. 75.

¹⁷⁰² *Ibidem*.

¹⁷⁰³ *Ivi*, p. 77. La studiosa arriva quindi a conclusioni simili alle nostre, postulando però risolutamente che la presenza di simili «bersagli polemici» doveva essere il risultato di una costruzione poetica fittizia: «The cycle consist of the affirmation in the negative of the ideology of secular, rural landowners, through the creation of a 'not-me' figure with the added advantage of being blank from the start, and therefore polyvalent». Dovrebbe però tra l'altro far riflettere che procedimenti simili, ma più sfumati si verificano, come vedremo tra poco anche tra interlocutori la cui esistenza è verificata, nel caso di scambi tra signori e trovatori «noti».

¹⁷⁰⁴ Cfr. J. Le Goff, *Gli Emarginati nell' Occidente Medievale*, in *Il quotidiano e il meraviglioso nell'Occidente Medievale*, cit., p. 170: «Sarebbe interessante uno studio preciso dei nomi di animali attribuiti agli emarginati e agli esclusi».

piccolo campione non esaustivo ricavabile dal *corpus* delle tenzoni:

Cavaire ('colui che scava' o forse 'becchino')¹⁷⁰⁵

*Falconet, Taurel*¹⁷⁰⁶

Pelestort ('che ha testa spelacchiata' o forse 'scabbioso')

Reculaire ('che va all'indietro', forse usato come insulto a sfondo sessuale)¹⁷⁰⁷

Più di rado invece l'apostrofe all'interlocutore può riguardare anche la corporeità del signore, ma in questi casi le allusioni al più si limitano alla sua pinguezza, metonimizzata dalla pancia.¹⁷⁰⁸

In altri componimenti il riferimento al corpo torna sotto forma di insulti circa la bruttezza del contendente, come ultima risorsa di quelle strategie di screditamento dell'avversario che più spesso vertono sui suoi argomenti o sulla sua intelligenza.¹⁷⁰⁹

Nella tenzone particolarmente cruda *Bernado, la jenser dona que's myr*, (BdT 441,1=51,1) Tomas dice a Bernado che ha 'faccia da scrofa' (v. 17, «Mor de trueya») e «bocca di saracena» (v. 39, «potz as de Sarazina»). In *Magret, pojat m'es el cap* (BdT 231,3=223,5), Guillem Rainol d'At dà a Guillem Magret (che dal nome doveva essere appunto verosimilmente 'magro') dello scabbioso e gli dice che è più brutto di Caino (vv. 22-23, «los vairos q'avetz el cim / qi-us fan plus lag de Chaïn») mentre il secondo gli risponde che assomiglia a un diavolo (v. 44, «cara de boc de Biterna») dandogli del

¹⁷⁰⁵ Cfr. *Dizionario Biografico dei Trovatori*, cit., p. 146: «oltre ad essere portatore d'un nome 'eloquente' (*cavaire* = scavatore, zappatore, sterratore) possibile spia di un'estrazione sociale modesta e di un'appartenenza ai ranghi giullareschi, doveva essere marcato da una grave e vistosa menomazione fisica se tanto Bonafos che Falco nei loro caustici interventi fecero polemica allusione al suo piede mozzato».

¹⁷⁰⁶ Ma cfr. *ivi*, pp. 184, 499.

¹⁷⁰⁷ Per l'interpretazione del nome *Reculaire* e la proposta di identificazione di questi con Sordello, cfr. *ivi*, p. 476: «Il secondo attore del farsesco e frizzante dialogo, a lungo sfuggito ad ogni tentativo di agnizione, è stato ravvisato nel giovane Sordel, abituale oggetto di *improperia* e *coblas derizorias*, insistentemente corbellato dai trovatori contemporanei per la sua condotta dissoluta, per la sua 'anormalità', per la sua depravazione, per la sua trasgressività in materia di rapporti tra uomo e donna. "Reculaire" è stato inteso come pseudonimo del trovatore di Goito, come antroponimo fittizio, epiteto segnaletico delle qualità fisiche e morali dell'individuo adombrato, nomignolo scherzosamente indicante la persona che «arretra, spinge indietro il culo», il «culattone», il «paraculo», in linea con l'idea di ribaldo, di 'deviato', di fatuo, di pervertito che di sé aveva suscitato il "fills d'un paubre cavallier de Mantoana" prima di far fagotto (intorno al 1229) per la terra promessa, la Provenza».

¹⁷⁰⁸ Cfr. Granet e Bertrand (d'Alamanon?), *De vos mi rancur compaire* (189,2=76,6), vv. 17-20: «Flac es en cubitat gran»; v. 35: «vostra flancha persona». Mentre tra il Visconte di Turenna e Uc de Saint Cir, *En vostr'aiz me farai vezer* (BdT 460,1=457,14) è Uc a essere accusato dal signore di mangiare troppo (a sue spese), vv. 36-40: «Q'ieu no·us ai ren encor a dar, / ni non cobriretz la panssa / ab draps q'ieu vos don de Franssa».

¹⁷⁰⁹ Per l'autoritratto caricaturale dell'estrema povertà del giullare di veda la tenzone tra Uguet e Reculaire, *Scometre·us voill, Reculaire* (BdT, 458,1=417,1, vv. 46-48): «N'Uget, et eu vac si nutz / Que laire, si m'enconrava, / no·m tollria si no·m dava».

‘ladro di cavalli’(?) e apostrofandolo per il suo ‘naso a uncino’ (v. 54, «En Rossinier nas de croc»).

Si tratta di un filone ancora una volta ben attestato nei sirventesi contro i giullari, come nel frammento residuo di due *coblas* di Bertran de Born, *Foilleta, pos mi prejatx que eu chan*, (BdT 80,17), dove Foilleta viene dileggiato per le sue dubbie doti canore, ma anche per il suo corpo, il suo odore e la sua generale ripugnanza (vv. 8-14):

La raucha vos don cridaz en chantan
e·l niegre cors don semblas sarrazi
e·l paubre mot qe dizes en contan,
e qar flairaz sap e gema e pi
can avols gens de Savoia,
e qar es lag garnitz e mal estan,
ab qe·us n’anes, farai vostre coman.¹⁷¹⁰

Il riferimento insistito al corpo del contendente specie se si tratta di un personaggio “umile” e segnato da mutilazioni lascia apparire quindi la connessione medievale tra l’immagine del corpo e “il male” fisico e metafisico, per cui la bruttezza è spesso considerata come il segno di un peccato, sfiguramento dell’originaria somiglianza dell’uomo con dio.¹⁷¹¹ Papa Gregorio Magno aveva stabilito che per diventare chierici non si potevano avere corpi “difformi”:

In tale prospettiva i padri della Chiesa, poi i giuristi e i commentatori medievali (...) elaborano una serie di norme che limitano sostanzialmente l’accesso agli ordini sacri e il loro esercizio in presenza di imperfezioni, e fanno della compiutezza corporea dei singoli uno dei fattori determinanti per la posizione degli appartenenti al clero nella società medievale.¹⁷¹²

¹⁷¹⁰ L’ultimo verso si riferisce alla richiesta di “cantare” che Bertran menziona al v. 1.

¹⁷¹¹ J. Le Goff, *Osservazioni su corpo e ideologia nell’occidente medievale*, cit., p. 48: «Il peccato si manifesta nella tara fisica e nella malattia. (...) I principali ceti sociali dei laici, non trovano strumento migliore per identificarsi che rifacendosi ad opposizioni corporali: il nobile è bello e ben fatto, il povero è brutto e deforme». Cfr. S. Gentili, *L’anima forma e immagine del corpo. L’invenzione della Commedia*, in *L’uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, prefazione di P. Dronke, Roma, Carocci-Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2005, p. 95 e sgg.

¹⁷¹² P. Ostinelli, *I chierici e il Defectus corporis. Definizioni canonistiche, suppliche, dispense*, in *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna*, Atti del XIV Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo, San Miniato 21-23 settembre 2012, a cura di G. M. Varanini, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 3-30.

La “deformità fisica” viene quindi codificata anche dai teorici della versificazione nelle *artes poetriae* (redatte tra la fine del secolo XII° e gli inizi del XIII°), come deformità morale *tout court*.¹⁷¹³

Il corpo insomma, costituisce un ingranaggio di quel complesso congegno nell’ambito del quale la coppia *famia/infamia*, in forza delle sue tecniche di riconoscimento e grazie alla una funzione di regolatore dei rapporti di *status*, contribuisce a conferire identità agli individui e ai corpi sociali, a innescare meccanismi di integrazione e appartenenza o di marginalizzazione e di espulsione, concorrendo in tal modo a garantire la stabilità e la coesione sociale.¹⁷¹⁴

6.13 Altre imperfezioni. O sul perché anche i signori si lasciano insultare

Riprendiamo qui più nel dettaglio una questione più volte sfiorata, cercando di fissare alcuni punti. Abbiamo visto come una delle costanti delle tenzoni personali a partire dai più antichi componimenti di cui disponiamo è che il più delle volte lo scambio “preveda” il divario sociale degli interlocutori e la partecipazione di personaggi altrimenti non implicati in attività poetica, compresi talvolta esponenti di spicco della nobiltà. Come accennato è stato Alfred Jeanroy a formulare l’ipotesi per la quale le tenzoni di invettiva e insulto personale potrebbero discendere “geneticamente” dalle tenzoni giullaresche e dallo scambio di sirventesi, riproducendo la dinamica della “domanda” e della risposta in un unico testo.¹⁷¹⁵ Se quindi l’insulto tra “pari” non pone in linea teorica problemi di sorta, nonostante l’esistenza di sirventesi rivolti verso personaggi di più alto rango, gli scambi di insulti che coinvolgono interlocutori di questo tipo sono spesso sembrati difficili da spiegare:

What did two troubadours/*joglar*s talk about when they exchanged defamatory verses? They used insults regarding the person of their opponents, the women with whom they associated, and their personal habits. They also made accusations of becoming drunk in taverns, playing dice, frequenting prostitutes and of having a degenerate appearance (...). These are exchanges between equals, or so it appears, but the matter of insults and abuse is more intriguing when a noble and a troubadour/*joglar* are involved, since we might expect their exchanges to be of a different nature.¹⁷¹⁶

¹⁷¹³ Come mostra l’esempio del parassita Davo nell’*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme.

¹⁷¹⁴ F. Migliorino, *Iniuria e infamia*, cit., p. 145.

¹⁷¹⁵ A. Jeanroy, *La poésie lyrique*, cit., vol. II, pp. 182-199, 248-250.

¹⁷¹⁶ M. Fèvre, *A “Game of Words”*, cit., p. 210.

Registri espressivi singolarmente bassi appaiono comunque tipici dei duelli verbali tra contendenti di enfaticata disparità sociale. Anche quando nella disputa sono coinvolti un signore e un trovatore (magari tacciato in senso appunto dispregiativo di essere un giullare), forse anche per la relativamente minore distanza sociale, la reciprocità nel livello dello scontro appare persino maggiore. Pensiamo ai già citati casi della tenzone tra il marchese Alberto Malaspina e il trovatore Raimbaut de Vaqueiras, *Ara-m digatz, Rambautz, si vos agrada* (BdT 15,1= 392,1) e dello scambio di *coblas* tra Manfredi Lancia e Peire Vidal, Peire Vidal, *Emperador avem de tal maneira* (BdT 285,1=364,19).¹⁷¹⁷

Relativamente alla questione del perché simili scambi di insulti potessero essere composti e quindi fatti oggetto di una performance, va poi osservato come simili attacchi sembrano riguardare quasi sempre signori “impoveriti” e potevano perciò riflettere più o meno scherzosamente «l’attitude méprisante du milieu aristocratique à l’égard de ses membres connaissant des difficultés matérielles».¹⁷¹⁸ Appare infatti significativo che i signori coinvolti in questo tipo di scambi di insulti sembrerebbero accomunati dall’aver subito perdite territoriali e/o patrimoniali e dal fatto di essere soggetti a un signore più importante.¹⁷¹⁹ Va infatti aggiunto un dato contestuale di non poco conto. È possibile ipotizzare che simili polemiche fossero dei “divertimenti” composti proprio su richiesta o “a beneficio” di un signore di più alto rango e della cui ospitalità godevano in simili occasioni entrambi i contendenti.¹⁷²⁰ Il che spiegherebbe ulteriormente, se ce ne fosse bisogno, perché anche i signori non solo non disdegnassero di iniziare simili sequele di insulti, ma che fossero anche disponibili a riceverle:

¹⁷¹⁷ Anche qui il marchese augura a Peire ogni sorta di punizioni corporali, cfr. vv 8-10: «Espaza voill qe sus pel cap lo fera / e darz d’acer voill qe-ill pertus la panza / e brocas voill qe-il tragan la lumera». Cito da Peire Vidal, *Poesie*, vol. II, cit., p. 420.

¹⁷¹⁸ M. Aurell, *Le troubadour Gui de Cavaillon (vers 1175–vers 1229). Un acteur nobiliaire de la croisade albigeoise*, in *Les voies de l’hérésie. Le groupe aristocratique en Languedoc (XIe-XIIIe siècles)*, Actes de la 8e session d’histoire médiévale du Centre d’études Cathares, Couiza, 1995, 2, p. 30.

¹⁷¹⁹ Rispetto a questo si nota quindi una differenza con le tenzoni (di contenuto però amoroso) delle prime due generazioni trobadoriche, che coinvolgevano anche interlocutori di alto o altissimo livello come Raimbaut d’Aurenga e Alfonso II d’Aragona. Per Manfredi cfr. *ivi*, pp. 416-417, mentre per le accuse ad Alberto, cfr. le note al tetso in G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, cit., pp. 71 sgg.

¹⁷²⁰ Entrambi gli scambi potrebbero essere avvenuti alla corte di Bonifacio I di Monferrato. Cfr. G. Noto, *Lo scambio di coblas tra Manfredi I Lancia e Peire Vidal*, cit., pp. 167-169 e G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, cit., pp. 41-42.

It is probable that the participants were generally encouraged to take part by someone else and one of them may have been asked to antagonize the other in an attempt to cause him to lose face. Who might have put them in this situation? On some occasions, the lord in whose court both the noble and the *joglar* were guests may have done so and as their host he was able to impose his wishes. Since it is not known precisely where most of the debates occurred we cannot ascertain whether or not the nobles in these works were guests of somebody who was of more importance than themselves, but this may have sometimes been the case and then perhaps not only the *joglar* but the noble too was obliged to do as he was asked. One might suppose that if a *joglar* insulted his host in his own court he would not receive payment from him - although possibly some of the guests would have been delighted to pay for the performance.¹⁷²¹

Per quanto riguarda il caso di *Seign'en Blacatz, talant ai que vos queira* già Soltau aveva notato il riferimento ai vv. 33-34 «E totz rics hom q'en sa cort te sofeira / fai gran enoi» che potrebbe implicare che il giullare fosse in realtà ospite di qualcun altro, suggerendo che entrambe le tenzoni iniziate da Bonafe potessero aver avuto luogo alla corte di Raimondo Berengario IV conte di Provenza.¹⁷²² Così il riferimento di Falco ai vv. 15-20 della tenzone *Falco, en dire mal*, (BdT, 192, 2a=147,2) «e·l vestir car compratz / que·l coms N'Anfos vos fe / don s'es clamatz a me / car non l'en faytz honor / pus per autruy merce / vivetz a desonor» potrebbe similmente segnalare che lo scambio potrebbe essere in questo caso avvenuto alla corte di Alfonso II.

6.14 «Tot so c'a drut s'eschai»: il corpo desiderato ovvero le sue parti

Venendo ai “corpi desiderati” abbiamo accennato come in molte tenzoni e *partimens* di contenuto amoroso il più delle volte si dia praticamente per scontato che il *drut*, tramite il servizio d'amore, oltre e più che “innalzare il suo valore”, attenda una ricompensa.

Avviene quindi anche su questo punto una sorta di “rincarò” se si pensa più in generale alla rappresentazione del corpo della *domna* nella poesia trobadorica.

¹⁷²¹ M. Févre, *A “Game of Words”*. cit., p. 221. Cfr. *ivi*, p. 22: «Perhaps the nobles who were attacked in this way in the courts were fortunate, since they were in a position to answer back and refute the charges made against them, although they do not always seem to have done so. If Blacatz had actually taken lands which did not belong to him, he is being exposed in front of the court entourage for his lack of courtly behaviour and moral principles, but he does not answer the charges. Probably doing so would have been seen as a weakness».

¹⁷²² O. Soltau, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», n. 23, 1899, pp. 214-215.

Per l'ambito della *canço* Cropp ha infatti inquadrato la rappresentazione dell'amata in termini di "evocazione":¹⁷²³ «la dame (...) incarne des qualités supérieures avant d'être une personne identifiée ou même identifiable».¹⁷²⁴ I caratteri di rarefazione e di idealizzazione del corpo dell'amata vengono da lei ricondotti alle stilizzazioni retoriche della *laudatio* teorizzata dalle *poetriae* medievali.¹⁷²⁵ Cropp ha anche censito nel *Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque Classique* le apparizioni della corporeità della dama nelle canzoni dei principali trovatori del "periodo classico" come Bernart de Ventadorn, Giraut de Borneilh, Arnaut de Marueilh. La descrizione è in genere breve e le parti del corpo più menzionate sono gli occhi, il viso e la testa.¹⁷²⁶ Gli aggettivi che accompagnano queste apparizioni afferiscono a una sfera al contempo estetica e morale, raramente solo fisica. E la stessa parola *cors* ha spesso, come sottolinea Sarah Kay, un valore perifrastico per indicare 'la persona' di *midons*:

Most of the linguistic structures used to refer to the *domna* avoid insistence on the female. In early troubadours she is confused with the *joi* which she brings or the *amors* she inspires. She is often presented via the periphrasis *cors*, which means 'person' as well as body, and is masculine in gender.¹⁷²⁷

In genere quindi, anche quando i corpi femminili sono "presenti", la loro rappresentazione è elusa e prevalgono procedimenti metonimici, metaforici o perifrastici.¹⁷²⁸ Ciò si verifica a ben vedere anche nei componimenti più espliciti o osceni.

¹⁷²³ G. M. Cropp, *The Evocation of the lady in the French courtly lyric. An introduction*, in «Parergon», n. 2, 1972, pp. 3-11.

¹⁷²⁴ G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque Classique*, Droz, Genève 1975, p. 158.

¹⁷²⁵ Cfr. il classico E. Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Champion, Paris 1958, p. 7. Anche secondo Dragonetti la *descriptio mulieris* nei trovieri è segnata dall'irrealismo perché essenzialmente è legata al partito preso del biasimo o della lode, cfr. R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, De Tempel, Bruges 1960, p. 250.

¹⁷²⁶ G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois*, cit., p. 158: «Chez les troubadours classiques, la description du physique de la dame est en général brève; le troubadour n'énumère que rarement plus de cinq parties du corps; le plus souvent il n'énumère que deux». Anche i trattati prescrivono una descrizione dall'alto verso il basso e ignorando alcune parti, cfr. E. Faral, *Les Arts Poétiques*, cit., p. 79, «pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des pointes licencieuses), les jambes et les pieds».

¹⁷²⁷ S. Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, cit., p. 92. Cfr. A. Roncaglia, *Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de "Midons")*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, cit., vol. III, pp. 1114-1116.

¹⁷²⁸ Cfr. G. Lachin, *Malas femnas*, in «Cultura Neolatina», 40, 1980, p. 39: «il tanto deprecato cliché femminile è quindi una condizione necessaria, l'effetto fatale di una fuga dalla fisicità: come nell'arte musiva bizantina, o nella pittura di icone, si traccia un profilo che risulta da una *domma* fatta di negazioni, e l'immagine sempre uguale a sé stessa è oggetto di una 'teologia amorosa' negativa».

Si potrebbe porre la questione più generale della capacità del genere lirico di rappresentare e *dire* il corpo se non attraverso la stilizzazione dell'ideale o della caricatura. D'altro canto il concetto e la pratica del ritratto - inteso come la raffigurazione somigliante del modello che tende a rappresentarne i caratteri più individuali, compresi i tratti psichici e interiori - sono in qualche modo assenti anche nelle arti figurative coeve alla poesia dei trovatori.¹⁷²⁹ Gli storici dell'arte medievale sono complessivamente concordi sul fatto che: «En Occident, les peintres de l'âge romane et ceux des débuts du gothique se comportent à peu près de même: les arts figuratifs ignorant alors la réalité du corps pour n'en reproduire qu'un symbole».¹⁷³⁰ In pittura fino al 1300 circa il corpo appare rappresentato attraverso proporzioni ideali, per lo più frontalmente e la sua posizione appare calcolata geometricamente.¹⁷³¹ Simbolismo, rarefazione e stilizzazione appaiono quindi frutto di una serie di tecniche specifiche di rappresentazione visiva (anche in letteratura) rispondenti in alcun modo a un'incapacità tecnica ma invece a un programma iconografico coerente e preciso.¹⁷³² Una sorta di cancellazione (anche tramite la parcellizzazione) o di indifferenza del discorso sul corpo delle donne è più chiaramente riscontrabile anche nella cultura medica medievale, fortemente androcentrica. Nei trattati di medicina e fisionomia medievali per esempio il corpo della donna non è praticamente affrontato, essendo considerato tutt'al più come un'eccezione rispetto a quello maschile, canonico, è quindi relegato alle sezioni che si occupano delle parti che nell'uomo sono differenti, come i seni o gli organi genitali¹⁷³³ e la donna è spesso descritta come *vir occasionatus* ('maschio incompleto').¹⁷³⁴

¹⁷²⁹ Cfr. E. Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Monfort, 1993.

¹⁷³⁰ N. Ladeyrie-Dagen, *L'invention du corps. La Représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIXe siècle*, Flammarion, Paris 1997, p. 11. *Ivi*, p. 13: «la peinture médiévale chrétienne ne se donne pas pour un simulacre (...) le peintre (...) ne se soucie pas de peindre la matérialité des corps et en ignore délibérément ces indices qui sont le clair-obscur et les ombres». Secondo la studiosa, bisogna quindi aspettare il primo ventennio del XV° secolo (in particolare con gli affreschi di Masaccio e Masolino nella cappella Brancacci a Firenze) per (ri)trovare in pittura corpi «solidi ed obbedienti alle leggi della fisica» (*ivi*, p. 14).

¹⁷³¹ *Ivi*, p. pp. 31-33. Mentre alla fine del medioevo si passa da uno stile essenzialmente grafico ad uno che suggerisce i volumi, con particolare attenzione alle parti visibili del corpo.

¹⁷³² Cfr. E. Castelnuovo, *Portrait et société dans la peinture italienne* p. 9 sgg.

¹⁷³³ D. Jacquart, *La morphologie du corps féminin selon les médecins de la fin du Moyen Âge*, in *Le corps féminin au Moyen Âge / Il corpo femminile nel Medioevo*, «Micrologus. Natura, scienze e società medievali», I, 2014, pp. 81-98 p. 84. Cfr. *ibidem*: «Bien que le terme *homo* - et non *vir* - soit utilisé, il est clair que c'est le corps masculin qui se trouve au centre de la description».

¹⁷³⁴ C. Thomasset, *Le corps féminin ou le regard empêché*, in *Le corps féminin au Moyen Âge*, cit., pp. 99-114. Cfr. L. Paterson, *La salute delle donne e l'esperienza del loro corpo*, in EAD., *Nel mondo dei trovatori. Storia e cultura di una società medievale*, edizione italiana a cura di A. Radaelli, presentazione di Stefano Asperti, Roma, Viella, 2007, pp. 300-304.

Tornando ai testi dialogici dei trovatori, nelle discussioni di casistica amorosa moltissimi dibattiti sono consacrati a questioni riguardanti l'eventualità di una ricompensa, il più delle volte identificata con il rapporto fisico con l'amata.¹⁷³⁵

Arnaut de Marueilh affermava in *Si com li peis an en l'aiga lor vida* (BdT 30,22) di preferire il desiderio alla sua realizzazione: «Mas am de vos lo talen e lo desir / Que d'autr'aver tot so c'a drut s'eschai». La perifrasi viene ripresa nella canzone di Gaucelm Faidit, *Si anc nuills hom per aver fi coratge* (BdT167, 52),¹⁷³⁶ dove il trobatore avanza il desiderio di trascorrere «onrat jorn e plazen ser», e ottenere «tot so c'a drut s'eschaia» (vv. 14-15), finendo però per ai vv. 46-50 per sentenziare che è meglio restare “senza ricompensa” amando una donna “di valore” che avere a che fare con una donna “che non vale”. La questione è al centro di numerosi testi dialogici. In molti casi si sottolinea come fa Raimbaut (forse Raimbaut de Vaqueiras) in *En Raembaut, ses saben* (BdT 97,4=388,3), vv. 40-42: «qu'eu am trop mais fruich que flor / e mais ric don de seingnor / que si·m pagava del ven».

Nel *partimen Bernart de la Barta, ·l cauzit* (BdT 25,1a=58,1) Arman chiede a Bernart di scegliere tra due «domnas valenz e pros» (v. 3), (vv. 6-9):¹⁷³⁷

L'una a bel cors e covinen,
mas outra beutatz l'oblida;
l'autra es de beutat complida
en la cara, mas cors a mal taillat.

Bernart sceglie (v. 15) la «bella cara rien», e interessa notare che l'opzione è anche motivata dal fatto che si tratta della sola parte del corpo davvero visibile e quindi “a tutti” accessibile della dama, vv. 39-40: «car dizon mil grant ben per sa beutat / que negun [d'els] del cors no son privat». Arman difende quindi l'opzione rimasta «dompn'ab cors ben fait e gignos, / gras et plans, graisle et escafit» (vv. 23-24) disdegnando la dama dal bel viso infatti poiché «lo cors li faill lai on li a maior at» (v.

¹⁷³⁵ Come ha scritto M. Mancini, *Introduzione*, in *Sociologia della fin'amor*, cit., p. XVIII: «le preghiere che il poeta rivolge alla dama nella canzone per ottenere *don, gazardon, onor*» assumono spesso «un significato molto più concreto», adombrando «la richiesta di ricompense materiali».

¹⁷³⁶ S. Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, cit., p. 94: «The whole song is an elaborate evidence of a direct request, a ceremonious periphrasis evoking *alcun covinen plazer* (v. 6), *merces* (v. 28), deviously pretending not to ask for what it is in fact pleading for throughout».

¹⁷³⁷ *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit. vol. I, p. 113 ipotizzano la derivazione da Bernart de Ventadorn, *Ab joi mou lo vers e·l comens*, (BdT 70, 1).

30), con argomento simile a quello di Mir Bernart in *Mir Bernart, mas vos ay trobat* (BdT 435,1=301,1) che sceglie tra le due metà della donna, quella con il *con*. Bernart ribatte quindi ai vv. 59-60 «qe sens intrar no cre fort grant bontat / en nul castel, se l cap ve desdaurat».

Non di rado infatti, come nel *partimen* incompleto tra un tale Bertran e un Monge,¹⁷³⁸ *Mong', eu vos deman* (BdT 75,5=303,2) la scelta all'interno di un dilemma amoroso in cui di propongono due donne viene difesa tramite l'immagine di possedimenti feudali come una fortezza e un castello su cui avere potestà,¹⁷³⁹ in netto contrasto con la sottomissione più solitamente dichiarata nelle *cansos*.¹⁷⁴⁰ Qui l'alternativa tra una donna «joven e ben-estan / a bel cors» (v. 5) che però non ricambia l'amante e un'altra che «a men de beutat / et es la millor qe sapchat» (vv. 8-9) è infatti accostata a quella tra un castello con poche difese e quindi difficile da difendere e uno ben fortificato e più facile da tenere sotto controllo (vv. 12-18):

mais am per un tres
un chastel forz e gran
c'om no [m'i] posca tenir dan
c'un bas chailar non fai solament
o m'avegn'a far bastiment,
que ben leu, anz q'el fos obraç
en porria esser derrocat.

Allo stesso modo nel *partimen* con Chardo (forse il troviero Chardon de Croisilles),¹⁷⁴¹ *N'Ugo, cauzetz, avans que respondatz* (BdT 114,1=448,2), Uc motiva la scelta della *dona* invece che della *pucella*: «q'enz volgra un chastel performitz / ont ieu m'istes ab joi d'amor garnitz, / q'ab un autre qi non fos fabreiatz» (vv. 26-28).

Oltre alle metafore fondiarie troviamo nelle tenzoni anche il tradizionale paragone di sessuale tra la donna e un cavallo che si trovava già in Guglielmo IX. Il motivo può quindi essere declinato secondo una *ratio* più strettamente economica, come nel già evocato *partimen* tra Esperdut (Gui de Cavaillon) e Pons de Monlaur, *Seign'en Pons de*

¹⁷³⁸ Cfr. *ivi*, p. 156 e sgg.

¹⁷³⁹ Anche G. Lachin, *Malas femnas*, cit., p. 36 nota come la donna diventi quindi «proprietà dell'amante al pari di un feudo o un castello quindi non solo nel senso allegorico della dimora di Amore ad esempio del Roman de la Rose o del Chastel d'amors».

¹⁷⁴⁰ Per le metafore fondiarie e corpo femminile cfr. S. Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, cit., p. 46 e L. M. Paterson, *Nel mondo dei trovatori*, cit., p. 43 n. 68.

¹⁷⁴¹ Cfr. *supra* § 4.8.

Monlaur, per vos (BdT 142,3= 378,1) dove si discute sulla possibilità di amare una *tozeta* o una *domna* e dove Esperdut motiva la sua scelta per la prima con la ‘svalutazione’ che la dama può subire nel tempo (vv. 18-21):

Que domna no pot plus puïar,
ans ai del deysseudre paor
qu'ieu ai vist caval milsoudor¹⁷⁴²
a pretz de trenta soutz tornar.¹⁷⁴³

6.15 «Voluntat forciva» e parola data

Se in *Chantars no pot gaires valer* (BdT 70, 15) Bernart aveva inscritto la fin'amor nell'uguale *voluntatz* tra gli amanti, talvolta nelle tenzoni il rapporto fisico è immaginato nella forma di un'imposizione violenta. È un tratto significativo, che intreccia un'altra questione di ovidiana memoria, ovvero di ciò che secondo il *magister* Naso deve necessariamente avvenire *post oscula*, per il “principio” secondo il quale *vis grata puellis*.¹⁷⁴⁴ Nel già evocato *partimen* tra Aimeric de Peguillan e Elias d'Uisel, *N'Elias, conseill vos deman* (10,37=136,5)¹⁷⁴⁵ si ingaggia forse per la prima volta il problematico rapporto tra la parola data, il desiderio dell'amante e l'obbedienza alla dama. Qui il dilemma, presentato come una domanda personale, è il seguente: «una donna ha concesso all'amante di passare con lei una notte ottenendo al massimo un abbraccio e un bacio, è giusto accettare la condizione e sopportare o prenderla con la forza?», (vv. 1-9):

¹⁷⁴² Cfr. Raynouard, 4, 233a: «Chevaux qui servaient dans les batailles et qui, en raison de leur beauté ou de leur vigueur, étaient estimés à mille sous d'or».

¹⁷⁴³ Anche nel *partimen* tra Bertran e Gausbert de Poicibot, *Gausbert, rason ai adrecha* (BdT 88,2=173,5), nella discussione triviale sull'alternativa tra amare una dona *jove* o *vieilla* ai vv. 57-62, Bertran rispolvera la metafora equestre contro la donna più anziana: «Bertran, fols es qui s'estacha / ab veilla: tir'a jornau. / qu'eu am mais un bon chivau / cavalgar que una vacha / ni roncín ab sella fracha». In un *partimen* più tardo, *Guillem Rainier, pos no pose vezer vos* (BdT 248,34=230a,1) Guiraut Riquier chiede a Guillem Rainier se preferirebbe amare una donzella che lo ricambia ma senza concedergli nulla o una vedova che fa tutto quello che lui vuole, riproponendo il *topos*, caro alla letteratura misogina, della vecchia o della vedova «sessualmente attiva e pronta a trarre in inganno il maschio ignaro». Cfr. C. Lee, *La tradizione misogina*, cit., p. 530.

¹⁷⁴⁴ *Ars Amatoria* I, vv. 673-674: «vim licet appelles: grata est vis ista puellis / quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt».

¹⁷⁴⁵ *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit. vol. I, p. 57. Cfr. *supra*, § 5.20.

N'Elyas, conseil vos deman
De lieis c'am mais c'autrui ni me,
qe·m ditz qe·m colgara ab se
una nuoich, ab qe·il jur e·il man
que non la fortz part son talan
mas q'eu estei baisan tenen
del far. Digatz m'al vostre sen
s'es mieils c'aissi sofra et endur
o part son voler me perjur.

Nella risposta il problema etico sembra per Elias più legato alla possibilità di infrangere il giuramento e quindi la parola data che alla possibilità della violenza in sé, per cui anzi già si prevedono simulate scuse e un pellegrinaggio di riparazione Oltremare (vv. 17-22):

(...) s'ab lies jatz q'am mais que me,
ja als non l'irai demandan
mas bellamen rizen jogan
l'o farai, puois plorarai m'en
tro q·m perdon lo faillimen.
Puois irai pelegrins part Sur
queren Dieu perdon del perjur.

Il *partimen* tra gli altrimenti ignoti Domna H. (ritenuta un personaggio fittizio dalla maggior parte degli studiosi) e Rofin, *Rofin, digatz m'ades de cors* (249,a1=426,1)¹⁷⁴⁶ è inaugurato da un quesito molto simile: chi agisce meglio tra due amanti accolti nel letto dalla dama amata sotto il giuramento di non andare oltre al «tener e baisar» (v. 7), e «l'uns s'abriva / el fag, qe sagramen no i·ll te / l'autre·s no·l ausa far per re» (vv 8-10). Secondo Rofin, vv. 13-15: «non es parvens / q'amans, puois lo destreing amors, / deia ab voluntat forciva / lo ditz de sa domna passar».

