



HAL
open science

Il trovatore Pons de la Guardia : edizione critica con commento e glossario

Nicolò Premi

► **To cite this version:**

Nicolò Premi. Il trovatore Pons de la Guardia : edizione critica con commento e glossario. Literature. Université Paris sciences et lettres; Università degli studi (Vérone, Italie), 2020. Italian. NNT : 2020UPSLP020 . tel-02905403

HAL Id: tel-02905403

<https://theses.hal.science/tel-02905403>

Submitted on 23 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec l'Université de Vérone

Le troubadour Pons de la Guardia
Edition critique avec commentaire et glossaire

Il trovatore Pons de la Guardia
Edizione critica con commento e glossario

Soutenue par
Nicolò PREMI
Le 25 mai 2020

École doctorale n° 472
**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité n° 2271
**Histoire, langue, littérature
françaises et romanes**

Composition du jury :

Paolo, GRESTI Professeur, Università Cattolica del Sacro Cuore	<i>Président/Rapporteur</i>
Anna, ALBERNI Chercheur ICREA, Universitat de Barcelona	<i>Rapporteur</i>
Fabio, ZINELLI Directeur d'études, EPHE	<i>Co-directeur de thèse</i>
Anna Maria, BABBI Professeure, Università di Verona	<i>Directeur de thèse</i>
Chiara Maria CONCINA Chercheur, Università di Verona	<i>Examineur</i>

RÉSUMÉ

La thèse consiste en une nouvelle édition critique des chansons du troubadour catalan Pons de la Guardia, chevalier de l'entourage du roi Alphonse II d'Aragon. La thèse s'ouvre sur un bref *status quaestionis* qui résume la bibliographie précédente sur le troubadour. Après l'édition critique de Pons de la Guardia publiée en 1949 sous forme d'article par István Frank, les deux contributions critiques les plus importantes sur le poète sont dues à Martín de Riquer et, plus récemment, à Saverio Guida. L'édition de Frank a vieilli et nécessitait désormais bien plus qu'une simple mise à jour d'après les nouveaux acquis de la recherche sur la poésie des troubadours et notamment sur ses sources manuscrites. De Riquer a inclus dans son anthologie *Los Trovadores. Historia literaria y textos* la chanson *Faray chanzo* de Pons en la considérant, à juste titre à mon avis, non seulement comme la meilleure du point de vue de la culture poétique qu'elle exhibe, mais aussi comme la plus significative sur le plan historique. Saverio Guida, par ailleurs, dans deux articles différents de 2010 et 2013, a rapporté d'autres documents historiques découverts par lui qui mentionnent le troubadour et qui avaient échappé à Frank. Saverio Guida définit Pons comme « seigneur catalan avec le goût de la poésie », expression que j'aime et que j'ai choisi comme titre de la préface de ma thèse. Celle de Guida est certainement une définition qui peut être partagée mais qui doit être problématisée : Pons pratiquait en fait la poésie non seulement pour une simple passion personnelle, mais aussi probablement en conformité avec un projet politico-culturel précis du souverain auquel il avait consacré sa fidélité vassalique, Alphonse II d'Aragon, dont les objectifs d'expansionnisme politique vers le sud de la France, comme l'a démontré De Riquer, s'exprimaient également à travers l'appropriation de la culture poétique occitane.

Ensuite, j'ai présenté, dans une étude introductive, les caractéristiques de la tradition manuscrite du poète illustrant les huit témoins (**CEJNRSVa**) qui préservent ses chansons et j'ai considéré donc les données matérielles :

- **C** : Parigi, Bibliothèque nationale de France, fr. 856
- **E** : Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749
- **J** : Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. F. IV. 776
- **N** : New York, Pierpont Morgan Library, 819
- **R** : Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22543
- **S** : Oxford, Bodleian Library, Douce 269
- **V** : Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278; ex fr. App. cod. XI
- **a**¹ : Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2814

J'ai relevé que la tradition du troubadour réside entièrement dans la tradition baptisée « y » par Avallé, c'est-à-dire celle des chansonniers languedociens, et documente sa relation avec les sources catalanes. La biographie de Pons, dont il est possible de documenter les relations politiques et féodales dans le sud-ouest de l'Occitanie, suggère la compilation de la source α , qui est (toujours selon Avallé) l'ancêtre des manuscrits **CER**, dans une région du Midi en contact étroit avec la Catalogne. La succession des textes dans les chansonniers pourrait suggérer une relation claire entre les codex dans seulement deux cas: d'une part, il semble possible d'identifier un rapport significatif dans la tradition manuscrite de Pons entre les chansonniers **E** et **V** parce qu'on y trouve la même succession des deux chansons ; d'autre part, la section consacrée à Pons dans les deux chansonniers **C** et **V** s'ouvre avec le même texte, ce qui pourrait suggérer qu'elle était dans une position incipitaire également dans la source commune aux deux manuscrits. Cependant, il s'agit de constatations qui, en raison de la faible quantité de données, ne dépassent pas le domaine des hypothèses.

Dans le cadre de la discussion entamée autour de la tradition manuscrite, j'ai ensuite abordé les problèmes d'attribution en distinguant les textes à attribution univoque de ceux dont l'attribution est controversée. L'attribution des lyriques du troubadour est univoque seulement dans quatre cas : BdT 377.1, 377.3, 377.5 et 377.7 (le premier texte nous a été conservé seulement par le chansonnier **E**). Les cas d'attribution controversée ont été reparties en trois sections diverses : les textes attribués à Pons pour lesquels on compte respectivement une, deux ou

même plusieurs attributions concurrentes (il s'agit de deux textes pour les deux premiers cas de figure et de trois textes pour le dernier). En conclusion, les chansons qui doivent être attribuées à Pons de la Guardia d'une manière certaine sont au nombre de huit. Il s'agit du même corpus établi par István Frank (après chaque chanson, je rapporte les témoins manuscrits et un bref résumé du contenu) :

Mandat m'es que no·m recreia (BdT 377.4): E V

Chanson faite sur la demande de ses amis cette fois-ci. Après quelques vers sentencieux sur les pouvoirs d'Amour, le texte est un cri de reproche et de découragement.

Tant soi apessatz (BdT 377.6): E V

Sur la demande expresse de la dame, le poète accepte, comme pour remplir un devoir, de composer une nouvelle chanson, néanmoins il a des soucis étrangers à sa liaison à cause des tribulations de la vicomtesse de Béziers.

Faray chanzo ans que veinha·llai tems (BdT 377.3): C V

Chanson de séparation : le chevalier quitte, à regret, son pays et sa belle, pour suivre ses compagnons dans une expédition vers des terres étrangères.

Plus ai de talan que no soill (BdT 47.8): C E N R V a

Un baiser a fait du poète un esclave de sa dame, qu'il aime d'un amour de plus en plus profond.

Totz tems, de tota fazenda (BdT 377.7): S V

Le confident du poète l'a trahi : jamais plus, dit le poète, il ne croira à ce qu'on lui dit, à ce qu'il n'a pas vu de ses yeux.

Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimai (BdT 63.4): E (2 volte) V

L'amour procure des joies toujours plus parfaites.

De chantar dei aver talan (BdT 377.1): E

La chanson est l'expression de la joie que ressent l'auteur aux débuts d'un nouvel amour.

Sitot no-m ai al cor gran alegransa (BdT 377.5): C J R

L'amertume de la résignation à l'inflexible destin se déverse dans cette chanson. Il s'agit désormais pour le poète de cacher sa misère pour ne pas mettre en joie ses ennemis.

Je refuse toutefois d'accueillir dans mon édition la chanson *Be.m cujava (BdT 366.4)*, que M. Frank avait imprimé comme authentique, bien qu'« à titre hypothétique ». Frank l'avait hypothétiquement incluse dans le *corpus* du troubadour à cause du *senhal* présent dans le texte qui serait similaire à celui utilisé ailleurs par Pons. Cependant, non seulement les *senhal* sont légèrement différents, mais la tradition manuscrite et l'*usus scribendi*, comme l'avait déjà démontré S. C. Aston, pointent également dans une direction complètement différente, c'est-à-dire vers la paternité de Peirol. J'ai donc pensé qu'il était plus probable que la chanson doit être attribuée à Peirol et que ce dernier a été inspiré par Pons pour l'invention d'un *senhal* similaire à celui employé par Pons mais essentiellement différent. D'un autre côté, je suis d'accord avec Frank pour exclure du *corpus* lyrique du troubadour le seul *sirventes* qui lui est attribué : il existe plusieurs éléments de nature codicologique et stylistique qui entrent en conflit avec une telle attribution, mais l'élément le plus déterminant est la

présence dans le texte d'un personnage historique, Pons de Thezan, attesté plus tard que la chronologie (hypothétique mais, quand même, très probable) concernant la biographie de notre troubadour. Bien qu'il puisse s'agir également d'un cas d'homonymie, l'identification du personnage me semble néanmoins plus que probable.

J'ai ensuite consacré un chapitre à la recherche biographique et à la reconstruction du contexte historico-littéraire dans lequel le troubadour a évolué. Un travail approfondi dans les archives m'a permis de trouver un autre document attestant le troubadour qui n'avait jamais été signalé jusqu'à présent. Le profil du poète-chevalier se dégageant de ma reconstruction illumine un dense réseau de liens unissant différents nœuds socio-culturels: la loi féodale territoriale catalane et le droit de succession de la seigneurie banale, le système des cours par rapport à la cour royale, les perspectives d'ascension sociale des nobles de rang secondaire, l'activité poétique au profit du public courtois, l'enthousiasme de l'élite chevaleresque catalane pour l'Ordre du Temple. Les documents nouveaux exhumés dans les archives catalanes offrent une base solide permettant d'aboutir à un profil biographique très précis du troubadour et du contexte historique dans lequel il exerça son activité. En particulier, le montage dans une séquence chronologique cohérente de tous les documents existants confirme, entre autres, l'appartenance de Pons de la Guardia à ce qu'on peut appeler l'«âge alphonsin» de la poésie provençale.

Quant à sa culture poétique, Pons se situe pleinement dans le *trobar leu*. Après une analyse détaillée des chansons du poète, j'ai pu relever que des nombreux échos de Bernart de Ventadorn y apparaissent. On peut dire donc que ce dernier était considéré par le catalan Pons comme le paradigme d'un style moyen auquel s'adapter pour s'adresser à un public occitan. Le choix du *trobar leu* visait aussi probablement à satisfaire les goûts du souverain Alphonse II qui, selon les témoignages, n'aimait pas le *trobar chus*. Il faut souligner en outre que, dans un corpus de huit chansons, la présence de cinq poèmes uniques au point de vue métrique est un gage important d'originalité. L'intérêt formel et rhétorique de la

poésie de Pons en permet de souligner le rôle de modèle que ses compositions ont pu exercer sur la poésie de certains troubadours contemporains et postérieurs. Une telle approche intertextuelle et interdiscursive aux compositions du troubadour peut s'avérer très utile pour suivre les traces de Pons dans la poésie catalane des siècles suivants. Les thèmes les plus chers au poète sont disposés sur une gamme étroite allant de l'expression de la douleur à la supplication à la dame. Le ton est langoureux et implorant, le style raffiné et clair. Un moyen stylistique qui lui est particulièrement cher est la rime équivoque ; pour le reste, ses rimes sont assez pauvres. Enfin, on relève une certaine attitude performative dans certaines constructions utilisées par le troubadour : en effet, les débuts des textes sont souvent inchoatives et impliquent parfois l'utilisation du futur.

Quant à la langue, Pons, bien qu'il soit de langue maternelle catalane, montre maîtriser bien la langue littéraire occitane. La langue employée dans ses poèmes est une *langue d'oc* qu'on pourrait dire « classique ». Il n'y a que quelques cas de catalanismes à la rime quand les différents résultats du vocalisme tonique en occitan et en catalan induisent le poète en erreur et révèlent son origine.

J'ai ensuite explicité les critères d'édition adoptés. Pour ce qui concerne un troubadour comme Pons, le nombre limité de témoins pour chaque texte, le petit nombre d'erreurs certaines et la difficulté, dans de nombreux cas, d'appliquer le critère de plausibilité, c'est-à-dire, comme le dit Alberto Varvaro, la « qualité intrinsèque de la leçon dans le contexte », rendent difficile à la fois la construction d'un *stemma* pour chaque chanson et l'adoption d'une méthode entièrement reconstructrice. J'ai donc conduit l'édition sur des principes bédieristes, en accueillant l'invitation de Saverio Guida à pratiquer une « filologia del componimento », c'est-à-dire une philologie qui pris en considération l'histoire de la composition et de la divulgation de chaque pièce lyrique dans son recueil. Seulement dans un cas, pour la chanson IV, attestée par six témoins, j'ai pu représenter les relations de parenté entre les manuscrits dans un schéma et j'ai tenu compte des regroupements identifiés dans la constitution du texte.