¹⁷⁴⁶ *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit. vol. II, p. 829. Cfr *ivi*, p. 838 per la proposta di identificare l'interlocutore con un parlante fittizio evocante «The twelfth century canon lawyer Rufinus (d. before 1192), one of the most important and influential decretist and an authority on matters of sexual law». L'ipotesi sembra suggestiva, ma tuttavia scarsamente riscontrabile, sebbene va notato che si tratta dell'unico caso tra i *partimen* in cui lo stupro viene nominato in quanto tale, in termini giuridici. Il *partimen* riprende schema metrico e rime dalla *canso* di Peire Bremon Ricas Novas, *Be volgra de toz chantadors* (BdT 330,5), dove ai vv. 41-52 il trovatore afferma di non osare chiedere nulla alla sua dama, cfr. il testo di P. Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008, p. 113, pubblicato su *Rialto* (10.xii.2009). [http://www.rialto.unina.it/PBrem/330.5\(DiLuca\).trad.htm](http://www.rialto.unina.it/PBrem/330.5(DiLuca).trad.htm)

La difesa dell'amante spergiuro è maliziosamente fatta pronunciare proprio all'interlocutrice che, rifunzionalizzando il precetto già ovidiano con argomenti "pseudocortesi" (ma tristemente ancora oggi in uso nelle cronache anche giudiziarie), giustifica l'amante in quanto in una tale situazione, soverchiato dalla "prepotenza del desiderio", non ha più capito niente (vv. 21-30):

A fin amic no tol paors,
Rofin, de penre jauzimens,
qe·l desirs e·l sobre-talens
lo destreing tant qe per clamors
de si dons nominativa
no·is pot sofrir ni capdellar,
c'ab jazer et ab remirar
l'amors corals recaliva
tant fort que non au ni non ve.

La domanda appare ancora proposta nel *partimen* tra Guiraut Riquier e Falco, *Falco, domna avinen* (BdT 248,28=147,1),¹⁷⁴⁷ dove il trovatore chiede sia preferibile amare riamati una donna «et als non podetz aver» (v. 5) oppure, amare *desamatz* (v. 7), un'altra da cui si ottiene tutto contro la volontà di lei (vv. 5-8: «o·n faytz tot vostre voler / desamatz saben c'a·l desplatz»¹⁷⁴⁸).

6.16 L'ossessione del *far* e il prezzo da pagare

In altri *partimens* è sempre il problema del piacere dell'amante a essere al centro, ma spesso la realizzazione fisica dell'amore è posta in alternativa con una perdita o con la morte. Come nel *partimen* tra Rofian e Izarn, *Vos que amatz cuenda donn' e plazen* (425,1= 255,1)¹⁷⁴⁹ dove si dibatte su cosa sarebbe meglio tra morire subito dopo essere stato con l'amata in un luogo nascosto e avere ottenuto il *joi*, oppure vivere a lungo essendo però da lei rifiutato.

¹⁷⁴⁷ *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit. vol. II, p. 754.

¹⁷⁴⁸ Cfr. "Les Partures Adan", pp. 68-69: «Lequel ariés vous plus chier / ou vo dame a gaignier / outre son gré, par drote traïson / ou li servir loiaument en pardon / tres toute vo vie, / et si s'en tiengne a païe?». La questione ha quindi una sorta di suo "rovescio" in quei *partimens* in cui si discute se sia o meno da lodare l'iniziativa femminile. Come in *N'Albert, eu sui en error* (BdT 167,42=167,2): «tra due donne innamorate che vorrebbero baciare ciascuna il proprio cavaliere, e una è paralizzata dal timore, mentre l'altra realizza l'intento, quale tra esse deve maggiormente essere riconoscente al proprio amante?» La rubrica dell'unico manoscritto, D, identifica il primo contendente con Gaucelm Faidit ma in *The Troubadour tensos and partimens*, cit. vol. I, p. 379, l'ipotesi viene respinta dalle editrici.

¹⁷⁴⁹ *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., vol. III, p. 1147.

A volte viene quindi posta sul piatto della bilancia la perdita di una facoltà vitale imprescindibile per un *fin amans*. Particolarmente spinoso data la topica del “canto per amore”,¹⁷⁵⁰ che appare qui rifunzionalizzata e declinata in chiave sessuale, appare quindi il dilemma tra la rinuncia all’uso della parola o all’atto fisico con l’amata. Così nel *partimen* tra Guigo (de Cabanas?) e Jori, *Joris, cil cui deziratz per amia* (BdT 197,1b=277,1),¹⁷⁵¹ si chiede cosa è preferibile tra il poter disporre completamente della propria amata senza però poterle parlare oppure, al contrario, poterle parlare solamente. Mentre nel *partimen* tra Simon Doria e Albert, *N’Albert, chauçeç la cal mais vos plairia* (Bdt 436,2=13,1)¹⁷⁵² l’alternativa è tra l’avere sempre di giorno accanto a sé in un palazzo la propria donna vestita di tutto punto oppure di notte nuda in un letto, disponendo di lei a proprio piacimento, senza però poterla vedere.

Un altro *partimen* unisce quindi le due opzioni: in *Scotz, quals mais vos plazeria* (101,11a=433,1)¹⁷⁵³ Bonifacio Calvo chiede se è preferibile poter disporre completamente dell’amata senza però poterle parlare e senza poterla guardare, o viceversa poterle parlare e guardarla e basta.

Appare particolarmente ricorrente nei *partimens* la definizione dell’atto sessuale come una prerogativa unilaterale dell’amante, descritto da una gamma varia di eufemismi e perifrasi tra cui spicca la presenza di espressioni - qui di seguito ne ho raccolto un campione rappresentativo - legate il più delle volte all’esclusiva *voluntas* del *drut* che come abbiamo visto ha la sua estrema ma logica prosecuzione nel *forssar*:

«lo joi qu’avetz mentagut»,¹⁷⁵⁴ «l’autre joi»¹⁷⁵⁵, «affaire plazen»,¹⁷⁵⁶ «penre jauzimen»,¹⁷⁵⁷ «lo plus»,¹⁷⁵⁸ «sobreplus», «el fag»,¹⁷⁵⁹ «far»,¹⁷⁶⁰ «don»,¹⁷⁶¹ «amor complida»,¹⁷⁶² «cill qe pag’amorosamen»,¹⁷⁶³ «son

¹⁷⁵⁰ Cfr. M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena 1984, p. 169 sgg. Come abbiamo accennato nel capitolo precedente, i componimenti che mettono in scena il paradosso del *fin amans* afasico rielaborano quindi parodicamente il motivo dell’“afasia amorosa” tipico di Bernart de Ventadorn e al contempo si riferiscono al motivo folklorico dell’amante muto immortalato nel *gat ros* di Guglielmo IX.

¹⁷⁵¹ *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., vol. I, p. 499.

¹⁷⁵² *Ivi*, vol. III, p. 1181.

¹⁷⁵³ *Ivi*, vol. I, p. 127.

¹⁷⁵⁴ Guillem, Lanfranc Cigala, *Lanfranc, digatz vostre semblan* (Bdt 201.4b=282,12a), v. 22.

¹⁷⁵⁵ Elias de Barjols e Jaufre Reforsat de Tres, *En Jaufrezet, si Deus joi vos aduga* (BdT 132,7a=419,2), v. 15.

¹⁷⁵⁶ Peirol e Dalfi d’Alvergne, *Dalfi, sabriatz me vos* (BdT 366,10=119,2), v. 26.

¹⁷⁵⁷ *Ivi*, v. 22

¹⁷⁵⁸ Aimeric de Peguilhan e Albertet, *N’Albert cauzetz al vostre sen* (BdT 10,3=16,3), v. 5.

¹⁷⁵⁹ Domna H e Rofin, *Rofin, digatz m’ades de cors* (BdT 249,a1=426,1), v.9.

¹⁷⁶⁰ Guillem de Saint Gregori e Blacatz, *Seigneur Blacatz, de domna pro* (BdT 233,5=97,9), v. 5.

¹⁷⁶¹ Provost di Limoges, Savaric de Maulleon, *Savaric, ie-us deman* (BdT 384,1=432,3) *partimen*, v. 5.

¹⁷⁶² Blacatz e Raimbaut (de Vaqueiras?), *En Raembaut, ses saben* (BdT 97,4=388,3), vv. 2-3.

¹⁷⁶³ N’Albert e Gaucelm Faidit, *N’Albert, eu sui en error* (BdT 167,42=16,19), v. 59.

voler»,¹⁷⁶⁴ «mon pro»,¹⁷⁶⁵ «tot son voler»,¹⁷⁶⁶ «tot vostre talen»,¹⁷⁶⁷ «tot son talen»,¹⁷⁶⁸ «tot vostre voler»,¹⁷⁶⁹ «ma voluntat»,¹⁷⁷⁰ «tota vostra voluntatz»,¹⁷⁷¹ «aver son talent» / «sa voluntat faire»¹⁷⁷² «esser harditz laire»,¹⁷⁷³ «voluntat forciva»,¹⁷⁷⁴ «forssar».¹⁷⁷⁵

Solo raramente invece alla rarefazione nell'evocazione del corpo femminile cui si è accennato sopra, si sostituiscono termini assai espliciti. In alcuni casi, secondo un noto e diffuso procedimento del comico, l'organo sessuale diventa sineddoche della donna,¹⁷⁷⁶ come nel già evocato *partimen* tra Sifre e Mir Bernart, *Mir Bernart, mas vos ay trobat* (BdT 435,1=301,1)¹⁷⁷⁷ dove i due interlocutori discutono su quale metà del corpo femminile sia da preferire tra la parte dalla cintura in giù o viceversa (vv. 5-7):

En una don'ay la mitat
E no-m suy ges ben acordat
si-m val mays d'aval o d'amon.

Mir Bernart, sceglie la parte inferiore (vv.13-14): «que, si-m creziatz d'est mercat, /per ver penriatz daus lo con». Sifre difende quindi l'alternativa rimasta libera senza scomporsi (vv. 15-21):

Mir B[ernat], ben es enportus
Car no-m respondes ab motz clus.
La domna prezatz may de jus
Et ay vos auzit dire don.
Ja no-m vuelha lo rey Jhesus
S'ieu enans non la prenc de sus,
de layon sos cabelhs se ton.

¹⁷⁶⁴ Rainaut de Pon e Jaufre de Pon, *Seign'en Jaufre, respondetz mi, si.us platz* (BdT 414,1=261,1), v. 8.

¹⁷⁶⁵ Alberjat e Gaudi, *Gaudi, de donzela m'agrat* (BdT 12b,1=170,1) v. 21.

¹⁷⁶⁶ Provost di Limoges, Savaric de Maulleon, *Savaric, ie-us deman* (384,1=432,3), v. 9.

¹⁷⁶⁷ Cavaire e Bonafos (BdT 111,11=99,1), *Bonafos, eu vos envit*, v. 5.

¹⁷⁶⁸ Albert e Gaucelm Faidit, *N'Albert, eu sui en error* (BdT 167,42=16,19), v. 8; cfr. v. 20 «qe forsa d'amor li fez far».

¹⁷⁶⁹ Guiraut Riquier, Falco, *Falco, domna avinen* (BdT 248,28=147,1), v. 6.

¹⁷⁷⁰ Guillem de la Tor e Imbert, *Seigner n'Imbertz, digatz vostr'esciensa* (BdT 236,8=250,1), vv. 7, 16.

¹⁷⁷¹ Scot e Bonifacio Calvo, Scotz, *quals mais vos plazeria* (BdT 101,11a=433,1).

¹⁷⁷² Peirol e Gaucelm Faidit, *Gaucelm, digatz m'al vostre sen* (3 BdT 66,17=167,3), vv. 21-22.

¹⁷⁷³ Peirol e un signore, *Seigner qual penriatz vos* (BdT 366,30), v. 20.

¹⁷⁷⁴ *Ivi*, v. 15.

¹⁷⁷⁵ *Ivi*, v. 56.

¹⁷⁷⁶ Cfr. S. Gaunt, *Poetry of Exclusion*, cit., p. 313.

¹⁷⁷⁷ *The Troubadour Tensos and Partimens*, cit., vol. III, p. 1165.

E Bernart lo rimprovera quindi, in termini giuridici, di comportarsi “contro natura e uso” (vv. 21-25): «Sifren, lo mielhs laissatz e·l pus / E so que mays ama cascus: / segon la natura e·l us / que fan l’autre bon drut pel mon / val may so d’aval no fa·l mus». Mentre Sifre rinnova la preferenza per le “parti alte” (vv. 31-35): «E sela part prezatz trop mays / Que los drutz e·ls maritz cofon, / Que may ne val us gens assays / C’om embratz e manei e bays / Boca et huelh e car’e fron».

Come anticipato nel capitolo precedente, potrebbe verosimilmente trattarsi di una parodia della sentenza di Bernart de Ventadorn per cui sarebbe meglio avere la metà della propria donna che perderla del tutto. Ma gli interlocutori si fanno beffe anche del *trobar clus* (v. 16), mentre la conclusione di Mir Bernart sembra riecheggiare la *guglielmina leis del con* (vv. 40-42):¹⁷⁷⁸

Mas d’ayso dic que soy verays,
que tota drudaria nays
D’aquel cap don plus se rescou.

Abbiamo cercato di mostrare come il fatto di osservare la poesia dialogica dei trovatori dal punto di vista delle immagini del corpo può aiutare a mettere meglio a fuoco alcune questioni fondamentali. Inseguendo «La strana vicenda di un corpo» che la poesia «discaccia e riaccoglie»¹⁷⁷⁹ i testi dialogici si rivelano luoghi privilegiati di osservazione di quel quadro dinamico di valori etici e poetici, forgiati a uso e consumo di un’*élite* continuamente impegnata a ridefinire e precisare le norme di comportamento e gli ideali a cui tendere:¹⁷⁸⁰

Concurrence, oui, mais la communication sociale dans les *tenso*s et *partimens* vise avant tout à renforcer, conserver, et au fur et à mesure que le temps passe restaurer, les liens sociaux d’une élite conservatrice. (...) les *tenso*s sont une façon de proclamer des conflits pour mettre en scène la concorde.¹⁷⁸¹

¹⁷⁷⁸ Cfr. Guglielmo IX, *Companho, tant ai agutz d’avols conres* (BdT 183,5), v.10-13: «pero dirai vos de con, cals es sa leis, / com sel hom que mal n’a fait e peitz n’a pres: / si c[om] outra res en merma, quin pana, e cons en creis». Guglielmo IX, *Poesie*, p. 59 sgg.

¹⁷⁷⁹ A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, p. 10. Ho sostituito il riferimento che nel testo era alla ‘politica’, con la ‘poesia’.

¹⁷⁸⁰ L. Paterson, *Jeux poétiques et communication des valeurs*, cit., p. 519: «Le rire et le jeu servent donc à renforcer les valeurs, la solidarité, et l’exclusivité d’une élite».

¹⁷⁸¹ *Ivi*, p. 520. Cfr. J. Rüdiger, *Aristokraten und Poeten. Die Grammatik einer Mentalität im tolosanischen Hochmittelalter*, Akademie Verlag, Berlin 2001. Cf. M.-A. Bossy, *Medieval Debate Poetry: Vernacular Works*, New York, Garland, 1987, pp. XXXIII-XIV.

Si conferma e approfondisce cioè l'impressione che molti testi dialogici, oltre che al destinatario cui si rivolgono in prima battuta, fossero diretti a un «'ambiente' o gruppo» di riferimento, allo scopo di «celebrare, lodare, compiacere l'ambiente stesso».¹⁷⁸²

¹⁷⁸² C. Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., p. 105.

CONCLUSIONI

En tout cas, il y a une chose certaine,
c'est que le corps humain est
l'acteur principal de toutes les utopies.¹⁷⁸³

Nella prima parte di questo lavoro (§ 1.1-1.6) abbiamo passato in rassegna la tradizione degli studi cercando di evidenziare come solo di recente i testi dialogici e di corrispondenza dei trovatori abbiano incontrato (forse proprio in quanto campi meno “battuti”) un’attenzione in quanto oggetti poetici complessi, mentre la tradizione critica positivista e primonovecentesca li aveva relegati il più delle volte a un ruolo del tutto marginale e ancillare all’interno del “sistema” poetico occitano.

Le domande cui si dovrebbe tentare di rispondere in conclusione sono: perché le tenzoni e i testi di corrispondenza furono creati e poi conservati? Perché vale la pena studiarli e leggerli (o rileggerli) con maggior attenzione di quanto fatto finora?

Sicuramente un gran numero di fattori ha contribuito alla genesi e poi all’affermazione delle forme poetiche dialogiche nella pratica poetica dei trovatori. Abbiamo detto di come la funzione di questi testi su un piano storico-letterario debba necessariamente tenere conto della poesia come pratica sociale (§ 2.2). Tra i motivi della fortuna delle tenzoni e dei testi di corrispondenza presso i trovatori e il loro pubblico si possono certamente enumerare: il bisogno e il desiderio di discutere i controversi nodi etici e poetici della *fin’amors*, il piacere dato dalla performance (ed eventualmente dalla ripetizione e dall’adattamento di forme metriche e melodiche preesistenti),¹⁷⁸⁴ la necessità di dare sfogo, anche personalizzandole, alle tensioni e disparità sociali interne alla vita delle corti.¹⁷⁸⁵ Per i trovatori e i loro interlocutori le

¹⁷⁸³ M. Foucault, *Des espaces autres*, in Id., *Dits et écrits*, t. 11, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1577.

¹⁷⁸⁴ Il dinamismo dato dalla compresenza di più interpreti e il fatto che si dovesse decidere a chi dare ragione creavano con ogni probabilità un coinvolgimento immediato.

¹⁷⁸⁵ Cfr. L. M. Paterson, *Les tenos et partimens*, cit., p. 103: «Pour la plupart, il s’agit d’une poésie d’esprit: ludique, divertissante, et solidarisante. La participation de ce public y est impliquée, soit

tenzoni costituiscono certamente un banco di prova per esercitare ed eventualmente sfoggiare l'abilità nel comporre (ed eventualmente nell'improvvisare), la sottigliezza retorica e le capacità dialettiche, all'interno di un *format* abbastanza rigido e al contempo dal chiaro carattere ludico e agonistico.¹⁷⁸⁶

In particolare la *tenso* si presenta come la forma che permette di coinvolgere “altre voci” nel dibattito poetico. Abbiamo evidenziato come uno dei tratti che connotano sin dall'inizio con maggior evidenza il dialogo in versi occitano sia la compartecipazione di personaggi di diversa estrazione sociale e implicati a vario titolo nella pratica del *trobar*. Rispetto alla poesia monologica la tenzone autorizza e incoraggia infatti la partecipazione di *amateurs*, e sollecita quella del pubblico e dei mecenati, chiamati esplicitamente nei *partimens* a emettere un verdetto.¹⁷⁸⁷

Per tutti questi elementi sembrerebbe effettivamente che la *performance* poetica dei testi dialogici potesse essere un momento di poesia-spettacolo, tra i cui effetti risiederebbero anche quelli evidenziati da Linda Paterson, di rinsaldare la coesione sociale e morale della corte (anche tramite la pubblica riprensione di comportamenti riprovevoli e l'identificazione, in alcuni dei suoi membri più fragili, di precisi bersagli polemici).¹⁷⁸⁸ Non di rado nei componimenti dialogici vengono formulate più o meno velatamente richieste e lamentele e chiunque venga “meno” ai suoi doveri può essere chiamato in causa.

Da un punto di vista più strettamente letterario il dibattito “messo in scena”¹⁷⁸⁹ nei testi dialogici e di corrispondenza si configura necessariamente come una parte

explicitement par l'appel aux arbitres nommées dans les *tornadas*, soit implicitement par le retentissement du débat parmi les auditeurs après-coup (...).».

¹⁷⁸⁶ Se può valere la comparazione tra *canço* trobadorica e composizioni odierne complesse di tipo poetico-musicale simili alla canzone d'autore (cfr. C. Giunta, *Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle Origini*, cit.), la tenzone può essere tanto assimilata, sul versante della collaborazione e della co-creazione, a un “duetto”, quanto *mutatis mutandis* (pensiamo più specificamente allo scambio di sirventesi o *coblas*) per la funzione di “regolamento di conti” (reale o più o meno simulata) a forme specifiche della musica contemporanea “popolare” come il *dissing* (dall'ingl. americano *disrespecting*) nel *rap*.

¹⁷⁸⁷ Cfr. L. M. Paterson, *Les tensos et partimens*, cit., p. 110: «Souvent le débat se termine par un appel à des arbitres, façon de rendre hommage à l'homme ou la femme choisis, mais aussi de prolonger le plaisir du jeu en impliquant également dans le débat des auditeurs qui constituent une prétendue cour de justice».

¹⁷⁸⁸ L. Paterson, *Jeux poétiques et communication des valeurs*, cit., p. 520.

¹⁷⁸⁹ Nel senso chiarito da P. G. Beltrami, *Giraut de Borneilh «plan e clus»*, cit., pp. 27-28: «Una tenzone non è uno scambio di testi (*coblas*, canzoni, sirventesi, sonetti) composti separatamente da due autori per contrapporre punti di vista diversi o per sviluppare un tema proposto da un primo interlocutore, ma un testo composto a quattro mani (...) che mette in scena un dibattito, cioè un caso particolare di testo dialogico, e il più fortunato fra i provenzali per le caratteristiche teatrali della figura del trovatore e della sua attività poetica».

importante di quell'incessante dialogo intrattenuto dai trovatori anche descritto come "dialettica del *trobar*"; un dialogo che anche nelle tenzoni sembrerebbe in larga parte autoalimentarsi a partire da *auctoritates* di riferimento interne alla poesia trobadorica stessa (o rifunzionalizzate coerentemente con questa).¹⁷⁹⁰

In questi componimenti si rende infatti particolarmente evidente quel fenomeno tipico della poesia occitana per il quale le posizioni dei primi trovatori (e di quanti in seguito si affermano come voci poetiche di riferimento) vengono riprese e sezionate in un dibattito che si snoda in maniera praticamente ininterrotta per circa 150 anni, dalla prima metà del XII secolo fino agli ultimi trovatori, per poi propagarsi anche in contesti e lingue diverse.¹⁷⁹¹ A monte di questo processo spiccano le figure di grandi trovatori e sperimentatori di forme (non solo) dialogiche come Marcabru, Raimbaut d'Aurenga, Giraut de Borneil e, in misura minore, Bernart de Ventadorn. Questi, contaminando modelli diversi hanno infatti composto testi (per quanto non sempre classificabili come vere e proprie tenzoni) nei quali il confronto con un'altra voce diventa la struttura portante della composizione.¹⁷⁹²

L'esame in diacronia della tradizione poetica dialogica e di corrispondenza ha permesso di osservare come alcune caratteristiche che vengono poi sistematizzate nella produzione dell'"età aurea" e in quella successiva, quali il coinvolgimento di preferenza di personaggi reali e il principio della ripresa metrico-rimica si manifestino già nella produzione più antica. Come evidenziato, entrambi gli elementi risultano originali e specifici alla poesia dialogica trobadorica, venendo introdotti dai poeti occitani per poi essere ripresi nelle altre tradizioni vernacolari romanze.¹⁷⁹³

Un'altra caratteristica fondamentale che abbiamo individuato sin dai testi più antichi è la costante del divario di statuto sociale e poetico degli interlocutori che si palesa come uno dei motivi "inaugurali" e dei "motori" di fondo di un buon numero di dibattiti.

A partire dalla seconda e terza generazione, i testi dialogici paiono sfruttare ampiamente la risorsa del mettere a confronto e tematizzare l'esistenza di un divario

¹⁷⁹⁰ Cfr. *supra*, § 5.1-5.6.

¹⁷⁹¹ Cfr. *supra*, § 4.1-4.7.

¹⁷⁹² Proprio un testo per molti aspetti anomalo come la tenzone di Giraut de Borneilh con Alamanda è, tra tutti i testi dialogici, quello di tradizione più cospicua.

¹⁷⁹³ P. Hagan, *The Medieval Provençal Tenson*, cit., p. 229, descrive a partire da queste due caratteristiche di base la tenzone provenzale nei termini di un «*unique dialogue genre*» (corsivo nostro).

sociale, di “genere” (nelle tenzoni con donne e *trobairitz* o con interlocutrici fittizie) o linguistico (come nelle tenzoni bilingui).¹⁷⁹⁴

A conferma della “differenza” per così dire statutaria di questo segmento della tradizione occitana, l’esame delle sezioni di tenzoni nei codici della lirica occitana ha evidenziato che non appare semplice parlare di un vero e proprio canone di testi e autori per quanto riguarda la poesia dialogica: spesso insieme ai componimenti che coinvolgono trovatori e personaggi ben noti vengono infatti copiati testi attribuiti ad autori poco o affatto conosciuti e talvolta anche dibattiti immaginari e fittizi. Per il fatto di contenere più voci questi testi pongono infatti almeno parzialmente in scacco (dal punto di vista della loro conservazione) quel principio autoriale per il resto così potente nella tradizione poetica dei trovatori.

Tuttavia, a un livello diacronico, anche la tenzone ha una sorta di periodo “aureo”, che coincide in buona parte con l’affermarsi del *partimen* come sottotipo specializzato in casistica amorosa e comportamentale.¹⁷⁹⁵ Come abbiamo visto ciò avviene negli anni Ottanta e Novanta del XII secolo, in particolare grazie a trovatori come Gaucelm Faidit, Raimbaut de Vaqueiras, il Monge de Montaudon, Gui d’Uisel, Dalfi d’Alvergne, Aimeric de Peguilhan, Albertet de Sisteron, Sordello, Gui de Cavaillon, ecc.¹⁷⁹⁶ All’altezza cioè della generazione successiva a quella che aveva portato allo strutturarsi della distinzione *canso/sirventes* e alla formalizzazione stessa della canzone d’amore.

Sempre in questo periodo si osserva la tendenza a una crescente differenziazione e funzionalizzazione delle forme poetiche dialogiche, tramite la creazione “sottotipi” e “microgeneri”, che appaiono anche legati ad una sorta di microcasistica relativa ai “destinatari” di volta in volta interpellati. Uno degli aspetti che questa indagine ha evidenziato è infatti come, a seconda degli interlocutori e con particolare riguardo al destinatario primario cui si indirizza il dialogo, i testi dialogici tendano ad assumere funzioni abbastanza differenziate da un punto di vista retorico e dei contenuti. In questo senso le tenzoni con un’interlocutrice (vera o fittizia) appaiono il luogo designato a discutere i rispettivi obblighi degli amanti e le conseguenze del rapporto *drut-*

¹⁷⁹⁴ Le diverse voci che di volta in volta intervengono, trovatori di alto e basso rango, signori, giullari, dame, chierici, cavalieri, lo fanno anche “attraverso” uno statuto quasi sempre ben identificato o identificabile. Nelle tenzoni la varietà dei posizionamenti sociali e la maggiore o minore eminenza dei poeti si rende immediatamente evidente. Cfr. *supra*. §6.10-6.13.

¹⁷⁹⁵ Cfr. *supra*. §5.17-5.20.

¹⁷⁹⁶ Tra i trovatori importanti di cui non ci sono pervenuti testi in senso stretto dialogici (*tensos* e *partimens*) figurano invece (oltre a quelli di prima generazione come Guglielmo IX e Jaufre Rudel), Arnaut Daniel, Bertran de Born e Peire Cardenal.

domna;¹⁷⁹⁷ nelle tenzoni sicuramente fittizie e in quelle immaginarie vengono invece teatralizzati alcuni aspetti della condizione del poeta-amante anche da un punto di vista materiale, per esprimere tonalità emotive o (auto)parodiche che troverebbero difficilmente espressione in forma monologica.¹⁷⁹⁸

Dalle prime generazioni è però la *tenso*, il dibattito tra interlocutori reali, a essere di gran lunga la forma più praticata e il suo sottotipo più specializzato, il *partimen*, si configura - a partire dal dato quantitativo - come la tipologia dialogica occitana per eccellenza. Specie a seguito dell'affermarsi del *partimen*, la *tenso* si presenta come la tipologia dedicata a richieste e discussioni di carattere spiccatamente personale (spesso comunque di contenuto amoroso) o eventualmente alla polemica e al vituperio (tutte funzioni già presenti anche nei primi *vers* dialogici). L'attacco *ad personam* e l'insulto costituiscono in seguito anche il terreno elettivo dei sirventesi di corrispondenza e degli scambi di *coblas* (che si affermano soprattutto a partire dagli inizi del XIII secolo fino a soppiantare del tutto la *tenso*).

A proposito di questa tendenza al dibattito di natura personale abbiamo visto come a partire dalla metà del XII secolo i trovatori "maggiori" vengono interpellati a proposito del loro stile di vita e della loro poesia. Una simile sottolineatura apre ad alcune delle considerazioni generali che possono essere tratte a partire dal *corpus* dialogico dei trovatori, dal momento che la "messa in scena" della persona del trovatore, quando non di *personae* poetiche fittizie o immaginarie, appare non di rado più importante rispetto al soggetto di cui di volta in volta si discute.

Abbiamo detto poi che il *partimen* si afferma come forma di discussione di una casistica d'amore che sviluppa, complica e a volte smentisce il discorso erotico monologico. La predominanza numerica di questa tipologia sulla discussione 'aperta' delle *tenso*s può essere spiegata in ragione, appunto, della preminenza della tematica amorosa, ritenuta più importante ed elevata di altre e condivisa con il genere monologico della *canso*;¹⁷⁹⁹ tuttavia la tradizione dialogica mostra una certa autonomia

¹⁷⁹⁷ Come ha osservato C. Barker, *Dialogue and dialectic in twelfth- and thirteenth-century Occitan and old French courtly lyric and narrative*, cit., p. 314 sembrerebbe che i testi dialogici spesso siano un mezzo per creare uno spazio «in which the emerging subject can use debate to navigate unfamiliar emotions».

¹⁷⁹⁸ Talvolta la satira può anche essere indirizzata all'esterno e alludere a fatti di costume o circostanze di attualità politica, come nel ciclo di tenzoni "celesti" del Monge di Montaudon.

¹⁷⁹⁹ S. Asperti, *La tradizione occitana*, cit., p. 550: Sebbene la produzione trobadorica si presenti assai articolata nella percezione sia della trattatistica antica sia della critica moderna, è indubbio che la sua fortuna sia imperniata sulla canzone e che il genere amoroso per eccellenza domini il panorama della tradizione.

rispetto alle forme maggiori della poesia occitana e non è da escludere che proprio nel trattamento non di rado eteroclitico della materia amorosa dovesse risiedere una delle caratteristiche del fascino di questi testi.

La lettura dei *partimens* che abbiamo inteso proporre in parte contrasta con le principali interpretazioni che ne sono state date. Quella più “tradizionale” vede questi testi come (puro) artificio e *divertissement* poetico e come riflesso di preoccupazioni esclusivamente letterarie e mondane. Mentre nell’interpretazione köhleriana i componimenti dialogici (al di là della semplice volontà di intrattenimento) sono letti in funzione di una proposta poetica e pedagogica complessiva di disciplinizzazione dell’uomo “cortese”, alla quale contribuirebbero ponendo in discussione modelli di comportamento ideologicamente marcati e questioni etiche fondamentalmente serie.

Per quanto la seconda prospettiva, come ripetuto in più occasioni, sembra ancora oggi più feconda della prima, abbiamo cercato di mostrare, per quanto possibile, i limiti di entrambe le letture, nella convinzione che questi ed altri elementi siano presenti in diversa misura secondo le epoche e gli autori e che il modo più coerente di indagare la funzione di questi testi sarebbe quello (qui solo in parte sondato) di una lettura ravvicinata dei testi, capace di rendere conto del farsi storico di questa poesia nello stratificarsi delle voci e della tradizione poetica.

Di contro alle tendenze interpretative che hanno fatto prevalere il carattere dialettico-retorico delle discussioni trobadoriche, abbiamo cercato di evidenziare un dato fondamentale, finora generalmente tralasciato dalla critica. Ci riferiamo alla fondamentale coerenza delle figure e dei posizionamenti autoriali dei trovatori, che si delinea anche nella continuità tra *corpus* dialogico e produzione monologica degli stessi autori.¹⁸⁰⁰ Abbiamo visto come tale coesione possa talvolta incontrare anche riscontri esterni (per quanto esili) desumibili dai dati biografici dei trovatori in questione.¹⁸⁰¹ Potrebbe trattarsi di niente più che *effets de réel*, ma gli indizi che abbiamo riunito autorizzano a superare la pur dovuta cautela, e suggeriscono la necessità di problematizzare gli assunti critici sul carattere formulare di questa poesia a favore di un miglior bilanciamento quanto al suo (per quanto limitato possa essere per i nostri

¹⁸⁰⁰ La posizione dei trovatori di cui abbiamo un *corpus* anche non dialogico è di solito coerente, e per quelli che partecipano a più scambi si mostra uno stesso atteggiamento verso amore, cfr. *supra* § 6.4. Anche i casi di parziali eccezioni – per esempio le tenzoni con Bernart de Ventadron, come sottolineato da Beltrami dovevano giocare proprio sul rovesciamento della coerenza delle figure autoriali, cfr. *supra* 5.9-5.10.

¹⁸⁰¹ Detto altrimenti, quelle che sembrerebbero accuse paradigmatiche, possono avere un fondamento o un riscontro “reale” (come mostrano i casi di Blacatz o di Alberto Malaspina).

parametri e sensibilità) carattere referenziale.¹⁸⁰² Si tratta di un terreno di indagine a nostro avviso fecondo e che andrebbe ulteriormente percorso in cerca di ulteriori conferme. È certo che tali verifiche non siano del tutto agevoli, per via della diffusa tendenza dei trovatori a interpretare ruoli e indossare “maschere” e data la tipizzazione dell’esperienza individuale e della soggettività poetica tipica della poesia medievale, ma crediamo che ulteriori sondaggi potrebbero rafforzare e approfondire caratteri e modalità di questa “coerenza”, del resto collegabile alla forte nozione autoriale caratteristica della poesia trobadorica.

Abbiamo anche cercato di mostrare i limiti di quella vulgata critica specie ottocentesca (i cui echi sono ancora ben vivi) secondo la quale le tesi difese dai contendenti nei *partimens* sarebbero per statuto paritetiche. Se infatti una delle regole implicite del *partimen* impone che le tesi vengano proposte “come se” equivalenti da un punto di vista logico e retorico, il significato reale di ciascuna alternativa del dilemma dipende da una serie di fattori che non possono essere contenuti esclusivamente nelle premesse della discussione.¹⁸⁰³ La situazione concreta del dibattito, le capacità degli interpreti, i particolari argomenti scelti a sostegno di una o dell’altra tesi (che appaiono in larga misura basati su una nozione di “senso comune” e sulla derisione dell’interlocutore), tutte quelle dimensioni come quella melodica a noi in larga misura precluse, dovevano giocare un ruolo di primo piano ai fini dell’andamento del dibattito e della proclamazione di un vincitore. Cionondimeno dovevano esserci senz’altro “tesi” sulle quali il pubblico poteva convergere più facilmente che su altre e il piacere dell’ascolto doveva giocare anche su un effetto di sorpresa rispetto alla scelta e alle tecniche di difesa messe in campo, nell’equilibrio spesso sottile tra “ortodossia” e trasgressione di quei codici linguistici e di comportamento che appaiono più spesso prescritti dall’insieme dei discorsi trobadorici sulla *fin’amors*.

Il fatto che per i *partimens* quasi nessuno dei giudizi sia stato conservato (segno inequivocabile della deperibilità “materiale”, ma forse anche di una differente e non

¹⁸⁰² Anche se nei termini di una sorta di rappresentazione in senso vicino a quello “teatrale”, l’identità dei soggetti coinvolti sembra infatti basarsi su fatti noti ai componenti delle cerchie poetiche e della corte e su una riconoscibilità forte dei trovatori. Cfr. L. M. Paterson, *Les tenos et partimens*, cit., pp. 109-110: «Les auditeurs ont dû trouver piquants ces effets de réel, qui n’étaient d’ailleurs pas forcément que des “effets”».

¹⁸⁰³ Detto altrimenti è vero che il dialogo dei *partimens* «se nourrit de l’affrontement de thèses de valeur sensiblement égale, dont aucune ne s’impose avec l’autorité impérieuse de la certitude. Ceci n’implique nullement que l’auteur abdique toute conviction personnelle» (R. Mortier, *Pour une poétique du dialogue. Essai de théorie d’un genre*, in *Literary Theory and Criticism, Festschrift presented to René Welleck in honor of his eighteenth Birthday*, vol. I, *Theory*, Berne et al., P. Lang et al., 1984, p. 468).

sempre stabile elaborazione formale dei giudizi stessi oltre che di uno scarso interesse da parte dei compilatori dei canzonieri) enfatizza il carattere di “ripetibilità” della discussione, mettendo ancora chi oggi legge questi testi nella posizione di chiedersi chi ha ragione o torto e soprattutto quale degli interlocutori utilizza gli argomenti più convincenti o più giusti, quale difende i propri interessi e quale fa gioco al suo “avversario”, e così via.

Chi volesse ricercare nei *partimens* un rigoroso sviluppo dei presupposti della discussione o un dibattito di natura teorica o filosofica resterebbe immancabilmente deluso. Sebbene sia ormai acquisito che il ragionamento oppositivo costituisce senz’altro un fondamentale tratto comune alle tenzoni e alle dispute scolastiche, abbiamo cercato di mettere in evidenza come il parallelo si riduca quasi unicamente a questo aspetto. In particolare nei *partimens*, non solo le mosse più bieche dell’oratoria (specie quelle finalizzate a intaccare la credibilità all’avversario) sono virtualmente permesse senza esclusione, ma mentre le *disputationes* nascono come strumento per insegnare e affinare spinosi aspetti del dogma cristiano e, come evidenziato da diversi studiosi, tendono prioritariamente a una ricerca comune della verità, nei dialoghi in versi dei trovatori si discute anche e soprattutto per vincere. L’orizzonte d’attesa non doveva essere pertanto quello logico-filosofico della vero o falso (e non dovrebbe esserlo nemmeno per chi legge oggi) quanto quello etico-poetico del giusto e dello sbagliato e delle maniere più avvincenti per affermare e ricodificare un ragionamento almeno in origine ispirato a preoccupazioni di tipo morale.¹⁸⁰⁴

Riflettendo ancora riguardo il successo della casistica amorosa, abbiamo ricordato come i discorsi religiosi contemporanei, il concetto cristiano di penitenza e l’influenza di un modello retorico di matrice giuridica devono avere senz’altro contribuito a rafforzare l’idea (e le connesse problematiche) della responsabilità individuale.¹⁸⁰⁵ In questo senso quindi l’adozione della terminologia tecnica del diritto e soprattutto del procedimento giuridico andrebbero forse, infine, interpretate come semplice prolungamento di una metafora presente anche nella *canço*? Come un’interiorizzazione dell’essere costantemente giudicati in una comunità in cui tutti vedono tutto? O come

¹⁸⁰⁴ Come ha giustamente osservato G.M. Cropp, *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, cit. p. 95: in a *partimen* a poet is (...) invited to discriminate between right and wrong».

¹⁸⁰⁵ Come evidenziato da G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 209, nelle *tenso*s e *partimens*: «il caso non è più, come nella casistica o nella giurisprudenza, un insieme di circostanze qualificanti un atto e aventi il potere di modificare l’applicazione di una regola, il caso è l’individuo quale lo possiamo descrivere, misurare, valutare, comparare ad altri e ciò nella sua stessa individualità; ed è anche l’individuo che sarà da addestrare o da correggere, da classificare, normalizzare, escludere, ecc.».

la trasposizione letteraria dell'omologia tra il "teatro" della performance - l'aula signorile - e il luogo reale di amministrazione della giustizia? Probabilmente tutte queste cose insieme.

Ma nella passione dei trovatori per le discussioni di casistica si avverte anche una sorta di "euforia dialogica" legata alla fondazione di un discorso etico-poetico plurale come la *fin'amor*, suscettibile di essere sistematizzato e di cui si vogliono esplorare tutti i possibili risvolti e le estreme conseguenze. In questo senso la dinamica del "rincarò", che abbiamo cercato di identificare nell'ultima parte di questa ricerca, è una chiara metafora sia a un livello di microstrutture che su un piano più ampio. Nelle *tenso*s e *partimens*, come anche nei botta e risposta consecutivi delle *coblas* o dei sirventesi in tenzone, è norma che ciascun interlocutore mantenga le sue tesi e le sue accuse e enfatizzi i suoi argomenti senza mai cedere di un millimetro e anzi sempre "alzando la posta" in gioco. Questa dinamica retorica finisce per condizionare a un livello macrostrutturale l'evoluzione stessa delle linee del dibattito, portando i quesiti a una sempre maggiore e sofisticata (talvolta anche sterile, ma non è questo il punto, come abbiamo cercato di dire) complicazione.

Abbiamo poi osservato che i dibattiti di casistica amorosa mostrano, specie se visti in rapporto alla successiva tradizione tenzonatoria italiana, un peculiare orientamento pragmatico, in linea con il contesto di corte da cui questa poesia si origina e per il quale prevalentemente viene composta ed anche con una conseguente maggiore "presa" del discorso etico sui comportamenti sociali. In compenso si mostra una chiara tendenza a identificare comportamenti ideali, sebbene talvolta il carattere dicotomico tipico del dibattito porta per forza di cose anche alla desacralizzazione degli stessi. I vari assunti (che Paterson ha definito "truismi" cortesi) vengono allo stesso tempo posti in luce e in contraddizione, prolungando e approfondendo alcuni dei paradossi fondativi della *fin'amor*.¹⁸⁰⁶

A partire da un riesame complessivo delle modalità di inizio delle discussioni e dei quesiti introduttivi, abbiamo cercato di evidenziare come i nodi più controversi dell'etica "cortese" siano al centro della maggior parte dei dibattiti. Ogni aspetto del

¹⁸⁰⁶ La convivenza degli opposti, carattere fondativo della poesia trobadorica alimenta le tenzoni; cfr. G. M. Cropp, *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, cit. p. 95: «the refusal to eliminate either of two contrary tendencies is endemic in courtly love, a subject which therefore lends itself so easily to debate and which, by definition of its paradoxical nature, eschews a final conclusion».

rapporto amoroso e le principali figure implicate (l'amante, la *domna*, gli altri *entendedors*, il marito) sono oggetto di dibattito e vengono poste in discussione.¹⁸⁰⁷

Un altro punto nodale che questa ricerca ha permesso di illuminare è relativo all'individuazione dei primi e cruciali nuclei problematici di discussione. Abbiamo detto di come linee discorsive e posizioni etiche promosse dai trovatori più importanti generino discussioni che, anche a distanza di tempo, le sviluppano ulteriormente. Per alcuni dei trovatori più antichi il principale nodo verteva, come evidenziato da Cingolani, intorno una nuova concezione di amore come realtà profondamente etica al di fuori del matrimonio.¹⁸⁰⁸ Diversi dibattiti mostrano ad esempio in rilievo la faglia tra i fautori della "monogamia" e del "compromesso cortese". Da questa problematica centrale (se sia concesso ad una *domna* avere un amante) deriva anche la fondamentale polemica, condotta anche nei testi dialogici, contro i *maritz-drutz* e quindi la questione dello "statuto sociale" e della nobiltà dell'amante; mentre dal posizionamento di un Bernart de Ventadorn che aveva ammesso come *extrema ratio* il "compromesso" si dipana poi il filo dei dibattiti che mettono al centro i motivi della sofferenza amorosa e del silenzio poetico come ultimo ricorso (non di rado dissacrando).¹⁸⁰⁹

Successivamente i quesiti si orientano sempre di più sulle qualità del *fin entendor* e su quale amante possa considerare di aver eventualmente ottenuto "la parte migliore" dal *servitium*.¹⁸¹⁰ Gli "obblighi" prescritti al *drut* all'interno del paradossale rapporto pseudovassallatico con l'amata (dall'idea del riserbo e di un lungo "tirocinio" amoroso, alla disparità di ruoli e doveri tra le due parti) sono costantemente riesaminati e sviscerati nelle loro varie implicazioni, in una perenne ricerca dei limiti di quanto possa rientrare oppure no nella "cortesia".¹⁸¹¹

¹⁸⁰⁷ Riprendendo la felice formulazione di Roncaglia da un punto di vista "genetico" i poli che disegnano il fondamentale campo di interrogazione proprio dello spazio dialogico trobadorico si situano infatti allo snodo tra poesia dell'*exemplum* morale-religioso (nei termini roncagliani rappresentata da Marcabru) e poesia dell'*experientia* (il cui modello è Bernart de Ventadorn). Cfr. A. Roncaglia, «*Secundum naturam vivere*» e il movimento trovatoresco, cit.

¹⁸⁰⁸ S. Cingolani, *Estra lei n'i son trei*, cit., p. 9. Al contrario che nei *jeux-partis* oitanici, nei *partimens* trobadorici non si discute quasi mai di matrimonio.

¹⁸⁰⁹ Il difficile equilibrio tra silenzio, canto e segretezza cristallizzato nei *topoi* bernardiani confliggerà apertamente in alcune discussioni più tarde con il bisogno di comunicare con l'amata e in alcuni casi di trarre beneficio pubblico dagli eventuali favori da lei mostrati o accordati. Abbiamo anche osservato come proprio Bernart risulti non a caso tra i trovatori più coinvolti in riprese metrico-rimiche a carattere parodico. Si tratta di un aspetto che andrebbe indagato in maniera più sistematica e che potrebbe dare risultati proficui. Cfr. *supra* § 5.16,5.21.

¹⁸¹⁰ S. Cingolani, *Estra lei n'i son trei*, cit., p. 9.

¹⁸¹¹ Ma nei *partimens* non è raro che posizioni "sanzionabili" e non sfumino l'una nell'altra per il carattere strutturalmente dicotomico della discussione. Rimandando la questione del chi abbia ragione e chi torto, come dicevamo sopra, al pubblico e, oggi, all'interpretazione del critico e del lettore.

Queste linee di dibattito mostrano innegabilmente di essere soggette a una fortuna legata alle evoluzioni del gusto. Inoltre il procedere e lo stratificarsi della tradizione nei dialoghi in versi mostra il coesistere di discorsi di diversa natura, alcuni dei quali potenzialmente contrari o nocivi alla *fin'amor*, ma che si “travestono” retoricamente da discorsi cortesi. Il *focus* sembrerebbe però spostarsi sempre di più dalle qualità necessarie all'amante a quelle della dama, dispiegando una casistica femminile che si mostra allo stesso tempo «relative to men and in relation to their sexual desire».¹⁸¹² Così ad esempio, il più delle volte la ricerca di perfezione delle concezioni idealizzanti viene contrapposta un'etica che mette al centro la gratificazione immediata del desiderio,¹⁸¹³ un punto di vista che appare, nel tempo, sempre più legittimato e rappresentato all'interno dei dibattiti occitani, accomunando (come nelle prime generazioni il concetto della necessità etica del perfezionamento dell'amante) trovatori e *amateurs* appartenenti a diverse sfere poetiche e sociali.¹⁸¹⁴ I testi dialogici si segnalano come luoghi privilegiati per osservare la messa a punto (in negativo e in positivo) dinamica di un prototipo maschile e la parallela costruzione di un prototipo femminile complementare.¹⁸¹⁵ Infine, buona parte delle discussioni più tarde, tra le quali molte di quelle studiate da Köhler, vertono sul contrasto tra valori cortesi e altre costellazioni valoriali (come quella militare-cavalleresca), segnando il passo di un'incrinatura destinata a allargarsi.

¹⁸¹² J. Hill, *Childhood in the Lives of Anglo-Saxon Saints*, in *Childhood & Adolescence in Anglo-Saxon Literary Culture*, ed. by S. Irvine and W. Rudolf, Toronto, Toronto University Press, p. 157. Si mostra anche una specie di traiettoria per cui i dibattiti con l'andare del tempo, si rivolgono sempre di più da una prospettiva relazionale e sbilanciata in favore del potere della donna a una prospettiva sempre più centrata sul polo maschile della coppia *drutz-domna* e incentrata sulla (volontà di) potere dell'amante.

¹⁸¹³ Nell'ultima parte della ricerca abbiamo mostrato come nei testi dialogici si faccia riferimento più esplicitamente che in altri componimenti monologici al fatto che il *servitium amoris* spesso venga svolto nella prospettiva di una “ricompensa” materiale e/o sessuale (i due piani come detto si sovrappongono e non sono sempre distinguibili). Soprattutto dai poeti di quarta generazione in poi infatti sembrerebbe che il *domneiar* sia sempre più motivato discorsivamente tramite l'intenzione di acquisire riconoscimenti quali prestigio, ricompense materiali e altri vantaggi.

¹⁸¹⁴ Per quanto riguarda la connessione tra immaginari poetici e aspetti sociali infatti sembra importante sottolineare che le posizioni e le opinioni espresse dai trovatori non possano essere semplicemente inscritte in un rigido determinismo sociale; piuttosto andrebbe osservato come tesi qualificabili con una semplificazione senz'altro troppo granitica come “aristocratiche” coesistessero con altre di segno opposto e in diversi casi l'adozione delle une o delle altre, specie con l'avvicinarsi delle generazioni, può dipendere da una pluralità di fattori che vanno di volta in volta chiariti e precisati “sul campo”.

¹⁸¹⁵ Precisando con S. Gaunt, *Letteratura medievale e gender studies: ascoltare voci soffocate*, in *Lo spazio letterario del Medioevo volgare*, vol. II, *L'attualizzazione del testo*, t. IV, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Rome, Salerno editrice, 2004, p. 668, che una «mascolinità/ femminilità medioevale» non esiste: diciamo piuttosto che, nel Medioevo come oggi, esistevano modelli concorrenti di maschile e di femminile che operavano negli stessi spazi discorsivi e culturali».

Il dominio della casistica è anche e soprattutto il dominio del verosimile e degli scenari possibili. Nei *partimens* la natura costitutivamente ipotetica della materia del discutere e il carattere “finzionale” dei quesiti (che si esaspera con il procedere e lo stratificarsi della tradizione),¹⁸¹⁶ creano un terreno fertile a indagare e valutare anche le dimensioni del possibile e dell’improbabile del rapporto amoroso e delle condotte ad esso legate. Nonostante l’importanza di questo aspetto, abbiamo constatato la centralità nei testi dialogici e di corrispondenza di processi e strategie discorsive di attribuzione del valore, secondo due principali movimenti: il primo volto a giudicare casi e condotte in materia amorosa e il secondo ad additare i comportamenti riprovevoli e lo spazio di esclusione *della e dalla* “cortesia”. È infatti comunque intorno alla matrice etico-poetica della perfezione individuale e delle sue ricadute sulla comunità (ovvero in coincidenza di uno dei nuclei di ispirazione più autentici della poesia medievale) che ancora una volta si situano questi dibattiti.

I *partimens* in particolare costituiscono i luoghi chiave per la definizione di un profilo ideale di amante cortese, che in parte non ha smesso di agire nella cultura e nell’immaginario occidentale fino ad oggi. Il sistema etico e poetico della *fin’amor* viene quindi portato attraverso un dispositivo paragiuridiziaro alla verifica di un consenso sociale che così facendo rinforza e rinsalda la promozione di ideali di comportamento analizzandone anche parodicamente le estreme conseguenze. A ben vedere l’ultima parola sembrerebbe spettare in particolare ai poeti di professione e all’élite maschile cui faceva riferimento Paterson.¹⁸¹⁷ Questo dato porta a rimettere in causa la centralità delle donne nella costruzione del sistema ideologico della cortesia.

La corte signorile nei giorni di festa fa da sfondo a queste discussioni che mettono in scena il tentativo di conciliare l’inconciliabile: il mondo giudiziario e il gioco, l’abolizione delle distanze sociali e lo stabilimento di una nuova gerarchia basata sull’eccellenza etica e poetica, l’individuazione di bersagli polemici e l’esaltazione di quanto esiste di “migliore” nell’uomo, il canto di ciò che non ha prezzo e la denuncia della scarsità di mezzi materiali, il desiderio di una buona reputazione data dalla virtù individuale e quello di un’ammirazione conquistata con ogni mezzo, il soddisfacimento immediato contro il raffinamento dei sentimenti. In questo senso se Charles Perrus ha

¹⁸¹⁶ Sul carattere «finzionale» del quesito cfr. G.M. Cropp, *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, cit.

¹⁸¹⁷ Se il giudizio su chi e cosa possa rientrare a pieno titolo nello spazio della “cortesia” viene in ultima istanza demandato alla corte nel suo complesso, i veri custodi ne sono infatti i trovatori stessi.

descritto la *fin'amors* nei termini di un dispositivo foucaultianamente inteso,¹⁸¹⁸ il concetto foucaultiano che parrebbe più adeguato - anche alla luce della dimensione dialogica della poesia trobadorica - è quello delle *hétérotopies* (concetto costitutivamente declinabile al plurale). Nella radio-conferenza del 1966,¹⁸¹⁹ Foucault nomina *hétérotologie* il progetto di una “scienza” degli spazi utopici/ eterotopici da lui definiti anche come «contre-espaces», luoghi “altri” nei quali si giustappongono differenti spazi incompatibili.¹⁸²⁰

I testi dialogici possono essere letti ancora oggi perché appartengono a un ordine del discorso, quello della *doxa*, che ci dice qualcosa su come ancora oggi discutiamo e conformiamo costumi e idee. Perché ci parlano di un'unità originaria tra poesia e comunità e ci riportano all'aderenza tra *ethos*, gioco e letteratura. Perché offrono uno spaccato unico sulle eterotopie “cortesi”, sulle contraddizioni e le aporie di una visione dell'amore che è ancora alla base del nostro immaginario erotico e sentimentale. Concludendo rimandiamo all'immagine che abbiamo scelto a effigie di questa ricerca: su una terra che è l'Occitania e insieme il corpo allungato di una donna, aleggia un dialogo spesso acceso (simboleggiato dalle due braccia armate di spade); questo spazio geografico è al contempo l'“altrove senza luogo” della poesia trobadorica ancora abitabile «sur le mode du désir, de l'unique et impérieux désir d'y fuir, d'y échapper aux “ici”». ¹⁸²¹

¹⁸¹⁸ C. Perrus, *Quelques réflexions sur le cercle des poètes disparus*, in *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Atti del convegno del CERLIM presso l'Università Sorbonne nouvelle (Febbraio 2016), édité par M. Gagliano, P. Guérin et R. Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 18.

¹⁸¹⁹ Nel 1966, Robert Valette concepisce una serie di emissioni al rapporto tra utopia e letteratura. Il 7 e il 21 dicembre, Michel Foucault interviene leggendo due testi sulle eterotopie e sul corpo utopico. Il testo della prima conferenza, ripreso con qualche modifica per un invito al *Cercle d'études architecturales* di Parigi, viene pubblicato solo nel 1984 nel catalogo dell'esposizione *Idée, processus et résultat* au Martin-Gropius-Bau di Berlino e ripreso nell'ultimo tomo dei *Dits et écrits*. Entrambi gli scritti sono ora raccolti in M. Foucault, *Le corps utopique. Les Hétérotopies*, cit.

¹⁸²⁰ M. Foucault, *Des espaces autres*, cit., p. 1577: «L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles».

¹⁸²¹ M. Foucault, *Des espaces autres*, cit., pp. 1574-1575: «Il y a (...) dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables».



Nicolas de Lorraine, *La Provence en figure de femme*, BNF, Département des Manuscrits, Français 5964, (ca. 1536-1538)

APPENDICE

1. Corpus Testi - The Troubadour Tensos and Partimens

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 006a,001	BEdT 175a,00 1	Si paradis et enfrens son aital_	Aicart	Girart Cavallazzi	Bergamo, Bib.Civ., Cassaforte 2.5, f.156 - London, Brit.Lib. Harl.3041, f.30 - (extrav.) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 008,001	BEdT 354,00 1	Peire del Poi, li trobador_	Aimeric	Peire del Poi	°M - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 010,003	BEdT 016,00 3	Albert cauzetz al vostre sen_	Aimeric de Peguillan	Albertet	°Da °Dc (due volte) °E °G °I °K {°R } ^a2 - cit\BEdT 461 °Mi -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 010,006	BEdT 016,00 5	Amics n'Albertz, tensos soven_	Aimeric de Peguillan	Albertet	°M °O °R ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 001,001	BEdT 406,03 2	Miraval, tenso grazida_	Ademar	Raimon de Miraval	°O ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 010,019	BEdT 210,01 0	De Berguedan, d'estas doas razos_	Aimeric de Peguillan	Guillem de Berguedan	°A {°B } °C °D °I °K °M °Q °R ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 010,028	BEdT 167,02 4	Gaucelm Faidit, de dos amics corals_	Aimeric de Peguillan	Gaucelm Faidit	°C °Da °Dc °G °I °K °M °N °Q ^a2 - \BEdT 194 ^r -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 010,037	BEdT 136,00 5	N'Elias, conseill vos deman_	Aimeric de Peguillan	Elias d'Uisel	°A - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 016,017	BEdT 303,00 1	Monges, cauzetz, segon vostra sciensa_	Albertet	Monge	°E °I °K ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 012b,001	BEdT 170,00 1	Gaudi, de donzela m'agrat_	Alberjat	Gaudi	^a2 - (unicum) -	Tenzone	tenzone (partimen)
BEdT 015,001	BEdT 392,00 1	Ara.m digatz, Rambautz, si vos agrada_	Albert marques	Raimbaut de Vaqueiras	°A °D °I °K °M °N °R °Sg -	Tenzone	tenzone
BEdT 016,015	BEdT 322,00 1	En Peire, dui pro cavalier_	Albertet	Peire	°A {°B } °C °T -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 016,016	BEdT 167,02 5	Gaucelm Faidit, eu vos deman_	Albertet	Gaucelm Faidit	°A {°B } °C °D °Da °E °G °I °I °K °K °O °Q ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 025,001a	BEdT 058,00 1	Bernart de la Barta, .l cauzit_	Arnaut	Bernart de la Barta	°Da °G °Q °S + °Dc -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 052,003	BEdT 165,00 2	Gaucelm, no.m posc estener_	Bernart	Gaucelm	°E °R -	Tenzone	tenzone
BEdT 052,004	BEdT 131,00 1	N' Elias, de dos amadors_	Bernart	Elias	°M °O °R °T ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 052,005	BEdT 097,01 2	Seigner Blacatz, be mi platz e m'agensa_	Bernart	Blacatz	°N - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 070,032	BEdT 366,02 3	Peirols, com avetz tant estat	Bernart de Ventadorn	Peirol	°A °D °I °K °N -	Tenzone	tenzone
BEdT 075,002	BEdT 052,00 2	En Bernartz, grans cortezia_	Bertran	Bernart	°M - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 075,005	BEdT 303,00 2	Mong', eu vos deman_	Bertran	Monge	°Q - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 077,001	BEdT 195,00 1	Amic Guibert, ben a set ans passatz	Bertran Albaric	Guibert	^f - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 088,002	BEdT 173,00 5	Gausbert, razon ai adrecha_	Bertran de Preissac	Gausbert de Poicibot	°C °Da °E °G {°R } -	Tenzone	tenzone
BEdT 084,001	BEdT 355,01 9	Totz afars es niens_	Bertran de Gordo	Peire Raimon de Toloza	°I °K °O ^a2 ^d + c\BEdT 461 °Dc (framm.) -	Tenzone	tenzone
BEdT 097,004	BEdT 388,00 3	En Raembaut, ses saben_	Blacatz	Raimbaut	°A {°B } °D °E °G °I °K °L °N °Q ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 097,007	BEdT 364,03 2	Peire Vidal, pos far m'ave tenso_	Blacatz	Peire Vidal	°A °D °Dc °E °G °I °K °L °N °O °Q ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 098,001	BEdT 097,01 0	Seign'en Blacatz, pos per tot vos faill barata_	Bonafe	Blacatz	°Da °I °K ^d -	Tenzone	tenzone
BEdT 098,002	BEdT 097,01 1	Seign'en Blacatz, talant ai que vos queira_	Bonafe	Blacatz	°I °K ^d -	Tenzone	tenzone

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 101,008a	BEdT 290,00 2	Luquetz, si.us platz mais amar finamen_	Bonifaci Calvo	Luquet Gatelus	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 101,011a	BEdT 433,00 1	Scotz, quals mais vos plazeria_	Bonifaci Calvo	Scot	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 111,001	BEdT 099,00 1	Bonafos, eu vos envit_	Cavaire	Bonafos	°C - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 112,001	BEdT 199,00 1	Car vei fenir a tot dia_	Cercamon	Guillalmi	/BEdT 112 °R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 114,001	BEdT 448,00 2	N'Ugo, cauzetz, avans que respondatz_	Chardo	Uc	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 119,006	BEdT 370,01 1	Perdigos, ses vasselatge_	Dalfi d'Alvergne	Perdigo	°A {°B } °D °G °I °K °M °Q °R ^f -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 197,001a	BEdT 052,00 1	Ar parra si sabetz triar_	Guigo de Cabanas	Bernart	/BEdT 197 °C - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 129,003	BEdT 194,01 0	Gui, e.us part mon esciens_	Eble d'Uisel	Gui d'Uisel	°Da - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 132,007a	BEdT 419,00 2	En Jaufrezet, si Deus joi vos aduga_	Elias de Barjols	Jaufre Reforsat	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 136,001a	BEdT 194,00 4	En Gui, digatz al vostre grat_	Elias d'Uisel	Gui d'Uisel	°Da - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 138,001	-	A la cort fui l'autrier del rei navar_	Engles (prob. pseudonim o)		/BEdT 138 ma \BEdT 461 ^f - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 139,001	BEdT 035,00 1	Amic Arver, d'una re vos deman_	Enric	Arver	°T - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 140,001b	BEdT 226,00 5	Guillem de Murs, un enojos_	Enric II, Graf von Rodez	Guillem de Mur	^f - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 140,001c	BEdT 226,00 6a	Guillem, d'un plag novel_	Enric II, Graf von Rodez	Guillem de Mur	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 142,003	BEdT 378,00 1	Seign'en Pons de Monlaur, per vos_	Esperdut	Pons de Monlaur	°A °C °Da °G °N °Q °S -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 144,001	BEdT 277,00 2	Jozi, digatz vos qu'etz	Esquilla (= 143 Esquileta)	Jori	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
		hom entendens_					
BEdT 145,001	BEdT 279,00 1	Dui cavallier an pregat longamen_	Esteve	Jutge	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 149,001	BEdT 148,00 1	En Falconet, be.m platz car etz vengutz_	Faure	Falconet	°R - (unicum) -	Tenzone ("joc")	tenzone (partimen)
BEdT 150a,001	BEdT 025,00 3; BEdT 201,00 5a	Seigner Arnaut, vostre semblan_	Folc	Arnaut; Guillem	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen) a tre
BEdT 154,002a	BEdT 248,03 8	Guiraut, pos em ab seignor cui agensa_	Folquet de Lunel	Guiraut Riquier	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 154,002b	BEdT 248,04 3	Guirautz, domn'ab beutat granda_	Folquet de Lunel	Guiraut Riquier	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 155,024	BEdT 444,00 1	Tostemps si vos sabetz d'amor_	Folquet de Marseilla	Tostemps	°R ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 167,042	BEdT 016,01 9	N'Albert, eu sui en error_	Gaucelm Faidit	Albertet	°D - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 167,044	BEdT 449,00 2	N'Uc de la Bacalaria_	Gaucelm Faidit	Uc de la Bacalaria	°A {°B } °D °I °K °M °O °R °T ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 167,047	BEdT 370,01 2	Perdigo, vostre sen digatz	Gaucelm Faidit	Perdigon	°A {°B } °C °D °G °I °J °K °M °N °Q {°R } °S ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 167a,001	-	Cozin, ab vos voill far tenso_	Gauceran		°O ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 171,001	BEdT 330,01 1	Peire Bermon, maint fin entendedor_	Gausbert	Peire Bremon	°E - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 178,001	BEdT 167,03 0b	Jauseume, quel vos est semblant_	Graf von Bretagne (Coms de Bretaigna)	Gaucelm (Faidit)	°N ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 185,002	BEdT 457,02 4	N'Ugo, vostre semblan digatz_	Graf von Rodez (lo Coms de Rodes)	Uc de saint Circ	°A °D °T ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 189,002	BEdT 076,00 6	De vos mi rancur, compaire_	Granet	Bertran d'Alamano	°P (come coblas isolate, senza attribuzione: c\BEdT 461) - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 189,005	BEdT 076,01 4	Pos anc no.us valc amors, seign'en Bertran_	Granet	Bertran d'Alamano	°H °R -	Tenzone	tenzone
BEdT 192,002a	BEdT 147,00 2	Falco, en dire mal_	Gui de Cavaillo	Falco	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 194,002	BEdT 136,00 1	Ara.m digatz vostre semblan_	Gui d'Uisel	Elias d'Uisel	°A {°B } °C °D °G °I °K °N °Q °R °T ^a2 + c/BEdT 194 in 194.B.B - \BEdT 119 °N (revisione) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 194,017	BEdT 136,00 4	N' Elias, a son amador_	Gui d'Uisel	Elias d'Uisel	°I °K ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 194,018	BEdT 136,00 6	N'Elias, de vos voill auzir_	Gui d'Uisel	Elias d'Uisel	°Da °I °K °R ^a2 -	Doppel Tenzone (Doppel Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 194,018a	BEdT 413,00 1	Seigner Rainaut, vos qui·us faitz amoros_	Gui d'Uisel	Rainaut (d'Albusso)	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 197,001b	BEdT 277,00 1	Joris, cil cui deziratz per amia_	Guigo de Cabanas	Joris	°C °I °K ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 201,004a	BEdT 238,00 2a	Guigenet, digatz / consi.us vai d'amia_	Guillem	Guigenet	^a2 - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 201,004b	BEdT 282,01 2a	Lanfranc, digatz vostre semblan_	Guillem	Lanfranc	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 201,005	BEdT 025,00 2	Seigner Arnaut, d'un joven_	Guillem	(seigner) Arnaut	°O °R ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 205,001	BEdT 079,00 1a	Bertran, vos qu'anar soliatz ab lairo_	Guillem Augier Novella	Bertran (d'Aurel)	/BEdT 205 °E (°Sa ?) - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 205,004	BEdT 201,00 3; BEdT 426a,00 1	Guillem, prims est en trobar a ma guiza_	Guillem Augier Novella	Guillem; Romeu	°E °M °R ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 218,001	BEdT 128,001	N'Eble, ar cauzetz la meillor_	Guillem Gasmar	Eble de Saignas	°A {°B } °C °D °E °G °I °K °L ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 225,014	BEdT 437,030	Seign'en Sordel, mandamen	Guillem de Montaigna gol	Sordel	°C - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 226,001	BEdT 248,025; BEdT 140,001a; BEdT 296,001	De so don eu soi doptos_	Guillem de Mur (Murs)	Guiraut Riquier; Enric II de Rodez; Marques	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 226,007	BEdT 248,041	Guiraut Riquier, pos qu'etz sabens_	Guillem de Mur (Murs)	Guiraut Riquier	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 226,008	BEdT 248,041; BEdT 140,001e	Guiraut Riquier, segon vostr'escien _	Guillem de Mur (Murs)	Guiraut Riquier; Enric II	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 227,007	BEdT 058,002	Bernart de la Bart', ancse.m platz_	Guillem Peire de Cazals	Bernart de la Barta	°C °E °H °M + °Dc + {°R } -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 230,001a	BEdT 383,001	Del joi d'amor agradiu_	Guillem Raimon de Gironela	Pouzet	°E - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 231,003	BEdT 223,005	Magret, pojat m'es el cap_	Guillem Rainol d'At	Guillem Magret	°A °C °D °E °I °K °N {°R } ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 233,005	BEdT 097,009	Seigner Blacatz, de domna pro_	Guillem de Saint Gregori	Blacatz	°Da °E °G °I °K °Q -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 240,006a	-	En Giraldon, un joc vos part d'amor_	Guiraud lo Ros - Comte		°N - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 248,034	BEdT 230a,001	Guillem Rainier, pos no posc vezer vos_	Guiraut Riquier	Guillem Rainier	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 236,008	BEdT 250,001	Seigner n'Imbertz, digatz vostr'escien sa_	Guillem de la Tor	Imbert	°A {°B } °C °D °E °G °I °K °L -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 236,012	BEdT 437,03 8	Us amics et un'amia_	Guillem de la Tor	Sordel	°A {°B } °D °Dc °E °G °I °K °N °Q ~kappa -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 238,001	BEdT 106,01 1	Cadenet, pro domn'e gaja_	Guionet	Cadenet	°I °K ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 238,001a	BEdT 291,00 1	En Maenard Ros, a saubuda_	Guionet	Maenard Ros	°G °Q -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 238,002	BEdT 388,00 2	En Raïmbaut, pro domna d'aut paratge_	Guionet	Raimbaut	°A {°B } °C °D °E °G °L °M °O °Q °R °T ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 238,003	BEdT 373,00 1	Pomariols, dos baros sai	Guionet	Pomariols	°N ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 242,022	BEdT 023,00 1a	Be.m plairia, seigner en reis_	Giraut de Borneill	Alfons reis d'Aragon	°Da °I °K °Q -	Tenzone	tenzone
BEdT 242,069	BEdT 012a,00 1	S'ie.us quier conseill, bel' amig' Alamanda_	Giraut de Borneill	Alamanda	/BEdT 242 °A °B °C °D °G °H °I °K °N {°N2 } °Q °R °R °Sg °V ^a1 ~kappa + cit/BEdT 242 in 242.B.B -	Tenzone	tenzone fittizia [tenzone ?]
BEdT 248,011	BEdT 300,00 1; BEdT 115a,00 1	A'n Miquel de Castillo_	Guiraut Riquier	Miquel de Castillo; Codolet	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen) a tre
BEdT 248,014	BEdT 141,00 1	Ara s'esfors, n'Envejós, vostre sens_	Guiraut Riquier	Envejós	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 248,016	BEdT 100,00 1	Auzit ai dir, Bofill, que saps trobar_	Guiraut Riquier	Bofill	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 248,020	BEdT 179,00 1	Coms d'Astarac, ab la gensor_	Guiraut Riquier	Coms d'Astarac	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 248,028	BEdT 147,00 1	Falco, domna avinen_	Guiraut Riquier	Falco	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 248,036	BEdT 226,00 3	Guillem de Mur, cauzetz	Guiraut Riquier	Guillem de Mur	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
		d'esta partida_					
BEdT 248,037	BEdT 226,00 4	Guillem de Mur, que cuja far_	Guiraut Riquier	Guillem de Mur	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 249,002	BEdT 367,00 1	D'una razo, Peironet, ai coratge_	Guiraut de Salaigac	Peironet	°A {°B } °D °T ^a2 ^f -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 248,074	BEdT 038,00 1; BEdT 140,00 1d	Seign'en Austorc del Boy, lo coms plazens_	Guiraut Riquier	Austorc del Boy; Enric II de Rodez	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone a tre
BEdT 248,075	BEdT 140,00 1; BEdT 296,00 4; BEdT 342a,00 1	Seign'en Enric, a vos don avantatge_	Guiraut Riquier	Enric II de Rodez; Marques; Peire d'Estanh	/BEdT 248 °R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 248,076	BEdT 140,00 2; BEdT 018,00 1	Seign'en Enric, us reis un ric avar_	Guiraut Riquier	Enric II de Rodez; Seigner d'Alest	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen) a tre
BEdT 248,077	BEdT 272,00 1; BEdT 403,00 1; BEdT 319,00 7a	Seign'en Jorda, si.us manda Livernos_	Guiraut Riquier	Jordan de l'Isle- Jourdain; Raimon Izarn; Paulet de Marseilla	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 249a,001	BEdT 426,00 1	Rofin, digatz m'ades de cors_	Domna H	Rofin	°I °K °O ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 252,001	BEdT 133,00 7	N'Elias Cairel, de l'amor_	Isabella	Elias Cairel	°O ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 258,001a	BEdT 282,01 8a	Pero car vos feignetz de sotilment entendre_	Jacme Grill	Lanfranc Cigala	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 261,001a	BEdT 248,04 0	Guiraut Riquier, digatz me_	Jaufre de Pon	Guiraut Riquier	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 265,001a	BEdT 437,01 0a	Digatz mi s'es vers so qu'om brui_	Joan d'Albuzo	Sordel	^a2 - (unicum) -	Tenzone (in kurzer Wechselre de)	tenzone
BEdT 265,002	BEdT 310,00 1	En Nicolet, d'un sogne qu'eu sognava_	Joan d'Albuzo	Nicolet de Turin	°U - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 267,001	BEdT 127,00 1	Qui vos dara respeg, Deus lo maldia_	Joan Lag	Eble d'Uisel	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 282,001a	BEdT 429,00 1	Amics Rubaut, de leis qu'am ses bauzia_	Lanfranc Cigala	Rubaut	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 282,001b	BEdT 436,00 1a	Amics Simon, si.us platz, vostra semblansa_	Lanfranc Cigala	Simon Doria	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 282,014	BEdT 200,00 1	Na Guillelma, maint cavalier aratge_	Lanfranc Cigala	Guillelma de Rosers	°I °K °M °O ^a2 + c/BEdT 282 in 282.B.B -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 283,002	BEdT 393,00 2	Raimon, una domna pros e valens_	Lantelm	Raimon	°T ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 286,001	BEdT 070,01 4	Bernart de Ventadorn, del chan_	Lemozi	Bernart de Ventadorn	°L °O ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 292,001	BEdT 073,00 1	Fraire Berta, trop sai estatz_	Maistre	Berta	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 295,001	BEdT 194,00 9	Gui d'Uisel, be.m peza de vos_	Maria de Ventadorn	Gui d'Uisel	°A {°B } °C °D °E °H °R °T ^a2 ~kappa - c/BEdT 295 in 194.B.C + cit/BEdT 295 in 295.B.A -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 296,002	BEdT 248,03 9	Guiraut Riquier, a cela que amatz_	Marques	Guiraut Riquier	°R - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 313,001	BEdT 201,00 4	Guillem, razon ai trobada_	Oste	Guillem	°I °K ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 322a,001	BEdT 201,00 1	En aquel so que.m plai ni que m'agensa_	Peire	Guillem	^f - (unicum) -	Tenzone	tenzone