Dans le paragraphe *Discussione testuale* qui précède chaque chanson, j'ai consacré les premières lignes aux erreurs de chaque témoin, bien que souvent ils ne sont pas utiles pour la reconstruction des relations entre les témoins. En partant du principe que les troubadours recherchaient la perfection formelle dans l'isosyllabisme et l'isostrophisme (selon ce qui ressort des études de Frank sur la versification), j'ai considéré comme erreurs certaines les hypométries, les hypermétries et les infractions à la rime. À ceux-ci s'ajoutent les lacunes et, dans un seul cas, « une affirmation qui s'écarte de ce que l'auteur pensait, croyait, savait » : c'est le cas de l'erreur concernant la ville catalane de *Trems* qui devient *Rems* en C (III, v. 5). Les erreurs de déclinaison, en revanche, bien que toujours signalées, n'ont cependant jamais été évaluées en tant que telles, compte tenu de l'origine catalane de l'auteur et donc de son inclination naturelle vers ce type d'erreurs de nature principalement morphologique.

Dans la deuxième partie de la discussion ecdotique, j'ai énuméré les variantes dont l'adiaphorie peut être raisonnablement contestée, indiquant ainsi les variantes préférables ou à rejeter sur la base des critères classiques de la *selectio* : la plausibilité susmentionnée (c'est-à-dire la *conformatio textus* et *contextus*), la *lectio difficilior*, l'*usus scribendi* et, le cas échéant, les sources. C'est sur la base de cette analyse de la tradition que j'ai choisi le manuscrit de base, en penchant pour la leçon du témoin le moins corrompu, le plus complet et avec le plus grand nombre de variantes à considérer comme plausibles. Je suis intervenu sur certaines erreurs par des corrections inspirés par la *varia lectio*. Dans de rares cas, toujours signalés dans la discussion ecdotique, je suis également intervenu pour des lieux où la *varia lectio* suggérait des leçons plus plausibles. Enfin, j'ai énuméré les variantes en opposition binaire pour lesquelles le choix reste purement arbitraire, n'étant pas possible, à mon avis, appliquer aucun critère de *selectio*. L'édition de chaque chanson est précédée d'une fiche métrique, de la discussion des erreurs et des variantes offertes par la tradition manuscrite. Le texte est accompagné par une traduction littérale (quoique non dépourvue d'une intention d'originalité) et d'un commentaire riche et exhaustif comprenant des notes exégétiques, linguistiques et littéraires. Chaque texte est accompagné d'un

appart critique sur deux étages : le premier contient les erreurs et les variantes substantielles, le deuxième les variantes purement graphiques.

Enfin, quant à l'ordre des compositions dans l'édition, je n'ai pas voulu renoncer à un choix significatif en me contentant d'un classement par ordre alphabétique. J'ai donc considéré les différentes solutions offertes par les éditions les plus récentes de lyrique troubadouresque. Tout d'abord, j'ai exclu l'option de Frank en faveur de la reconstruction d'un ordre inspiré à une hypothétique histoire d'amour entre le poète et la dame : il s'agit d'un choix trop arbitraire, invalidé par une conception désuète de la lyrique occitane. J'ai également exclu l'ordre par genres et l'ordre chronologique : le premier parce que les compositions de Pons appartiennent à un seul genre, le second parce que la datation des chansons de Pons est très difficile, ou dans certains cas impossible, à établir. J'ai donc jugé approprié d'accueillir une suggestion de Pietro Beltrami concernant l'édition de Giraut de Bornelh. Selon Beltrami, ne pouvant pas (ou ne voulant pas) appliquer les critères susmentionnés, on peut préparer une édition dans laquelle la plupart des textes sont présentés dans un ordre donné par la tradition, en sélectionnant l'une des grandes collections proposées par les chansonniers. De cette façon, un choix bédériste serait également pratiqué dans l'ordre des textes. J'ai donc choisi l'ordre dans lequel les compositions sont copiées dans le manuscrit **V**, non seulement parce que c'est le seul témoin catalan, mais aussi parce qu'il est possible que la section consacrée à Pons dans le codex constitue sinon un *Liederbuch* comme le pensait De Riquer, un document précieux de la réception de sa poésie dans les milieux catalans et aragonais culturellement orientés vers la Provence à l'époque de Pierre II. Toujours inspiré par la suggestion de Beltrami, j'ai fait suivre après les textes préservés en **V**, l'*unicum* de **E** (l'autre codex déterminant de la tradition de Pons) et enfin la chanson *Si tot no-m ai al cor gran alegransa*, conservée, entre autres, par **C**, troisième chansonnier par importance dans la *recensio* du troubadour. Un tel choix fait bien ressortir la localisation dans le sud-ouest de la France de la tradition des sources à travers lesquelles nous connaissons la poésie de Pons. Il en ressort un cadre d'ensemble

permettant d'étudier la réception de la poésie de Pons dans les milieux catalans cultivant des rapports culturels avec la Provence à l'époque de Pierre II.

L'édition se termine par un glossaire complet indiquant également les catégories grammaticales auxquelles chaque terme appartient. Tout en considérant que la *langue d'oc* ne dispose pas encore du point de vue lexicographique de tous les instruments qu'on peut désormais utiliser dans l'étude de la *langue d'oïl* (malgré l'existence du *DOM - Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*), ces véritables petits « vocabulaires » constitués par les glossaires des éditions des troubadours demeurent des outils indispensables pour tout chercheur travaillant sur la poésie du Midi de la France.

Bibliographie essentielle

C. APPEL, *Provenzalische inedita aus Pariser handschriften*, O.R. Reiland, 1890. 5

C. APPEL, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Verlag von Max Niemeyer, 1915.

A. KOLSEN, *Trobadorgedichte: Dreissig Stücke altprovenzalischer Lyrik zum ersten Male kritisch bearbeitet*, M. Niemeyer (Druck von Karras, Kröber und Nietschmann), 1925.

I. FRANK, *Pons de La Guardia, troubadour catalan du XIIIe siècle*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 22 (1949), pp. 229-327.

C.S. ASTON, *On the Attribution of the Poem "Be. M cujava que no chantes oguan" and the Identity of Marqueza*, «Modern Languages Review», 48 (1953), pp. 151-158.

F.M. CHAMBERS, *Two Troubadours Lyrics*, «Romance Philology», 30 (1976-1977), pp. 134-143.

A. LLAGOSTERA FERNÁNDEZ – R. ALABAN I SELVA, *Primera traducció al català dels poemes del trobador ripollès Ponç de la Guardia*, «Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès», 11 (1999), pp. 11-22.

J. MIRET Y SANS, *Itinerario del Rey Alfonso I de Cataluña, II de Aragón*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 2 (1903), pp. 257-278.

M. COLL I ALENTORN, *Sobre el nom d'un trobador català*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, «Cahiers de civilisation médiévale», 8 (1959), pp. 179-182.

A. SAKARI, *Pontus de la Gardie, capitaine scandinave, descend-il du troubadour homonyme?*, «Estudis Romànics», 9 (1961), pp. 203-207.

J. CARUANA, *Itinerario del re Alfonso I de Aragón*, «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», 7 (1962), pp. 73-298.

M. DE RIQUER, *La littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», II (1959).

M. DE RIQUER, *Guillem de Bergueda*, Poblet, 1971.

M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Editorial Ariel, 1975.

A.I. SÁNCHEZ CASABÓN, *Alfonso II Reyde Aragón, Conde de Barcelona y Marqués de Provenza. Documentos (1162-1196)*, Zaragoza, 1995.

S. ASPERTI, *I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento*, «Mot so razo», 1 (1999), pp. 12-31.

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione – non commerciale
Non opere derivate 3.0 Italia . Per leggere una copia della licenza visita il sito web:



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/>



Attribuzione Devi riconoscere [una menzione di paternità adeguata](#), fornire un link alla licenza e [indicare se sono state effettuate delle modifiche](#). Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.



NonCommerciale Non puoi usare il materiale per [scopi commerciali](#).



Non opere derivate —Se [remixi, trasformi il materiale o ti basi su di esso](#), non puoi distribuire il materiale così modificato.

Il trovatore Pons de la Guardia. Edizione critica con commento e glossario

Nicolò Premi

Tesi di Dottorato

Verona, 25 Maggio 2020

Sommario

1. Un signore catalano con la passione per la poesia.....	p. 5
2. Tradizione manoscritta.....	p. 9
2.1 <i>Recensio</i> e caratteristiche della tradizione.....	p. 9
2.1.1 C (Parigi, Bibliothèque nationale de France, fr. 856).....	p. 9
2.1.2 E (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749).....	p. 11
2.1.3 J (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. F. IV. 776).....	p. 15
2.1.4 N (New York, Pierpont Morgan Library, 819).....	p. 16
2.1.5 R (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22543).....	p. 16
2.1.6 S (Oxford, Bodleian Library, Douce 269).....	p. 18
2.1.7 V (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278; ex fr. App. cod. XI).....	p. 21
2.1.8 a ¹ (Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2814).....	p. 27
2.1.9 Tavola sinottica.....	p. 28
2.2 Consistenza del <i>corpus</i> e problemi attributivi.....	p. 31
2.2.1 Testi ad attribuzione univoca.....	p. 31
2.2.2 Testi ad attribuzione controversa.....	p. 32
2.2.3 Conclusioni.....	p. 42
3. Ricerca biografica e contesto storico-letterario.....	p. 46
3.1 Il nome.....	p. 46
3.2 I documenti.....	p. 48
3.3 Il <i>senhal On-tot-mi-platz</i>	p. 76
4. Temi, forme metriche, lingua.....	p. 79
4.1 La cultura poetica.....	p. 79

4.2 Metrica e versificazione.....	p. 90
4.3 I catalanismi.....	p. 100
5. Edizione.....	p. 104
5.1 Tavole di concordanza.....	p. 104
5.2 Criteri di edizione.....	p. 104
5.3 Ordine dei testi nell'edizione.....	p. 106
5.4 Testi	
I. <i>Mandat m'es que no-m recreia (BdT 377.4)</i>	p. 111
II. <i>Tant soi apessatz (BdT 377.6)</i>	p. 134
III. <i>Faray chanzo ans que veinha-l laig tems (BdT 377.3)</i>	p. 160
IV. <i>Plus ay de talan que no soill (BdT 47.8)</i>	p. 185
V. <i>Totz tems de tota fazenda (BdT 377.7)</i>	p. 214
VI. <i>Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimai (BdT 63.4)</i>	p. 237
VII. <i>De chantar dei aver talan (BdT 377.1)</i>	p. 262
VIII. <i>Sitot no-m ai al cor gran alegransa (BdT 377.5)</i>	p. 280
6. Glossario.....	p. 303
7. Opere citate.....	p. 324

ABSTRACT: The thesis consists of a new critical edition of the eight songs of the Catalan troubadour Pons de la Guardia. First, the edition opens with a brief *status quaestionis* that summarizes the previous bibliography on the troubadour. Secondly, in an introductory study, I presented the characteristics of the poet's manuscript tradition illustrating the eight manuscripts (CEJNRSVa) which collect his poems and commenting on material data. It emerged that the tradition of the troubadour is entirely situated in the so-called tradition *y*, defined by Avallè, and that it proves its relations with Catalan sources. I then dealt with attribution's problems, distinguishing the texts with unambiguous authorship from those controversial. I dedicated a chapter to the biography of the poet and to the reconstruction of the historical and literary context in which he operated. An in-depth archive research enabled me to find a new document attesting the troubadour. The profile of the poet-knight that emerges from my reconstruction illuminates a dense network of different socio-cultural problems. As for Pons's poetic culture, he places himself fully in the line of the *trobar leu* and, as a result of the punctual analysis of the songs in which numerous echoes of Bernart de Ventadorn appear, we can say that the latter was assumed by the Catalan Pons as a stylistic paradigm in order to address an Occitan public. As for the language, Pons, although he was a Catalan native speaker, proves to master the literary language properly. Only a few cases of rhyming Catalanisms are noted where the different results of tonic vocalism cause errors of versification that reveal the poet's Catalan linguistic homeland. A complete glossary closes the edition with indication of the grammatical categories to which each term belongs.

1. Un signore catalano con la passione per la poesia

In apertura della sua edizione critica del trovatore Raimon Jordan, Stefano Asperti affermava che «scopi dell'edizione sono la revisione e l'aggiornamento, sia dal punto di vista strettamente testuale, sia soprattutto a livello di impostazione complessiva»¹ dell'edizione curata settant'anni prima dall'editore che lo aveva preceduto, Hilding Kjellman.

Non molto dissimili sono le motivazioni che hanno mosso anche il mio lavoro sul trovatore catalano Pons de la Guardia. La scelta di dedicare una nuova edizione critica a un poeta così poco familiare persino ai provenzalisti è scaturita dallo studio della bibliografia – invero piuttosto esigua – sul trovatore, dalla notizia di alcuni recenti ritrovamenti documentari che lo riguardano e dalla necessità di aggiornare e revisionare (in qualche caso dissentendo apertamente) l'unica edizione esistente che raggruppa il suo *corpus*, ossia quella sotto forma di articolo curata settant'anni fa da István Frank.² Infine, a indurmi a direzionare i miei interessi verso il contesto storico-letterario catalano è stata anche una certa penuria di attenzioni critiche ed ecdotiche recenti (eccezion fatta per i mirabili lavori di De Riquer) che mi è parso di rilevare attorno ai trovatori catalani più antichi.