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 323,004	BEdT 070,00 2	Amics Bernartz de Ventadorn_	Peire d'Alvergne	Bernart de Ventadorn	°A °D °E °G °I °K °L °W -	Tenzone	tenzone
BEdT 344,003a	BEdT 437,01 5	En Sordel, que vos es semblan_	Peire Guillem de Luzerna	Sordel	°E °M °N °O ^a2 + framm. °Dc + Equicola -	Tenzone	tenzone
BEdT 350,001	BEdT 165,00 3	Gaucelm, que.us par d'un cavalier_	Peire de Mont Albert	Gaucelm	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 359,001	BEdT 415,00 1	Amics Rainaut, una domna valen_	Peire Trabustal	Rainaut de Tres Sauzes	^f - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 366,017	BEdT 167,02 3	Gaucelm, digatz m'al vostre sen_	Peirol	Gaucelm Faidit	°C °E °G °M °O °Q ^a2 + {°R } - ~beta2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 372,006a	BEdT 097,01 3	Seigner Blacatz, pos d'amor_	Pistoleta	Blacatz	/BEdT 372 ^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 366,010	BEdT 119,00 2	Dalfi, sabriatz me vos_	Peirol	Dalfi d'Alvergne	°E °G °I °K °N °Q {°R } ^a2 ^d -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 366,030	-	Seigner, qual penriatz vos_	Peirol		°E °G °L °O °Q °T ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 369,001	BEdT 254,00 1a	Qual penriatz, seigner n'Isnart_	Pelestort	Isnart (d'Antreven as)	^a2 - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 384,001	BEdT 432,00 3	Savaric, e.us deman_	Prebost de Valensa	Savaric de Malleo	°A {°B } °C °Da °G °I °K °L °N °O °R °T ^a2 ^d - cit /BEdT 383a in 432.B.B -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 388,001	BEdT 016,00 4	Albertet, dui pro cavalier_	Raimbaut	Albertet (de Sestaro)	°O ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 388,004	BEdT 167,00 8	Ara.m digatz, Gaucelm Faidit_	Raimbaut	Gaucelm Faidit	°N ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 389,010a	BEdT 242,01 4	Ara.m platz, Guiraut de Borneill_	Raimbaut d'Aurenga	Giraut de Borneill	°Da °E °N2 °R -	Tenzone	tenzone
BEdT 392,015	BEdT 004,00 1; BEdT 370,01 2a	Seigner n'Aimar, cauzetz de tres baros_	Raimbaut de Vaqueira	Ademar (de Peiteus ?); Perdigo	°C °Da °E °G °I °K °M °Q -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen) a tre

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 392,029	BEdT 116,00 1	Seigner Coine, jois e pretz et amors_	Raimbaut de Vaqueiras	Conon de Béthune	°C °Da °E °G °I °K °Q °T -	Tenzone	tenzone
BEdT 401,006	BEdT 268,00 1	Joan Miralhas, si Dieus vos gart de dol_	Raimon Gaucelm de Beziers	Joan Miralhas	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 406,016	BEdT 083,00 1	Bertran, si fossetz tan gignos_	Raimon de Miraval	Bertran (Folco) d'Avigno	°A °D °I °K -	Tenzone	tenzone
BEdT 413a,001	BEdT 201,00 6; BEdT 201,00 **	Vos dos Gigelms, digatz vostre coratge_	Rainaut	Guillem; Guillem	°N - (unicum) -	Tenzone	tenzone (partimen) a tre
BEdT 414,001	BEdT 261a,00 1	Seign'en Jaufre, respondetz mi, si.us platz_	Rainaut de Pon	Jaufre de Pon	°A {°B } °D °G °I °K °L °M °N °Q °Q ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 422,002	BEdT 192,00 1a	Cabrit, al meu vejaire_	Ricaut de Tarascon	"Cabrit" (= Gui de Cavaillo)	°C °Da °E °I °K -	Tenzone	tenzone
BEdT 424,001	BEdT 393,00 1	Ar chauçes de cavalaria_	Rodrigo	Raimon (= Raimondo Berengario V di Provenza?)	°M - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 425,001	BEdT 255,00 1	Vos que amatz cuenda donn' e plazen_	Rofian	Izarn	°M - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 432,002	BEdT 167,02 6; BEdT 449,00 1a	Gaucelm, tres jocs enamoratz_	Savaric de Malleo	Gaucelm Faidit; Uc de la Bacalaria	°A {°B } °C °D °G °I °K °L °M °N °O °Q {°R } °T ^a2 ^f + cit/BEdT 432 in 432.B.D	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen) a tre
BEdT 435,001	BEdT 301,00 1	Mir Bernart, mas vos ay trobat_	Sifre	Mir Bernart	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 436,001	BEdT 282,00 1	Car es tant conoissenz, vos voil_	Simon Doria	Lanfranc Cigala	°O ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 436,002	BEdT 013,00 1	N'Albert, chauçeç la cal mais vos plairia_	Simon Doria	Albert	°T - (unicum) -	Tenzone	tenzone

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
BEdT 436,003	BEdT 258,00 1	Segn'en Jacme Grills, e.us deman_	Simon Doria	Jacme Grill	°O ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 436,004	BEdT 282,02 1a	Segn'en Lanfranc, car es sobresaben z_	Simon Doria	Lanfranc Cigala	^a2 - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 436,005	BEdT 282,02 1b	Segn'en Lanfranc, tan m'a sobrat amors_	Simon Doria	Lanfranc Cigala	^a2 - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 437,010	BEdT 076,00 2	Bertran, lo joi de domnas e d'amia_	Sordel	Bertran d'Alamano n	°C °F °M -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 437,011	BEdT 076,00 7	Doas domnas amon dos cavaliers	Sordel	Bertran d'Alamano n	°I °K °R ^d -	Tenzone	tenzone
BEdT 438,001	BEdT 148,00 2	Falconet, de Guillalmon a_	Taurel	Falconet	°O ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 441,001	BEdT 051,00 1	Bernado, la jenser dona que.s myr_	Tomas	Bernado	°R - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 449,001	BEdT 091,00 1	Digatz, Bertran de San Felitz_	Uc de la Bacalaria	Bertran de Saint Feliz	°A {°B } °C °D °I °K °O ^a2 -	Tenzone	tenzone
BEdT 449,004	BEdT 075,00 7	Seigner Bertrans, us cavaliers prezatz_	Uc de la Bacalaria	Bertran (de Saint Feliz ?)	°D °Da °E °G °L °Q -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)
BEdT 451,001	BEdT 293,00 6	Amics Marchabru n, car digam_	Uc Catola	Marcabru	°Da ^z -	Tenzone	tenzone
BEdT 458,001	BEdT 417,00 1	Scometre.u s voill, Reculaire_	Uguet	Reculaire	°A °D °I °K °L -	Tenzone	tenzone
BEdT 459,001	BEdT 110,00 1	De las serors d'Enguiran _	Vaquier	Catalan	^a2 - (unicum) -	Tenzone	tenzone
BEdT 460,001	BEdT 457,01 4	En vostr'ais me farai vezer_	Vescoms de Torena	Uc de Saint Circ	°A °D °I °K ^d -	Tenzone	tenzone
BEdT 461,016	-	Amiz privatz, gran gerra	anonimo		/BEdT 461 °M - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_sec	attribuzione_tradi zione	genere_Pi llet	genere_BE dT
		vei mesclar_					

2. Corpus “aggiuntivo” BEdT

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 009,021		Tant es d'amor onratz sos seignoratges	Aimeric de Belenoi		/BEdT 009 °A °B °C °Da °H °I °K ^d ^b1 ~kappa -	Sirventes (als Widerlegun g)	sirventese (di replica)
BEdT 010,007a	BEdT 437,00 3a	Anc al temps d'Artus ni d'ara_	Aimeric de Peguillan	Sordel	/BEdT 010 (e /BEdT 437) ma \BEdT 461 °P - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 010,009		Anc tan bela espazada_	Aimeric de Peguillan		/BEdT 010 °H ~kappa - (unicum) -	Cobla (als Gegenstück)	cobla (di risposta)
BEdT 010,013		Bertram d'Aurel, s'aucizia_ N'Auzers Figueira.l depor	Aimeric de Peguillan		/BEdT 010 °H - (unicum) -	Cobla (antwortet auf ... beantwortet)	cobla (di risposta...co n risposta)
BEdT 010,023	-	Domna, per vos estauc en greu tormen_	Aimeric de Peguillan		/BEdT 010 °C °D °I °K °L °N °R ^f - \BEdT 461 °M ~alpha - in °R entro una serie di BEdT 364 Peire Vidal -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 012,001	BEdT 108,00 1	Na Carenza al bel cors avinen_	Alaisina Yselda	Carenza	/BEdT 012, ma \BEdT 461 °Q - (unicum) -	Coblaswech sel	tenzone breve
BEdT 016b,001		Tot a estru_	Aldric del Vilar		/BEdT 016b, ma \BEdT 293 °A °C °I °K °R ^a2 ^d ^z - \BEdT 451 °Da -	Sirventes (beantwortet)	vers (satirico, con risposta)
BEdT 019,001	BEdT 096,00 4	En Blacasset, bo pretz e gran largueza_	Alexandre	Blacasset	°E °M -	Tenzone	tenzone breve
BEdT 020,002		Domna n'Iseutz s'eu saubes	Almuc de Castelnou		/BEdT 020 °H ~kappa - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 054,001		Lombartz volgr' esser per na Lombarda_	Bernart Arnaut d'Armagn ac		/BEdT 054 °H ~kappa - (unicum) -	Zwei Coblas mit Tornada (beantwortet)	due coblas con tornada (con risposta)
BEdT 074,010		Mout fort me sui d'un chan meravillatz_	Bertolome Zorzi		/BEdT 074 °I °K ^d + cit/BEdT 074 in 074.B.B -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di replica)
BEdT 075,004	BEdT 263,00 1	Javare anc a mercat_	Bertran	Javaré	/BEdT 075, ma \BEdT 461 °P - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 076,001		Amic Guigo, be m'azaut de ton sen_	Bertran d'Alamano		unica + anon:/BEdT 076 °H - \BEdT 461 °R -	Sirventes (beantwortet)	due coblas con tornada (con risposta)
BEdT 076,012		Mout m'es greu d'en Sordel, car les faillitz sos sens_	Bertran d'Alamano		/BEdT 076 °A °C °Da °H °I °K - \BEdT 330 °R -	Planch (entgegnet auf)	planch (di replica)
BEdT 076,017	BEdT 184,00 3	Seigner coms, e.us prec que.m digatz_	Bertran d'Alamano	Coms de Proensa	/BEdT 076 (e BEdT 184) °H - \BEdT 461 °P -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 079,001		N'Aimeric, laisser poiria_	Bertran d'Aurel		/BEdT 079 °H - (unicum) -	Cobla (antwortet auf...erwirde rt)	cobla (di risposta...co n risposta)
BEdT 082,013	-	Ronci, cen vetz m'avetz fag penedir_	Bertran Carbonel		/BEdT 082 ma \BEdT 461 ^f - (unicum) -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 082,014	-	Si anc per nul temps fui ben encavalcatz _	Bertran Carbonel		/BEdT 082 ma \BEdT 461 ^f - (unicum) -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 082,009	-	Cor, digatz me per qual razo_	Bertran Carbonel		/BEdT 082 °R - (unicum) -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 083,002		Ja no creirai d'en Gui de Cavaillo_	Bertran Folco d'Avigno		/BEdT 083 °H ~kappa - (unicum) -	Zwei Coblas (als Antwort)	due coblas (di risposta)
BEdT 084,001a		Se.m dises mal, Matheus, ni.m moves tenza_	Bertran de Gordo		/BEdT 075 °H - (unicum) -	[Coblaswec hsel]	cobla (di risposta)
BEdT 087,001	-	Bona domna d'una re que.us deman_	Bertran del Pojet		/BEdT 087 °C °D °I °K - \BEdT 075 °S ^a2 - \BEdT 461 °O °T -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 092,001		Mauret, al Dalfin agrada_	Bertran de la Tor		/BEdT 092 °H ~kappa - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 095,002		Peire de Maensac, ges lo reis no seria_	Lo Vesques de Clarmon - Bischoff Robert von Clermont		/BEdT 095 °Da °H ~kappa -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 095,003		Per Crist, si.l sirvens fos meus_	Lo Vesques de		/BEdT 095 °H - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
			Clarmon - Bischoff Robert von Clermont				
BEdT 096,001		Amics Guillems, lauzan etz maldizens_	Blacasset		/BEdT 096 °F - (unicum) -	Sirventes (Widerlegun g)	due coblas con tornada (di risposta)
BEdT 097,001		Ben fui mal conseillatz_	Blacatz		/BEdT 097 °Da - \BEdT 461 °N -	Sirventes (Antwort ... beantwortet)	sirventese (di risposta)
BEdT 097,003	BEdT 353,00 2	En Pelizier, cauzetz de tres lairos	Blacatz	Pelizier	°Da °G °H -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 097,008	BEdT 366,02 5	Peirol, pos vengutz es vas nos_	Blacatz	Peirol	°H - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 103,001		Mesier Rostaing, pensan en prop_	Lo Bort del rei d'Arago		/BEdT 103 ^f - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 103,002		Midons m'es emperativa_	Lo Bort del rei d'Arago		/BEdT 103 ^f -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 103,003		Un joc novel ai entaulat_	Lo Bort del rei d'Arago		/BEdT 103 ^f - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 119,001		Bauzan car m'avetz enseignat_	Dalfi d'Alvergn e		\BEdT 045 ^a2 - \BEdT 167 °D - \BEdT 461 °G °Q - \BEdT 999 °M °N °Q °R -	-	sirventese (di risposta...co n risposta)
BEdT 119,004		Lo vesques trob'en sos breus_	Dalfi d'Alvergn e		/BEdT 119 °H - (unicum) -	Cobla (antwortet auf...)	cobla (di risposta)
BEdT 119,005		Mauret, Bertrans a laissada_	Dalfi d'Alvergn e		/BEdT 119 °H ~kappa - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 119,008		Reis, pos vos de mi chantatz_	Dalfi d'Alvergn e		/BEdT 119 °A °B °D °I °K + cit/BEdT 119 in 119.B.E + \BEdT 461 °R -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 123,001		En re no me semblatz joglar_	Daude de Carlus		/BEdT 123 °P - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 163,001	-	Nog e jorn sui en pensamen_	Garin lo Brun		/BEdT 163 °I °K + °D (+ \BEdT 128) - \BEdT 389 °E °L (revis.) - \BEdT 194 °C - \BEdT 335 °Db - \BEdT	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
					450 ^a2 - \BEdT 461 °A °L °N -		
BEdT 197,001		Bertran, s'eu crit per cels que son valen_	Guigo de Cabanas		/BEdT 197 ma \BEdT 196 °H - \BEdT 999 °R -	Sirventes (als Antwort)	due coblas con tornada (di risposta)
BEdT 210,010b	BEdT 342b,0 01	En Gauseran, gardatz qual es lo pes_	Guillem de Berguedan	Peire Gauseran	Bib. Catalunya, ms.10 - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 129,002	BEdT 194,00 5	En Gui, digatz, la qual penriatz vos	Eble d'Uisel	Gui d'Uisel	°Da (/BEdT 129) - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 136,002		Gaucelms, eu mezeis garentis_	Elias d'Uisel		/BEdT 136 °H - \BEdT 461 (?) ma \BEdT 457 °Da -	Cobla (antwortet auf...)	cobla (di risposta)
BEdT 136,003		Manens fora.l francs pelegris_	Elias d'Uisel		/BEdT 136 °H - \BEdT 461 °Da -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 143,001		Guigo, donan sai que conquier_	Esquileta		/BEdT 143 °F - (unicum) -	Cobla (antwortet auf...)	cobla (di risposta)
BEdT 151,001	BEdT 111,00 2	Cavaire, pos bos joglars est_	Folco	Cavaire	°H °P -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 156,001		Aissi com la clara stela_	Falquet de Romans		/BEdT 156 °H - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 156,004	BEdT 097,00 2	En chantan voill que.m digatz_	Falquet de Romans	Blacatz	°H ~kappa - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 156,009	BEdT 310,00 2	Nicolet, gran malanansa_	Falquet de Romans	Nicolet de Turin	°H - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 160,001		Ges per guerra no.m cal aver consir_	Frederic de Sicilia		/BEdT 160 °P - (unicum) -	Sirventese, von zwei Coblas mit Tornada (beantwortet)	due coblas con tornada (con risposta)
BEdT 167,003a		A jutjamen de sos vezis_	Gaucelm Faidit		/BEdT 167 ma \BEdT 461 °Da - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 167,013		Ben auria ops pas e vis_	Gaucelm Faidit		/BEdT 167 °H ~kappa - \BEdT 461 (?) ma in realtà \BEdT 457 °Da -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 177,001		Greu m'es a durar_	Gormonda (de Monpeslie r R)		/BEdT 177 °C °R -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di replica)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 180,001		A l'onrat rei Frederic terz vai dir_	Graf von Ampurias (Coms d'Empuria)		/BEdT 180 °P - (unicum) -	Sirventese, von zwei Coblas mit Tornada (als Antwort)	due coblas con tornada (di risposta)
BEdT 181,001		Pos vezem qu'el tond e pela_	Graf von Biandrate (lo Coms de Blandra)		/BEdT 181 °H - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 182,002		Mas qui a flor se vol mesclar_	Graf von Foix (lo Coms de Foix)		/BEdT 182 °I (ma str.2 \BEdT 325) - (unicum) -	Sirventese, von zwei Coblas (als Antwort)	due coblas (di risposta)
BEdT 184,001	BEdT 025,00 1	Amics n'Arnaut, cen domnas d'aut paratge_	Graf von Provence (lo Coms de Proensa)	Arnaut (= Arnaut Catalan ?)	°A {°B } °C °D °I °K °N °O °T °VeAg ^a2 -	Tenzone (Partimen)	tenzone (partimen) breve
BEdT 184,002	-	Carn-et- ongla, de vos no.m voill partir_	Graf von Provence (lo Coms de Proensa)		/BEdT 184 °H - (unicum) -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia breve
BEdT 186,001a	BEdT 382,00 1	Porcier, cara de guiner_	Graf von Toulouse (lo Coms de Tolosa)	Porcier	°P °T -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 187,001	BEdT 192,00 6	Vos que.m semblatz dels corals amadors_	Gräfin von Provence (la comtessa de Proensa)	Gui de Cavaillo	°F °T -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 192,001		Ben avetz auzit qu'en Ricas Novas ditz de mi_	Gui de Cavaillo		/BEdT 192 °H - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 192,002		Doas coblas farai en aquest so_	Gui de Cavaillo		/BEdT 192 °H ~kappa - (unicum) -	Zwei Coblas (beantwortet)	due coblas (con risposta)
BEdT 192,003	-	Mantel vil de croi fil, a mon dan vos comprei_	Gui de Cavaillo		/BEdT 192 °H - (unicum) -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia breve
BEdT 192,004		Seigneiras e cavals armatz_	Gui de Cavaillo		/BEdT 192 °A °To - \BEdT 461 °Da °N [ma °Da \BEdT 142 - \BEdT 378 ?] -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 192,005	BEdT 186,00 1	Seigner coms, saber volria_	Gui de Cavaillo	Graf von Toulouse (lo Coms de Tolosa)	°C °Da °G °H -	Coblaswech sel	scambio di coblas

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 193,001		Diode, be sai mercandejar_	Gui de Glotos		/BEdT 193 °P - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 194,016	BEdT 129,00 4	N'Ebles, pos endeptatz_	Gui d'Uisel	Eble d'Uisel	°C °E °G °I °K °L °N °S ^a2 ^d -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 197,002		N'Esquileta, car m'a mestier_	Guigo de Cabanas		/BEdT 197 °F - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 197,003	BEdT 076,02 4	Vist ai, Bertran, pos no.us viron mei oill_	Guigo de Cabanas	Bertran d'Alaman on	°F - (unicum) -	Tenzone	tenzone breve
BEdT 198,001	BEdT 385,00 1	Seigner Prior, lo sains es rancuros_	Guillalmet	Prior	°E - (unicum) -	Tenzone	tenzone breve
BEdT 206,004	-	Seignors, aujatz, qu'avetz saber e sen_	Guillem d'Autpol		/BEdT 206 ^f - (unicum) -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 209,001		Be.m meravill de vos, en Raïmbaut_	Guillem del Baus		/BEdT 209 °Da °H ~kappa -	Cobla (antwortet auf...)	cobla (di risposta...co n risposta)
BEdT 209,002		En Gui, a tort me menassatz_	Guillem del Baus		/BEdT 209 °A °Da - \BEdT 079a °To - \BEdT 461 °N -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 209,003		Liautatz ses tricharia_	Guillem del Baus		/BEdT 209 °H - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 210,002a	-	Aronmeta de ton chantar m'azir_	Guillem de Berguedan		/BEdT 210 ^a2 - \BEdT 461 °O -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 210,I		Amics, seigner no.us o cal dir_	Guillem de Berguedan		/BEdT 210 °R - (unicum) -	Episteln	carta - epistola in versi (con risposta)
BEdT 210,II		De far un jutjamen_	[Guillem de Berguedan]		/BEdT 210 °R - (unicum) -	Episteln (als Antwort)	carta - epistola in versi (di risposta)
BEdT 217,001a		Anc tan bel colp de joncada_	Guillem Figueira		/BEdT 217 °H - (unicum) -	Cobla (mit Gegenstück)	cobla (con risposta)
BEdT 217,001b		Bertran d'Aurel, si moria_	Guillem Figueira		/BEdT 217 °H - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 217,004c	BEdT 010,03 6	N'Aimeric, que.us par del pro Bertram d'Aurel_	Guillem Figueira	Aimeric de Peguillan	/BEdT 217, ma \BEdT 000 °H - (unicum) -	Tenzone (nur 2 Coblas uns 2 Tornadas)	tenzone breve

repertorio_n	rep_se_c	incipit	autore	autore_se_c	attribuzione_trad_izone	genere_Pill_et	genere_BE_dT
BEdT 225,001		A Lunel lutz una luna luzens_	Guillem de Montaigna gol		/BEdT 225 °F - c/BEdT 461 °T -	Canzone (zwei Coblas und Tornada)	due coblas con tornada (con risposta)
BEdT 229,001a	BEdT 150,001	Amics Ferrairi_	Guillem Raimon	Ferrari de Ferrara	°P - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 229,004		On son mei guerrier dezastruc_	Guillem Raimon		/BEdT 229 °H - (unicum) -	Cobla mit Tornada (beantwortet)	cobla con tornada (con risposta)
BEdT 231,001	-	Auzir cugei lo chant e.l crit e.l glat_	Guillem Rainol d'At		°Da °H °I °K -	Tenzone	tenzone (tenzone fittizia ?)
BEdT 231,004	-	Quant aug chantar lo gal sus en l'erbos	Guillem Rainol d'At		/BEdT 231 °Da °H °I °K -	Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 241,001		N'Uc de Saint Circ, ara m'es avengut_	Giraut		/BEdT 241 °H - (unicum) -	Sirventes (beantwortet)	due coblas con due tornadas (con risposta)
BEdT 234,008	-	D'una domn'ai auzit dir que s'es clamada_	Guillem de Saint Leidier		/BEdT 234 °C - /BEdT 339 °R -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 234,012	-	En Guillems de Saint Disder, vostra semblansa_	Guillem de Saint Leidier	[sconosci uto]	°Da ^a2 -	Tenzone	tenzone (tenzone fittizia ?)
BEdT 242,069	BEdT 012a,001	S'ie.us quier conseill, bel' amig' Alamanda_	Giraut de Borneill	Alamanda	/BEdT 242 °A °B °C °D °G °H °I °K °N {°N2 } °Q °R °R °Sg °V ^a1 ~kappa + cit/BEdT 242 in 242.B.B -	Tenzone	tenzone fittizia [tenzone ?]
BEdT 298,001		Seigner Bertran, per la desconois nsa_	Matheu		/BEdT 298 °H - (unicum) -	[Coblaswe chsel]	cobla (con risposta)
BEdT 302,001		Reis feritz de merda pel çuc	Mola		/BEdT 302 °H - (unicum) -	Cobla mit Tornada (als Antwort)	cobla con tornada (di risposta)
BEdT 248,080a		Si.us etz tan loing, mos cors es pres de vos_	Guiraut Riquier		/BEdT 248 °R - (unicum) -	Zwei Coblas mit zwei Tornadas (als Antwort)	due coblas con due tornadas (di risposta)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 253,001		Domna n'Almucs, si.us plagues_	Iseut de Capio		/BEdT 253 °H ~kappa - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 254,001		Del sonet d'en Blacatz_	Isnart d'Antreve nas		/BEdT 254 °Da °N -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 254,002		Trop respont en Blacatz_	Isnart d'Antreve nas		/BEdT 254 °Da + BEdT 461 °N -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 269,001	-	Un guerrier, per alegrar	Joan de Pennas		/BEdT 269 ^f - (unicum) -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 280,001		Seigner, cel qui la putia_	Lambert		/BEdT 280 °H - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 282,004	-	Entre mon cor e mon saber_	Lanfranc Cigala		/BEdT 282 °I °K ^a2 ^d -	Traum von einem Streit	tenzone fittizia
BEdT 282,013		Lantelm, qui.us onra ni.us acoill_	Lanfranc Cigala		/BEdT 282 °H - (unicum) -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 283,001		Lanfranc, qui.ls vostre fals digz coill	Lantelm		/BEdT 283 °H - (unicum) -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 285,001	BEdT 364,01 9	Emperador avem de tal maneira_	Lanza Marques	Peire Vidal	°Da °H -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 288,001		Nom volgr'aver per Bernart na Bernarda_	Lombarda		/BEdT 288 °H ~kappa - (unicum) -	Zwei Coblas (als Antwort)	due coblas (di risposta)
BEdT 293,043		Seigner n'Audric_	Marcabru		/BEdT 293 °A °C °I °K °R ^a2 ^d + ^z - \BEdT 999 °Da -	Sirventes (als Antwort)	vers (satirico, con risposta)
BEdT 296,001a	-	Domna, a vos me coman_	Marques		°R - (unicum) -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 297,002		Cumpaire, mout me merav[e]ilh [Compair'ait an com lo soleill_]	Matfre Ermengau	BEdT 297	/BEdT 297 ~alpha - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	scambio di coblas
BEdT 304,004	-	Subra fusa ab cabirol_	Monge de Foissan		Bib. Catalunya, ms.309, f.35 - (unicum) - (extrav.) -	Cobla ("plazer") mit responcio (?)	scambio di coblas
BEdT 305,007	-	L'otra vetz fui a parlamen_	Monge de Montaudo		/BEdT 305 °A °C °R ^f -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 305,012	-	L'autrier fui en paradis_	Monge de Montaudo		/BEdT 305 °C °Da °E °I °K °R ^d - BEdT 461 °N -	Fingierte Tenzone (nebst Einleitung)	tenzone fittizia
BEdT 306,002	-	Eu veing vas vos, seigner, fauda levada_	Montan		/BEdT 306 °I - BEdT 461 °T -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 310,003		N'Uc de saint Circ, sabers e conoissensa _	Nicolet de Turin		/BEdT 310 °H - (unicum) -	Cobla mit Tornada (als Antwort)	cobla con tornada (di risposta)
BEdT 322b,001		Car vei en Peironet ploran_	Peire		/BEdT 322b ma BEdT 000 °VeAg - (unicum) -	Zwei Coblas (beantwortet)	due coblas (con risposta)
BEdT 325,001		Peire Salvatg', en gran pensar_	Peire rei d'Arago		/BEdT 325 °C °I -	Sirventese, von zwei Coblas mit Tornada (beantwortet)	due coblas con tornada (con risposta)
BEdT 330,006		En la mar major sui d'estiu e d'ivern_	Peire Bremon Ricas Novas		/BEdT 330 °A °D °M °R + framm. BEdT 999 °C (sotto BEdT 293,024, attr. a BEdT 134) -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 330,009		Lo bels terminis comensa_	Peire Bremon Ricas Novas		/BEdT 330 °A °D -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 330,014		Pos partit an lo cor en Sordels e'n Bertrans_	Peire Bremon Ricas Novas		/BEdT 330 °R - (unicum) -	Planch (anknüpfend auf)	planch (di replica)
BEdT 330,018		Tan fort m'agrat del termini novel_	Peire Bremon Ricas Novas		/BEdT 330 °A °D °To -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 330,020		Un vers voill comensar el so de messer Gui_	Peire Bremon Ricas Novas		/BEdT 330 °H - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 340,001		Peironet, be vos es pres_	Peire de Durban		/BEdT 340 °A + BEdT 999 °Da -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 341,001		Messier Matfre, pos de conseil_	Peire Ermengau		/BEdT 341 ~alpha - (unicum) -	Zwei Coblas (beantwortet)	cobla (con risposta)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 343,001		Peironet, en Savartes_	Peire de Gavaret		/BEdT 343 °A °Da -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 344,005		Qui na Cuniça guerreja_	Peire Guillem de Luzerna		/BEdT 344 °H - (unicum) -	Sirventese, von zwei Coblas mit Tornada (beantwortet)	due coblas con tornada (con risposta)
BEdT 353,001	BEdT 119,00 la	Al Dalfi man qu'estei dins son ostal_	Peire Pelissier	Dalfi d'Alvergne	°H - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 356,007		Seign'en Raïmbaut, per vezer_	Peire Rogier		/BEdT 356 °A °C (BEdT 356a) °D °Dc °E °I °K °R °T °U ^a2 (BEdT 356a) ~alpha ~beta2 + c/BEdT 356 in 356.B.A - BEdT 389 °G -	Sirventes (beantwortet)	vers (morale/satir ico, con risposta)
BEdT 357,001		Seigner, reis qu'enamorat z par_	Peire Salvatge		/BEdT 357 °C °I -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 358,001		Guiraut Riquier, si be.us etz loing de nos_	Peire Torat		/BEdT 358 ma BEdT 461 °R - (unicum) -	Zwei Coblas mit zwei Tornadas (beantwortet)	due coblas con due tornadas (con risposta)
BEdT 366,029	-	Quant amors trobet partit_	Peirol		/BEdT 366 °A °C °D °G °I °K °L °M °S °T ^a1 - BEdT 461 °O °N °R -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 367,002		Major paor agues l'altr'an_	Peironet		/BEdT 322b ma BEdT 000 °VeAg - (unicum) -	Zwei Coblas (als Antwort)	due coblas (di risposta)
BEdT 371,002	BEdT 149a,0 01	Per aquest cors, del teu trip_	Perseval Doria	Felip de Valenza	Milano, Ambros., R.105.sup - (extrav.) (unicum) -	Tenzone (Coblaswech sel)	scambio di coblas
BEdT 372,004	-	Bona domna, un conseill vos deman_	Pistoleta		/BEdT 372 °Da °I °K °L - BEdT 392 °Sg °VeAg °VeAg3 - BEdT 087 °L - BEdT 461 °O °R °T -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 386,001	-	Ad un nostre Genoes_	Pujol		°C - (unicum) -	Tenzone (Partimen)	scambio di coblas
BEdT 389,034		Peire Rogier, a trassaillir_	Raimbaut d'Aurenga		/BEdT 389 °A °C °D °Dc °E °I °K °U -	Sirventes (als Antwort)	vers (morale/satir ico, di risposta)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 392,007	-	Bella, tant vos ai prejada_	Raimbaut de Vaqueiras		/BEdT 392 °Da °I °K ^a2 -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 392,015a		Engles, ben tost venget n'Aimar l'asaut_	Raimbaut de Vaqueiras		/BEdT 392 °Da °H -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 406,043	BEdT 200a,0 01	Tostemps enseing e mostri al mieu dan_	Raimon de Miraval	Guillelmi	/BEdT 406 °N - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 392,031		Tuit me pregon, Engles, qu'eu vos don saut	Raimbaut de Vaqueiras		/BEdT 392 °Da °H -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 393,003	-	Se Lestanquer ni Otons sap trobar_	Raimon		°P - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 398,001		Senhors, l'autrier vi ses falhida_	Raimon Escriva(n)		/BEdT 398 °C °R -	Allegorische Darstellung eines Streites zwischen "cata" und "trabuquet"	tenzone fittizia
BEdT 404,009	-	Raimon Jordan, de vos eis voill apendre_	Raimon Jordan, vescoms de Saint Antoni		/BEdT 404 °C + c/BEdT 404 in 404.B.B (A B I K Fb)-	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 406,030		Grans mestiers m'les razonamens _	Raimon de Miraval		/BEdT 406 °A °D °H °To -	Sirventes (als Antwort)	sirventese (di risposta)
BEdT 409,003	-	Domna, quar conoissens' e sens_	Raimon de las Salas, de Marseilla		/BEdT 409 °Da °I °K ^d - \BEdT 461 °L -	Fingierte Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 420,001		Dalfin, ieu.us voill deresnier_	Richart I. von England		/BEdT 420 °A °B °D °I °K + cit/BEdT 420 in 119.B.E - \BEdT 461 °R -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 427,001		Ab dous dezir ay desirat_	Rostaing Berenguie r, de Marseilla		/BEdT 427 ^f - (unicum) -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)
BEdT 427,002		D'amor de joy genitiva_	Rostaing Berenguie r, de Marseilla		/BEdT 427 ^f -	Cobla (als Antwort)	cobla (di risposta)

repertori o_n	rep_se c	incipit	autore	autore_se c	attribuzione_trad izione	genere_Pill et	genere_BE dT
BEdT 427,005		Quan tot trop tart, tost quant plac trop_	Rostaing Berenguier, de Marseilla		/BEdT 427 ^f - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 437,007		Bel m'es ab motz leugiers a far_	Sordel		/BEdT 437 °C °F + °F (437,003) - c/BEdT 437 °H - c\BEdT 461 °T -	Canzone	canzone; cobla con tornada (con risposta)
BEdT 437,008	BEdT 306,00 3	Be.m meraveill com negus onratz bars_	Sordel	Montan	/BEdT 437 °Dc °F -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 437,020		Lo reproviars vai averan, so.m par_	Sordel		/BEdT 437 °A °D °I °K -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 437,028		Quan qu'eu chantes d'amor ni d'alegrier_	Sordel		/BEdT 437 °A °D °To -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 437,034		Sol que m'afi ab armas tostemps del sirventes_	Sordel		/BEdT 437 °C °R -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 437,037	-	Toz hom me vai disen en esta maladia_	Sordel		°P - (unicum) -	Cobla	scambio di coblas
BEdT 448,001		Dalfin, pois tan avetz empres_	Uc (ma Baussan)		\BEdT 461 °G °N - \BEdT 999 °Q -	Tenzone (Partimen)	sirventese (di risposta)
BEdT 448,001a		Dalfin, respondetz mi, si.us platz_	Uc (ma Baussan)		\BEdT 448 ^a2 - \BEdT 167 °D - \BEdT 461 (tenzone) °G °M °N °Q °R -	-	sirventese (con risposta)
BEdT 451,002	-	No.m pois mudar, bels amics, q'en chantanz_	Uc Catola		°Da (adesp., ma attr. a BEdT 451 nell'indice del ms) - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 453,001	BEdT 335,02 3	En Peire, per mon chantar bel_	Uc de Maensac	Peire Cardenal	^f - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas
BEdT 454,001		D'un sirventes m'es pres talens_	Uc de Mataplana		/BEdT 454 °A °D °H ~kappa + cit/BEdT 454 in 406.B.B - \BEdT 339 °R : cfr. BEdT 406,030 -	Sirventes (beantwortet)	sirventese (con risposta)
BEdT 454,002	BEdT 096,00 5	En Blancacet, eu sui de noit_	Uc de Mataplana	Blacasset (Blacatz ?)	°P - (unicum) -	Coblaswech sel	scambio di coblas

repertorio_n	rep_se_c	incipit	autore	autore_se_c	attribuzione_trad_izone	genere_Pill_et	genere_BE_dT
BEdT 457,002a		Amic Giraut, tan me fai de vertut_	Uc de Saint Circ		/BEdT 457 °H - (unicum) -	Sirventes (als Antwort)	due coblas con due tornadas (di risposta)
BEdT 457,020a	BEdT 016a,001	Meiser Albric, so.m prega Ardisos_	Uc de Saint Circ	Albric	°N - (unicum) -	Tenzone	scambio di coblas
BEdT 457,028		Peire Guillem de Luserna_	Uc de Saint Circ		/BEdT 457 °H °Dc (frammento) -	Sirventese, von zwei Coblas mit Tornada (als Antwort)	due coblas con tornada (di risposta)
BEdT 457,030		Physica et astronomia_	Uc de Saint Circ		/BEdT 457 °H - (unicum) -	Cobla (beantwortet)	cobla (con risposta)
BEdT 457,033	BEdT 185,003	Seign'en coms, no.us cal esmajar_	Uc de Saint Circ	Coms de Rodez	°A °D °H (in 181 ex 167) °I °K ^d -	Coblaswechsel	scambio di coblas
BEdT 457,033a	BEdT 185,002a	Seigner en Coms cum poria suffrir_	Uc de Saint Circ	Coms de Rodez	°A °D °I °K ^d -	-	scambio di coblas
BEdT 457,036		Si ma dompna n'Alais de Vidallana_	Uc de Saint Circ		/BEdT 457 °H ^b1 ~kappa - (unicum) -	Cobla mit Tornada (beantwortet)	cobla con tornada (con risposta)
BEdT 457,044	-	Vescoms, mais d'un mes ai estat_	Uc de Saint Circ		°Da - (unicum) -	Coblaswechsel	scambio di coblas
BEdT 461,023a		Anc no vitz ome tan antic_	anonimo		(in BEdT 070,024) °C °E (/999 - \BEdT 070) -	-	cobla (di replica)
BEdT 461,043	-	Bels segner Deus, s'ieu vos soi enojos_	anonimo		/BEdT 461 °N - (unicum) -	Tenzone	tenzone fittizia
BEdT 461,175a		Neus e glatz / car non restatz?_	anonimo		(in BEdT 364,048) °A °Q ^b3 ^c (\BEdT 364 - /999) -	-	cobla (di replica)

3. Tenzoni indicizzate da Pillet escluse in *The Troubadour Tensos and Partimens*

rep	autore	incipit	genere BEdT	genere_Pillet:	strofe:
BEdT 019,001	Alexandre	En Blacasset, bo pretz e gran largueza_	tenzone breve	Tenzone	02
BEdT 046,003	Beatriz de Dia	Amics, en gran consirier_	tenzone	Tenzone	08
BEdT 184,001	Graf von Provence (lo Coms de Proensa)	Amics n'Arnaut, cen domnas d'aut paratge_	tenzone (partimen) breve	Tenzone (Partimen)	02
BEdT 197,003	Guigo de Cabanas	Vist ai, Bertran, pos no.us viron mei oill_	tenzone breve	Tenzone	02
BEdT 198,001	Guillalmet	Seigner Prior, lo sains es rancuros_	tenzone breve	Tenzone	02
BEdT 217,004c	Guillem Figueira	N'Aimeric, que.us par del pro Bertram d'Aurel_	tenzone breve	Tenzone (nur 2 Coblas uns 2 Tornadas)	02
BEdT 229,002	Guillem Raimon	N'Aimeric, digatz que.us par d'aquest marques_	tenzone	Tenzone	02
BEdT 231,001	Guillem Rainol d'At	Auzir cugei lo chant e.I crit e.I glat_	tenzone (tenzone fittizia ?)	Tenzone	07
BEdT 231,004	Guillem Rainol d'At	Quant aug chantar lo gal sus en l'erbos_	tenzone fittizia	Tenzone	06
BEdT 234,012	Guillem de Saint Leidier	En Guillems de Saint Disder, vostra semblansa_	tenzone (tenzone fittizia ?)	Tenzone	06
BEdT 371,002	Perseval Doria	Per aquest cors, del teu trip_	scambio di coblas	Tenzone (Coblaswechsel)	02
BEdT 386,001	Pujol	Ad un nostre Genoes_	scambio di coblas	Tenzone (Partimen)	02
BEdT 386,003	Pujol	En aquest sonet cortes_	sirventese	Tenzone (Partimen)	03
BEdT 392,006	Raimbaut de Vaqueiras	A vos, bona domna e pros_	canzone	Tenzone	06
BEdT 448,001	Uc (ma Baussan)	Dalfin, pois tan avetz empres_	sirventese (di risposta)	Tenzone (Partimen)	06
BEdT 457,020a	Uc de Saint Circ	Meiser Albric, so.m prega Ardisos_	scambio di coblas	Tenzone	02
BEdT 461,043	anonimo	Bels segner Deus, s'ieu vos soi enojos_	tenzone fittizia	Tenzone	06
BEdT 461,056	anonimo	Bona domna, tan vos ai fin coratge_	tenzone	Tenzone	06

BIBLIOGRAFIA

1. Dizionari, opere collettive, antologie, repertori

Asperti S. - di Nigro L. (a c. di), *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, www.bedt.it.

Bartsch K. (hrsg. Von), *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, R. L. Friedrichs, 1872.

Battaglia S. - Bàrberi Squarotti G. (a cura di), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll. 1961-2002, (Rist. Torino, Utet, 1966-2002). (*Supplemento 2004*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Utet, 2004; *Supplemento 2009*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Utet, 2009).

Bec P., *La lyrique française au Moyen Age (XII-XIII siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux, études et textes*, 2 voll., Paris, A. & J. Picard, 1977-1978.

- *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984.

- *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Les belles lettres, Paris, 2000.

Bergeron R. (ed.), *Les venditions françaises des XIV^e siècles et XV^e siècles*, in «Moyen Français», 19, 1986, pp. 34-57.

Bériou N., Boudet J.-P., Rosier Catach I. (edd.), *Le pouvoir des mots au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2014.

Bonafin M. e Bottiroli G. (a cura di), *Bachtin alla prova del tempo grande*, Atti della XIV 'Bakhtin Conference' (Bertinoro, 4-8 luglio 2011), in «L'immagine riflessa», XXV/1-2, 2016.

Bossy, M.-A. (ed.), *Medieval Debate Poetry: Vernacular Works*, New York, Garland, 1987.

Boutière J. et Schutz A.-H. (edd.), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. refondue par J. Boutière avec la collaboration d' I.-M. Cluzel, Paris, Nizet, 1964.

Brakelmann J., *Les plus anciens chansonniers français (XIII^e siècle) publiés d'après tous les manuscrits*, Paris, Bovillon, 1870-1891.

- Brea M. (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals*, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica, 2 vols., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro - Xunta de Galicia, 1996.
- Bruckner M. T., Shepard L., White S., Trobairitz. *Songs of the Women Troubadours*, New York-London: Garland, 2000.
- Brunel C., *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, Droz, 1935.
- Chambers, F. M., *An Introduction to Old Provençal Versification*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1985.
- Contini G., (a cura di), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Corral Diaz E. (ed.), *Voces De Mujeres En La Edad Media. Entre Realidad Y Ficción*, Berlin- Boston, De Gruyter, 2018.
- Crouzet Pavan É. - Verger J. (dirr.), *La Dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2007.
- De Bartholomaeis V. (a cura di), *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, Tipografia del Senato, 1931.
- *Primordi della lirica d'arte in Italia*, con illustrazioni e trascrizioni musicali, Torino, Società editrice internazionale, 1943.
- Di Girolamo C. (a cura di), *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, www.rialto.unina.it.
- Eifler G. (ed.), *Ritterliches Tugendsystem*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.
- Felbeck C. – Kramer G., *Troubadourdichtung. Eine dreisprachige Anthologie mit Einführung, Kommentar und Kurzgrammatik*, Tübingen, Narr, 2008.
- Franchi C. (a cura di), *Pastorelle occitane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- Frank I., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953-1966.
- Gambino F. (a cura di), *Salutz d'amor. edizione critica del corpus occitanico*, introduzione e nota ai testi di S. Cerullo, Roma, Salerno, 2009.
- Gröber G. *Die Liedersammlungen der Troubadours*, Strassburg, Trübner, 1877.

- Guida S.- Larghi G. (a cura di), *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 2014.
- Harvey R. - Paterson, L. M. et alii (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., D. S. Brewer-Modern Humanities Research, Woodbridge, 2010.
- Hassell J. W. (ed. By), *Amorous Games. A Critical Edition of 'Les Adevineaux amoureux'*, Austin, University of Texas Press, 1974.
- Jeanroy A. (éd.), *Jongleurs et troubadours gascons des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, H. Champion, 1928.
- Klein A., *Die altfranzösischen Minnefragen. Ein Beitrag zur Geschichte des Streitgedichts und der Minnehöfe. Ausgabe der Texte und Geschichte der Gattung*, Marburg, Ebel, 1911.
- Kolsen A. (ed), *Dichtungen der Trobadors*, 3 voll. Halle, Niemeyer, 1916-19.
- Långfors A. – Jeanroy A. – Brandin L., *Recueil général des jeux partis français*, 2 voll., Société des Anciens Textes Français, Paris, Champion, 1926.
- Levy E., *Petit dictionnaire provençal-français*, Winter, Heidelberg, 1909.
- *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, berichtigungen und ergänzungen zu Raynouards *Lexique roman*, 8 voll., Leipzig, Reisland, 1894-1924 (rist. Hildesheim - New York, Georg Olms, 1973).
- Linker R. W. (ed.), *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, 1979.
- Lombardi A. (a cura di) «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi*, 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), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.
- Meyer-Lübke W., *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Winter, Heidelberg 1911-1920.
- Migne J.-P. (ed.), *Patrologiae cursus completus*, T. 189, *Petri Venerabilis, abbatis Cluniacensis noni, Opera omnia. Accedunt Wibaldi abbatis Stabulensis, necnon Ernaldi abbatis Bonaevallis epistolae et opuscula*, accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Lutetiae Parisiorum, apud J.-P. Migne editorem, 1854
- *Patrologiae cursus completus*, T. 112, *Enarrationum In Epistolas Beati Pauli*, J.-P. Migne, Lutetiae Parisiorum, apud J.-P. Migne editorem, 1878.
- Mölk U., (hrsg. von), *Romanische Frauenlieder*, München, Fink, 1989.

- Nelli R., *Ecrivains anticonformistes du moyen âge occitan*, Paris, Phébus, 1977.
- Pillet A. - Carstens H., *Bibliographie der Troubadours*, von A. Pillet, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.
- Raynaud G., *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles*, comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique de rimes et la liste des trouveres, 2 voll., Paris, Vieweg, 1884.
- *Bibliographie des altfranzösischen liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- Raynouard F.J.M., *Choix des poésies originales des troubadours*, 6 voll., Paris, Didot, 1816- 1821 (rist. Osnabrück, Biblio Verlag, 1966-1967).
- *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris, Silvestre, 1836-1844 (rist. Slatkine reprints, Genève, 1977).
- Reinink G. J. -Vanstiphou H. L. J. (edd.), *Dispute poems and dialogues in the ancient and mediaeval Near East. Forms and types of literary debates in Semitic and related literatures*, Symposium and Workshop on the Literary Debate in the Semitic and Related Literatures (University of Groningen, 1989), Leuven, Department Oriëntalistiek, 1991.
- Ricketts P. T. – Reed A., *Concordance de l'occitan médiéval*, Brepols, Turnhout 2001 (CD-Rom).
- *Concordance de l'Occitan médiéval (COM 2). Les troubadours. Les textes narratifs en vers*, Turnhout, Brepols, 2005 (CD-Rom).
- Rieger A., Trobairitz. *Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, Niemeyer, 1991.
- Riquer M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Barcelona, Planeta, 1975.
- *Historia de la literatura catalana*, 6 voll., Barcellona, Editorial Ariel, 1980.
- Sansone G. E. (a cura di), *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, Adriatica, 1977.
- Sanguineti F. - Scarpati O. (a cura di), *Canzoni occitane di disamore*, Roma, Carocci, 2013.
- Schwan E. (von), *Die altfranzösischen Liederhandschriften ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmann Buchhandlung, 1886.
- Tobler A. – Lommatzsch E., *Altfranzösisches Wörterbuch*, Weidmannsche Buchhandlung- Steiner, Berlin -Wiesbaden), 11 voll., 1925-2002.

Wartburg Von W., *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 14 voll., Bonn, Leipzig et al., Mohr-Zbinden et al., 1928-2002.

Zaccagnini G. e Parducci A. (a cura di), *Rimatori siculo-toscani del Dugento*, s. 1, *Pistoiesi, lucchesi, pisani*, Bari, Laterza, 1915.

Ziltener W., *Repertorium der Gleichnisse und bidhaften Vergleiche der ozkitanischen und der französischen Versliteratur des Mittelalters*, Francke, Bern, 1989.

2. Trattati

Anglade J., *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 voll., Toulouse-Paris, Privat-Picard, 1919-1920.

- *Las flors del Gai Saber*, Barcellona, Institut d'Estudis Catalans, 1926.

Battaglia S., *Trattato d'amore. Andreae Capellani regii Francorum De amore libri tres*, testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV, Roma, Perrella, 1947.

Casas Homs J. M. (ed.), "*Torcimany*" de Luis de Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas, siglos xiv-xv*, t. I, Barcelona, Sección de Literatura Catalana, 1956.

Faral E., *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Champion, Paris, 1958.

Gatien-Arnoult A. F., *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, 3 voll., Toulouse, Paya, 1841-1843 (Genève, Slatkine Reprints, 1977).

Marshall J. H., *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press, 1972.

Tavani G. (a cura di), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, intr., ed. crit. e fac-simile, Lisboa, Colibri, 1999.

3. Edizioni di trovatori e autori medievali

Adam de la Halle, *Les jeux partis d'Adam de la Halle*, Texte critique avec introduction, notes et glossaire par L. Nicod, Paris, Champion, 1917.

- *Oeuvres complètes*, P.-Y. Badel (ed.), Paris, Librairie Générale Française, 1995.

- Aimeric de Belenoi, *Le Poesie*, a cura di A. Poli, con prefazione di M. Perugi, Firenze, Positivamail, 1997.
- Aimeric de Peguilhan, *The Poems*, ed. by W.P. Shepard - F. M. Chambers, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- *Poesie*, a cura di A. Negri, Roma, Carocci, 2013.
- Albertet de Sisteron, *Il trovatore Albertet*, a cura di F. Sanguineti, Modena, Mucchi, 2012.
- Arnaut Catalan, *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, a cura di Ferruccio Blasi, Firenze, Olschki, 1937.
- Bernart de Ventadorn, Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von C. Appel, Halle - Niemeyer, 1915 (1890).
- Bernard de Ventadour, *chansons d'amour*, Moshé Lazar (ed.), Paris, Klincksieck, 1966.
- *The Songs of Bernart de Ventadorn*, edited by S. G. Nichols, John A. Galm, et al, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962.
- Bernart Marti, *Il trovatore Bernart Marti*, a cura di F. Beggiano, Modena, Mucchi, 1984.
- Bertran d'Alamanon, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, J.-J. Salverda de Grave (ed.), Toulouse, Privat, 1902.
- Bertran de Born, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, G. Gouiran (éd.), 2 voll., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985,
- *The poems of the troubadour Bertran de Born*, edited by W. D. Paden Jr., T. Sankovitch, and P. H. Stäblein, Berkeley, Los Angeles – London, University of California press, 1986.
- Bertran Carbonel, *Les poésies de Bertran Carbonel*, edited by M. Routledge, Birmingham, University of Birmingham, 2000.
- Cadenet, *Der Trobador Cadenet*, herausgegeben von C. Appel Halle, Niemeyer, 1920.
- Cercamon, *Il trovatore Cercamon*, edizione critica a cura di Valeria Tortoreto, Modena, Mucchi, 1981.
- *Œuvre poétique*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par L. Rossi, Paris, Honoré Champion, 2009.
- Dante Alighieri, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di S. Carrai, Milano, BUR, 2010.

- Vita nuova. *Le Rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, vol. I, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, NECOD Roma, Salerno, 2015.

Elias Cairel, *Il trovatore Elias Cairel*, a cura di G. Lachin Modena, Mucchi, 2004.

Falquet de Romans, *L'oeuvre poétique de Falquet de Romans*, R. Arveiller - G. Gouiran (edd.), Aix-en-Provence, Publications du Centre Universitaire d'Études et de Recherche Médiévales d'Aix, 1987.

Folchetto di Marsiglia, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di P. Squillacioti, Pisa, Pacini, 1999.

Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, edizione critica a cura di M. Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.

Gace Brûlé, *Gace Brûlé trouvère champenois*, édition des chansons et étude historique par H.G. Petersen-Dyggve, in «Mémoires de la Société neophilologique de Helsinki», XVI, Helsinki, 1951.

Gaucelm Faidit, *Les poèmes de Gaucelm Faidit. Troubadour du XIIe Siècle*, Jean Mouzat (ed.), Paris, Nizet, 1965.

Gausbert de Poicibot, *Les poésies de Jausbert de Puycibot*, W. P. Shepard (ed.), Paris, Champion, 1924.

Giacomo da Lentini, *Rime*, in *I poeti della scuola siciliana*, vol. 1, edizione critica con commento a cura di R. Antonelli, Milano, Mondadori, 2008.

Giraut de Bonreilh, *Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors*, inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde von der Philosophischen Facultät, herausgegeben von A. Kolsen, Berlin, Vogt, 1894

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

Gui d'Uisel, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, publiées d'après les manuscrits par J. Audiau, Paris, Delagrave, 1922.

Guillem de Bergueda, 2voll., M. de Riquer (ed.), Espluga de Francoli, Abadia de Poblet, 1971.

Guillem IX, *Poésies de Guillaume IX comte de Poitiers*, édition critique publiée avec une introduction, une traduction et des notes par A. Jeanroy, Toulouse-Paris, Privat - Picard et Fils, 1905.

- *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, Mucchi, 1973.

Guilhem Figueira, *Guillem Figueira. Ein provenzalischer Troubadour*, Emil Levy, (ed.), Berlin, Liebrecht, 1880.

Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.

Jaume March, *Obra poètica*, edició crítica de J. Pujol, «ENC», Barcelona, Barcino, 1994.

Jehan de Nostredame, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux, qui ont floury du temps des comtes de Provence*, préparée par C. Chabaneau et publiée avec une introduction et commentaire par J. Anglade, Paris, Champion, 1913 (rist. Genève, Slatkine reprints, 1970).

Lanfranc Cigala, *Il Canzoniere di Lanfranco Cigala*, a cura di F. Branciforti, Firenze, Olschki, 1954.

Marcabru, *Poésies complètes*, publiées avec traduction, notes et glossaire par J. M. L. Dejanne, Toulouse, Privat, 1909.

- *Marcabru. A critical edition*, by S. Gaunt, R. Harvey and L. Paterson, with J. Marshall as philological adviser and with the assistance of M. Florence, Cambridge, D. S. Brewer, 2000.

Martial d' Auvergne, *Les Arrêts d' Amours*, édition de J. Rychner, Société des anciens Textes français, Paris, Champion, 1949.

Monge di Montaudon, *Les poésies*, édition critique par M. J. Routledge, Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Université Paul Valéry, 1977.

Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, edizione critica a cura di F. Minetti, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979.

Peire Bremon de Ricas Novas, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, a cura di P. Di Luca, Modena, Mucchi, 2008.

Peire Cardenal, *Il trovatore Peire Cardenal*, a cura di S. Vatteroni, 2 voll., Modena, Mucchi, 2013.

Peire Rogier, *Das Leben und die Lieder des trobadors Peire Rogier*, bearbeitet von C. Appel, Berlin, G. Reimer, 1882.

Peire Vidal, *Poesie*, a cura di D'A. S. Avalle, 2 voll., Milano, Ricciardi, 1960.

Peirol, *Troubadour of Auvergne*, edited by S. C. Aston, Cambridge University Press, Cambridge, 1953.

Prudenzio, *Psychomachia. La lotta dei vizi e delle virtù*, testo latino a fronte, a cura di B. Basile Roma, Carocci, 2007.

Raimbaut d'Aurenga, *Raimbaut von Orange*, C. Appel (hrsg. von), Berlin, Weidmannsche Buchandlung, 1928 (Genève, Slatkine reprints, 1973).

- *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange.*, by W. T. Pattison, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.

Raimbaut de Vaqueiras, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, edited by J. Linskill, The Hague, Mouton & Co., 1964.

Raimon de Miraval, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par L. T. Topsfield, Paris, Nizet, 1971.

Raimon Gaucelm de Bézières, *Poesie*, edizione critica a cura di A. Radaelli, Firenze, La nuova Italia, 1997.

Raimon Jordan, *Il trovatore Raimon Jordan*, edizione critica a cura di S. Asperti, Modena, Mucchi, 1990.

Rustico Filippi, *Sonetti*, edizione critica commentata a cura di G. Marrani, in «Studi di Filologia Italiana», LVII, 1999, pp. 33-199.

Sordello, *Vita e poesie di Sordello da Goito*, a cura di C. De Lollis, Halle, Niemeyer, 1896.

- *Le Poesie*, nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di M. Boni, Bologna, Palmaverde, 1954.

Teodulo, *Ecloga. Il canto della Verità e della Menzogna*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 1997.

Uc de Saint Circ, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, A. Jeanroy et J.-J. Salverda de Grave (edd.), Toulouse-Paris, Privat, 1913 (New York, Johnson Reprints, 1971).

4. Studi e Recensioni

Abbamonte G., *La satira nella poesia latina medievale*, in *La Satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Carocci, Roma, 2015.

Abbruzzetti V., *Une controverse medievale. La Disputatio musce cum formica de Bonvesin da Ripa*, in *Les voix multiples. Du conflit au dialogue*, sous la direction de C. Perrus et M. Marietti, «Arzanà», 9, 2003, pp. 13-42.

Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.

- *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, 3a ed. accresciuta Torino, Einaudi, 2008 (1982).

- Andrieu J., *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris, Les belles lettres, 1954.
- Antognoni O., *Le glosse ai Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino*, in «Giornale di Filologia Romanza», IV, 1881, pp. 78-98.
- Appel C., *L'enseignement de Garin lo Brun*, in «Revue des langues romanes», XXXIII, 1889, pp. 404-432.
- *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, Fues, 1890.
 - *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, Paris-Leipzig, Welter, 1898.
 - *Zu Marcabru*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», XLIII, 1923.
- Asperti S., *Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, in «Cultura Neolatina», XLV, 1985, pp. 59-103.
- *La data di Pos Peire d'Alvernh'a chantat*, in «Studi provenzali e francesi», 86/87, «Romanica Vulgaria», Quaderni 10/11, L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 127-135.
 - *Sul canzoniere provenzale M. Ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in «Studi provenzali e francesi», 86/87, «Romanica Vulgaria», Quaderni 10/11, L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 137-169.
 - *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, in «Messana», 8, 1991, pp. 5-49.
 - *Répertoires et attributions. Une réflexion sur le système de classification des textes dans le domaine de la poésie des troubadours*, in *Contactes de langues, de civilisations et intertextualité*, Actes du III^e Congrès International de l'Association International d'Etudes Occitanes (Montpellier, 20-26 aout 1990), vol. II, Montpellier, Université de Montpellier - SFAIEO, 1992, pp. 585-594.
 - *Le chansonnier provençal T et l'Ecole poétique sicilienne*, in «Revue des Langues Romanes», XCVIII, 1994, pp. 49-77.
 - *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica* Ravenna, Longo, 1995.
 - *I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento*, in «Mot so razo», I, 1999, pp. 12-31.
 - *Sordello tra Raimondo Berengario V e Carlo d'Angiò*, in «Cultura Neolatina», LX, 2000, pp. 141- 159.

- *Per Gossalbo Roiz*, in *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, N. Henrard, P. Moreno, M. Thirystassin (edd.), Bruxelles, De Boeck, 2001, pp. 49-62.
- *La tradizione occitanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. II, *Il Medioevo volgare*, t. 2, *La circolazione del testo*, P. Boitani, M. Mancini, A. Várvaro (dir.), Roma, Salerno, 2002, pp. 521-554.
- *Testi poetici volgari di propaganda politica (secoli XII e XIII)*, in *La propaganda politica nel Basso Medioevo*, Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2001), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2002, pp. 533-559.
- *L'eredità lirica di Bertran de Born*, in «Cultura Neolatina», LXIV, 2004, pp. 475-525.
- *Le "sirventés"*, in *Les troubadours - Max Rouquette - Tommaso Landolfi*, «Europe», 950/1, 2008, pp. 950-961.
- *La Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BEdT)*, in «Le Forme e la Storia», VI, 2013, pp. 245- 253.
- *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», LIX, 2013, pp. 67- 107.

Asperti S. - De Nigro L., *La base di dati Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BEdT)*, in *Humanitats a la xarxa: món medieval / Humanities on the web: the medieval world*, Bern - Berlin-Bruxelles et al., Peter Lang et al., 2014, pp. 57-83.

- *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. Introduzione e manuale di riferimento* (Versione 2.5), Roma, Sapienza Università di Roma, i. c. s.

Asperti S. - Menichetti C., *Voci autoriali e auto-denominazione in Marcabru*, in *Il nome proprio nella letteratura romanza medievale*, a cura di F. Carapezza, «InVerbis. Lingue Letterature Culture», II, 2018, pp. 35-62.

Atchison M., *The Chansonnier of Oxford Bodleiam MS Douce 308. Essays and Complete Edition of Texts*, Farnham, Ashgate Publishing Company, 2005.

Attias-Dufont C., *Sociologie des générations. L'empreinte du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

Aubrey E., *The Music of the Troubadours*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

- *The Dialectic Between Occitania and France in the Thirteenth Century*, in «Early Music History», XVI, 1997, pp. 1-53.

- *Reconsidering 'High Style' and 'Low Style' in Medieval Song*, in «Journal of Music Theory», LII/1, 2008, pp. 75-122.
 - *Genre as a Determinant of Melody in the Songs of the Troubadours and Trouvères*, in *Poets and Singer. On Latin and Vernacular Monophonic Song*, ed. by E. Aubrey, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 183- 206.
- Aurell M., *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1989.
- *Le troubadour Gui de Cavaillon (vers 1175–vers 1229). Un acteur nobiliaire de la croisade albigeoise*, in *Les voies de l'hérésie. Le groupe aristocratique en Languedoc (XIe-XIIIe siècles)*, Actes de la 8^e session d'histoire médiévale du Centre d'études Cathares (Carcassonne, 28 août-1er septembre 1995), Carcassonne, Centre d'études Cathares, 2001, pp. 9-36.
 - *La Provence au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005
Martin Aurell, *Le chevalier lettré*, Paris, Fayard, 2011.
- Austin J. L., *How to do things with words*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1962.
- Avalle D'A. S., *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961.
- *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1976.
 - *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989.
 - *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- Aygon J.-P., *Le Dialogue comme genre dans la rhétorique antique*, in «Pallas», n. 59, 2002, pp. 197–199.
- Bachtin M. *La poétique de Dostoïevski*, traduction de I. Kolitcheff, préface de J. Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1998 (tr. di *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963; trad. it. *Dostoevski. Poetica e stilistica*, 1929, 1963).
- *Le principe dialogique*, suivi des *Écrits* du Cercle de Bakhtine, édité par T. Todorov, traduit par G. Philippenko, avec la collaboration de M. Canto, Paris, Seuil, 1981.
- Badel P.-Y., *Le Débat*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, *La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, t. 1, *Partie historique*, D. Poirion (dir.), Heidelberg, Winter, Universitätsverlag, 1988.

- Balbo A. - Noto G., *I nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori*, in «*Tanti affetti in tal momento*». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, a cura di A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 11-40.
- Bampa A., *Prodromi del cenacolo trobadorico genovese: i trovatori occitanici nei territori della Compagna*, in *L'Italia dei trovatori*, a cura di P. Di Luca e M. Grimaldi, Roma, Viella, 2017, pp. 33-73.
- Barberini F., "Intavolare". *Tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da A. Ferrari, I. *Canzonieri provenzali*, 12. Paris, Bibliothèque nationale de France, f (fr. 12472), Modena, Mucchi, 2012.
- Barbero A., *La corte dei marchesi di Monferrato allo specchio della poesia trobadorica. Ambizioni signorili e ideologia cavalleresca fra XII e XIII secolo*, in «*Bollettino Storico Bibliografico Subalpino*», LXXXI, 1983, pp. 641-703.
- Barbiellini Amedei B., *Il «sirventese contro Dio» di Peire Cardenal e il tema della disputa con Dio*, in «*Studi mediolatini e volgari*», XLIX, 2003, pp. 7-26.
- Barker C., *Dialogue and dialectic in twelfth and thirteenth-century Occitan and old French courtly lyric and narrative*, PhD French, School of Arts and Humanities, King's College, London, 2013.
- Barthes R., *Histoire et littérature: à propos de Racine*, in «*Annales*», XV/3, 1960, pp. 524-537.
- *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- Batany J., *Normes, types et individus. La présentation des modèles sociaux au XIIIe siècle*, in *Littérature et société au Moyen Age*, Actes du colloque (Université de Picardie 5-6 mai 1978), Amiens, Centre d'études Médiévales, 1978, pp. 177-200.
- Battelli M. C., *Le "chansons couronnées" nell'antica lirica francese*, in «*Critica del testo*», II, 1999, pp. 599-617.
- Bec P., *L'Antithèse poétique chez Bernard de Ventadour*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à Jean Boutière*, F. Pirot (ed.), vol I, Liège, Solidi, 1971, pp. 107-137.
- *Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen âge*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*», LXXXVII, 1979, pp. 235-262.
- *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*», XCVII, 1982, pp. 31-47.
- *Note philologique sur la "cobla" gasconne du "descort" plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras*, in «*Medioevo Romanzo*», XII, 1987, pp. 275-288.