Indispensabile termine di confronto per chiunque si accinga a lavorare su Pons è naturalmente l'edizione di Frank verso cui riconosco i miei grandissimi debiti. L'articolo, di un centinaio di pagine, pubblicato dal filologo ungherese nel 1949 sul «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» rappresenta non solo l'unico contributo ecdotico espressamente dedicato al trovatore, ma anche il primo tentativo di tracciarne un profilo storico e letterario, identificando innanzitutto la sua appartenenza al *milieu* catalano del XII secolo e in particolare la sua presenza nell'*entourage* del re Alfonso II d'Aragona.

L'edizione di Pons de la Guardia rappresenta l'opera più importante portata a termine da Frank dopo il *Répertoire metrique de la poésie des troubadours*. L'interesse dello studioso per la letteratura della Catalogna medievale è testimoniato dai diversi articoli dedicati a questioni di catalanistica nella sua

¹ ASPERTI 1990, p. 9.

² FRANK 1949.

bibliografia, interrotta purtroppo prematuramente dal decesso (morì a 37 anni nel 1955).³ Si può ipotizzare che il particolare interesse per Pons sia nato in Frank dalla frequentazione di fonti archivistiche catalane (verso cui sarà stato indirizzato dal suo maestro Clovis Brunel) e sarà stato forse accompagnato dalla curiosità del metricologo per la versificazione non banale del poeta.

Fu Martín de Riquer a raccogliere i maggiori frutti dello studio di Frank su Pons. Il filologo catalano – che intrattenne rapporti epistolari con l’ungherese dal 1949 fino al 1955⁴ – dedica un breve capitolo a Pons de la Guardia nella sua *Historia de la literatura catalana*: in esso De Riquer riassume i dati raccolti da Frank sul trovatore e offre una panoramica delle sue canzoni tra le quali segnala come qualitativamente migliore e storicamente più significativa *Faray chanzo* (*BdT* 377.3).⁵ Sarà proprio quest’ultima canzone a essere inserita nell’antologia *Los trovadores. Historia literaria y textos*, significativamente dedicata alla memoria dell’amico István Frank.⁶ Infine, lo stesso testo comparirà anche nella più recente *Antologia de poetes catalans*, sempre curata da De Riquer, in cui, tracciando un sintetico percorso testuale attraverso il medioevo letterario catalano, si mette in rilievo un’emblematica triade di poeti nati in Catalogna, «fidels al postulats literaris dels trobadors» e il cui «concept de l’amor és el feudal de la cortesia»:⁷ Pons de la Guardia, Guilhem de Berguedan e Uc de Mataplana.

Dopo i lavori di De Riquer, volti più che altro a collocare il trovatore all’interno della storia letteraria catalana, le maggiori novità sul poeta si trovano in due articoli più recenti di Saverio Guida.⁸ Riprendendo in mano le ricerche di Frank sulle numerose attestazioni documentarie del trovatore, Guida è stato in grado di rinvenire nuovi documenti d’archivio che consentono di approfondire e aggiornare il profilo storico-culturale e di definire ancor più precisamente gli itinerari cronotopici di Pons de la Guardia, «signore catalano con la passione per la poesia».⁹ Nel corso delle mie ricerche, seguendo il solco tracciato da Guida, ho rinvenuto

³ Per la bibliografia di Frank si veda *Mélange Frank*, pp. 7-10.

⁴ Sul rapporto tra i due filologi si veda DE RIQUER 1999.

⁵ DE RIQUER 1964, pp. 71-73.

⁶ De Riquer 1975, pp. 545-547.

⁷ DE RIQUER 1997, p. 10.

⁸ Si tratta di GUIDA 2010 e GUIDA 2013.

⁹ GUIDA 2013, p. 911n. Ho scelto la felice definizione di Guida come titolo di questa premessa.

un'ulteriore pezza d'appoggio documentaria sul poeta mai prima d'ora segnalata e, grazie a un attento studio della genealogia della famiglia de la Guardia, ho potuto anche espungere un documento dall'elenco fornito da Guida rivelando che si tratta in realtà di un caso di omonimia.

Lo studio di un trovatore catalano del XII secolo e del suo *milieu* non può non suscitare la domanda sull'opportunità di definire o no un genio, una specificità catalana nella storia della lirica occitanica, così come si è tentato di fare, per esempio, per i trovatori d'Italia. Secondo Stefano Asperti:

a conti fatti l'incidenza della componente catalana rispetto al complesso del movimento trobadorico appare contenuta. Anche sul piano qualitativo – con le eccezioni di Cerverí, figura oltremodo singolare, e di un altro autore fortemente caratterizzato in senso individuale quale Guilhem de Berguedà – non si può dire che i trovatori catalani s'impongano tra i massimi esponenti della tradizione trobadorica.¹⁰

Dopo questo giudizio, che non ha nulla di ingeneroso, lo studioso individua un solo significativo tratto caratterizzante e distintivo della tradizione catalana dei trovatori in lingua d'oc: lo stretto rapporto dei poeti con i sovrani e con la cerchia di corte. Da questo punto di vista allora Pons de la Guardia, cavaliere della corte di Alfonso II d'Aragona, è uno dei poeti più emblematici di questo contesto. E se il confronto del *trobar leu* di Pons con quello dei grandi maestri del Midi risulta nettamente a sfavore del Nostro sul piano della qualità poetica, nondimeno è interessante l'inquadramento culturale della sua poesia. Ecco dunque uno dei motivi principali dell'interesse critico per questo trovatore minore.

Si potrebbe addirittura tentare di applicare alla tradizione poetica catalana dell'età alfonsina gli schemi dell'odierna prospettiva critica postcoloniale, da intendersi ovviamente non in senso stretto ma, in generale, come teoria critica che «opens a window “into any time or place where one social group dominates another”».¹¹ Considerando che la tradizione lirica catalana medievale può essere valutata solo in rapporto al modello occitanico che assunse e che le linee di sviluppo e di radicamento della letteratura d'oc in Catalogna seguono i vettori della politica

¹⁰ ASPERTI 1999, pp. 12-13.

¹¹ COHEN 2000, p. 3.

regia, è evidente quanto le questioni chiamate in causa da questa materia si apparentino con quelle dei *postcolonial studies*: il rapporto tra letteratura dominata e letteratura dominante, tra centro e periferia, le strategie linguistiche di *appropriation* e di *abrogation* dell'occitanico da parte dei poeti catalani – o meglio di quella che veniva considerata come lingua d'arte limosina – il tema del bilinguismo letterario in favore di una politica culturale sovraregionale.¹² Nel caso di Pons in particolare (ma lo stesso vale per altri poeti catalani a lui contemporanei) è lecito domandarsi ad esempio in che modo avvenisse l'apprendimento della lingua d'oc letteraria (c'erano, ad esempio, scuole?) oppure con quale livello di *naïveté* venivano recepiti i capisaldi dottrinali della *fin'amor* o del *trobar leu*. Forse una simile prospettiva potrebbe vivacizzare il dibattito attorno a un argomento come la lirica d'amore romanza il cui paradigma interpretativo è sostanzialmente fermo alle letture memorabili di Paul Zumthor e Erich Köhler.

Nel licenziare l'edizione, desidero ringraziare chi ha avuto un ruolo determinante nella sua stesura. *In primis*, i miei tutor: Anna Maria Babbi, di cui difficilmente potrei sottostimare la materna influenza sulla mia formazione, e Fabio Zinelli, di cui ho cercato, con ammirazione, di apprendere lo stile di ricerca. Ringrazio anche, di cuore, colui che considero il mio maestro: Paolo Gresti. Un ringraziamento va anche a Simon Gaunt per la sua intelligenza e per avermi ospitato presso il King's College. Grazie a Cecilia Cantalupi per la dolcezza con cui, quasi senza accorgersene, mi ha introdotto nella provenzalistica, e a tutti i colleghi dottorandi per il loro affetto. Ringrazio i miei amici Marco Nava e Francesco Rossini, porti sicuri dove approdare e fecondi interlocutori permanenti. Grazie infine a mia madre per avermi permesso di concentrarmi sullo studio e sulla scrittura alleviandomi con mano sicura ogni altra preoccupazione. A lei, e alla memoria di mia nonna Jolanda che mi iniziò sin da piccolo alle lettere, questa tesi è dedicata.

¹² Per i termini *appropriation* e *abrogation* in uso nei *postcolonial studies* si veda ASHCROFT – GRIFFITHS – TIFFIN 2002, p. 37.

2. Tradizione manoscritta

2.1 Recensio e caratteristiche della tradizione

Si riporta l'elenco dei canzonieri provenzali che contengono testi attribuiti, anche erroneamente, a PoGarda.

- C** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856
- E** Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749
- J** Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. F. IV. 776
- N** New York, Pierpont Morgan Library, 819
- R** Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22543
- S** Oxford, Bodleian Library, Douce 269
- V** Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278 (ex fr. App. cod. XI)
- a¹** Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2814

2.1.1 *C* (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856)

Il canzoniere **C** attribuisce a PoGarda una serie di tre componimenti trascritti ai ff. 338vb-339vab. Come indicato da Magdalena León Gómez, dal f. 266ra al f. 378vb i testi sono organizzati nel codice secondo un criterio numerico (fatte salve alcune fratture del progetto di presentazione dei testi dovute all'inserzione di alcuni *corpora* di trovatori che scardinano l'ordine previsto).¹³ In particolare, ai ff. 334-350 sono ricopiati trovatori il cui *corpus* consta di tre testi: si tratta della «segona recuperació de l'ordre numèric» dopo tre fratture.¹⁴ PoGarda è il quarto di questo elenco di poeti. Lo precedono Pistoleta, GirEsp, RambBuv e lo seguono AdNegre, RmVid, GlAnel, LanfCig, ArnCat, ElFons, JfrFoixà, UcBachal, BnTot-lo-Mon, GlMagr, PEsp. Seguono quindi, ai ff. 350-358, i trovatori il cui *corpus* consta di due componimenti e infine, ai ff. 358-379, i poeti cui si assegna un solo testo.

¹³ Vd. LEÓN GÓMEZ 2012, pp. 42-44.

¹⁴ LEÓN GÓMEZ 2012, p. 44.

Le *pièce* di PoGarda relate da **C** sono *BdT* 377.3, 377.5 (canzoni) e 377.2 (sirventese). *BdT* 377.3 apre la sezione dedicata a PoGarda anche in **V**. León Gómez nota che «aquesta coincidència pot ser casual; tractant-se d'una obra tan reduïda, cada un dels copistes pogué posar en primera posició aquesta peça sense necessitat de postular l'existència d'un exemplar ordenat així. A més, l'ordre de **C** es podria explicar recurrent al que presenten altres corpus del mateix cançoner, ja que es tracta d'una innovació».¹⁵ Stando all'esame della *recensio* sembra possibile che i due manoscritti abbiano attinto a fonti diverse.

BdT 377.5 è relata anche da **J** e **R**. Dallo studio delle varianti sembrerebbe che il gruppo **CJ** si opponga a **R**, ma, considerando che **J** conserva solo le prime due strofi, i dati a disposizione sono troppo esigui per trarre conclusioni (si veda la § *Discussione testuale* di VIII). *BdT* 377.2 è conservato anche in **R** ma con attribuzione a PCard. Riguardo a questo sirventese la León Gómez argomenta che «en línies generals, sembla obvi que **C** i **R** han seguit la mateixa font, malgrat que trobem algunes lectures que desperten les nostres sospites i que podrien fer-nos pensar que darrere l'atribució d'**R** s'amaga una tradició textual diferent de la seguida per **C**».¹⁶ **C** conserva per altro il testo completo del sirventese (8 *coblas*) mentre in **R** mancano le ultime tre strofi.

A proposito della produzione di PoGarda conservata in **C** sempre León Gómez ipotizza che il copista del codice abbia trascritto i suoi testi a partire da una fonte catalana. Gli indizi che portano in questa direzione sono due. In primo luogo, sia nella tavola del codice, sia nelle rubriche il nome del trovatore compare nella forma catalana *pons de sa gardia* o, nella rubrica di *BdT* 377.2, *pons sa gardia*, con il *sa* < IP_{SA} per l'articolo determinativo femminile che è tipico del dominio linguistico catalano.¹⁷ In secondo luogo, al v. 4 di *BdT* 377.5 nel rimante *enemis* di **C**, che si oppone a *enemicx* **JR**, si potrebbe riconoscere una rima catalana: la rima infatti è in *is* e la grafia di **JR** «podria ser una possible interpretació provençal d'una rima catalana».¹⁸ Questi indizi, invero piuttosto scarni, portano la studiosa a ritenere che **C**, avendo conservato un riflesso del substrato catalano dell'autore, sia una copia di

¹⁵ LEÓN GÓMEZ 2012, p. 202.

¹⁶ LEÓN GÓMEZ 2012, p. 204.

¹⁷ Cfr. MOLL 2006, pp. 180-183 (§§ 276-279) e BATTLE ET AL. 2016, pp. 222-227. Si noti che in **E** invece si trova la forma occitanizzata del nome *Pons de la Gardia*.

¹⁸ LEÓN GÓMEZ 2012, p. 203.

estrema qualità realizzata a partire da materiali catalani. Questi dati possono essere sommati alle considerazioni di Stefano Asperti a proposito delle fonti catalane di **C**: «che **C** abbia fonti catalane è assicurato dalla presenza in questo canzoniere di Cerveri de Girona e di Jaufre de Foixà, nonché di Paulet de Marselha, a lungo legato all'infante Pietro». ¹⁹

È interessante notare che i tre testi conservati dal codice siano tutti interamente in *décasyllabe*: se si esclude il sirventese, la cui attribuzione è dubbia, le due canzoni sono gli unici testi nel *corpus* di PoGarda con questo metro.

Si noti infine che il nostro trovatore non viene inserito dal compilatore del codice nella mini-collezione di poeti catalani ordinati cronologicamente che si legge ai ff. 207ra-213va. Il copista inserisce a questa altezza solo BgPal, GI Berg e GICap ma sceglie di non anticipare la presenza di Pons de la Guardia o di Pons d'Ortafas (f. 356) che pure gli avrebbero permesso di comporre un'antologia più completa di poeti catalani. Secondo la León Gómez «potser el nostre compilador tenia oferir una selecció dels tres millors, és a dir, presentar junta l'obra de les 'tres coronas catalanes'». ²⁰ Tra i componimenti di BgPal (sono in tutto 11) in nona posizione è riportata anche la canzone *BdT* 47.8, attribuita a Pons in **E** e **V** e da me pubblicata qui come autentica. Non è impossibile che il copista di **C** abbia inserito nel *corpus* di Berenguer un componimento di Pons, facendo confusione tra due poeti catalani.

2.1.2 **E** (*Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749*)

Il codice **E** conserva la sezione di testi più estesa (sei canzoni) di tutta la tradizione manoscritta di PoGarda. Le canzoni, che si trovano ai ff. 165ra-168ra, sono, nell'ordine di apparizione, *BdT* 63.4, 47.8, 377.6, 377.4, 377.1 e 233.3. Il primo testo della sezione rappresenta un caso di doppia attestazione nel medesimo canzoniere: è riportato infatti anche al f. 113a con attribuzione (probabilmente erronea) a Bernart Marti. La sezione dedicata a Pons è preceduta da due testi di Amenieu de la Broqueira (*BdT* 21.2 e 21.1) ed è seguita da due testi di Perdigon

¹⁹ ASPERTI 1995, p. 70.

²⁰ LEÓN GÓMEZ 2012, p. 42.

(*BdT* 370.5 e 370.14) e, di seguito, da altrettanti di Paulet de Marseilla (*BdT* 319.2 e 319.6).

Sono tre le principali riflessioni che si possono sviluppare a proposito del legato lirico di PoGarda in **E**. La prima riguarda gli *unica* del codice. La sezione di Pons infatti comprende un *unicum*, ossia la canzone *BdT* 377.1: com'è tipico di **E**, questo *unicum* si trova in una sezione, come quella di Pons, afferente alle fonti linguadociane (y): non si rilevano infatti nel codice «*unica* associabili ai materiali di ascendenza ε». ²¹ Il fatto poi che **E** riporti per PoGarda un *unicum* potrebbe rivelare una particolare attenzione nei confronti di questo trovatore da parte dell'allegatore del codice. Come ha notato la Menichetti, il numero di componimenti di trovatori antichi trasmessi dal manoscritto è particolarmente elevato: ad esempio, a Bernart Marti, poeta a cavallo tra la seconda e la terza generazione, sono assegnati ben tre *unica* (*BdT* 63.1, 3 e 5). ²² Considerando che PoGarda è un trovatore della terza generazione, la presenza di una sua canzone mono-attestando in **E** può essere appunto interpretata come risultato dell'interesse per i trovatori delle prime generazioni da parte di chi allestì l'antologia. ²³

Nel suo studio del codice **E** Caterina Menichetti ha anche notato che diversi *unica* del canzoniere sono riconducibili a un ambiente «latamente catalano». ²⁴ È il caso non solo dell'intero *corpus* (quattro testi) del catalano Guillem Raimon de Gironela, unicamente attestato nel nostro codice, ma anche ad esempio di Paulet de Marselha, i cui testi, come visto, sono trascritti poco dopo la sezione di Pons. In particolare, la pastorella *BdT* 319.6 di Paulet, che Asperti ha riferito a una fonte catalana, ²⁵ non solo è l'unica pastorella inserita nella sezione maggiore del codice ma è anche uno dei pochissimi testi di argomento politico che vi sono ammessi. Trattando il componimento di argomenti catalani (esaltazione del futuro Pietro III d'Aragona perché «torni a rivendicare i possedimenti provenzali del casato

²¹ MENICHETTI 2015, p. 42.

²² Vd. MENICHETTI 2015, pp. 42-43. Quanto alle generazioni cui appartengono i diversi trovatori faccio riferimento alla classificazione presente nella *BEdT*.

²³ Caterina Menichetti definisce Pons «il più antico trovatore catalano a noi noto» (MENICHETTI 2015, p. 44). In realtà l'attestazione più antica di PoGarda è del 1154 mentre quella del catalano Guilhem de Berguedan è del 1138: i due trovatori saranno stati quasi coetanei ma probabilmente Guilhem de Berguedan era di poco più vecchio.

²⁴ MENICHETTI 2015, p. 43.

²⁵ ASPERTI 1995, pp. 101 e sgg.

d'Aragona»),²⁶ l'impressione è che esso sia stato inserito a questa altezza del codice, accanto alla sezione di PoGarda, proprio per un'affinità di argomento e di *milieu*. Può essere utile rilevare che nell'*unicum* di Pons, *BdT* 377.1, si nomina la Provenza (v. 4) come terra privilegiata di ricezione dei componimenti del trovatore catalano (nell'ambito, naturalmente, del progetto politico-culturale tra Catalogna e Provenza di Alfonso II d'Aragona).

L'idea che l'allestitore abbia voluto ravvicinare nello spazio di poche carte gli *unica* riferibili all'ambiente catalano sembrerebbe confermata anche dal fatto che il primo testo di Perdigon che segue la sezione di Pons, ossia *BdT* 370.5 – che sebbene in attestazione plurima ha in **E** il testo più completo –²⁷ citi (nella sesta strofa, relata solo da **E**) il *rei d'Aragon*. Con quale re aragonese vada identificato questo *rei* non è chiaro: secondo Lewent e Chaytor si tratterebbe di Pietro II, ma, come nota Menichetti valutando la debolezza dell'argomentazione di Lewent a favore di Pietro, potrebbe trattarsi anche di Alfonso II.²⁸ Chiunque sia il sovrano menzionato, comunque, è interessante che anche in questo testo di Perdigo, e in particolare in una *cobla* unica di **E**, si faccia riferimento all'ambiente catalano-aragonese. E lo stesso dicasi per un *unicum* di Gausbert de Poicibot, *BdT* 173.10 (trascritto solo tre carte prima della sezione di Pons) la cui *tornada* riporta un invio a un giovane *Rei d'Arago*.

Per quanto riguarda invece i due *unica* di Amanieu de la Broqueira copiati dopo la sezione di Pons, non sembrano esserci particolari legami con il *milieu* catalano.

La canzone *BdT* 377.1 di PoGarda si trova inserita dunque in una parte del codice in cui si contano non solo diversi *unica* (tutti, come visto, di ascendenza y), ma anche, in particolare, latamente riferibili all'ambiente catalano-aragonese.

Una seconda riflessione riguarda la supposta sensibilità metrico-formale dell'allestitore del codice che si può riconoscere anche nella sezione di PoGarda.²⁹ A questo proposito è interessante notare che *BdT* 63.4, attestata due volte in **E**, presenta nella prima attestazione (alle cc. 113a-113b) una manipolazione dell'ordine strofico dovuta probabilmente al compilatore del codice il quale,

²⁶ MENICHETTI 2015, p. 44.

²⁷ È relato anche da **AD^a** ma le str. 2 e 6 e le due *tornadas* sono solo in **E**.

²⁸ Vd. LEWENT 1909, pp. 676-677, CHAYTOR 1926, pp. IV-V e MENICHETTI 2015, pp. 44-45.

²⁹ Cfr. MENICHETTI 2015, pp. 63 e sgg.

riconoscendo un guasto metrico nei versi finali della seconda *cobla*, avrà deciso di dislocarla alla fine del componimento.³⁰ Questa stessa sensibilità del compilatore si può riconoscere anche nell'assetto strofico di *BdT* 47.8 dove le strofi II e III sono state dislocate alla fine del componimento probabilmente perché interessate entrambe al quarto verso da un'ipometria (– 1) un po' sospetta.

Infine, emerge significativamente in questa sezione ponsiana di **E** il rilievo nella tradizione manoscritta del nostro trovatore della coincidenza **EV**. Sono tre i testi nel codice conservati dalla sola coppia **EV**: nell'ordine di apparizione *BdT* 63.4, 377.6 e 377.4. Gli ultimi due componimenti sono contigui e la stessa coppia si ripropone in ordine invertito in **V**. Nonostante la scarsità dei dati si potrebbe riconoscere in questo dittico di canzoni un ente di tradizione soprattutto considerando che esse sono legate contenutisticamente non solo dalla presenza del *senhal On-tot-mi-platz* ma anche da alcuni richiami lessicali e contenutistici.³¹ A queste tre canzoni si può aggiungere anche *BdT* 47.8, che, quantunque conservata da sei codici (**CENRVa**), presenta una coincidenza tra **E** e **V** a livello di attribuzione: entrambi i manoscritti infatti assegnano il testo a PoGarda contro **CR** che lo attribuiscono a Berenguer de Palazol e **Na** a Peire Vidal.

Come ha notato la Menichetti, anche nella *recensio* della canzone *BdT* 370.14 di Perdigon, sono reperibili a livello di *varia lectio* elementi di contatto tra i codici **EVf**. Come visto, le sezioni di PoGarda e Perdigon sono contigue. Inoltre, l'importanza della coincidenza esclusiva di **EV** nella *recensio* di PoGarda e, più in generale, il fatto che la maggior parte dei componimenti del trovatore catalano sia conservata da questi due manoscritti, sono un indizio decisivo in favore dell'ascendenza catalana di **E**.³²

La tradizione manoscritta di PoGarda, in questo senso, consente di aggiungere nuovi dati alla conclusione di Zinelli secondo cui alle fonti primarie di **E** «*sont venues s'ajouter d'autres sources régionales et autochtones, proches parfois des matériaux passés dans les chansonniers catalans*».³³

³⁰ Vd. MENICHETTI 2015, pp. 64-65.

³¹ Si veda *infra* il commento alle due canzoni.

³² Per una trattazione più estesa della questione dell'ascendenza catalana di **E** si veda MENICHETTI 2015, pp. 202-203.

³³ ZINELLI 2003, p. 767.

2.1.3 J (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. F. IV. 776)

Il canzoniere **J** conserva al f. 30vc soltanto le prime due *coblas* della canzone *BdT* 377.5, relata completa da **CR**. La presenza di PoGarda in una silloge tanto esigua sembrerebbe significativa, tuttavia è da notare che le *coblas* trascritte nel manoscritto non solo si trovano nella sezione di *coblas esparsas* che riporta tutti i componimenti adespoti, ma si tratta di uno dei casi in cui «due *coblas* consecutive tratte da una medesima canzone» sono «precedute entrambe dall'indicazione *cobla*»,³⁴ il che fa supporre che il compilatore non abbia dato troppo peso al legame tra le due strofi.

La relegazione di questi due *excerpta* di PoGarda nella sezione delle *coblas esparsas* adespote e il mancato riconoscimento del legame tra le due è una conferma della «distanza del gusto del compilatore dai trovatori dell'epoca antica»,³⁵ già notata da Zimei. In effetti un trattamento analogo riceve ad esempio un trovatore della prima generazione come Marcabruno; al contrario il primo fascicolo del canzoniere, dove i trovatori sono antologizzati con le rubriche attributive, riunisce per la maggior parte trovatori della quarta e della quinta generazione. Un poeta come PoGarda, della terza generazione e la cui fortuna forse faticò a valicare i confini dell'ambito catalano, non poteva che essere penalizzato in una silloge così ridotta allestita nella zona di Nîmes alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo. C'è da aggiungere poi che il compilatore di **J** sembra apprezzare in particolare il ricorso a toni satirici e moralistici, e talvolta i temi religiosi, nei testi che antologizza.³⁶ In questo senso il *corpus* di Pons, dominato dalla tematica amorosa, si configura come ancora più lontano dal gusto dell'allestitore ed è, *a fortiori*, significativo che le due *coblas* trascritte nel canzoniere non affrontino il tema amoroso ma parlino del tradimento di un amico.