- *À propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive?*, in «*Sempre lo camps auràn segadas resurgantas*». *Mélanges offerts à X. Ravier*, édité par J.-Cl. Bouvier, J. Gourc et F. Pic, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 413-428.
- *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadors mal connus*, Orléans, Paradigme, 2004.
- Bédier J., *Sur deux chansons de croisade*, in «*Romania*», t. 35, n. 139, 1906, pp. 379-393.
- *Les chansons du comte de Bretagne*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928.
- Bellandi F., *Etica diatribica e protesta sociale nelle satire di Giovenale*, Bologna, Patron, 1980.
- Beltrami P. G., *Bertran de Born poeta galante. La canzone della "dompna soiseubuda", in "Ensi firent li ancessor". Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, vol. I, a cura di L. Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 101-117.
- *Per la storia dei trovatori. Una discussione (a proposito di Mario Mancini, Metafora feudale. Per una storia dei trovatori, Bologna, Il Mulino, 1993)*, in «*Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*», CVIII, 1998, pp. 27-50
- *Spigolature su Sordello e la poesia italiana del Duecento*, in *Atti del Convegno Internazionale su Sordello da Goito (Mantova-Goito 13-15 novembre 1997)*, in «*Cultura neolatina*», LX, 2000, pp. 233-279.
- *Giraut de Borneil, la pastorella 'alla provenzale' e il moralismo cortese*, in «*Zeitschrift Für Französische Sprache und Literatur*», vol. CXI/2, 2001, pp. 138-164.
- *Giraut de Borneil «plan e clus»*, in *Interpretazioni di trovatori*, *Atti del Convegno (Bologna, 18-19 ottobre 1999)*, in «*Quaderni di Filologia Romanza*», XIV, 2001, pp. 7-43.
- *Peire d'Alvernhe e l'interpretazione dei trovatori*, in *Scène, évolution, sort de la langue et littérature d'oc*, *Actes du Septième Congrès International de l'A.I.E.O (Reggio Calabria-Messina 7-13 luglio 2002)*, vol. II, a cura di R. Castano, F. Latella, S. Guida, Roma, Viella, 2003, pp. 1275-1282.
- *Giochi di corte per Bertan de Born. 'Chazutz sui de male en pena'*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, vol. I, a cura di P. G. Beltrami et al., Ospedaletto - Pisa, Pacini, 2007, pp. 165-185.
- *Cercamon 'trovatore antico': problemi e proposte (a proposito di una nuova edizione)*, in «*Romania*», CXXIX, 1-2, 2011, pp. 1-22.

- *Leggere i trovatori oggi (e domani?)*, traduzione italiana di Id., *Lirons nous encore les troubadours, et comment?*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981- Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives*, Actes du Neuvième Congrès International de l'A.I.E.O. (Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008), éditées par A. Rieger avec la collaboration de D. Sumien, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 101-120.
 - *Un divertimento di Giraut de Borneil con Delfino d'Alvernia*. Cardalhac per un sirventes e Puous sai Etz vengutz, Cardalhac (con una nota sulle due tenzoni di Bernart de Ventadorn con Peire/Peirol), in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, a cura di M. Brea, E. Corral Díaz, M. A. Pousada Cruz, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 147-181.
 - Recensione di *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, ed. by Ruth Harvey and Linda Paterson, 3 vol., D. S. Brewer, 2010, in «Variants», 11, 2014, pp. 237-239.
- Beltran V., *La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV*, in «El Crotalón», II, 1984, pp. 259-273.
- Bénichou P., *Le Sacre de l'Écrivain, 1750-1780. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Josph Corti, 1973.
- Benigno F., *La meglio gioventù. L'idea di generazione tra discussione scientifica ed esperienza del proprio tempo*, in «Storica», XXXIX, 2007, pp. 7-27.
- Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- Berger R., *Littérature et société arrageoises au XIIIe siècle. Les chansons et dits artésiens*, in *Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais*, t. XXI, Arras, Imprimerie centrale de l'Artois, 1981.
- *Le nécrologe de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194– 1361)*, 2 voll., Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1963.
- Bermejo Larrea E., *La narrativa breve en el siglo XIII francés: Dits, Debates y Batallas*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Zaragoza, 1981, y editada en microficha por Pentalfa Ediciones, Oviedo, 1984, pp. 26-174.
- Bertolucci Pizzorusso V., *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut di Vaqueiras nella storia della poesia provenzale*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XI, 1963, pp. 9-68.
- *La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XIV, 1966, pp. 10-135.

- *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», VIII, 1966, p. 13-30.
- *Marcabru e il suo biografo*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», XVII, 1969, pp. 17-19.
- *Transizioni dalla terza alla prima persona nelle biografie trobadoriche*, in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana, 1971, pp. 1-14.
- *Il canzoniere di un trovatore: il "libro" di Guiraut Riquier*, in «Medioevo Romano», V, 1978, pp. 216-259.
- *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, édités par M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 273-392 (poi in Ead., *Studi trobadorici*, Pisa, 2010, pp. 151-172).
- *Per una rilettura della "Supplica sui Giullari" di Guiraut Riquier*, in *Retórica medieval. ¿Continuidad o ruptura...?*, Actas Simposio Internacional (Granada, Enero 1995), A. Rubio Flores (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1997, pp. 35-44.
- *La firma del poeta. Un sondaggio sull'autonominatio nella lirica dei trovatori*, in Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM (A Coruña, 2001), A Coruña, Toxosoutos, 2005, pp. 83-97 (poi in Ead., *Studi trobadorici*, pp. 95-104).

Bertoni G., *Il canzoniere provenzale della riccardiana*, edizione diplomatica preceduta da un'introduzione, Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, 1905.

- *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros* (complemento Campori), Friburgo, Libreria dell'Università, 1911.
- *Un 'comjat' di Marcabru attribuito a Uc Catola?*, in «Revue des langues romanes», LIV, 1911, pp. 67-70.
- *I trovatori d'Italia*, Modena, Orlandini, 1915.
- *Poesie, leggende, costumanze del Medio Evo*, Modena, Orlandini, 1917.
- *Le tenzoni del frammento francese di Berna A. 95*, in «Archivum romanicum», III, 1919, p. 43-61.

Bertoni G. – Jeanroy A., *Un duel poétique au XIIIe siècle: les sirventés échangés entre Sordel et P. Brémon*, in «Annales du Midi», XXVIII, 1916, pp. 269-305.

Betti M. P., *Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier*, in «Studi mediolatini e volgari», XLIV, 1998, pp. 7-193.

- *Propaggini provenzali alla corte di Alfonso X di Castiglia: suggestioni metriche*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002)*, vol. I, R. Castano, S. Guida, F. Latella (edd.), Roma, Viella, 2003, pp. 99-108.

Biernoff S., *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, Basingstoke, Palgrave, 2002.

Billy D., *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: tenson, partimen et expressions synonymes*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, Atti del convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997) a cura di M. Pedroni - A. Stäuble, Longo, Ravenna, 1999, pp. 237-313.

Bisson T. N., *Assemblies and Representation in Languedoc in the Thirteenth Century*, Princeton, The Princeton Legacy Library, 1964.

Bloch H. R., *Medieval French Literature and Law*, Berkeley, University of California Press, 1977.

- *Money, Metaphor, and the Mediation of Social Difference in Old French Romance*, in «Symposium», XXXV, 1981, pp. 18-33.

- *Medieval misogyny and the invention of western romantic love*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1991.

Bloch M., *Apologia della storia o Mestiere di storico*, a cura di G. Arnaldi, Torino, Einaudi, 1969.

Boldini L., *Il cavaliere villano e il villano valente. Contributo per una rilettura di Perdigo, ses vassalatge (BdT 119,6-370,11)*, in «Rivista di studi testuali», 6-7, 2004-5, pp. 47-89.

Bonafin M., *Un riesame del gap occitanico (con una rilettura di Peire d'Alvernia, BDt 323,11)*, in *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, vol. I, a cura di L. Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, pp. 85-99.

Bonnarel B., *Les 194 chansons dialoguées des troubadours (Las 194 cançons dialogadas dels trobadors)*, édition de l'auteur, Paris, 1981.

Borghi Cedrini L., *Schede per il joc grosser di Guglielmo IX (BdT 183.2 v. 45) e altri jocs occitanici*, in «Studi testuali», IV, 1996, pp. 167-199.

- *L'enigma degli pseudonimi nel 'débat' tra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes*, in *Il Segreto*. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 1-4 aprile 1998), a cura di U. Floris - M. Viridis, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 49-75.

- «*Linhaura*», in *Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a cura di L. Bellone, G. Cura Curà, M. Cursietti, M. Milani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 69- 93.
- Borghi Cedrini L., Meliga W., *La sezione delle tenzoni del canzoniere di Bernart Amoros*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, Viella, Roma, 2014, pp. 273-287.
- Borsa P., *Poesia d'armi e poesia politica dalle Origini a Dante*, in *Cittadini in armi. Eserciti e guerre nell'Italia comunale*, seminario di Studi (Milano, 11 giugno 2009), a cura di P. Grillo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 141-195.
- Bossy, M.-A., *The Ins and Outs of Court: Guiraut Riquier's Poetics of Ostracism*, in *The Court Reconvenes: Courtly Literature Across the Disciplines*, selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (University of British Columbia, 25-31 July 1998), ed. by B. K. Altmann-C. W. Carrol, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 275-284.
- Bourdieu P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 (tr. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il mulino, 1983).
- *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 (tr. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. e cura di A. Boschetti e E. Bottaro, il Saggiatore, Milano, 2005).
- Brandenberger T., *Trovadores y juglares en la tençon gallego-portuguesa medieval*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, atti del convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997) a cura di M. Pedroni - A. Stäuble, Longo, Ravenna, 1999, pp. 379-389.
- Brea M., *Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana*, in «*Revista de Filología Románica*», XIV/1, 1997, pp. 515-519.
- Bres J., *Savoir de quoi on parle: 'dialogue', 'dialogal', 'dialogique'; 'dialogisme', 'polyphonie'...*, in *Approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy (3-9 septembre 2004), sous la direction de J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke et L. Rosier, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck-Duculot, 2005, pp. 47-62.
- Bres J., Nowakowska A., *Dialogisme: du principe à la matérialité discursive*, in *Le sens et ses voix*, L. Perrin (éd.), in «*Recherches linguistiques*», XXVIII, 2006, pp. 21-48.
- Brugnoli G., *La laus cuculi nel Medioevo*, in «*Lares*», XXV, 1959, pp. 77-83.
- Brugnolo, F., *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, 1983.

- *Appunti in margine al discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in *Studia occitana in memoriam Paul Remy*, edited by H.-E. Keller in collaboration with J.-M. d'Heur, G. R. Mermier, M. Vuijsteke, vol.1, Kalamazoo, Western Michigan University, 1986, pp. 45-66.

- Brumana B., *Le musiche nei jeux-partis francesi*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia», 1975-1976, pp. 509-572.

- Brunel C., *Randon, protecteur des troubadours*, in «Romania», XXXIX, 1910, pp. 297-304.

- Brunetti G., *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)*, in «Cultura Neolatina», L, 1990, pp. 45-73.

- Bruni F., *Boccaccio: l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.

- Bums E. J., *Body talk. When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1993.

- Burgwinkle W. E., *For Love or Money. Uc de Saint-Circ and the Rhetoric of Exchange*, in «Romanic Review», LXXXIV/4, 1993, pp. 347-377.

- *Love for sale. Materialist readings of the Troubadour Razo Corpus*, New York - London, Garland, 1997.

- *Raimbaut de Vaqueiras et les rites de l'identité*, in *in Scène, évolution, sort de la langue et littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'A.I.E.O (Reggio Calabria-Messina 7-13 luglio 2002), vol. I, a cura di R. Castano, F. Latella, S. Guida, Roma, Viella, 2003, pp. 157-165.

- Buridant C., *Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-Partis*, in «Revue des sciences humaines», CLXIII, 1976, pp. 377-418.

- Butler J. P., *Subjects of Desire. Hegelian reflections in twentieth-century France*, New York, Columbia university press, 1987 (tr. it. *Soggetti di desiderio*, presentazione di A. Cavarero, Roma, Bari, Laterza, 2009).

- *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004.

- Cadden J., *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

- Caïti-Russo G., *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes, 2005.

- *Appunti per una lettura "malaspiniana" del contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras*, in *Poeti e poesia a Genova e dintorni nell'età medievale*, atti del convegno per Genova capitale della cultura europea del 25 e 26 novembre 2004, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2006, pp. 189-204.
 - Raimbaut de Vaqueiras, *Domna, tant vos ai prejada* (BdT 392,7) *Lecturae tropatorum*, 2, 2009.
- Cantavella R., *The medieval catalan Demandes d'amours*, in «Hispanic Research Journal», 1/1, 2000, pp. 7-42.
- Cantin A., *Sur quelques aspects des disputes publiques au XIe siècle latin*, in *Études de civilisation médiévale (IXe-XIIIe siècles), Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation médiévale, 1974, p. 89-104.
- Capusso M. G., M. *La novella allegorica di Peire Guilhem*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLIII, 1997, pp. 35-130.
- *Un duello oitaneggiante: lo scambio di sirventesi Lanfranco Cigala - Lantelmo*, in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale*, Atti del Convegno per Genova capitale della Cultura europea 2004, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 9-42.
 - *Interlocutrici storiche e senhals in alcune liriche trobadoriche*, in *Los que fan viure e treslusir l'occitan. Actes du Xe Congrès de l'AIEO (Béziers, 12- 19 juin 2011)*, a cura di C. A. Garabato, C. Torreilles et M.-J. Verny, Limoges, Lambert Lucas, 2014, pp. 239-250.
- Carapezza F., *Raimbaut travestito da Fedra* (BdT 389, 1). *Sulla genesi del "salut" provenzale*, in «Medioevo Romano», XXV, 2001, pp. 357-395.
- *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004.
 - Garin lo Brun, *Nueyt e iorn suy en pessamen* (BdT 163.1), in «Lecturae tropatorum», I, 2008, pp.1-26.
 - *Autour du cliché roman de la voix haute et claire*, in «PRIS-MA. Recherches sur la littérature d'imagination au Moyen Âge», XXIV, 2008, pp. 3-26.
 - *La voix de Marcabru, écarts tonaux et clausules mélodiques dans le 'vers del lavador'* (BdT 293.35), in *Dans le concert européen, la voix occitane*, Actes du 8e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Bordeaux, 12-17 septembre 2005), t. I, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 157-169.
 - *Recensione di R. Harvey, L. Paterson et alii* (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 voll., D. S. Brewer, Woodbridge, 2010, in «Le Moyen-Âge» 117, pp. 664-665.

- Careri M., *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990.
- Careri M. - Lombardi A. (edd.), Ferrari A. (coord.), «INTAVULARE» *Tavole di canzonieri romanzi*, I. *Canzonieri provenzali*. 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana*, A (Vat. lat. 5232), F (Chig. L.IV.106), L (Vat. lat. 3206) O (Vat. lat. 3208), a cura di A. Lombardi, H (Vat. lat. 3207), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998.
- Carré Y., *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités, à travers le textes et les images*, Paris, Le Léopard d'or, 1992.
- Castelnuovo E., *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Monfort, 1993.
- Cavarero A., *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Cayley E., *Debate and Dialogue. Alain Chartier in his Cultural Context*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Celotto V., *Il riso e la morale. Poesia satirica nel medioevo romanzo*, in *La Satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di G. Alfano, Carocci, Roma, 2015, pp. 67-84.
- Cepraga D. O., *Sistema dei generi lirici e dinamiche compilative: la posizione della pastorella nei canzonieri occitanici*, in «Critica del testo», III, 2000, pp. 827-870.
- *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, in «Critica del testo», VII, 2004, pp. 391-424.
- Cerquiglini-Toulet J., *L'écriture testamentaire à la fin du Moyen Âge. Identité, dispersion, trace*, Oxford, University of Oxford-Legenda, 1999.
- Chabaneau C., *Le chansonnier provençal T (Bibliothèque Nationale, fonds fr., no. 15211)*, in «Annales du Midi», XII, 1900, pp. 194-208.
- Chambers F. M., *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.
- *D'aisso laus Dieu and Aldric del Vilar*, in «Romance Philology», XXXV/2, 1981, pp. 489-500.
- *'Las trobairitz soisebudas'*, in *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, ed. by W. D. Paden, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1989, pp. 45-60.
- Chas Aguión A., *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia, Toxosoutos, 2000.

- *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

- Checchi D., «*Fin'amor*» e «*Amour soufissante*» nella lirica arrasiana del XIII secolo, in «Medioevo Romano», XXXVIII/2, 2014, pp. 287-327.

- Cingolani S., *Estra lei n'i son trei*, in «Cultura neolatina», XLIV, 1984, pp. 9-47.

- Classen A., *Sexual Violence and Rape in the Middle Ages. A Critical Discourse in Premodern German and European Literature*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2011.

- Cline, R. H., *Heart and Eyes*, in «Romance Philology», XXV, 1972, pp. 263-97.

- Cluzel I. M., *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXVII, 1957-58, pp. 312-373.

- Compagnon A., *Notes sur le dialogue en littérature*, in *Le dialogique. Colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue*, Université du Maine (15-16 septembre 1994), D. Luzzati, J.-C. Beacco, R. Mir-Samii, M. Murat, M. Vivet (dirr.), Peter Lang *et al.*, Berne *et al.*, 1997.

- Contini G., *Dante come personaggio-poeta nella Commedia (1957-1958)*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62.

- Corbellari A., *Retour sur l'amour courtois*, in «Cahiers de recherches médiévales», XVII, 2009, pp. 375-385.

- *Généralisations médiévales. Petit essai d'application d'un concept réputé moderne à la littérature du Moyen Âge*, in *Dialogue des cultures courtoises*, a cura di E. Egedi-Kovács, Budapest, Collège Eötvös József, ELTE, 2012, pp. 57-72.

- *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge*, Genève, Droz, 2015.

- Corral Diaz E., *La tradición del 'partimen' gallego-portugués y la lírica románica*, in «Revista de Literatura Medieval», XXIV, 2012, pp. 41-52.

- *En torno al debate Pedr' Amigo, quer' ora ña ren de P. Amigo de Sevilha y J. Baveca*, in *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de literatura Medieval*, Actas del XIV Congreso de la AHLM (Murcia, set. 2011), editoras A. Martínez Pérez, A. L. Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 273-282.

- Corsten M., *The Time of Generations*, in «Time & Society», II, 1999, pp. 249-272.

- Corti M., *Il genere «disputatio» e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva*, in «Strumenti critici», VII/2-3, 1973, pp. 174-178.

- *Testi o macrotesto? I racconti* di Marcovaldo, in «Strumenti critici», XXVII, 1975, pp. 182-197.

- *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

Crescini V. *Il contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras*, in *Atti e memorie della reale accademia di Padova*, VII, 1890-1891, pp. 187-202.

- *Di una tenzone immaginaria*, in *Bausteine zur romanischen Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia zum 15. Februar 1905*, Halle, Niemeyer, 1905, pp. 461-472.

- *Canzone francese d'un trovatore provenzale*, in *Atti e memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, XXVI, 1909-1910, pp. 63-105.

Crespo R., *Un "jeu-parti" inedito*, in «Studi medievali», XXIII, 1982, pp. 957-969.

- *Il raggruppamento dei "jeux-partis" nei canzonieri 'A', 'a' e 'b'*, in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, édité par M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 399-428.

Cropp G. M., *The Evocation of the lady in the French courtly lyric. An introduction*, in «Parergon», II, 1972, pp. 3-11.

- *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Droz, Genève, 1975.

- *The partimen between Folquet de Marseille and Tostemps*, in *The Interpretation of Medieval Lyric Poetry*, ed. By W. T. H. Jackson, New York, Columbia University press, 1980.

Cummins J. G., *Methods and Conventions in the 15th Century Poetic Debate*, in «Bulletin of Hispanic Studies», XXXI, 1963, pp. 307-323.

- *The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debate*, in «Bulletin of Hispanic Studies», XLII/1, 1965, pp. 9-17.

Curtius E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948 (tr. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1995).

Danto A. C., *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press, 2007.

De Barholomaeis V., *De Rambaut e de Coine*, in «Romania», vol. 34, n. 133, 1905, pp. 44-54.

- *Avanzi di un canzoniere provenzale del sec. XIII*, in «Studj romanzi», XII, 1915, pp. 139-186.

- De Lollis C., *Pro Sordello de Godio, milite*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXX, 1897, pp. 125-207.
- De Man P., *Dialogue and Dialogism*, in «Poetics Today», IV, 1, 1983, pp. 99-107, (ripubblicato in Id., *The Resistance to Theory*, foreword by W. Godzich, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1986, pp. 106-114)
- De Rijk L. M., *Die mittelalterliche Traktate "De modo opponendi et respondendi"*, in «Beitrage zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters», XVII, 1980, p. 73-76.
- De Robertis D., *Ancora per Dante e Forese Donati*, in «Feconde venner le carte». Studi in onore di Ottavio Besomi, vol. I, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, pp. 35-48.
- Del Monte A., *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giannini, 1953.
- Débat H., *La féodalité languedocienne, XIe-XIIIe siècles. Serments, hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Delbouille M., *A propos des jeux-partis lorrains du chansonnier Douce 308*, in «Revue belge de philologie et d'histoire», XII/1-2, 1933, pp. 132-140.
- Denoyelle C., *Les jeux de casuistique amoureuse dans quelques dialogues du Lancelot et du Tristan en prose*, in «Moyen Âge», CXV/2, 2009, pp. 277-289.
- *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010-
- Desbordes F., *La rhétorique antique*, Hachette, Paris, 1996.
- D'Heur J. - M., *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1973.
- Di Girolamo C., «Trobar clus» e «trobar leu», in «Medioevo Romanzo», VIII/1, 1981-1983, pp. 11-35.
- «Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes», in «Medioevo Romanzo», IX, 1984, pp. 17-26.
- *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Di Luca P., *La réception de la lettre épique de Raimbaut de Vaqueiras dans sa tradition manuscrite*, in «Revue des langues romanes», CXXI, 2017, pp. 43-68.
- *La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*, in *L'Italia dei trovatori*, a cura di P. Di Luca e M. Grimaldi, Roma, Viella, 2017, pp. 121-162.

- Diez F., *Die Poesie der Troubadours*, nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt von F. Diez, Zweite vermehrte Aufl. von K. Bartsch, Leipzig, J. A. Barth, 1883 (tr. Fr. della 1a ed.: *La poésie des troubadours*, par F. Diez, études traduites de l'allemand & annotées par le Baron F. de Noisin, Paris-Lille, Labitte-Vanackere, 1845).
- *Essai sur les cours d'amour*, traduit de l'allemand et annoté par F. de Noisin, Paris-Lille, Labitte-Vanackere, 1842.
- Doss-Quinby E., 'Rolan, de ceu ke m'avez / parti dirai mon samblant'. *The Feminine Voice in the Old French Jeu-parti*, in «Neophilologus», 83/4, 1999, pp. 497–516.
- Dragonetti R., *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les Arts d'aimer*, in «Romanica Gandensia», t. 7, 1959, pp. 5-48.
- *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, De Tempel, Bruges 1960.
- Dronke P., *Medieval Latin and the rise of European Love-Lyric*, 3. voll., Clarendon Press, Oxford, 1965-1966.
- *Andreas Capellanus*, «Journal of Medieval Latin», IV, 1994, pp. 51-63.
- Duby G., *Lo specchio del Feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, Roma - Bari, Laterza, 1980.
- *Mâle Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1988.
- Ethé H., *Ueber persische Tenzonen*, in *Verhandlungen des fünften internationalen Orientalisten-Congresses gehalten zu (Berlin im September 1881)*, vol. II, Berlin, Verlag von Heinrich Matthes, 1882, pp. 48-135.
- Esch A., *Le prospettive della periodizzazione storica: epoca e generazione*, in «Comunità», XXIX, 187, 1985, pp. 1-38.
- Faral E., *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1910.
- *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. Paris, Champion, 1913.
 - *Notice sur le manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale n. 3718*, in «Romania», XLVI, 1920, pp. 231-270.
- Fauriel C., *Histoire de la poésie provençale. Cours fait à la faculté des lettres de Paris*, 3 voll., Paris, Labitte, 1846 (Genève, Slatkine Reprints, 1969).

- Febvre L., *Généralisations*, in «Bulletin», VII, «Révue de Synthèse Historique», XLVII, 1929, pp. 36-43.
- Fedi B., *Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle "Leys d'amors"*, in «Studi Medievali», XL, 1999, pp. 43-118.
- *Les "Leys d'Amors" et l'école de Toulouse: théorie et pratique de l'écriture au XIVe siècle*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981- Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives*, Actes du Neuvième Congrès International de l'A.I.E.O., éditées par A. Rieger avec la collaboration de D. Sumien, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 365-378.
- Felberg-Lewitt M., *Questions of Love: Critical Edition and Study of the "Demandes d'amour"*, Ph.D. dissertation, Université de Montréal, 1992.
- *Les demandes d'amour. Édition critique*, Montréal, CERES, 1995.
- Ferrante, J. M., *Woman as Image in Medieval Literature*, New York, Columbia University Press, 1975.
- Ferrari A., *Le chansonnier et son double*, dans *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, édités par M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 319-322.
- *Marcabru, Pedr'Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese*, in «Studi provenzali», 98/99, «Romanica Vulgaria», Quaderni 16/17, L'Aquila, Japadre, 1999, pp. 107-130.
- Fèvre M., *A "Game of Words". Why were "Insult" Performed in Occitan Courts?*, in «Neophilologus», XCIV/2, 2010, pp. 209-224.
- Findley B. H., *Reading Sincerity at the Intersection of Troubadour/Trobairitz Poetry. Two Poetic Debates*, in «Romance Quarterly», LIII/4, 2006, pp. 287-303.
- Finoli A. M., *Un gioco di società. 'Le roi qui ne ment', et 'les demandes en amour' nel Chevalier errant di Tommaso III di Saluzzo*, in «Studi Francesi», LXXX, 1983, pp. 257-264.
- Fiset F., *Das altfranzösische Jeu-Parti*, Erlangen, Junge, 1905 (poi in «Romanische Forschungen», XIX, 1906, pp. 407-544).
- Flori, J., *La chevalerie en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1998 (tr. it. *La cavalleria medievale*, Il Mulino, Bologna, 2002).
- Folena G., *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, vol.1, *Dalle origini al Trecento*, a cura di G. Arnaldi e G. Folena, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 452-562.

- *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990.
- Foucault M., *Histoire de la sexualité*, 3 voll., Paris, Gallimard, 1976-84.
- *La Vie des hommes infâmes*, in «Cahiers du chemin», XXIX, 1977, pp. 12-29 (poi ripreso in Id., *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, éd. établie sous la dir. de D. Defert et F. Ewald avec la collab. de J. Lagrange, Paris, Gallimard, 2001, pp. 237-253).
 - *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
 - *Des espaces autres*, conférence au *Cercle d'études architecturales* (Paris, 14 mars 1967), in «*Architecture, Mouvement, Continuité*», V, 1984, pp. 46-49 (poi in *Dits et écrits*, t. 11, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, pp. 1571-1581).
 - *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, édition établie, sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par F. Gros, Paris, Éditions du Seuil-Gallimard, 2001.
 - *Le sujet et le pouvoir*, in *Dits et écrits*, t. IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994 (n. 306).
 - *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, Paris, EHESS- Gallimard-Seuil, 2008.
 - *Le corps utopique, Les Hétérotopies*, postface de D. Delfert, Paris, Lignes, 2009 (1966) (tr.it. *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2006).
- Frank I., *Les troubadours et le Portugal*, in *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1949, pp. 201-226.
- Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques*, par ses amis, ses collègues et ses anciens élèves de France et de l'Étranger, vol. I, Baden- Paris, Art et science - Didier, 1950, pp. 1-68.
- Fratta A., *Un 'groviglio' di voci: Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernhe*, in «*Medioevo romanzo*», XVIII, 1993, pp. 3-29.
- *Ancora sul testo e sull'interpretazione delle poesie di Peire d'Alvernhe*, in «*Rivista di Studi Testuali*», V, 2003, pp. 21-49.
- Fritz J. M., *Le Discours du fou au Moyen Âge: XIIe-XIIIe siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Fuksas, A. P., *Il corpo di Blacatz e i quattro angoli della cristianità*, in *Interpretazioni dei trovatori, con altri contributi di filologia romanza*, Atti del Convegno, (Bologna, 18-

- 19 ottobre 1999), in «Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», XIV, 2001, pp. 187-206
- *Etimologia e Geografia nella Lirica dei Trovatori*, Roma, Il Bagatto, 2002.
 - *Il valore del sapere. Il partimen trobadorico Guillem, prims iest en trobar a ma guiza (BdT 205,4) e le accezioni medievali romanze di un luogo comune della cultura occidentale*, in *Per Gabriella Studi in ricordo di Gabriella Braga*, t. II, a cura di M. Palma e C. Vismara, Cassino, 2013, pp. 879-899.
 - *La cobla tensonada e la "dama del torto" di Peire Rogier*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 843-854.
 - *I comandemenz d'Ovide e il diritto amoroso nei romanzi di Chrétien de Troyes*, in *'Balanus annus et bonus'. Studi in onore di Maurizio Viridis*, a cura di P. Serra e G. Murgia, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 68-101.
- Gaggero M., *Per una storia romanza del rythmus caudatus continens. Testi e manoscritti dell'area galloromanza*, Milano, Ledizioni, 2016.
- Gally M., *Rhétorique et histoire d'un genre. Le jeu-parti à Arras*, thèse de 3e cycle, Université de Paris-VII, 1985.
- *Jehan Bretel, poète et mécène*, in *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie (Amiens 18-20 mars 1988), D Buschinger (ed), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991, pp. 125-38.
 - *Entre sens et non sens. Approches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, atti del convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997) a cura di M. Pedroni - A. Stäuble, Longo, Ravenna, 1999, pp. 223-235.
 - *Disputer d'amour. Les Arrageois et le jeu-parti*, in «Romania», t. CVII, n. 425, 1986, pp. 55-76.
 - *Jeux-partis de Thibaut de Champagne: poétique d'un genre mineur*, in *Thibaut de Champagne, Prince et Poète au XIIIe siècle*, Y. Bellenger et D. Quérueu (edd.), Lyon, La manufacture, 1987, pp. 89-97.
 - *Quand l'art d'aimer était mis à l'index...*, in «Romania», t. CXIII, n. 451-452, 1992, pp. 421- 440.
 - *Poésie en jeu: des jeux-partis aux fratrasies*, in *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, textes réunis par M. -M. Castellani et J.-P. Martin, Arras, Artois Presses Université, 1994, pp. 71-80.

- *Parler d'amour au puy d'Arras. Lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004.

- Galvani G., *Osservazioni sulla poesia de' trovatori. e sulle principali maniere e forme di essa confrontate brevemente colle antiche italiane*, Modena, Eredi Soliani, 1829.

- Gambino F., *L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*», CLXXIX, 2000, pp. 33-90.

- Gatti L., *Tra Arnaldi e protettori: edizioni e prospettive critiche di due tenzoni scatologiche (BdT 184,1 e T 21,1)*, in *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013), éd. par I. de Riquer, D. Billy, G. Palumbo, Nancy, ATILF, 2017, pp. 85-94.

- Gaunt S., *Troubadours and irony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- *Marcabru, marginal men and orthodoxy: the early troubadours and adultery*, in «*Medium Aevum*», LIX, 1990, pp. 55-72.

- *Poetry of Exclusion. A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics*, in «*Modern Language Review*», LXXXV, 1990, pp. 310-329.

- *Pour une esthétique de l'obscène chez les troubadours*, in *Atti del Secondo Congresso della «Association Internationale d'Études Occitanes* (Torino, 31 agosto - 5 settembre 1987), vol. I, a cura di G. Gasco Queirazza, Torino, Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche - Università di Torino, 1993, pp. 101-117.

- *Gender and genre in medieval French literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

- *Letteratura medievale e gender studies: ascoltare voci soffocate*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. II, *Il Medioevo volgare*, t. IV, *L'attualizzazione del testo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Roma, Salerno, 2004, pp. 651-683.

- *The Look of love: the Gender of the Gaze in Troubadour Lyric*, in *Troubled Vision: Gender, Sexuality, and Sight in Medieval Text and Image*, edited by e. Campbell and R. Mills, London, Plagrave Macmillan, 2004, pp. 79-95.

- *Fictions of orality in troubadour poetry*, in *Orality and Writing in Medieval Culture*, ed. by M. Chinca and C. Young, Bruges, Brepols, 2005, pp. 117-138.

- *Obscene hermeneutics in troubadour poetry*, in *Medieval Obscenities*, ed. by N. McDonald, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2006, pp. 85-104.

- Gauthier R.-A., *Magnanimite. L' idéal de la grandeur dans la philosophie paienne et dans la théologie chretienne*, Paris, Vrin, 1951.