Il motivo della presenza di questi *excerpta* ponsiani in **J** sarà da ricercare nella somiglianza di quest'ultimo con **E**, già messa in luce da Zufferey.³⁷ Del resto, la presenza di materiali ponsiani nella zona di Nîmes è coerente con quanto afferma

³⁴ *Intavulare J*, p. 39.

³⁵ *Intavulare J*, p. 37.

³⁶ Vd. *Intavulare J*, p. 37.

³⁷ ZUFFEREY 1987, pp. 189-197.

lo stesso PoGarda a proposito delle sue canzoni: «c'ades dei voler de mon chan | que sia volgut et auzitz en Proensa, | que ben conosc q'a las donas agensa» (VII, *BdT* 377.1, vv. 3-5).

2.1.4 *N* (New York, Pierpont Morgan Library, 819)

Anche il canzoniere **N**, similmente a **J**, conserva un'unica scheggia della *recensio* di PoGarda: al f. 95v è trascritta la canzone *BdT* 47.8, mancante della *cobla* finale e con attribuzione erronea a Peire Vidal. Lo studio della *varia lectio* indica l'apparentamento del testimone con il canzoniere **a**¹ che riporta anche la stessa attribuzione al Vidal. Un'altra concordanza attributiva tra **N** e **a**¹ si ha per *BdT* 183.1.

Nel caso di *BdT* 47.8 la *varia lectio* consente di definire il raggruppamento **EVNa**¹, che non sorprende vista la comune discendenza di **N** e **E** dall'*editio variorum* di ε.³⁸ La presenza di **N** nella tradizione manoscritta di PoGarda rappresenta una delle poche emergenze della tradizione ε nell'ambito di una *recensio* chiaramente collocabile nella famiglia y.

La relazione stretta tra **N** e **a**¹ è per altro segnalata già da AValle, il quale nella *recensio* della canzone *BdT* 293.4 di Marcabruno dimostrò l'affinità tra i due codici grazie alla lacuna del rimante *petitz* al v. 68.³⁹

2.1.5 **R** (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 22543)

I testi attribuiti a PoGarda in **R** sono solo due: *BdT* 132.8 e 377.5, copiati rispettivamente ai ff. 30rab e 30va. Le due canzoni sono separate da due testi di Guillem Magret, nell'ordine *BdT* 223.4 e 223.3. La canzone *BdT* 132.8 si trova anche al f. 16ra, ma con attribuzione a Falquet de Romans.

L'assenza di una sezione continuativa dedicata a PoGarda in **R** si spiegherà alla luce dell'«ineffable désordre» rilevato da Tavera nel suo studio sull'*ordinatio* del canzoniere.⁴⁰ Come già notato da Gröber la silloge appare come una

³⁸ AVALLE 1993, p. 77.

³⁹ Vd. AVALLE 1993, p. 46.

⁴⁰ TAVERA 1992, p. 25.

giustapposizione di molte *Gelegenheitsammlungen*: i testi di uno stesso autore non sono riordinati in un'unica sezione a lui dedicata ma sono copiati a mano a mano che i diversi materiali giungevano nello *scriptorium*.⁴¹ Questa modalità di compilazione del canzoniere d'Urfé spiega anche il fatto che la canzone *BdT* 132.8 – per altro interessata da un problema attributivo insolubile⁴² – sia copiata due volte nel manoscritto: la si trova anche al f. 16ra con attribuzione a Falquet de Romans. A quanto si apprende dalle edizioni di Stroński e Barachini **R**¹ è legato stemmaticamente a **CE**, mentre **R**² a **a**¹.⁴³

Barachini nota che i due testi di PoGarda in questa sezione di **R** sembrano “incamiciarne” altri due (*BdT* 233.4 e 233.3) di GlMagr. Secondo lo studioso l'attribuzione incerta di *BdT* 132.8 potrebbe essere stata causata «dalla contiguità materiale dell'altro testo». ⁴⁴ Come già notava Gröber, del resto, dal f. 28r al f. 30v, fatta eccezione per i tre testi di GlAdem, la sezione di fonte r³ è scarsamente organizzata «a differenza di ciò che in r³ precede e segue e che è ben organizzato per sezioni autoriali». ⁴⁵

Nella Tavola di **R** *BdT* 132.8 e 377.5 sono riportati entrambi sotto la rubrica *Pos sagardia* che, come già visto per il canzoniere **C**,⁴⁶ si presenta nella forma catalana del nome del trovatore; lo stesso avviene per le rubriche dei singoli componimenti all'interno del canzoniere. Entrambe le canzoni riportano i tetragrammi per la melodia vuoti e le capitali iniziali miniate che si sviluppano in prolungamenti lungo il margine sinistro della colonna da cui sporgono teste di grottesche colte di profilo (una al centro nel caso di *BdT* 132.8 e due alle estremità dei prolungamenti per *BdT* 377.5).

Al f. 36vab è copiata la canzone *BdT* 47.8 ma con attribuzione a Berenguer de Palazol: la *varia lectio* consente di raggruppare **R** con **C**, elemento che corrobora la coincidenza dei due codici nella grafia catalana del nome del trovatore. Molte carte più avanti, ai ff. 71vb-72ra, si legge il sirventese *BdT* 377.2 (di attribuzione

⁴¹ Vd. GRÖBER 1877, TAVERA 1978 e TAVERA 1992.

⁴² Si vedano *infra* ulteriori appunti codicologici.

⁴³ Vd. STROŃSKI 1906, p. 103 e BARACHINI 2016, p. 361.

⁴⁴ BARACHINI 2016, p. 79. Un'altra “incamiciatura” coinvolge anche i testi di GlAug, Thibaut de Blazon e PBremRN ai ff. 28v-29r sempre in r³ di **R**.

⁴⁵ BARACHINI 2016, p. 78n. E si veda GRÖBER 1877, p. 373.

⁴⁶ Entrambi conservano la canzone *BdT* 377.5.

dubbia a PoGarda) mancante delle tre strofi finali, inserito nella sezione di Peire Cardenal e a lui attribuito.

2.1.6 *S* (Oxford, Bodleian Library, Douce 269)

Il canzoniere **S** conserva una sezione ponsiana di tre testi ai ff. 229-233. Si tratta delle canzoni *BdT* 377.7, 406.34 e 106.12. È noto che quella di **S** è una raccolta ordinata per autore – salvo qualche disordine nella parte finale – che «obbedisce nel suo complesso a un criterio quantitativo».⁴⁷ Tra i 41 trovatori menzionati dalle rubriche di **S**, PoGarda è il penultimo cui sia dedicata una sezione (l'ultimo è Falquet de Romans a cui sono assegnati i tre testi finali della raccolta).

Nel codice si contano diverse attribuzioni che, nell'ambito della tradizione manoscritta della lirica trobadorica, sono esclusive di **S**.⁴⁸ Tra queste vanno annoverate le canzoni *BdT* 406.34 e 106.12, con attribuzione isolata a PoGarda nell'ambito di una *recensio* molto estesa che le attribuisce senza dubbio a un altro trovatore: nel caso di *BdT* 406.34 su tredici testimoni (tra cui **CERV**), dodici assegnano il testo a Raimon de Miraval; parimenti nel caso di *BdT* 106.2 la canzone è attribuita a Cadenet da dodici testimoni (tra cui **CER**) su tredici. Se la bontà di queste attribuzioni isolate è da rifiutare, l'attribuzione a PoGarda di *BdT* 377.7 è invece confermata dalla presenza del componimento nella sezione di Pons del canzoniere **V**, con un testo più completo (in **V** si hanno due *tornadas* di quattro e tre versi, in **S** invece figurano soltanto i vv. 3-4 della prima *tornada* preceduti da due righi bianchi).

La presenza di una sezione del nostro trovatore in questo codice è piuttosto anomala. Non solo infatti vi troviamo due *unica* attributivi certamente apocrifi che suggeriscono che il compilatore della raccolta non avesse una conoscenza approfondita del trovatore, ma è anche da segnalare il fatto che PoGarda risulta essere l'unico trovatore catalano in una silloge di autori per la stragrande maggioranza originari del Sud della Francia. Fanno eccezione, oltre a Pons, due poeti italiani collocati, come il Nostro, verso la fine della silloge, ma con un solo

⁴⁷ *Intavulare S*, p. 63.

⁴⁸ Vd. *Intavulare S*, p. 68-70. Secondo la Borghi Cedrini sono in tutto 14 i componimenti che riportano in **S** un'attribuzione non condivisa da altri manoscritti della tradizione.

testo assegnato a ciascuno: Rambertino Buvaelli con *BdT* 281.3 e Sordello con *BdT* 437.24. In apertura del codice infine si trova un testo di Riccardo Cuor di Leone. Un altro elemento che conferma la scarsa familiarità del compilatore con il poeta catalano è l'evidente incompienza, al v. 42, del *senhal On-tot-mi-platz* che **S** legge *midon qi tan mi plaz*.

Come spiegare dunque la presenza di una sezione ponsiana in questa silloge eseguita verosimilmente nel Veneto? Posto che secondo la ricostruzione di AVALLE **S** appartiene alla cosiddetta «terza tradizione»,⁴⁹ può darsi che la risposta a questa domanda sia da ricercare nei gusti letterari del compilatore di **S** desumibili dalla qualità del testimoniale antologizzato. Come scrive Luciana Borghi Cedrini, il codice si caratterizza per «una massiccia presenza di canzoni d'amore, quasi tutte composte in stile *leu* o comunque limpido da poeti originari della Francia del Sud o appartenenti al periodo centrale del movimento trobadorico (dalla “generazione del 1170” ai primi decenni del Duecento)».⁵⁰ Il profilo e l'opera di PoGarda corrispondono in effetti al gusto dell'allestitore della raccolta e può darsi dunque che quest'ultimo conoscesse di fama il nome del trovatore catalano come uno dei maestri del *trobar leu*, ignorando tuttavia i dettagli del suo profilo storico di poeta catalano. Del resto, la presenza di Pons nel Sud della Francia al seguito di Alfonso II non solo è documentata ma emerge anche come tema nelle sue canzoni (cfr. i già citati vv. 3-5 di VII, *BdT* 377.1 a proposito della Provenza, oppure la prima *cobla* di III, *BdT* 377.3 in cui si fa riferimento a una spedizione nel Tolosano). Tutti e tre i testi assegnati a Pons del resto soddisfano la tipologia di componimenti presumibilmente apprezzati dall'allestitore e si inseriscono bene in una «anthology of troubadour love poetry»⁵¹ come **S**.

Quanto alle conoscenze e al gusto del compilatore di **S**, mi sembra interessante rilevare che il trovatore del canzoniere a cui è assegnato il maggior numero di testi è Peirol (19 componimenti). Dal nostro punto di vista questo dato è rilevante giacché sono diversi i possibili legami tra la produzione di Peirol e quella di PoGarda: non solo è probabile che Peirol abbia esemplato il *senhal Tot-mi-platz*, che utilizza al v. 45 di *BdT* 366.4, sull'*On-tot-mi-platz* di Pons, ma si individuano

⁴⁹ Vd. AVALLE 1992, pp. 98-101.

⁵⁰ *Intavulare S*, pp. 75-76.

⁵¹ SHEPARD 1927, p. XIII.

anche alcune coincidenze negli schemi rimici delle canzoni dei due trovatori (hanno lo stesso schema *BdT* 377.6 e 366.3, *BdT* 377.1 e 366.12). Si potrebbe ipotizzare allora che la fonte linguadociana a cui, attraverso una serie di interpositi, rimonta **S**, fosse particolarmente informata sulla produzione di Peirol e, di conseguenza sui legami di quest'ultimo con PoGarda.⁵² Tale situazione originaria si sarebbe riverberata nella presenza di una sezione dedicata al poeta catalano in **S**. Questa ricostruzione potrebbe spiegare le anomalie del legato lirico del Nostro nel canzoniere.

Un'ultima osservazione interessante che si può fare a proposito di **S** riguarda le note di antichi lettori presenti nel codice. Nella lunga nota apposta sull'ultima pagina pergamenea del codice (p. CCLII)⁵³ che riporta i nomi di 40 dei 41 trovatori menzionati dalle rubriche di **S** è riportato anche, con il numero *xxxiiij*, il nome di PoGarda nella grafia «pont de la garda». Come succede per altri nomi trascritti nella lista, anche in questo caso si potrebbe riconoscere un'italianizzazione: *pons* > *pont* (per influsso di 'ponte?'). Nelle rubriche del codice invece si legge sempre *ponz de la garda*.

Il fatto infine che accanto ai testi *BdT* 406.34 e 106.12 non compaiano i tre puntini disposti a triangolo (∴) tracciati da mano ignota presso l'*incipit* della maggior parte dei componimenti di **S** «in inchiostro antico, nero e spesso sbiadito»,⁵⁴ potrebbe far pensare che tali *notabilia* siano stato apposti solo accanto ai componimenti di attribuzione incontestata. L'assenza del segno accanto alle due canzoni indicherebbe dunque l'anomalia dell'attribuzione isolata e incerta di **S** rispetto alla restante tradizione. Tuttavia, come già notato dalla Borghi Cedrini, «l'esame dei componimenti presso cui manca il segno a triangolo, poco più di una ventina sui 164 presenti, fornisce indizi contraddittori». ⁵⁵ Il segno infatti manca per taluni componimenti di attribuzione incontestata (è il caso di *BdT* 364.21, 155.6 e 366.16). Nondimeno non si può escludere che chi ha apposto questi *marginalia* disponesse di manoscritti di collazione oggi perduti che riportavano attribuzioni

⁵² Sulla fonte linguadociana della «terza tradizione» di Avalor cfr. AVALLE 1993, pp. 99-100.

⁵³ Vd. *Intavulare S*, pp. 48-53 dove la Borghi Cedrini propende per una datazione di questa scrittura tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo.

⁵⁴ *Intavulare S*, p. 52.

⁵⁵ *Intavulare S*, p. 52.

concorrenti dei testi che, pur non riportando i *notabilia*, oggi appaiono a noi come di sicura attribuzione.

2.1.7 V (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 278; ex fr. App. cod. XI)

Il canzoniere V, in quanto unico manoscritto catalano nella *recensio* di PoGarda, è particolarmente importante da un lato nella definizione del profilo storico del nostro trovatore, dall'altro lato per studiarne la ricezione negli ambienti catalano-aragonesi.

Il manoscritto conserva sei canzoni di PoGarda, tutte copiate nella prima unità codicologica denominata V¹ (ff. 25r-229v). Le prime due (*BdT* 377.4 e 377.6) sono collocate ai ff. 58v-59r, nella sezione dedicata a Bernart de Ventadorn. Le altre quattro invece (*BdT* 377.3, 47.8, 377.7 e 63.4) compongono una sezione dedicata al Nostro che occupa i ff. 100v-102r. Della canzone *BdT* 63.4 sono state copiate solo le prime due *coblas*, mentre il resto della pagina è stato lasciato bianco. Il fatto non stupisce considerando la natura lacunosa dell'intero codice che presenta spazi lasciati bianchi in una quindicina di carte.⁵⁶

Stando a quanto rilevato da Frank, V¹ può essere a sua volta diviso in due parti: una prima sezione, che si estende dal f. 25 al 90 comprende una scelta «des œuvres des plus célèbres troubadours du XII^e siècle»,⁵⁷ ossia, nell'ordine di apparizione, Arnaut Daniel, Gaucelm Faidit, Raimon de Miraval, Bernart de Ventadorn, Guiraut de Borneil, Peire d'alvergne e Folquet de Marselha. Le canzoni *BdT* 377.4 e 377.6 – accomunate non solo dalla presenza del *senhal* e da alcuni legami lessicali e contenutistici, ma trascritte contigue anche in E – sono state dunque inserite in una sezione del manoscritto in cui sono copiati testi dell'epoca classica del *trobar*.

BdT 377.4, erroneamente attribuita a BnVent, rappresenta una cesura all'interno della sezione di quest'ultimo che può esserci utile per identificare una primitiva fonte. La canzone apre una micro-sezione formata da cinque testi (*BdT* 377.4, 377.6, 234.11, 234.15 e 70.5): i primi due sono di PoGarda, i secondi due di Guillem de Saint Leidier mentre l'ultimo è un *unicum* di BnVent. È probabile che ci si trovi

⁵⁶ L'elenco delle carte del manoscritto che presentano spazi lasciati bianchi si può leggere in *Intavulare V*, p. 23, n. 12.

⁵⁷ FRANK 1949, p. 235.

qui di fronte a un cambiamento di fonte, e benché gli studi di Ilaria Zamuner e di Anna Alberni neghino che ogni micro-sezione equivalga a una diversa fonte,⁵⁸ è verosimile pensare a una *Gelegenheitsammlung* in cui i componimenti della micro-sezione fossero scritti l'uno di seguito all'altro.⁵⁹

L'unico elemento che potrebbe ostare a questa ipotesi è il fatto che *BdT* 377.4 non sia copiata all'inizio della pagina, ma evidentemente l'allegatore della silloge, per costituire la sezione di Bernart, attingeva da materiali dalla scarsa riconoscibilità autoriale e non si avvide dunque del cambio di autore. Mi pare interessante però che la micro-sezione suddetta sia composta da due coppie di canzoni: così come nei due testi di Pons si può leggere lo stesso pseudonimo *Ontot-mi-platz*, anche le canzoni di GlStDid sono accomunate dalla presenza dello stesso *senhal Bertran*, utilizzato dal trovatore per celare Marqueza de Polignac e forse anche l'amico e confidente Ugo Marescalc.⁶⁰ Si può ipotizzare che entrambe le coppie abbiano avuto una circolazione indipendente.

La seconda parte di V¹, che secondo Frank occupa i ff. 91-119, comprende autori che furono tutti «d'une manière ou d'une autre, en rapport avec la Catalogne».⁶¹ Si tratta dei trovatori Blacasset, Guilhem de Cabestanh, Berenquer de Palazol, Uc Brunenc, Perdigon e Gausbert de Poicibot. Quindi troviamo ancora autori classici del XII secolo quali Peirol, Raimbaut d'Aurenga, Folquet de Marselha e Arnaut de Maruelh.

Vale la pena di riportare alcune righe di Frank in cui si evidenzia il rilievo della presenza di PoGarda nel canzoniere:

Au résumé, le recueil [...] comprend 18 troubadours, dont 10 auteurs classiques du XII^e siècle, représentés chacun par un choix plus ou moins étendu; puis, parmi les 8 autres, poètes mineurs, 5 figurent avec une (ou deux) compositions; 3 auteurs, enfin, avec quatre ou cinq chansons, qui sont: Guilhem de Capestany (4 pièces), Perdigon (5) et Pons de la Guardia (4 chansons dans la seconde et 2 dans la première section). Pons est donc le seul troubadour dont l'œuvre ait été à la fois très peu diffusée par ailleurs et abondamment représentée ici.⁶²

⁵⁸ Vd. *Intavulare V*, p. 57 e ALBERNI 2005, pp. 169-170.

⁵⁹ Cfr. *Intavulare V*, pp. 34-36.

⁶⁰ GUIDA-LARGHI 2013, p. 274.

⁶¹ FRANK 1949, p. 236.

⁶² FRANK 1949, p. 237.

Per approfondire questa analisi del filologo ungherese si dovrà notare che la sezione di Pons (adespota per l'assenza di rubriche originali, caratteristica dell'incompiutezza del codice),⁶³ si trova interamente nel fascicolo X (= ff. 92-103). Come notato dalla Zamuner il fascicolo X è l'unico ottonione in un libro costituito nella sua interezza da quaternioni. Il fascicolo comprende l'intera sezione di Peirol (11 testi), quattro testi di Guilhem de Cabestanh, le quattro canzoni di Pons e tre testi di Arnaut Daniel. Secondo la studiosa «la perfetta successione dei testi di Peirol in pagine adiacenti (ff. 92r-97v) porta a concludere che il fasc. X sia stato progettato fin dall'inizio dal copista principale [...] con queste caratteristiche».⁶⁴ Inoltre, sia la sezione di Guilhem de Cabestanh sia quella di Pons sono copiate all'inizio della pagina e presentano la lettera ornata in apertura. Lo stesso avviene per le tre canzoni di Arnaut.

L'accostamento di Peirol, GICab e PoGarda nell'ottonione mi sembra significativo. La presenza della sezione di Peirol vicino a quella del Nostro in V potrebbe avere a che fare con quanto osservato per il canzoniere S dove Peirol è l'autore più attestato e la presenza di PoGarda potrebbe spiegarsi anche in virtù dei legami che si possono ipotizzare tra i due trovatori: tra questi il più evidente è l'uso del *senhal On-tot-mi-platz*, forse riadattato da Peirol in *Tot-mi-platz* nella canzone *BdT* 366.4. Guilhem de Cabestanh invece potrebbe essere stato accostato a Pons per la comune origine rossiglione di due poeti.

Martin de Riquer ha avanzato una rimarchevole ipotesi a proposito del *corpus* di PoGarda in V. Ragionando a partire dalla sottoscrizione presente nel codice al f. 148r, de Riquer arriva a supporre l'esistenza di un *Liederbuch* ponsiano. Riporto per comodità la trascrizione della sottoscrizione che segue il *Roman Honestz es e cortesia* di Daude de Pradas (*BdT* 124.II), copiato ai ff.120r-148r:

A quest romanx es finit | D ieus nesia benesit | A nno dominj M° .CC° .LX° .VIII° .II°
 Kalendas iunii | S i + gnum .R. Decapelades qui hoc scripsit | T estes huic rej sunt.
 Cindipendium et pennam

⁶³ Vd. *Intavulare* V, p. 23, dove la Zamuner scrive che V presenta «alcuni elementi propri del libro non finito».

⁶⁴ *Intavulare* V, p. 22.

Tralasciando in questa sede il problema del sintagma «Cindipendium et pennam», la cui interpretazione è problematica,⁶⁵ ciò che interessa a de Riquer è il nome del copista «R. Decapelades». Lo studioso nota che il borgo di Capellades è situato a soli tre chilometri a sud del castello di Cabrera e, considerando che la dama celata sotto il *senhal* *On-tot-mi-platz* è identificabile con Marquesa d'Urgel, viscontessa di Cabrera, conclude che questo dato

sin duda supone que Ponç de la Guàrdia compiló un «Liederbuch» de sus poesías amorosas y lo hizo llegar al castillo donde residía la dama en ellas cantada.⁶⁶

De Riquer arriva addirittura ad accostare il caso di PoGarda a quello di Peire Vidal per cui Avallè dimostrò l'esistenza di un *Liederbuch* di sedici canzoni ordinate cronologicamente.

La tesi del filologo catalano tuttavia è relativizzata in modo convincente da François Zufferey il quale, per interessante che sia l'ipotesi, sottolinea quanto essa sia resa debole da una serie di dati.⁶⁷ Innanzitutto, il copista che appone la sottoscrizione copia solo **V³** ossia il *Roman* di Daude de Pradas e non è dunque anche il copista di **V¹** in cui sono trascritte le canzoni di Pons. Stando allo studio della Zamuner, **V¹** «è stato vergato in Aragona o in Catalogna nell'ultimo quarto del XIII sec.»⁶⁸ mentre il *Roman* è stato aggiunto alla silloge trobadorica agli inizi del XIV secolo.

La questione dell'identità di R. de Capellades è dibattuta: potrebbe essere identificato con un Pedro de Capellades, notaio coevo (al 1268, data riportata dal colophon) della cancelleria regia (nella sottoscrizione è presente il *signum* della Cancelleria reale d'Aragona). Il fatto però che il copista di **V³** scriva R. e non P. ha fatto discutere: potrebbe trattarsi di un errore di copia da un modello che aveva P. (e dunque la sottoscrizione non sarebbe autografa) oppure si dovrà supporre

⁶⁵ Vd. *Intavulare* V, p. 29, n. 34 e ALBERNI 2005, pp. 161-162.

⁶⁶ DE RIQUER 1975, p. 17.

⁶⁷ Vd. ZUFFEREY 1987, p. 232.

⁶⁸ *Intavulare* V, p. 29.

l'esistenza di un non meglio noto Ramon de Capellades come pensa Anna Alberni?⁶⁹

Un altro problema poi è rappresentato dal fatto che «il codice non presenta le caratteristiche proprie dei manoscritti vergati all'interno delle cancellerie reali».⁷⁰ Del resto però si potrebbe immaginare una «pratica di produzione di codici librari all'interno delle Cancellerie reali in momenti extra-istituzionali»⁷¹ di cui oggi non è rimasta traccia: il notaio di Capellades potrebbe aver copiato il *Roman* in questo contesto.⁷²

Ma resta comunque ignoto il luogo preciso in cui fu prodotto il codice. Secondo la ricostruzione di Anna Alberni il copista del *Roman* avrebbe aggiunto l'opera narrativa di Daude al canzoniere preesistente **V**¹ nei primi anni del Trecento a partire da un antografo che riportava già il colophon con la data 1268. Il piccolo canzoniere della Marciana sarebbe dunque «un modest llibret de mà o de viatge, ideal per a lectura ocasional del senyor o de la dama, que n'haurien encarregat la còpia a un professional de la ploma *free-lance*, o, com es deia a l'època, a un escrivà de lletra rodona».⁷³ Alla luce di queste precisazioni, supporre che il canzoniere trobadorico di **V** sia stato allestito a Capellades mi sembra alquanto arrischiato, se non proprio infondato.