- Gavel H., David J. Jones. *La tenson provençale, étude d'un genre poétique suivie d'une édition critique de quatre tenses et d'une liste complète des tenses provençales*. Paris, Droz, 1934; (thèse de l'Université de Paris), in «*Annales du Midi*», t. 49, n. 196, 1937, pp. 419-426.
- Gentili S., *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, prefazione di P. Dronke, Roma, Carocci - Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2005, pp.
- Ghil E. M., *L'âge de parage. Essai sur le poétique et le politique en Occitanie au XIIIe siècle*, New York, P. Lang, 1989.
- 'Conven,' 'Costuma' and 'Dreit' in the Code of 'Fin' Amor', in «*Tenso*», XXVI/1-2, 2011, pp. 52-74.
- Giunta C., *Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle Origini*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII*, Atti del Convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di R. Castano, F. Latella, T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 31-48.
- *Due saggi sulla tenzone*, Antenore, Padova, 2002.
- *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- *Espressionismo medievale?*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*, Atti del Convegno Internazionale (Siena, 26-27 ottobre), a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, SISMEL -Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 123-139.
- *Codici. Saggi sulla letteratura del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, in «*Nuova Rivista di Letteratura Italiana*», VIII/1-2, 2005, pp. 231-251.
- Gold P. S., *The Lady and the Virgin. Image, Attitude, and Experience in Twelfth-Century France*, Chicago, Chicago University Press, 1985.
- Gonçalves E., *...soo maravilhado / eu d'En Sordel...*, in «*Cultura Neolatina*», LX/1-2, 2000, p. 371-386
- *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, edición ao coidado de J. Dionísio, H. Monteagudo e M. A. Ramos, índices e bibliografía H. Monteagudo, L. Gómez e N. Cosme, A Coruña, Real Academia Galega, 2016.
- Gonfroy G., *Les genres lyriques occitans et les traités de poétique. De la classification médiévale à la typologie moderne*, in *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Université de Trèves 1986), édités par D. Kremer, Tübingen, Max Niemeyer, 1988, pp. 124-125.

- Gonzales Martínez, D., *Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio*, in «Estudios Románicos», 21, 2012, pp. 65-78.
- Goodrich P., *Law in the Courts of Love. Literature and Other Minor Jurisprudences*, London, Routledge, 1996.
- Gouiran G., *The classical period: from Raimbaut d'Aurenga to Arnaut Daniel*, in *The Troubadours. An introduction*, edited by S. Gaunt and S. Kay, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 83-98.
- *Sur quelques troubadours qui franchirent les alpes du temps de la croisade contre le albigeois*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a cura di G. Lachin, F. Zambon, Padova, Antenore, 2008, pp. 97-133.
 - «*S'aisi son tuit freich cum el l'autre Lombart, non son bon ad amor*» ou *La mauvaise réputation de Sordel*, in *Études sur la littérature occitane du Moyen Âge*, textes réunis et présentés par G. Caïti-Russo, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, pp. 165-189.
- Gouron A., *Diffusion des consulats méridionaux et expansion du droit romain aux XIIe et XIIIe siècles*, in *La science du droit dans le Midi de la France au Moyen Âge*, London, Variorum, 1984.
- Gravdal K., *Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle*, in «*Romanic Review*», LXXVI, 1985, pp.361-73.
- *Ravishing Maidens: Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.
- Gresti P., *Ancora sui contrafacta provenzali di modelli francesi. Il caso di Cerveri de Girona*, in «*Aevum*», LXX /2, 1996, pp. 263–271.
- Grimaldi M., *Cerveri de Girona, Entr'Arago e Navarra jazia (BdT 434,7a)*, in «*Lecturae tropatorum*», 1, 2008.
- *Svevi e Angioini nel canzoniere di Bernart Amoros*, «*Medioevo Romanzo*», XXXV, 2011, pp. 315-343.
 - *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 2012.
 - Peire Vidal, *Bon'aventura don Dieus als Pizas (BdT 364.14)*, in «*Lecturae tropatorum*», 6, 2013.
 - *Per lo studio della poesia italiana del Due e del Trecento. 'Versi a un destinatario' di Claudio Giunta*, in «*Nuova Rivista di Letteratura Italiana*», XVIII/2, 2015, pp. 11-22.
 - *La réception de la poésie politique des troubadours en Italie*, «*Revue des langues romanes*», CXX/2, 2016, pp. 67-83.

- *La poesia storico-politica dai trovatori alla Scuola siciliana*, in *L'Italia dei trovatori*, a cura di P. Di Luca e M. Grimaldi, Roma, Viella, 2017, pp. 179-196.

- Gruber J., *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983.

- Guadagnini E., *Riflessi di tradizione autonoma. Blacatz, Blacasset e Guilhem Figueira nei canzonieri trobadorici IKA*, in «Rivista di Studi Testuali», IV, 2002, pp. 131-139.

- *La crociata di Federico II e la "cerchia di Blacatz"*, in «Studi medievali», XLVI/1, 2005, pp. 309-331.

- Guerrin J.-C., *Les valeurs dans l'argumentation. Structure axiologiques et dimension axiologique des disputes*, thèse de doctorat en Science du langage, sous la direction de C. Plantin, Université de Lyon I, 2015.

- Guida S., *Per la biografia di Gui de Cavaillon e di Bertran Folco d'Avignon*, in «Cultura Neolatina», XXXII, 1972, pp. 189-210.

- *L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese*, in «Cultura Neolatina», XXXIII, 1973, pp. 235-271.

- *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi, 1983.

- *Problemi di datazione e di identificazione di trovatori. I. Rigaut de Berbezilh - II. Sifre e Mir Bernart - III. Guillem Augier*, in «Romanica Vulgaria», in «Studi provenzali e francesi», 86/87, «Romanica Vulgaria», Quaderni 10/11, L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 87-126.

- *La tenzone fra Ricau de Tarascon e "Cabrit"*, in «Cultura neolatina», XLVII, 1987, pp. 197-221 (poi in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, vol. II, Modena, Mucchi, 1989, pp. 637-661).

- *Il minirepertorio provenzale tradito dal ms. H (Vat. Lat. 3207)*, in Id., *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996, pp. 171-213.

- *Dove e quando fu composto il sirventese Cantarai d'aquestz trobadors*, in «Anticomoderno», *La filologia*, III, 1997, pp. 201-226.

- *Il Limosino di Briva*, in «Cultura Neolatina», LVII, 1997, pp. 167-197.

- *Le biografie provenzali di Sordello*, in «Cultura Neolatina», LX/1-2, 2000, pp. 89-123.

- Troibaritz *fantomatiche? I casi Alamanda ed Escaronha*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane a l'aube d'un nouveau millénaire*, Actes du 6ème congrès international de l'Association internationale d'études occitanes (Wien, 12-19 septembre 1999), G. Kremnitz, B. Czernilowsky, P. Cichon, R. Tanzmeister (edd.), Wien, Praesens, 2001, pp. 411-433.
- *Trovatori minori*, Modena, Mucchi, 2002.
- *(Andrian de) Palais, trovatore lombardo?*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P. G. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, pp. 685-721.
- *Sulla tenzone tra Uget e Reculaire*, in «Studi mediolatini e volgari», LII, 2006, pp. 98-130.
- *Questioni relative a tre partimens provenzali (BdT 388,1; 16,17; 75,5)*, in «Cultura Neolatina», LXVIII, 2008, pp. 249-309.
- *Trovatori provenzali in Italia. Chiose al partimen tra Albertet e Peire (BdT 16,15)*, in «Revista de Literatura Medieval», XXI, 2009, pp. 173-193.
- *Federico II e i trovatori al crocevia dell'anno 1226*, in «Cultura Neolatina», LXXVII, 2017, pp. 7-46.

Guiette R., *D'une poésie formelle en France au Moyen âge*, Paris, Nizet, 1972.

Guillory J., *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993.

Hadot P., *Philosophie, Dialectique, Rhétorique dans l'Antiquité*, in «Studia Philosophica», XXXIX, 1980, pp. 139-166.

Hagan P., *The medieval Provençal Tenson: contribution to the Study of the Dialogue Genre*, PhD Thesis, Yale University, 1975 (dattiloscritto).

Hanford J. H., *The Medieval Debate between Wine and Water*, in «Publication of the Modern Language Association», XVIII/3, 1913, pp. 315-367.

Hanning R. W., *The Audience as Co-Creator of the First Chivalric Romances*, In «The Yearbook of English Studies», XI, 1981, pp. 1-28.

Harvey R. E., *The Troubadour Marcabru and Love*, London, Westfield College Publications in Medieval Studies, 1989.

- *Joglars and professional status of the early troubadours*, in «Medium Aevum», LXII, 1993, pp. 221-241.

- *Le contexte des “performances” troubadouresques*, in Actes du quatrième congrès international de l’Association Internationale d’Etudes Occitanes (Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993), vol. 1, édités par R. Cierbide avec le concours de M. E. Ramos, Vitoria, Evagraf, 1994, pp. 113-125.
- *Marcabru et la fals'amor*, in «Revue des Langues Romanes», C, 1996, pp.49-80.
- *Occitan extravagance and the court assembly at Beaucaire in 1174*, in «Cultura Neolatina», LXI, 2001, pp. 55-74.
- *The Empress Eudoxia and the troubadours*, in «Medium Aevum», LXX/2, 2001, p. 268-277.
- *Textual Transmission and Courtly Communities. The Case of Baussan*, in «Tenso», XVII, 2002, pp. 30-53.
- *Two partimens involving Peirol*, in «Cultura Neolatina», LXIV, 2004, pp. 187-205.
- *Eleanor of Aquitaine and the troubadours*, in *The World of Eleanor of Aquitaine. Literature and Society in Southern France between the Eleventh and Thirteenth Centuries*, M. Bull & C. Léglu (edd.), Woodbridge, Boydell and Brewer, 2005, pp. 101-114.
- *Troubadours, seigneurs et princes Plantagenêts*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII*, atti del Convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di R. Castano, F. Latella, T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 353-362.
- *La voix dans les pièces dialoguées. À propos du partimen PC 185.2=457.24*, in *La Voix Occitane. Actes du VIIIe Congrès de l’Association Internationale d’Études Occitanes* (Bordeaux, 12-17 octobre 2005), vol. I, G. Latry (ed.), Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2009, pp. 237-249.
- *On the date of Gaucelm Faidit's dialogue with Albertet (BdT 16,16), with a note on "Ara nos sia guitz"*, in «Cultura Neolatina», LXXI, 2011, pp. 9-21.
- *Choosing partners: a critical edition of the poetic dialogues of Dalfi d'Alvernhe, Baussan and Uc (PC 448.1A, 119.1 and 448.1)*, in «Medioevo Romanzo», XXXVI/1, 2012, pp. 172-191.

Heinich N., *Des valeurs. Une approche sociologique*, Gallimard, Paris, 2018.

Hershon C. P., *Les troubadours de Béziers*, Béziers, Société Archéologique, Scientifique et Littéraire de Béziers, 2001.

Hill J., *Childhood in the Lives of Anglo-Saxon Saints*, in *Childhood & Adolescence in Anglo-Saxon Literary Culture*, ed. by S. Irvine and W. Rudolf, Toronto, Toronto University Press, p. 139-159.

- Hoffmann R. C., *The Lady in the Poem. A Shadow Voice*, in *Poetics of Love in the Middle Ages. Texts and contexts*, Fairfax, Virginia, 1989.
- Huizinga J., *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1938. (tr. it. *Homo ludens*, traduzione di C. von Schendel, Milano, Il Saggiatore, 1972; 1a ed. it. 1949).
- Jacquart D., *La morphologie du corps féminin selon les médecins de la fin du Moyen Âge*, in *Le corps féminin au Moyen Âge / Il corpo femminile nel Medioevo*, «Micrologus. Natura, scienze e società medievali», 2014/I, pp. 81-98.
- Jacques F., *Dialogiques*, t. 2, *L'espace logique de l'interlocution*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- Jantzen H., *Geschichte des deutschen Streitgedichtes im Mittelalter, mit Berücksichtigung ähnlicher Erscheinungen in anderen Litteraturen*, Breslau, Koebner, 1896.
- Jauss H. R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 2 voll. Frankfurt, Suhrkamp, 1977-1982.
- Jeanroy A., *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédites*, par A. Jeanroy, Paris, Hachette, 1889.
- *La tenson provençale*, in «*Annales du Midi*», t. 2, n. 7, 1890, pp. 281-304.
 - *Sur la tençon* “Car vei fenir a tot dia”, in «*Romania*», XIX, 1890, pp. 394-402.
 - *La première génération des troubadours. Conflits de pensée et recherche de formes*, in «*Romania*», t. 56, n. 224, 1930, pp. 481-525.
 - Rec. a *La tenson Provençal. Étude d'un genre poétique*, suivie d'une éd. critique de quatre tenses et d'une liste complète des tenses provençales, (thèse de l'Université de Paris), Droz, Paris, 1934, in «*Romania*», t. 60, 1934, pp. 116-117.
 - *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Privat -Didier, 2. voll., 1934 (Genève, Slatkine Reprints, 1973).
 - *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, études de littérature française et comparée suivies de textes inédits par Alfred Jeanroy, 4. éd. avec additions et une appendice bibliographique, Paris, H. Champion, 1965.
- Jeay M., *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale. 'Mult volentiers me numerai'*, Paris, Garnier, 2015.
- Jolles A., *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Halle, Niemeyer*, 1930, (tr. Fr. *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972).

Jones D. J., *La tenson Provençal. Étude d'un genre poétique, suivie d'une éd. critique de quatre tenses et d'une liste complète des tenses provençales*, thèse de l'Université de Paris, Paris, Droz, 1934.

Kay S., *Love in a Mirror. An Aspect of the Imagery of Bernart de Ventadorn*, in «Medium Aevum», LII, 1983, pp. 272-85.

- *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- *Courts, Clerks, and Courtly Love*, in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, ed. by R. Krueger, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 81-96.
- *Courtly Contradictions. The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*. Stanford, Stanford University Press, 2001.
- *Parrots and Nightingales. Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.

Knobloch H., *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen*, Breslau, W. G. Korn, 1886.

Köhler E., *Reichtum und Freigebigkeit bin der Trobadordichtung*, in «Estudis romànics», III, 1951-1952

- *Zum trobar clus der Trobadors*, in «Romanische Forschungen», LXIV, 1952, pp. 71-101.
- *Bravoure, savoir, richesse et amour dans les jeux-partis des troubadours*, in «Estudis romànics», V, 1955-1956, pp. 95-100.
- *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1956 (ed. rivista e aumentata nel 1970).
- *Der Frauendienst der Trobadors, dargestellt an ihren Streitgedichten*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», XLI, 1960, pp. 201-231.
- *Zur Diskussion der Adelsfrage bei den Trobadors*, in 'Medium Aevum vivum'. *Festschrift für Walther Bulst*, herausgegeben von H. R. Jaus und D. Schaller, Heidelberg, Winter, 1960, pp. 161-178.
- *Trobadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin, Rüttern & Loening, 1962.
- "Nos sai qui s'es - No sai que s'es" (*Wilhelm IX von Poitiers und Raimbaut d'Orange*), in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, vol. I, J. Horrent ... et al. (ed.), Gembloux, Duculot, 1964, pp. 349-366.

- *Observation historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXV, 1964, pp. 27-51.
 - *Sens et fonction du terme 'jeunesse' dans la poésie des troubadours*, in *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves et les membres du C.É.S.C.M.*, édités par P. Gallais et Y.-J. Riou, vol. I, Poitiers, Société d'Études Médiévales, 1966, pp. 569-583.
 - “Trobar clus’: *discussione aperta*”. *Marcabru und die beiden Schulen*, in «Cultura Neolatina», XXX, 1970, pp. 300-314.
 - *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, traduzione e introduzione a cura di M. Mancini, Padova, Liviana, 1976.
 - *Tenzone*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, *Les genres lyriques*, t. 1, fasc. 5, Heidelberg, Carl Winter, 1979, pp. 1-15.
 - *Partimen* (“joc partit”), in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, *Les genres lyriques*, t. 1, fasc. 5, Heidelberg, Carl Winter, 1979, pp. 16-32.
 - *Per una teoria materialistica della letteratura: saggi francesi*, trad. di V. Marmo con la collab. di G. Rizzuto, Napoli, Liguori, 1980.
- Kolsen A., *Zwei provenzalische "partimen" und zwei "coblas"*, in «Studi Medievali», XII, 1939, pp. 183-191.
- Kosofsky Sedgwick E., *Between men. English literature and male homosocial desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Kristeva J., *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in «Critique», 236, 1967, pp. 438-465.
- *Semiotike. Recherches pour une semanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Lacan J., *L'amour courtois en anamorphose*, in *Le séminaire de Jacques Lacan*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse (1959- 1960)*, J.-A. Miller (ed.), Paris, Seuil, 1986, pp. 167-184.
- Lachin G., *Malas femnas*, in «Cultura Neolatina», XL, 1980, pp. 33 - 48.
- *Partizione e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*, Atti del XVI e del XVII Convegno interuniversitario di Bressanone, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 1995, pp. 267-304.
 - *Il primo canzoniere*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a cura di G. Lachin, F. Zambon, Padova, Antenore, 2008, pp. XIII-CV.

- Ladeyrie-Dagen N., *L'invention du corps. La Représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1997.
- Lamur-Baudreu A. C., *Aux origines du chansonnier de troubadour M (Paris, Bibl. nat., fr. 12474)*, in «Romania», CIX, 1988, pp. 183-98.
- Lanciani Giulia, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in «Rassegna iberistica», LIII, 1995, pp. 3-16.
- Lannutti, M. S., *Seguendo le "tracce". Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini* in «Medioevo romanzo», vol. XXXI, 2007, pp. 184-98
- *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, in «Medioevo romanzo», vol. XXXII, 2008, pp. 3-28.
- Larghi G., *Occitania italica: Peire de la Mula da Saint-Gilles*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981- Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives*, Actes du Neuvième Congrès International de l'A.I.E.O. (Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008), éditées par A. Rieger avec la collaboration de D. Sumien, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 449-460.
- Larson P., *Dalla fucina di 'Universo Cantigas': una nuova lettura della tenzone bilingue T 21, 1 (UC 475)*, in «Medioevo Romanzo», XLIII/2, 2019, pp. 430-439.
- Latella F., *Truc Malec*, in «Studi provenzali e francesi», 86/87, «Romanica Vulgaria», Quaderni 10/11, L'Aquila, Japadre, 1989, pp. 71-74
- *Peire Vidal, Pus ubert ai mon ric thesaur (BdT 364.38)*, «Lecturae tropatorum», VIII, 2015.
- Lavis G., *Le jeu-parti français. Jeu de refutation, d'opposition et de concession*, «Medioevo Romanzo», XVI, 1991, pp. 21-128.
- Lavis G. - Dubois-Stasse M., *Lexique des jeux-partis. Concordances et index établis d'après l'édition d'A. Langfors*, Genève, Droz, 1995.
- Lavoine M., *Les jeux-partis du chansonnier d'Arras (ms. 657). Proposition d'interprétation par l'analyse et la codicologie*, Mémoire de Master, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2009.
- Lazzerini L., *'Cornar lo corn'. Sulla tenzone tra Raimon de Durfort, Truc Malec e Arnaut Daniel*, in «Medioevo Romanzo», VIII, 1981-1983, pp. 339-370.
- *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese (I parte)*, in «Medioevo Romanzo», XVIII/2, 1993, pp. 153-205; (II parte), in «Medioevo Romanzo», XVIII /3, 1993, pp. 313-369.

- *Un' ipotesi sul dittico dell' "estornel" (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabru)*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLVI, 2000, pp. 121-166.
- *Romanzi arturiani e lirica d' "oc". Casi problematici d' intertestualità, tra animali misteriosi e perfide donzelle*, in *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell' Orso, pp. 41-71.
- *Letteratura medievale in lingua d' oc*, Modena, Mucchi, 2001.

Le Goff J., *Il meraviglioso e il quotidiano nell' occidente medievale*, a cura di F. Maiello, tr. it. di Michele Sampaolo, Roma - Bari, Laterza, 1983.

- *I riti, il tempo, il riso*, Roma - Bari, Laterza, 2003.
- *À la recherche du Moyen Âge*, avec la collaboration de J.-M. de Montremy, Paris, Audibert, 2003.

Le Goff J. - Truong N., *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Levi, 2003.

Lecco M., *I racconti che precedono le Regulae Amoris (De Amore, I, 15 e II, 8)*, in *Studi sul "De amore" di Andrea Cappellano e sulla sua posterità*, «L' immagine riflessa», XV/2, 2006, pp. 95-115.

Lee C., *Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Palermo 18-24 settembre 1995), vol. VI, Tübingen, Niemeyer, 1998, pp. 243-250.

- *La tradizione misogina*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. II, *Il Medioevo volgare*, t. IV, *L' attualizzazione del testo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Roma, Salerno, 2004, pp. 509-544.

Léglu C., *A reading of Troubadour insult songs: the Comunals cycle*, in «Reading Medieval Studies», XXII, 1997, pp. 63 - 84.

Lejeune R., *Rôle littéraire de la famille d' Aliénor d' Aquitaine*, in «Cahiers de civilisation médiévale», I/3, 1958, pp. 319-337.

- *La "Galerie littéraire" du troubadour Peire d' Alvernhe*, in «Revue de langue et littérature d' oc», XII-XIII, 1962-1963, pp. 35-54.
- *La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 20, n. 78-79, avril-septembre 1977, pp. 201-217
- *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Liège, Marche Romane, 1979.

- Lemesle B., *Conflits et justice au Moyen Age. Normes, loi et résolution des conflits en Anjou aux XI^e et XII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- León-Gómez M., *El cançoner C (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856)*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2012.
- Leube C., *Cobla*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, E. Köhler, U- Mölk, D. Rieger (edd.), vol. II, *Les genres lyriques*, t. 1, f. 7, pp. 384-421.
- Lewent K., *Old Provençal Miscellany*, in «The Modern Language Review», XXXVIII, 1943, pp. 106-116.
- Limentani A., *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.
- Livingstone A., *Pour une révision du «mâle» Moyen Âge de Georges Duby*, in «Clio. Histoire, femmes et sociétés», VIII, *Georges Duby et l'histoire des femmes*, 1998, pp. 139-154.
- Longobardi M., *Per partito preso. Espedienti della retorica nelle dispute di Guiraut Riquier*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLIX, 2003, pp. 71-104.
- *La citazione del proverbio nelle dispute*, in *La citazione, atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone, 11-13 luglio 2003)*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2009, pp. 105-128.
- Lorenzo Gradín P., *Partimen*, in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 512-513.
- Löwy M., *Le concept d'affinité élective chez Max Weber*, in «Archives de sciences sociales des religions», vol. 49, n. 127, 2004, pp. 93-103.
- López Chanime J., *A tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos*, in «Madrygal», V, pp. 61-72.
- Loporcaro M., *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT 233.2 e 233.3)*, in «Medioevo romanzo», XV, 1990, pp. 17-60.
- Ludwig F., *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in «Archiv für Musikwissenschaft», V, 1923, pp 185-222.
- Mahn A.F., *Der Troubadour Cercamon*, in «Jahrbuch für romanische und englische Literatur», I, 1859, pp. 83-100.
- Maingueneau D., *Le dialogue comme hypergenre*, in *Le dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture*, Ph. Guérin (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 35-49.

- Mancini M., *Recenti interpretazioni del trobar clus*, in «Studi di Lettere francesi», II, 1969, pp. 241-259.
- *Aimeric de Peguilhan, 'rhétoriqueur' e giullare*, in *Il medioevo nella Marca. Trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV*, atti del convegno di Treviso (28-29 settembre 1990), a cura di M. L. Meneghetti e F. Zambon, Treviso, Edizioni Premio Comisso, 1991, pp. 45-89.
 - *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il mulino, 1993.
- Mannheim K., *Sociologia della conoscenza*, a c. di P. Kecskemeti, Bari, Dedalo, 1974.
- Mantovani D., «*Autra vetz fui a parlamen*» (BdT 305.7). *Analisi ed edizione critica di un componimento del Monge de Montaudon*, in «La parola del testo», 9, 2005, pp. 215-245
- (ed.) *Ans am ieu lo chant e-l ris. Episodi di parodia e satira presso i trovatori*, Milano, CUEM, 2008.
 - *Prove di dialogo fra i trovatori: Bertran de Born, Monge de Montaudon, Folquet de Marselha, Palais*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di F. Brugnolo and F. Gambino, Padova 2009, pp. 197-216
 - *Varietà metriche e scenari satirico-parodici: un'ipotesi per due componimenti del Monge di Montaudon*, in «Critica del testo», I, 2009, pp. 167-202.
- Marcenaro S., *Autoparodia e soggettività*, in «L'Immagine Riflessa», XIII/2, 2004, pp. 33-44.
- *Canti di scherno e di maldicenza*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2006.
 - *Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galegoportoghesi di testi occitani*, in *Marsupii Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 471-483.
 - *Onomastica burlesca e cultura epica nella poesia dei trovatori galego-portoghesi*, in *Il nome proprio nella letteratura romanza medievale*, a cura di F. Carapezza, «InVerbis. Lingue Letterature Culture», II, 2018, pp. 83-100.
- Marinetti, S., *Per una rilettura della tenzone fra Taurel e Falconet (BdT 438,1)*, in *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musica*, Atti del Convegno (Rocca Grimalda - Ovada, 26-27 giugno 2004), a cura di S. M. Baurillari, «L'immagine riflessa», IX pp. 61-76.

- *Guillalmona! Chi era costei? Congetture semiserie di lessico osceno in Falconet, Taurel e altri*, in *Filologia aperta ovvero per amicizia scritti offerti a Fabrizio Beggiano*, a cura di S. Marinetti, Perugia, Editrice «Pliniana», 2009, pp. 163-193.

Marot P., *Identifications de quelques partenaires et juges des «unica» des jeux-partis du Chansonnier d'Oxford*, in «*Bibliothèque de l'école des chartes*», LXXXVIII, 1927, pp. 266-274.

Marshall J., *Le vers au XIIe siècle: genre poétique?*, in *Actes et mémoires du IIIe Congrès international de langue et littérature d'oc*, (Bordeaux, 3-8 septembre 1961), vol. I, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1965, pp. 55-63.

- *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, in «*Romania*», CI, 1980, pp. 289-335.
- *Editing the tensos and partimens*, in *Proceedings of the Third British Conference on Medieval Occitan Language and Literature*, held at the University of Warwick, April 1st-3rd, 1985, pp. 1-23 (dattiloscritto).
- *Dialogues of the Dead. Two "tensos" of the Pseudo-Bernart de Ventadorn*, in *The Troubadours and the Epic. Essays in Memory of W. Mary Hackett*, a cura di L. Paterson - S. Gaunt, Warwick, Coventry, 1987, pp. 40-42.
- *Les jeunes femmes et les vieilles: une tenso (PC 88.2=173.5) et un échange de sirventes (PC 173.1a + 88.1)*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, R. Favreau (ed.), Poitiers, C.E.S.C.M., 1991, pp. 325-38.

Mason J. W., *Melodic exchange and musical violence in the thirteenth-century jeu-parti*, PhD Thesis, Lincoln College, University of Oxford, 2018.

Massé H., *Du genre littéraire «Débat» en arabe et en persan*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*», XIV, 1961, pp. 137-147.

Massó-Torrents J., *L'antiga escola poètica de Barcelona*, Barcelone, Impremta de la Casa de Caritat, 1922.

Matheis E., *Capital, Value, and Exchange in the Old Occitan and Old French Tenson (Including the Partimen and the Jeu-Parti)*, PhD Thesis, Columbia University, New York, 2014.

Mauss M., *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in «*l'Année Sociologique*», II, 1923-1924 (tr. it. *Saggio sul dono: forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, introduzione di M. Aime, Torino, Einaudi, 2002).

- *Les techniques du corps*, «*Journal de Psychologie*», XXXII, 1936.

- Mazzitello P., *Il bacio spudorato. Breve storia dell'Osculum Infame*, in «Griseldaonline», XIII, 2013 (<https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9211/9090>).
- Mc Queen K., *That's Debatable! Genre Issues in Troubadour Tensos and Partimens*, PhD Thesis, University of Wisconsin-Milwaukee, 2015.
- Meens R., *Penance in Medieval Europe, 600-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Méjean S., *Contribution à l'étude du 'sirventes joglaresc'*, in *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, vol. I, édité par I. Cluzel et F. Pirot, Liège, Éditions Soledi, 1971, pp. 377-395.
- Meliga W., *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, in «Rivista di Studi testuali», I, 1999, pp. 159-182.
- *La raccolta con razos di Bertran de Born*, in *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, vol. II, a cura di P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni e S. Vatteroni, Pisa, Pacini, 2006, pp. 955-991.
- Menegaldo S., Rec. a *The Troubadours Tensos and Partimens. A Critical Edition*, éd. R. Harvey et L. Paterson, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 2010 (<http://journals.openedition.org/crm/12126>).
- *La recommandation paradoxale, ou le jongleur cible de la satire*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», XXII, 2011, pp. 537-586.
- Meneghetti M. L., *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena 1984.
- *Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione (su data, formazione e fini del Liber Alberici)*, in *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, pp. 115-128.
 - *Giullari e trovatori nelle corti medievali*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XIV secolo*. Atti del Convegno (Pienza settembre 1991), Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 67-89.
 - *Uno stornello nunziante. Fonti, significato e datazione dei due vers dell'estornel di Marcabru*, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di L. Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 47-63.
 - *Federico II e la poesia trobadorica alla luce di un nuovo reperto iconografico*, in *Federico II e la civiltà comunale nell'Italia del Nord*, Atti del Convegno internazionale promosso in occasione dell'VIII centenario della nascita di Federico II

di Svevia (Pavia - Rivellino, 3-15 ottobre 1994), a c. di C. D. Fonseca, R. Crotti, Roma, De Luca, 1999, pp. 507-523.

- *Intertextuality and dialogism in the troubadours*, in *The Troubadours. An introduction*, ed. by S. Gaunt and S. Kay, Cambridge University press, Cambridge, 1999, pp. 181-211.
- *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, in «Critica del Testo», II, 1999, pp. 119-140.
- *Aldric e Marcabru*, in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offerts à Aldo Menichetti*, M.-C. Gérard-Zai, P. Gresti, S. Perrin, Ph. Vernay, M. Zenari (edd.), Genève, Slatkine, 2000, pp. 71-86.
- *In limine. Qualche osservazione sui due primi esempi di satira 'personale' romanza (BdT 294, 1-2)*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*. Atti del Convegno internazionale (Siena, 26-27 ottobre 2002), a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 1-9.
- “*Nutz en ma chamiza*”. *Idéologie et métaphore vestimentaire dans la poésie des troubadours*, in *Le corps et sa parure / The Body and its Adornment*, «Micrologus», XV, 2007, pp. 157-172.
- *Aldric, Marcabru e il poemetto Eu aor Damrideu*, in «*L'ornato parlare*». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a c. di G. Peron, Padova, Esedra, 2007, pp. 3-19.
- *Vidas e razos: sondaggi di stratigrafia funzionale (con una riflessione su fonti e significato del Sirventes lombardesco)*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004), a c. di G. Lachin, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 227-251.
- *Eteronimi e avatars: il caso della tenso fra Maïstre e Guilhalmi (BdT 112,1)*, in «*Critica del Testo*», XIII/2, 2010, pp. 7-24.
- *Guglielmo IX tra palinodia e autoparodia*, in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*. Actes du Colloque International (Zurich, 9-10 décembre 2010), textes réunis par J. Bartuschat et C. Cardelle de Hartmann, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 41-58.
- *Sistema dei generi e/o coscienza del genere nelle letterature romanze medievali*, in «*Medioevo romanzo*», XXXVII, 2013, pp. 5-23.

Menendez Pidal R., *Poesia juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Puublicaciones de la Revista de filología española, 1924.

Menichetti C., *Le citazioni liriche nelle biografie provenzali (per un'analisi stilistico-letteraria di vidas e razos)*, in «*Medioevo romanzo*», XXXVI/1, 2012, pp. 128-160.

- *Le tenzoni del canzoniere E: fonti, strategie compilative, coordinate storico-culturali della sezione*, in «Studi Mediolatini e Volgari», LIX, 2013, pp. 173-224.
- *La sezione di tenzoni nel canzoniere E (con qualche spunto sulla tradizione linguadociana dei testi dialogici)*, in *Los que fan viure e tresluisir l'occitan. Actes du Xe Congrès de l'AIEO (Béziers, 12- 19 juin 2011)*, a cura di C. A. Garabato, C. Torreilles et M.-J. Verny, Limoges, Lambert Lucas, 2014, pp. 261-269.
- Arnaut de Tintinhac, *Lo joi comens'en un bel mes* (BdT 34.2), in «Lecturae Tropatorum», 8, 2015.
- *Fra ricezione e posterità della poesia trobadorica: ancora sulle citazioni liriche nella tradizione occitanica*, in «Critica del testo», XVIII /3, 2015, pp. 279-295.

Mentré F., *Les générations sociales*, Paris, Bossard, 1920.

Meyer P., *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris, A. Franck, 1871 (rist. anast. Genève - Marseille, Slatkine - Laffitte, 1973).

Migliorino F., *Iniuria e infamia. Indagine sulla dottrina giuridica medievale*, in *Persönlichkeitsrecht und Persönlichkeit des Rechts. Gedächtnisschrift für Heinz Hübner (1914-2006)*, a cura di C. Becker, Berlin – Münster, LIT – Verlag, 2016, pp. 145-171.

Milone L., *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998.

Mölk U., *“Trobar clus, trobar leu!”. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München, W. Fink, 1968.

- *Raimbaut d'Aurenga e il trobar prim*, in *Il punto su: I trovatori*, a cura di M. Mancini, Bari, Laterza, 1991.
- *A propos de la tradition manuscrite de la chanson PC 167,50 de Gaucelm Faidit*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002)*, vol. I, R. Castano, S. Guida and F. Latella (edd.), Roma, Viella, 2003, pp. 555-564.

Moraux P., *La joute dialectique d'après le huitième livre des Topiques*, in *Aristotle on Dialectic. The Topics, proceedings of the third Symposium Aristotelicum*, ed. by G. E. L. Owen, Oxford, Clarendon, 1968, pp. 277-311.

Mortier R. *Pour une poétique du dialogue. Essai de théorie d'un genre*, in *Literary Theory and Criticism, Festschrift presented to René Welleck in honor of his eighteenth Birthday*, vol. I, *Theory*, Berne et al., P. Lang et al., 1984, pp. 457-474.