Infine, de Riquer non fa menzione del fatto che il *corpus* di PoGarda conservato in **V**¹ è in realtà diviso in due parti: le due canzoni in cui compare il *senhal On-tot-mi-platz* infatti si trovano nella sezione di BnVent, e dunque staccate dalla sezione vera e propria del Nostro. Più che di *Liederbuch* allora sarà più saggio parlare di un semplice ente di tradizione costituito dalle canzoni *BdT* 377.4 e 377.6 che forse furono inviate al castello di Cabrera da Pons e circolarono in quegli ambienti. Se tuttavia si suppone l'allestimento di un piccolo canzoniere che comprendesse i testi rivolti a Marquesa d'Urgel da parte del trovatore, resta comunque strano che la terza canzone in cui compare il *senhal*, ossia *BdT* 377.7, sia stata copiata nel fascicolo X invece che insieme alle due precedenti. Mi sembra più ragionevole limitarsi a

⁶⁹ Vd. *Intavulare V*, pp. 29-30 e ALBERNI 2005, pp. 157-158.

⁷⁰ *Intavulare V*, p. 30.

⁷¹ *Intavulare V*, p. 30, n. 36.

⁷² Tale pratica è documentata ad esempio sotto il regno di Pere el Cerimonios (1336-1387), vd. ALBERNI 2005, pp. 164-165.

⁷³ ALBERNI 2005, p. 168.

supporre l'esistenza di una *Gelegenheitsammlung* in cui si trovassero le due prime canzoni (entrambe attestate unite dai soli **E** e **V**).

Opportunamente ridimensionata (e in parte sconfessata) la tesi di de Riquer, tuttavia si dovrà notare che le quattro canzoni che costituiscono la sezione di PoGarda sono legate tra loro da una certa coerenza contenutistica. In tre delle quattro canzoni che la compongono infatti troviamo il riferimento, nelle *coblas* finali, ai malparlieri (*BdT* 377.3, 47.8 e 63.4), tema caro al Nostro. L'altra canzone, *BdT* 377.7, riporta il *senhal* *On-tot-mi-platz*. Forse, se non proprio la mano dell'autore, dietro a questo allestimento si potrebbe scorgere la scelta di un ammiratore del catalano.

Quanto alle fonti di **V**, la *recensio* dei testi di PoGarda conservati nel codice conferma quanto osservato dalla critica, ossia che **V**¹ «fa capo ad una tradizione comune con i mss. C(E)MR(T)a, assimilabile *grosso modo* al collettore y»⁷⁴ e in particolare al subarchetipo che Avalle definì con la sigla α . La configurazione stemmatica della canzone *BdT* 47.8 in particolare, conservata dai codici **CENRVa** è particolarmente significativa in questo senso. Dall'analisi della tradizione risulta che **V** appartiene con **E** al medesimo raggruppamento. Tale coincidenza, come visto, è confermata in **V** anche nella *recensio* delle canzoni *BdT* 377.4, 377.6 e 63.4, tutte e tre relate dai soli **E** e **V**. Anche *BdT* 377.3, conservata solo nei mss. **C** e **V** conferma la fonte.

La presenza di due testi del catalano Pons nei mss. **CRV**¹ + **E** è un dato notevole per collocare geograficamente la fonte affine a questi codici «nel sud-ovest della Francia, ossia in una zona a stretto contatto con la Catalogna».⁷⁵

La *recensio* di una canzone come *BdT* 377.7 conservata, oltre che in **V**, in **S**, sarà invece da spiegarsi alla luce delle caratteristiche proprie della tradizione y. Come spiega la Zamuner, la circolazione di materiali lirici frammentari sparsi «in florilegi occasionali su di un asse geografico che univa la Catalogna all'Italia settentrionale ha determinato quel fenomeno di *accumulazione, dispersione e contaminazione* proprio della tradizione manoscritta di area occidentale».⁷⁶ A questo proposito la studiosa prende ad esempio il comportamento dei mss. **S** e **T** in rapporto a **V**¹ e nota

⁷⁴ *Intavulare* V, p. 34.

⁷⁵ *Intavulare* V, p. 40.

⁷⁶ *Intavulare* V, p. 58.

che «i due canzonieri paiono trasmettere dei nuclei antichi di testi, successivamente integrati dai compilatori delle *Gelegenheitsammlungen* confluite in **V¹**». ⁷⁷ Si potrebbe interpretare la presenza di *BdT* 377.7 proprio in questo senso: è interessante notare che *BdT* 213.5 (di Guilhem de Cabestanh) e *BdT* 377.7 sono contigui in **S** mentre in **V** sono rispettivamente il 133° e il 139° testo di **V¹**. I testi (tre di GICab e due di PoGarda) aggiunti nel manoscritto catalano tra i due potrebbero essere «il frutto del progressivo stratificarsi di diverse fasi d'integrazione del *corpus* lirico». ⁷⁸

Quanto infine alla *ratio* in base alla quale furono allestite le fonti di **V**, Ilaria Zamuner e Anna Alberni concordano nel ritenere che la silloge «attesti una situazione culturale risalente ai primi decenni del 1200». ⁷⁹ Secondo Zamuner la fonte α risalirebbe a un periodo di poco precedente la battaglia di Muret (1213). La Alberni, riferendosi alla fonte **ET** + **Aa** che pure può riconoscersi in **V**, afferma che

el context històric que es proposa és l'ambient d'entesa i col·laboració entre Occitània i Catalunya quan, en temps de Pere II, i en particular després del seu matrimoni amb Maria de Montpeller l'any 1204, les dues nacions compartien un mateix projecte polític i cultural. ⁸⁰

Una figura come Pons, emblematica del progetto politico-culturale di Alfonso II d'Aragona, proseguito poi dal figlio Pietro II, aveva dunque certamente tutti i requisiti necessari per essere inclusa nella fonte da cui deriva **V**. I riferimenti alla Catalogna e al Midi della Francia che si trovano nei suoi testi si inseriscono perfettamente nell'ambiente di intesa e collaborazione tra Occitania e Catalogna dipinto dalla studiosa. Sembra in questo senso sintomatico che il testo che apre la sezione di PoGarda, ossia *BdT* 377.3, descriva la partenza del poeta – verosimilmente con i suoi compagni – dalla Catalogna verso il Tolosano.

2.1.8 *a^l* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2814)

⁷⁷ *Intavulare V*, p. 58.

⁷⁸ *Intavulare V*, p. 59.

⁷⁹ *Intavulare V*, p. 45.

⁸⁰ ALBERNI 2005, p. 174.

Il canzoniere, disposto per autori, conserva la canzone *BdT* 47.8 ai ff. 117-118 con attribuzione erronea a Peire Vidal, coincidente, come visto, con quella del codice N (entrambi i testimoni sono mancanti della sesta *cobla*). In **a**¹ il testo è il quarto della sezione – che comprende in tutto dieci testi – dedicata al Vidal.

2.1.9 Tavola sinottica

I testi sono distribuiti all'interno dei manoscritti nel modo seguente:⁸¹

C	E	J	N	R	S	V	a ¹
<u>406.34</u>	<u>406.34</u>	<u>377.5</u>	<u>47.8</u>	<u>132.8</u>	377.7	<u>406.34</u>	<u>47.8</u>
...	406.34
				132.8			
<u>106.12</u>	<u>63.4</u>		<u>406.34</u>	... ²	106.12	<u>377.4</u>	<u>132.8</u>
...	377.5		<u>377.6</u>	
<u>47.8</u>	<u>106.12</u>		<u>106.12</u>	
...	...			<u>47.8</u>		<u>377.3</u>	
<u>132.8</u>	<u>132.8</u>			...		<u>47.8</u>	
...	...			<u>106.12</u>		<u>377.7</u>	
377.3	63.4			...		<u>63.4</u>	
377.5	47.8			<u>377.2</u>			
377.2	377.6			...			
...	377.4			<u>406.34</u>			
<u>233.3</u>	377.1						
	233.3						

A conclusione dell'analisi dei singoli codici si possono fare alcune osservazioni di sintesi sui possibili canali di alimentazione dei canzonieri e sui rapporti tra i testimoni suggeriti dalla successione di alcuni testi.⁸² Innanzitutto, la *recensio* di

⁸¹ La sottolineatura indica che il testo non è attribuito a PoGarda. La sottolineatura tratteggiata indica la mancanza della rubrica. I puntini indicano una soluzione di continuità. Il numero in apice che segue i puntini (in un solo caso) indica il numero di testi che separano i due componimenti elencati.

⁸² Seguo qui le due linee del ragionamento di Paolo Squillacioti a proposito della tradizione manoscritta (ben più sostanziosa) di Folchetto di Marsiglia: cfr. SQUILLACIOTI 1999, p. 6.

PoGarda si colloca chiaramente nella tradizione *y* e documenta i rapporti di quest'ultima con fonti catalane. Il dato più macroscopico è l'emergenza della fonte che AValle definisce α , ossia il capostipite dei mss. **CER**, discendente dal «codice antico».⁸³ Come nota la Zamuner, «esiste un'esatta corrispondenza tra la fonte individuata all'interno del ms. **V**¹ (= affine dei mss. **CER**) e la fonte α di AValle»,⁸⁴ tuttavia α si rivela una fonte più ricca di quella rispecchiata in **V**¹. In effetti tutti i testi di PoGarda relati da **V** si trovano anche in **C** o in **E** (con significativa coincidenza della coppia *BdT* 377.4 e 377.6 di **EV**), ma **CE** conservano entrambi almeno un testo in più – e di indiscussa autenticità – attribuito a PoGarda (in **C** leggiamo *BdT* 377.5, in **E** l'*unicum* 377.1). Cionondimeno, in **V** troviamo un testo che non è attestato in **CER**, ossia *BdT* 377.7 che troviamo invece in **S**: come visto, questo dato dimostra che la fonte di **V** integrò con materiali di ascendenza α un probabile florilegio occasionale circolante tra Catalogna e Italia Settentrionale in cui compariva anche un testo di Pons. Si può ipotizzare, come già la Zamuner, che il manoscritto catalano «corrisponda ad un nucleo originale della fonte α »⁸⁵ e che **C** ed **E** siano «il prodotto di una progressiva stratificazione di 'materiale' proveniente anch'esso dal sud-ovest della Francia su di un nucleo più antico di lirica provenzale (forse in parte di ritorno dalla Catalogna)».⁸⁶

La biografia stessa di PoGarda, di cui è possibile documentare i «negozi politico-affaristici svolgentisi nelle plaghe sud-occidentali dell'Occitania»,⁸⁷ suggerisce la compilazione della fonte α in una zona del Midi a stretto contatto con la Catalogna.

La catalanità del poeta sembra essere riconosciuta anche nell'ordinamento dei componimenti nei codici **E** e **V**. In **E** le canzoni di PoGarda si trovano in una sezione del codice in cui sono trascritti diversi testi latamente riferibili al *milieu* catalano-aragonese; nel codice catalano la sezione del Nostro è collocata nella seconda parte di **V**¹ che annovera testi di autori che entrarono in vari modi in rapporto con la Catalogna. I codici **C** e **R** infine conservano nelle rubriche la grafia catalana del nome del trovatore con il *sa* < *IPSA* al posto del *la*.

⁸³ Si veda AVALLE 1960, pp. XXVIII-XXX (si veda anche lo stemma 3 a p. XXXVIII) e AVALLE 1993, p. 90.

⁸⁴ *Intavulare V*, p. 37.

⁸⁵ *Intavulare V*, p. 37.

⁸⁶ *Intavulare V*, p. 37.

⁸⁷ GUIDA 2010, p. 54, n. 4.

La successione dei testi nei canzonieri potrebbe suggerire un chiaro rapporto tra i codici in soli due casi. In primo luogo, **E** e **V**, che condividono ben tre canzoni di PoGarda attestate esclusivamente (*BdT* 377.4, 377.6, 63.4 a cui va aggiunta 47.8 il cui stemma suggerisce di raggruppare **E** e **V**), presentano accoppiate le canzoni 377.4 e 377.6 (in **E** sono trascritte in ordine invertito): tale contiguità, considerando che i due testi sono legati dalla presenza del *senhal* e da alcune tangenze contenutistiche e lessicali, potrebbe individuare un ente di tradizione. In secondo luogo, la sezione ponsiana di **C** e di **V** è aperta dalla stessa canzone *BdT* 377.3, il che potrebbe suggerire che il testo fosse in posizione incipitaria anche nella fonte comune di **V** e **C**: si tratta di uno dei testi più significativi del poeta per definire il suo profilo biografico in termini cronotopici.

2.2 Consistenza del corpus e problemi attributivi

Offro qui una sintetica panoramica sulla consistenza del *corpus* attribuibile a PoGarda e sui problemi attributivi che s'incontrano nella tradizione manoscritta. Mi concentro in particolare sulle attribuzioni che non ho accolto nella presente edizione. In questo capitolo le questioni di paternità relative ai testi che ho editato sono soltanto accennate: ne tratto più estesamente nel paragrafo § *Attribuzione* che precede l'edizione delle singole canzoni.

2.2.1 Testi ad attribuzione univoca

La tradizione manoscritta attribuisce univocamente a PoGarda quattro canzoni.