- Mühlethaler, J.-C., *Disputer de mariage: débat et subjectivité des jeux-partis d'Arras à l'échange de ballades et de rondeaux chez Eustache Deschamps et Charles d'Orléans*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, Atti del convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997) a cura di M. Pedroni - A. Stäuble, Longo, Ravenna, 1999, pp. 203-21.
- Neale R. A., *The Fool and his Loaf*, in «Medium aevum», LIV, 1985, pp. 104-109.
- Negri A., Guillem Figueira, Aimeric de Peguillan, *Anc tan bel colp de joncada, Anc tan bella espazada (BdT 217.1a, 10.9)*, *Lecturae tropatorum*, 3, 2010.
- *Tempo e luogo in alcuni testi d'invettiva della lirica trobadorica in Italia*, in *Leggere il tempo e lo spazio. Studi in onore di Giovanni Bogliolo*, M. Amatulli et al. (ed.), München, Maidenbauer, 2011, pp. 17-30.
- Neumeister S., *Das Spiel mit der Hofischen Liebe*, München, Fink, 1969.
- *Le classement des genres lyriques des troubadours*, in *Actes du Sixième Congrès international de langue et littérature d'oc et études franco-provençales*, t.2, Montpellier (septembre 1970), Montpellier, 1971, p. 401-415.
- Nichols S. G., *The early troubadours*, in *The Troubadours. An introduction*, edited by S. Gaunt and S. Kay, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 66-82.
- Niiranen, S. *"Miroir de mérite": valeurs sociales, rôles et image de la femme dans les textes médiévaux des trobairitz*, PhD Dissertation, University of Jyväskylä, 2009.
- Noto G., *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle biografie provenzali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.
- Novikoff A. J., *The Medieval Culture of Disputation. Pedagogy, Practice, and Performance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.
- Nowakowska A., *Dialogisme, polyphonie: des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine*, in *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy (3-9 septembre 2004), sous la direction de J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nölke et L. Rosier, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck-Duculot, 2005, pp. 19-32.
- Nowakowska, A., Sarale, J.-M. *Le dialogisme. Histoire, méthodologie et perspectives d'une notion fortement heuristique*, in «Cahiers de praxématique», LVII, 2011, pp. 9-20.
- Nykrog P., Rec. di E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus und Graldichtung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1956, in «Studia neophilologica», XXX, 1958, pp. 276-279.

- Ostinelli P., *I chierici e il Defectus corporis. Definizioni canonistiche, suppliche, dispense*, in *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna*, Atti del XIV Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo (San Miniato 21-23 settembre 2012), a cura di G. M. Varanini, Firenze, Firenze University Press, pp. 3-30.
- O'Sullivan E., *Words with Friends, Courtly Edition: The Jeux-Partis of Thibaut de Champagne*, in *Games and Gaming in Medieval Literature*, S. Patterson (ed.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 61–78.
- Paden W. D., *Rape in the pastourelle*, in «The Romanic Review», LXXX, 1989, pp. 331-349.
- *The troubadours and the Albigensian Crusade*, in «Romance Philology», 49, 1995-96, pp. 168-191
 - *The System of Genres in Troubadour Lyric*, in *Medieval lyric: genres in historical context*, Chicago, University of Illinois Press, 2000, pp. 22-67.
- Page C., *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental practice and songs in France 1100-1300*, London, Dent, 1987.
- Pakscher A. - De Lollis C., *Il canzoniere provenzale A (Cod. Vat. 5232)*, in «Studj di Filologia Romanza», III, 1891, pp. 1-670.
- Pani M. - Todisco E., *Società e istituzioni di Roma antica*, Roma, Carocci, 2008.
- Paradisi G., *Ovidio nel "Breviari d'amor" di Matfre Ermengaud. Sulla riscrittura dei "Remedia Amoris"*, in «Medioevi», IV, 2018, pp. 55-94.
- Paris G., *Les Cours d'amour au moyen âge*, in «Journal des savants», 1888, pp. 664-675 (ripub. in *Mélanges de littérature française du moyen âge*, publiés par M. Roques, Paris, Société Amicale Gaston Paris, 1912.
- Pasero N., *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX. Fenomeni di intertestualità in "L'autrier jost 'una sebissa" (BdT 293,30)*, in «Cultura Neolatina», XLIII, 1983, pp. 9-25.
- *Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione*, in *Formes de la critique: Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003, pp. 17-24.
 - *L'ossessione del dono: Charroi de Nîmes e dintorni*, in *Vincolare, ricambiare, dominare. Il dono come pratica sociale e tema letterario*, Atti del X Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 21-22 settembre 2005), a cura di N. Pasero e S. M. Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 91-103.
- Paterson L.M., *Troubadours and eloquence*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

- 'Great court festivals in the South of France and Catalonia in the XIIth and XIIIth centuries', in «*Medium Aevum*», 51, 1982, pp. 213-24
 - *L' épouse et la formation du lien conjugal selon la littérature occitane du XIe au XIIIe siècles. Mutations d'une institution et condition féminine*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, Université de Poitiers-C.É.S.C.M., 1991, pp. 425-442.
- Les "féodalités" occitanes et les troubadours. Propriété et vasselage dans les chansons de geste occitanes jusqu'à la croisade albigeoise*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (Montpellier, 20-26 septembre 1990), vol. I, G. Gouriran (ed.), Montpellier, Université Paul Valéry-Imprimerie de Recherche, 1992, pp. 15-32.
- *The world of the troubadours. Medieval Occitan society, c. 1100-c. 1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 (tr. it. *Nel mondo dei trovatori. Storia e cultura di una società medievale*, edizione italiana a cura di A. Radaelli, presentazione di Stefano Asperti, Roma, Viella, 2007).
 - *L'obscénité du clerc. Le troubadour Marcabru et la sculpture ecclésiastique au XIIe siècle en Aquitaine et dans l'Espagne du nord*, in *Le clerc au moyen âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1995, pp. 471-87.
 - *Marcabru et le lignage de Caïn*, in «*Cahiers de Civilisation Médiévale*», XLI, 1998, pp. 241-255.
 - *Women, property, and the rise of Courtly Love*, in *The Court Reconvenes, International Courtly Literature Society 1998*, ed. B. K. Altmann and C. W. Carroll, D. S. Brewer, Cambridge, 2003, pp.41-55.
 - *L'édition des poèmes dialogués*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002)*, vol. I, R. Castano, S. Guida and F. Latella (edd.), Roma, Viella, 2003, pp. 593–608.
 - *L'édition de tensos et partimens*, in "*Ab nou cor et ab nou talen* ». *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Colloque international A.I.E.O. (L'Aquila 5-7 luglio 2001), a cura di A. Ferrari- S. Romualdi, Modena, Mucchi, 2004, pp. 317-324.
 - *Jeux poétiques et communication de valeurs. Les tensos et partimens des troubadours*, in *Comunicazione e Propaganda nei secoli XII e XIII*, Atti del convegno di Messina, a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Viella, Roma, 2007, pp. 515- 58
 - *Five trobairitz tensos and partimens. A new critical edition*, in «*Rivista di studi testuali*», 6-7, 2004-2005, pp. 191-245.

- Joan d'Albuzon – Nicolet de Turin, *En Nicolet, d'un sognie qu'ieu sognava* (BdT 265.2 = 310.1), in «*Lecturae tropatorum*», 1, 2008.
- *Les tensos et partimens*, in *Les troubadours - Max Rouquette - Tommaso Landolfi*, «Europe», 950 /1, 2008, pp. 102-114
- *Insultes, amour et une trobairitz. La tenso de Raimbaut de Vaqueiras et Albert Malaspina (PC 15.1)*, in *La Voix occitane. Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, (12–17 octobre 2005)*, vol. I, G. Latry (ed.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 227–36.
- *Une culture du verbe. Éloquence et traditions «jongleuresques» chez les troubadours*, in *Au temps de la croisade. Sociétés et pouvoirs en Languedoc au XIIIe siècle, Actes des conférences et tables rondes tenues dans l'Aude (3 avril–30 octobre 2009)*, Carcassonne, Archives départementales de l'Aude, 2009, pp. 107-116.
- *Greeks and Latins at the Time of the Fourth Crusade. Patriarch John X Kamateros and a Troubadour Tenso*, in *Languages of Love and Hate. Conflict, Communication and Identity in the Medieval Mediterranean*, ed. by S. Lambert and H. Nicholson, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 119-139.

Patterson S. L., *Game on. Medieval Players and their Texts*, Phd Dissertation, University of British Columbia, 2017.

Pattison W. T., *The Background of Peire d'Alvernhe's Chantarai d'aquests trobadors*, in «*Modern Philology*», XXXI, 1933, pp. 19-34.

- *The troubadours of Peire d'Alvernhe's Satire in Spain*, in «*Publications of the Modern Language Association*», L, 1935, pp. 14-24.

Paupert A., *La poésie au féminin en langue d'oïl avant Christine de Pizan. La voix des troveresses*, in, *L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des trobairitz à Christine de Pizan*, Actes de la journée d'étude organisée à l'École Normale Supérieure (3 mai 2017), «*Fabula*» <http://www.fabula.org/colloques/document6255.php>.

Pellegrini Silvio, *Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X*, in «*Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli: Sezione Romanza*», III, 1961, pp. 127– 37.

- *Arnaut (Catalan ?) e Alfonso X di Castiglia*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, vol. II, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1962, pp. 480-486.

Perelman C., *L'Empire rhétorique: rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1977 (tr. it. *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, tradotto da M. Botto, D. Gibelli Torino, Einaudi, 1981).

- *Le raisonnement juridique*, in «Les Études Philosophiques», XX/2, 1965, pp. 133 - 141.

- Perelman C.- Olbrechts Tyteca L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958 (tr. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, traduzioni di C. Schick, M. Mayer, E. Barassi, prefazione a cura di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1966).

- Perugi M., *Les textes de Marcabru dans le chansonnier provençal "A". Prospections linguistiques*, in «Romania», CXVII, 1999, pp. 289-315.

- *Per un'analisi stratigrafica delle poesie di Marcabruno. Note in margine a una nuova edizione critica*, in «Studi Medievali», XLIV, 2003, pp. 532-600.

- Perrus C., *L'invective politique au Moyen Âge*, in «Atalaya», V, *L'invective au Moyen Age. France, Espagne, Italie*, 1994, pp. 179-192.

- *Quelques reflexions sur le cercle des poètes disparus*, in *Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Atti del convegno del CERLIM presso l'Università Sorbonne nouvelle (Febbraio 2016), édité par M. Gagliano, P. Guérin et R. Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 15-20.

- Petersen J., *Die literarischen Generationen*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1930.

- Petrossi A., *Le coblas esparsas occitane anonime. Studio ed edizione dei testi*, Tesi di dottorato, XXII ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009.

- Peyre H., *Les générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948.

- Picchio Simonelli M., Il "Grande canto cortese" dai provenzali ai siciliani, in «Cultura Neolatina», XLII 3/4 1982, pp. 201-238.

- Piccininni M., *Analisi semantica di antico provenzale "ric/ricaut"*, in «Medioevo Romano», IV, 1977, pp. 272-293.

- Pirot F., *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles. Les 'sirventes-ensenhamens' de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972.

- Poe E. W., "Cobleiarai, car mi platz". *The Role of the Cobla in the Occitan Lyric Tradition*, in *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, W.D. Paden (ed.), Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000, pp. 68-94.

- *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript "H" (Vat. Lat. 3207)*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 2000.

- «No volc aver nom Raymbaut!». *Names and Naming in «So fo el tems»*, in «Tenso», XII, 2007, pp. 29-40.

- Pollina V., *Troubadours dans le nord. Observations sur la transmission des melodies occitanes dans les manuscrits septentrionaux*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», IX, 1985, pp. 263-278.
- Pollmann L., 'Trobar clus'. *Bibelexegese und hispano-arabische Literatur*, Munster, Aschendorff, 1965.
- Ponzio A., *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano, Bompiani, 2003.
- Premi N., *Filigrane ovidiane nei Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, in *Ovidio duemila anni dopo*, «Medioevi», IV, 2018, pp. 27-54.
- Proia I., *Dai trovatori galeghi alla lirica cortese castigliana: percorsi e modalità di una transizione*, in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, atti del convegno di Siena (11-12 febbraio 2015), a cura di A. Decaria e C. Lagomarsini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 237-260.
- Pulsoni C., *Un Ur-buch di tenzoni?*, in XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992), t. V, sec. VII, *La poésie lyrique romane (XIIe et XIIIe siècles)*, a cura di G. Hilty, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 1993, pp. 125-140.
- *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001.
 - *"Nuey e iorn suy en pessamen" (BdT 163,1), in "L'ornato parlare". Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2007, pp. 21-52.
- Quercia T., *Le (sezioni di) tenzoni nei canzonieri trobadorici*, Tesi di dottorato, XVI ciclo, Università degli Studi di Messina, 2004.
- Radaelli A., *Una donna per due uomini o due uomini per una donna? La "tenzo" del Chardo e d'En Ugo (BdT 114,1= 448,2)*, in «Cultura Neolatina», LXVII/2, 2007, pp. 235-250.
- Rajna P., *Spigolature Provenzali I. Cercalmon, 'Car vei finir a tot dia'*, in «Romania», VI, 1877, pp. 115-119.
- *Tre studi per la storia del libro di Adrea Cappellano*, in «Studj di fiologia romanza», V, 1889, pp. 193-204.
 - *Una questione d' amore*, in *Raccolta di Studii critici dedicata ad Alessandro D'Ancona festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Firenze, Barbera, 1901, pp. 553-68.

- *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo di Boccaccio*, in «Romania», t. 31, n. 121, 1902, pp. 28-81.
- *Guglielmo di Poitiers, trovatore bifronte*, in *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris, Droz, 1928, pp. 349-360.

Raynouard F. J. M., *Des troubadours et les cours d'amour*, Paris, Didot, 1817.

Reed jr. T. L., *Middle English Debate Poetry and the Aesthetics of Irresolution*, Columbia and London, University of Missouri Press, 1990.

Remy P., *Les "cours d'amour": légende et réalité*, in «Revue de l'université de Bruxelles», VII, 1955, pp. 179-197.

- *De l'expression «partir un jeu» dans les textes épiques aux origines du jeu parti*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XVII, n. 68, 1974, pp. 327-333.

Resconi S., *La lirica trobadorica nella Toscana del Duecento. Canali e forme della diffusione*, in «Carte Romanze», II, 2014, pp. 269-300.

- *Forme del rapporto interdiscorsivo tra raccolte di coblas provenzali e poesia comica toscana*, in *Forme letterarie del Medioevo romanzo testo, interpretazione e storia*, Atti del XI congresso della Società Italiana di Filologia Romanza (Catania 22-26 settembre 2015), a cura di A. Pioletti e S. Rapisarda, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 419-437.

Riche P., *Écoles et enseignement dans le haut Moyen Âge*, Paris, Aubier, 1979.

Ricoeur P., *Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre*, in *Hermeneutik und Dialektik*, vol. II, R. Bubner, R. Wiehl (hrsg.). Tübingen, Mohr, 1970, pp. 181-200.

Rieger A., *La mala canso de Gui d'Uisel. Un exempte d' "intertextualité de pointe"*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (Montpellier, 20-26 septembre 1990), vol. II, G. Gouiran (ed.), Montpellier, Université Paul Valéry-Imprimerie de Recherche, 1992, pp. 1071-1088.

- *«En conselh no deu hom voler femna». Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque*, in «Perspectives médiévales», XVI, 1990, pp. 47-57.

- *Trobairitz. Der Beitrag der frau in der altozitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Niemeyer, Tübingen, 1991.

- *Alamanda de Castelnaud. Une "trobairitz" dans l'entourage des comtes de Toulouse?*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», CVII/1-2, 1991, pp. 47-57.

Rieger D., *Die trobairitz in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen*, in «Cultura neolatina», XXXI, 1971, pp. 205-223.

- *Chanter et dire. Etude sur la littérature du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1997.

- Riquer de I., «*Linhaure*». *Cent ans d'études sur un senhal*, in «*Révue des Langues Romanes*», XCVI/1, pp. 41-67.
- Riquer de M., *Contribución al estudio de los poetas catalanes que concurrieron en las justas de Tolosa*, in «*Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*», XXVI, 1950, pp. 300-308, p. 305.
- *Gabriel Ferruç y Guerau de Massanet, Poetas catalanes del siglo XV*, in «*Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*», XXVII, 1951, pp. 148-176, 234-257.
- Robin A., *Espoirs gibelins au lendemain de Bénévent*, in *La poésie politique dans l'Italie médiévale*, sous la direction de M. Marietti, A. Fontes Baratto et C. Perrus, «*Arzanà*», XI, 2005, pp. 47-85.
- Rohr R., *Zur Skala der ritterlichen Tugenden in der altprovenzalischen altfranzösischen hofischen Dichtung*, in «*Zeitschrift für Romanische Philologie*», LXXVIII, 1962, pp. 292-325.
- Romeu J., *El canto dialogado en la canción popular. Los cantares a desafío*, in «*Anuario Musical*», 1948, III, pp. 133-161,
- Romualdi S. (a cura di), *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 8. Il canzoniere provenzale B (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1592)*, Modena, Mucchi, 2006.
- Roncaglia A., *Il gap di Marcabruno*, in «*Studi medievali*», XVII/1, 1951, pp. 46-70.
- Carestia*, in «*Cultura neolatina*», XVIII/2-3, 1958, pp. 121-138.
- '*Cortesamen vuoill comensar*', in «*Rivista di cultura classica e medievale*», VII 1/3, 1965, pp. 949-961.
- *La generazione trobadorica del 1170*, testi e appunti del corso di Filologia Romanza tenuto per l'anno accademico 1967-68, Roma, De Santis, 1968.
 - «*Trobar clus*»: *discussione aperta*, in «*Cultura Neolatina*», XXIX, 1969, pp. 5-55.
 - *Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo. Discussione sui fondamenti religiosi del trobar naturau di Marcabruno*, in *I Cistercensi e il Lazio*, Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Roma (17-21 maggio 1977), Roma, Multigrafica Editrice, 1978, pp. 11-22.
 - *Tristano e anti-Tristano. Dialettica di temi e d'ideologie nella narrativa medievale*. Testi e appunti per il corso di Filologia Romanza a.a. 1980-1981, Roma, Bulzoni, 1981.
 - *Les Troubadours et Virgile*, in *Lectures médiévales de Virgile*. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 25-28 octobre 1982), Rome, Publications de l'École française de Rome, 1985, pp. 267-283.

- *Una "crux" in Peire D'Alvernhe*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Vol. 18/3, 1988, pp. 937-945.
 - *Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du trobar (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de midons)*, in *Actes du IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (Montpellier, 20-26 septembre 1990), vol. III, G. Gouiran (ed.), Montpellier, Université Paul Valéry-Imprimerie de Recherche, 1992, pp. 1105-1118.
 - «*Secundum naturam vivere*» e il movimento trovatoresco, in *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di D. Della Terza, Fiesole, Cadmo, 1995, pp. 29-39.
- Rosenstein R., *Fictitious tenso: authentic genre?*, in *L'offrande du Coeur. Medieval and early modern studies in honour of Glynnis Cropp*, edited by M. Burrell and J. Grant, Christchurch, Canterbury University press, 2004, pp. 96-107.
- Rossi L., *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia*, in «Vox Romanica», I, 1987, pp. 26-62.
- *Comico e burlesco nelle letterature romanze dei secoli XI-XIII*, in *Testi, generi e tradizioni nella Romània medievale*, Atti del VI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Pisa 28-30 settembre 2000), a cura di F. Cigni e M. P. Betti, «Studi Mediolatini e Volgari», XLVII, 2002, pp. 33-55.
 - *Aspetti dell'invettiva nell'Occitania del XIII secolo: Aimeric de Peguilhan e i suoi sodali*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*, Atti del convegno internazionale (Siena, 26-27 ottobre 2002), a cura di S. Carrai - G. Marrani, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005, pp. 31-49.
 - *Le problème du renversement parodique (avec de nouvelles réflexions sur 'Trubert')*, in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, textes réunis par J. Bartuschat et C. Cardelle de Hartmann, SISMEL- Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2013, pp. 213-232.
- Routledge M. J., *Troubadours, trouvères et la cour du Puy*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité, Actes du IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (Montpellier, 20-26 septembre 1990), vol. III, G. Gouiran (ed.), Montpellier, Université Paul Valéry-Imprimerie de Recherche, 1992, pp. 1133-1144.
- Rüdiger J., *Aristokraten und Poeten. Die Grammatik einer Mentalität im tolosanischen Hochmittelalter*, Berlin, Akademie Verlag, 2001.
- Sakari A., *Azalais de Porcairagues, le "Joglar" de Raimbaut d'Orange*, in «Neuphilologische Mitteilungen», L/1, 1949, pp. 23-43.

- *Une tenson-plaidoirie provençale*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank offerts par ses anciens maîtres, ses amis et ses collègues de France et de l'étranger*, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 595-613.
- *L'attribution de 'Anc mais tan gen no vi venir pascor'*, in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, vol. II, Montpellier, Université Paul Valéry-Centre d'Études Occitan, 1978, pp. 225-231.
- *Azalais de Porcairaques interlocutrice de Raimbaut d'Aurenga dans la tenson "Amics, en gran cossirier"?*, in «Neophilologica Fennica», XLV, 1987, pp. 429-440.
- *Qui étaient la comtesse de Die et son amic?*, in *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni. M. Badia i Margarit*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 249-267.

Saltzstein J., *Cleric-Trouvères and the Jeux-Partis of Medieval Arras*, in «Viator», XLIII/2, 2012, pp. 147-64.

Salvatori E., *Les Malaspina: bandits de grands chemins ou champions du raffinement courtois? Quelques considérations sur une cour qui a ouvert ses portes aux troubadours (XIIème - XIIIème siècles)*, in *Les élites lettrées au Moyen Âge en Méditerranée occidentale. Modèles et circulation des savoirs en Méditerranée occidentale (XIIe-XVe siècles)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, pp. 11-27.

Salverda de Grave J.-J., *Quelques observations sur les origines de la poésie des troubadours*, in «Neophilologus», III, 1918, pp. 247-252.

Sanguineti F., *Al margine della tenzone. La tenson fictive in lingua d'oc*, in «Romance Philology», 70, 2, 2016, pp. 435-458.

Sanguineti F.- Scarpati O., *'Comensamen comensarai'. Uno studio tipologico sugli incipit trobadorici*, in «Romance Philology», LXVII, 2013, pp. 113-138.

Sankovitch T., *Lombarda's Reluctant Mirror. Speculum of Another Poet*, in *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, ed. by W. D. Paden, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp.183-93.

Sansone G. E., *Per il testo della tenzone fittizia attribuita a Peire Duran*, in «Romania», t. 118, n. 469-470, 2000, pp. 219-235.

Santangelo A., *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Ginevra, Olschki, 1928.

Saviotti F., Recensione di R. Harvey, L. Paterson (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical edition*, in «Medioevo Romano», XXXVI, 2012/2, pp. 450-452.

- Raimbaut de Vaqueiras, *Era m requier sa costum'e son us* (BdT 392.2), in «Lecturae tropatorum», 6, 2013, 1-44.
- *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017.

Scarpati O., *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma, Viella, 2008.

- Bertran Carbonel, *Cor; diguas me per cal razo* (BdT 82.9) *Un sirventes de vil razo* (BdT 82.18) *S'ieu anc nulh tems chantiei alegamen* (BdT 82.15), in «Lecturae tropatorum», 7, 2014.
- “*Pero non dic*”. *Forme della preterizione nella lirica in lingua d’oc*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), a cura di A. Barbieri e E. Gregori, Padova, Esedra, 2016, pp. 51-64.

Scheludko D., *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Lyrik*, in «Archivium Romanicum», XV, 1931, pp. 137-206.

- *Ovid und die Troubadours*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», LIV, 1934, pp. 129-174.
- *Über den Frauenkult der Troubadours*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XXXV, 1934, pp. 1-40.
- *Über die Theorien der Liebe bei den Trobadors*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LX, 1940, pp. 191-234.
- *Klagen über den Verfall der Welt bei den Trobadors. Allegorische Darstellungen des Kampfes der Tugenden und der Laster*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XLIV, 1943, pp. 22-45.

Schmidt P. G., *I conflictus*, in *Lo Spazio Letterario del Medioevo*, Vol. I, *Il Medioevo latino*, t. I, *La produzione del testo*, , G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (dirr.), Salerno, Roma, 1993, pp. 157-169.

Schmitt J.-C., *Un Medioevo imbarbarito*, in «Quaderni Storici», vol. 19, n. 55 /1, 1984, pp. 231–240.

- *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, Paris, 2002.
- *La raison des gestes dans l'Occident medieval*, Paris, Gallimard, 1990 (tr. it. *Il gesto nel Medioevo*, traduzione a cura di C. Milanese, Roma-Bari, Laterza, 1990)

- Schnell R., *L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour*, parte I, in «Romania», t. 110, n. 437-438, 1989, pp. 72-126; parte II, in «Romania», t. 110, n. 439-440, 1989, pp. 331-363.
- Schutz A. H., *Ronsard's 'Amours' XXXII and the Tradition of the Synthetic Lady*, in «Romance Philology», I/2, 1947, pp. 125-135.
- Searle R., *Speech acts. An essay in the philosophy of language*, Cambridge - London - New York, Cambridge University Press, 1970.
- Selbach L., *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik, und sein Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderer Litteraturen*, Marburg, N. G. Elwert, 1886.
- Shapiro M., «Tenso» et «partimen». La «tençon fictive», in XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974), col. V, a cura di A. Varvaro, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli -Benjamins, 1981, pp. 287-301.
- Signorini M., *Aspetti codicologici e paleografici della produzione di manoscritti in lingua provenzale (secc. XIII-XIV)*, in *Trovatori nel Veneto e a Venezia*, atti del Convegno internazionale, (Venezia 28-31 ottobre 2004), a cura di G. Lachin, presentazione di F. Zambon, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 279-303.
- Sini S., *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011.
- Solla B., *Il canzoniere Occitano L: Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. lat. 3206*, Mucchi, Modena, 2015.
- Soltau O., *Die Werke des Trobadors Blacatz*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», XXIII, 1899, pp. 201-248.
- Spaggiari B., 'Artimalec' e 'Archimalec', in «Romania», vol. 111, n. 443/444 (3/4), 1990, pp. 331-345.
- *Il nome di Marcabru. Contributi di onomastica e critica testuale*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medio Evo, 1992.
- Spanke H., *Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-Parti*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LII, 1929, p. 39-63.
- Spetia L. (ed.), «Intavulare». *Tables de chansonniers romans, II, Chansonniers français* (série coordonnée par M. Tyssens), 2, H (Modena, Biblioteca Estense), Za (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb), Liège 1997.
- Squillaciotti P., *Due note su Palais*, in «Studi mediolatini e volgari», XXXVIII, 1992, pp. 201-207.

- Stäuble A., *La tenzone di Dante con Forese Donati*, in *Lecture classensi*, XXIV, *Le «Rime di Dante»*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1995, pp. 151-170.
- Stewart M. F., *The Melodic Structure of Thirteenth-Century 'Jeux-Partis'*, in «Acta Musicologica», LI/1, 1979, pp. 86–107.
- Stiefel H., *Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone*, Halle, Niemeyer, 1914.
- Stotz P., “Conflictus”. *Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, Atti del convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997) a cura di M. Pedroni - A. Stäuble, Longo, Ravenna, 1999, pp. 165-187.
- Suchier H., *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache zum ersten Male herausgegeben*, Halle, Niemeyer, 1883.
- Symes C., *A Common Stage. Theater and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2007.
- Tavani G., *Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare*, in «Romanistisches Jahrbuch», XV, 1964, pp. 51-84.
- *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
 - *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, *Les genres lyriques*, dir. Erich Köhler, t. 1, fasc. 6, Carl Winter – Universitätverlag, Heidelberg, 1980. (tr. galega, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo Galaxia, 1986; tr. portoghese, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988).
 - *Una o trina? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras al marchese Bonifacio*, in «Lecturae Tropatorum», 10, 2017.
- Tavera A. *Le Chansonnier d'Urfé et les problemes qu'il pose*, in «Cultura Neolatina», XXXVIII, 1978, pp. 233-249.
- *"Non ai de sen per un efan", les troubadours et le refus de la cohérence*, in *L'enfant au Moyen Âge: Littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1980, pp. 335-357.
 - *La table du Chansonnier d'Urfé*, in «Cultura Neolatina», LII, 1992, pp. 23-128.
- Taylor R.A., *A Bibliographical Guide to the Study of the Troubadours and Old Occitan Literature*, Kalamazoo, Western Michigan University- Medieval Institute Publications, 2015.

- Tomaryn Bruckner M., *Fictions of the Female Voice. The Women Troubadours*, in «Speculum», LXVII/4, 1992, pp. 865-891.
- Topsfield L. T., *The 'natural fool' in Peire d'Alvernhe, Marcabru and Bernart de Ventadorn*, in *Melanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis*, vol II, Liège, Association Intercommunale de Méchanographie, 1974, pp. 1149-1158.
- Torraca F., *Sul "Pro Sordello" di Cesare De Lollis*, Firenze, Olschki, 1899.
- Trachsler R., *Ideal und Wirklichkeit cinquant'anni dopo. Lo studio di Erich Köhler e la critica letteraria del 2000*, in *Mito e Storia nella tradizione Cavalleresca*, Atti del XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sul basso Medioevo-Accademia Tudertina, 2006, pp. 45-67.
- *Courtois? Les traités d'amour et l'émergence de la notion de courtoisie*, in «Medioevo romanzo», XLIII/I, 2019, pp. 57-74.
- Tylkowski I., *La conception du "dialogue" de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929])*, in «Cahiers de praxématique», 57, 2011, pp. 51-68.
- Unlaandt N., *Le chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne. Analyse et description du manuscrit et édition de 53 'unica' anonymes*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012.
- Vallet E., *Il «senhal» nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit)*, I parte, in «Rivista di Studi Testuali», V, 2003, pp. 111-167.
- Vandenberghe F., *L'archéologie du valoir. Amour, don et valeur dans la philosophie de Max Scheler. En hommage à Paul Ricœur (1913-2005)*, «Revue du MAUSS», XXVII/1, 2006, pp. 138-175.
- Varvaro A., Rec. a E. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, 2. ed., Tübingen, Niemeyer, 1970, in «Studi medievali», XII, 1971, pp. 546-547.
- Vatteroni S., *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici. I. Peire Cardenal. II. Gaucelm Faidit*, in «Cultura Neolatina», LVIII/1-2, 1998, pp. 7-89.
- *Falsa Clercia. La poesia anticlericale dei trovatori*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.
- *La fortuna di 'L'autr'ier jost'una sebissa' e Raimon Escrivan. Considerazioni sui generi della pastorella e della tenzone fittizia*, In *'Ab nou cor et ab nou talen'. Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, Actes du Colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001), A. Ferrari et S. Romualdi (edd.), Modena, Mucchi, 2004, pp. 243-261.

- “*Verbum exhortationis*” e propaganda nella poesia provenzale del XIII secolo, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII*, Atti del Convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di R. Castano, F. Latella, T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 653-679.

Verderber S., *A medieval fold. Power, Repression, and the Emergence of the Individual*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Viel R., *La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d'Alvernia. Liriche d'oc e d'oïl a contatto*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, vol. II, Roma, Viella, 2014, pp. 1761-1786.

- Marcoat, “*Una ren os dirai, En Serra*”, in *Ans am ieu lo chant e-l ris. Episodi di parodia e satira presso i trovatori*, a cura di D. Mantovani, Milano, CUEM, 2008, pp. 57-67.

Vossler K., *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekunstelten Stiles*, in *Sitzungsberichte der Königlichen Bayerischen Akademie der Munchen der Wissenschaften*, Philos.-Philol. Klasse, 11, 1913, pp.11-65.

Weber M., *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Mohr, Tübingen, 1920-1921 (tr. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, introduzione di E. Sestan, Firenze, Sansoni, 1965).

Wechssler E., *Das Kulturproblem des Minnesang*, Halle, Niemeyer, 1909 (reprint Osnabrück, Otto Zeller, 1966).

Weijers O., *De la joute dialectique à la dispute scolastique*, in «Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», CXLIII/2, 1999, pp. 509-518.

Whitney M.P., *Queen of the Medieval Virtues: Largesse*, in *Vassar medieval Studies by member of the Faculty of Vassar College*, C. Forsyth Fiske (ed.), Yale University Press, New Haven, 1923, pp. 183-215.

Whitthoef F., “*Sirventes joglaresc*”. *Ein Blick auf das altfranzösische Spielmannsleben*, Marburg, N. G. Elwert, 1891.

Yllera Fernández A., *Rutebeuf y la tradición del debate medieval*, in «Estudios Románicos», V, 1989, pp. 1493-1503.

Zaccarello M., *L'uovo o la gallina? Purg. XXIII e la tenzone di Dante e Forese Donati*, in «L'Alighieri», XXII, 2003, pp. 5-26.

Zaganelli G., *Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor*, in «Studi provenzali e francesi», «Romanica Vulgaria», Quaderno 82, L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 143-164.

Zamuner I., *Le baladas del canzoniere provenzale Q. Appunti sul genere e edizione critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Zinelli F., *Attorno al senhal Gardacor in Uc de Saint-Circ BdT 457,3 (appunti per una storia dei poeti di Savaric de Mauleon)*, in *Interpretazioni dei trovatori. Con altri contributi di filologia romanza*, Atti del convegno (Bologna 18-19 ottobre 1999), a cura di A. Fassò e L. Formisano, «Quaderni di Filologia romanza», XIV, 1999-2000, pp. 245-273.

- *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica. Prospettive vecchie e nuove*, in «Medioevo Romanzo», XXXIV/1, 2010, pp. 82-130.

Zingarelli N., *La personalità storica di Folchetto di Marsiglia nella Commedia di Dante*, con appendice, nuova edizione accresciuta e corretta, Bologna, Zanichelli, 1899.

- *Pietro Vidal e le cose d'Italia*, in «Studi Medievali», I, 1928, pp. 337-351.

Zenker R., *Die provenzalische Tenzone. Eine literarhistorische Abhandlung*, Leipzig, Vogel, 1888.

Zink M., *Les chansons de toile*, Paris, Champion, 1977.

- *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972.

- *La subjectivité littéraire*, Paris, Presse Universitaires de France, 1985.

- *Le Tiers d'amour. Un roman des troubadours*, Paris, De Fallois, 1998.

- *Le Moyen Âge et ses chansons*, Paris, De Fallois, 1996.

- *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013.

- *Littératures de la France médiévale. Enseignement: Quel est le nom du poète?*, in «L'annuaire du Collège de France», CXIII, 2014, pp. 587-603.

Zufferey F., *Autour du chansonnier provençal A*, in «Cultura Neolatina», XXXIII, 1973, pp. 147-160.

- *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.

- *À propos du chansonnier provençal M*, in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, édités par M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 221-243.

- *Toward a Delimitation of the Trobairitz Corpus*, in *The voice of the trobairitz. Perspectives on the women troubadours*, edited by W. D. Paden, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 31-44.

- *Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, atti del convegno internazionale di Losanna (13-15 novembre 1997) a cura di M. Pedroni - A. Stäuble, Longo, Ravenna, 1999, pp. 316-332.
- *Genèse et structure du "Liber Alberici"*, in «Cultura Neolatina», LXVII/ 2, 2007, pp. 173-233.

Zumthor P., *Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme*, in «Le Moyen Âge», LXVI, 1960, pp. 302-336.

- *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIe-XIIe siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963.
- *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.