BdT 377.1, De chantar dei aver talan

Si tratta di un testo monoattestato in **E**, con rubrica attributiva *Pons de la gardia*, trascritto all'interno della sezione che il canzoniere dedica al trovatore catalano.

BdT 377.3, Faray chanzo ans que veinha-l laig tems

La canzone si legge in **C** e in **V**. È assegnata a Pons dalla rubrica di **C** (benché si legga solo parzialmente per via dell'asportazione della miniatura) ed è confermata dalle due tavole del canzoniere (*pons de sa gardia*). Benché in **V** il testo sia adespoto (come tipico del canzoniere catalano), è trascritto in apertura della serie di componimenti di PoGarda.

BdT 377.5, Sitot no-m ai al cor gran alegransa

La tradizione della canzone consta di tre testimoni: **CJR**. Le rubriche di **C** e **R** concordano nell'assegnarla a PoGarda, mentre in **J** si leggono solo le prime due *coblas*, trascritte nella sezione delle *coblas esparsas* adespote.

BdT 377.7, Totz tems de tota fazenda

La canzone, che si legge nei canzonieri **S** e **V**, è attribuita a PoGarda dal primo. **V** conferma la paternità inserendo il testo nella sezione del catalano.

2.2.2 Testi ad attribuzione controversa

Tra i testi ad attribuzione non concorde si possono distinguere quattro tipologie: a) testi attribuiti a PoGarda con una sola attribuzione concorrente; b) testi attribuiti a PoGarda con due attribuzioni concorrenti; c) testi pluriattestati unanimemente attribuiti a un altro trovatore ma assegnati a PoGarda da un unico testimone (**S**); d) un testo ad alto numero di attribuzioni tra cui una a PoGarda.

a) Testi attribuiti a PoGarda con una sola attribuzione concorrente:

BdT 377.4, Mandat m'es que no·m recreia e BdT 377.6, Tant soi apessatz

Sono entrambi attribuiti a Pons da **E** ma sono inseriti nella sezione di BnVent da **V**. L'attribuzione a Bernart può essere facilmente rigettata per almeno due motivi: la possibilità di ipotizzare una *Gelegenheitsammlung* da cui il compilatore di **V** trasse i due testi di Pons (che in essa si trovavano forse copiati insieme con i testi successivi di Guillem de Saint Leidier) e la presenza del *senhal On-tot-mi-platz*, che si può considerare come una sorta di firma autoriale.

BdT 63.4, Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimai

La canzone è conservata in **E** e in **V**. In **E** è copiata due volte: nella prima occorrenza (**E1**) è assegnata a Bernart Marti, mentre nella seconda (**E2**) a PoGarda. **V** corrobora l'attribuzione di **E2** inserendo le prime due *coblas* della canzone al termine della sezione del catalano. L'attribuzione è in effetti dubbia ma alcuni indizi sia codicologici sia stilistici consentono di concludere che l'autore sia più probabilmente Pons (cfr. § *Attribuzione* di VI).

BdT 377.2, D'un sirventes a far ai gran talen

Il sirventese (6 *coblas unissonans* di 9 vv., più due *tornadas* di 4 vv.) è conservato nel codice **C** con attribuzione a PoGarda (f. 339rv, *Pons sa gardia*; tavola di **C** *Pons de sa garda*) e nel canzoniere **R** dove è assegnato a Peire Cardenal (ff. 71v-72r, *P. Cardenal*). Il codice **R** conserva un testo lacunoso rispetto a **C**: omette i vv. 24, 33,

41-45 e tutte le strofi VI, VII e VIII. È stato pubblicato, con una discussione attributiva, da Chambers⁸⁸ e, più recentemente, da Vatteroni nella sua edizione di Peire Cardenal.⁸⁹ Entrambi gli editori considerano l'attribuzione problematica. Secondo Chambers, «with the information at our disposal, it seems impossible to decide who wrote this poem».⁹⁰ Vatteroni pubblica il testo come attribuzione dubbia a Peire Cardenal e tende a escludere la paternità di PoGarda.

L'attribuzione di C è in effetti debole da diversi punti di vista. In primo luogo, il testo si trova nel codice in ultima posizione. Inoltre, sembrano convincenti le parole di Frank che confuta la paternità del catalano per ragioni stilistiche:

ce sont là des strophes martelées d'une verve de moraliste politicien qui, quand elles ne seraient pas de Peire Cardenal, évoqueraient assez naturellement son nom. Même en admettant la possibilité d'un changement de ton chez un auteur de chansons qui s'essaierait à l'art du sirventès, l'attribution à Pons paraît invraisemblable.⁹¹

Accostare un componimento di carattere anticlericale e moralistico come *BdT* 377.2 al restante legato lirico di Pons, che si inserisce tutto nella tradizione della *canso* cortese secondo la scuola prima di Bernart de Ventadorn e poi di Arnaut de Marueilh, sarebbe, se non inaccettabile, quantomeno anomalo.

Ma l'argomento più cogente per negare il testo al catalano è di tipo cronologico. Il dedicatario del sirventese infatti, Pons de Teza («Pons de Teza, Dieus prec que·us benezia», v. 60) è identificabile con il signore di Thézan, «cittadina situata a circa 11 km. a nord-ovest di Béziers, documentato dal 1209 al 1226».⁹² Risulta subito evidente come la cronologia del personaggio non combaci con quella di Pons che è attivo tra 1154 e 1188 e morì probabilmente attorno al 1190. Inoltre, come nota Vatteroni, sarebbe alquanto strano che un signore catalano della cerchia del sovrano come Pons dichiarasse a un piccolo nobile della regione di Béziers di essersi messo in suo potere («per qu'ieu me suy mes en vostra bailia», v. 63). Ovviamente non è impossibile che il Pons de Teza di cui si fa menzione sia in realtà un omonimo con

⁸⁸ Vd. CHAMBERS 1976-1977, pp. 139-143.

⁸⁹ VATTERONI 2013, pp. 916-921.

⁹⁰ CHAMBERS 1976-1977, p. 139.

⁹¹ FRANK 1949, p. 234.

⁹² VATTERONI 2013, p. 916.

una cronologia più alta di cui non sono note attestazioni, tuttavia il fatto che la seconda *cobla* del sirventese riporti una critica anti-chiesastica («De la Gleyza vos dic primeiramen», v. 10) si accorda bene con la posizione politica del dedicatario signore di Thézan, vicino agli ambienti ereticali nel contesto della Crociata Albigese. Resta comunque da identificare l'altro destinatario del testo, celato sotto il *senhal* «Mon Auzut» al v. 55. Secondo Chambers, «one is inclined to identify Mon Azaut as a man, a patron of the poet; but a woman could conceivably be intended».⁹³ Se si trattasse di un uomo, l'attribuzione a PoGarda sorprenderebbe una volta di più in quanto l'intero canzoniere del catalano non riconosce altro patrono all'infuori di *On-tot-mi-platz*.

L'attribuzione a PoGarda potrebbe spiegarsi sulla base di due dati interessanti, da considerare separatamente. In primo luogo, al verso 2 del sirventese si trova, in rima, lo stesso sintagma che si legge al v. 16 dell'*unicum* VII, *BdT* 377.1, «si Dieus me benezia». Potrebbe trattarsi di semplice coincidenza, ma lo schema rimico di VII coincide, per i primi sette versi, con quello di *BdT* 377.2 e i due testi hanno in comune la rima *ia*. Non si può escludere che il *sirventes* abbia preso spunto dalla canzone di PoGarda: potrebbe aver aggiunto due versi alle *coblas* (in VII hanno 7 versi, mentre nel sirventese 9) e potrebbe aver ripreso anche la melodia del catalano. Qualche copista potrebbe quindi aver attribuito il testo a Pons per la somiglianza tra i due componimenti e, in questo quadro, potrebbe avere avuto un ruolo l'espressione *si Deus me benezia*, forse melodicamente identica a come suonava in PoGarda.

A questo punto però si dovrà considerare il secondo dato che potrebbe spiegare l'attribuzione del sirventese al Nostro. Come notato da Chambers, una canzone di crociata di Pons de Capdoill (*BdT* 375.2) ha lo stesso schema metrico e le stesse rime ma in ordine inverso (*ia, en*). È dunque possibile che questa canzone sia stata, se non proprio il modello metrico, la fonte di ispirazione del sirventese. Marshall però, nel suo studio sui *contrafacta*, tratta dei componimenti che costituiscono l'articolo 297 del *Répertoire* di Frank (tra cui appunto *BdT* 377.2) e conclude che, non essendo possibile trovare canzoni cortesi con lo stesso schema, il modello

⁹³ CHAMBERS 1976-1977, p. 143.

potrebbe essere oitanico.⁹⁴ Al di là di quest'ultima ipotesi, che resta *sub iudice*, non si può escludere che la somiglianza con la canzone di PoChapt abbia favorito l'attribuzione apocrifa all'omonimo Pons.

Quanto invece all'attribuzione di **R**, è possibile, come già argomentava Frank, che sia dovuta al contenuto anticlericale del sirventese, tuttavia Vatteroni, benché consideri il componimento dubbio, sembra persuaso che l'assegnazione del testo a Peire Cardenal non sia semplicemente frutto di una facile aggiudicazione contenutistica. A favore della paternità di PCard infatti sembrerebbe testimoniare la biografia stessa di Pons de Thézan. Secondo Vatteroni, «visti i legami di Pons de Thézan con i conti di Tolosa, non è impossibile che PCard sia venuto in contatto con il signore della cittadina di Biterrois».⁹⁵

Quanto infine alla discussione stemmatica, Magdalena León Gómez scrive che, in linea generale, «sembla obvi que **C** i **R** han seguit la mateixa font, malgrat que trobem algunes lectures que desperten les nostres sospites i que podrien fer-nos pensar que darrere l'atribució d'**R** s'amaga una tradició textual diferent de la seguida per **C**».⁹⁶

b) Testi attribuiti a PoGarda con due attribuzioni concorrenti:

BdT 47.8, Plus ay de talant que no suil

La canzone è conservata dai codici **CENRVa**¹. **CR** la attribuiscono a Berenguier de Palazol, mentre **Na**¹ la assegnano a Peire Vidal. La paternità di PoGarda è riconosciuta da **E** con la conferma di **V** che, benché riporti il testo adespoto, lo inserisce nella sezione del catalano. Per una serie di indizi soprattutto codicologici l'assegnazione a Pons sembrerebbe un po' più convincente anche se l'argomentazione attributiva si fonda su un mero calcolo probabilistico. Si veda in proposito il paragrafo § *Attribuzione* di IV.

BdT 233.3, Nueyt e iorn ai dos mals senhors

⁹⁴ Vd. MARSHALL 1980, pp. 324-326.

⁹⁵ VATTERONI 2013, p. 917.

⁹⁶ LEÓN GÓMEZ 2012, p. 204.

Ho trattato estesamente della controversia attributiva legata a questa canzone in un mio articolo a cui mi permetto di rimandare.⁹⁷ Il testo è assegnato a PoGarda dal codice **E**, dove è posto al termine della sezione (ff. 167vb-168ra, *Pons de la gardia*). In **C** invece è attribuito a Guillem de Saint Gregori (ff. 53rb-353va, *G. de sant gregori*). Come segnalato nella *BEdT* tuttavia gli studiosi che si sono occupati del testo non hanno considerato un'attribuzione concorrente che si trova nella tavola di **a**: il testo infatti era presente nel canzoniere di Bernart Amoros e, sebbene non sia stato copiato in **a** il suo *incipit* viene inserito nella lista della Tavola Palatina (Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatino 1198) con attribuzione a «Gaubertz de Poncibot lo Monge». Nell'articolo citato arrivo a rifiutare l'attribuzione a PoGarda (come già Frank) sulla base di argomentazioni codicologiche, stilistiche e contenutistiche. Ricuso anche l'attribuzione a Guillem de Saint Gregori (accettata invece da Beltrami e da Loporcaro),⁹⁸ non solo per le incertezze attributive della tradizione manoscritta dell'esiguo *corpus* di quest'ultimo che rendono alquanto evanescente il suo canzoniere, ma anche per le diverse affinità sul piano stilistico e contenutistico che è possibile rilevare tra *BdT* 233.3 e il restante legato lirico di Gausbert unitamente al suo profilo biografico.

c) Testi pluriattestati unanimemente attribuiti a un altro trovatore ma assegnati a PoGarda da un unico testimone (**S**):

BdT 106.12, *Camjada s'es m'aventura*

Canzone conservata in dodici testimoni: **ACEIKMNRSTa²f**. Di questi, undici attribuiscono concordemente il testo a Cadenet, mentre il solo **S** lo assegna a PoGarda (segue *BdT* 377.7). Già Frank constatava la debolezza dell'attribuzione isolata di **S**;⁹⁹ allo stesso modo Zemp, nella sua edizione di Cadenet, la scarta come erronea.¹⁰⁰ Secondo Frank non vi è alcun criterio interno alla canzone che induca a prendere in considerazione la paternità del catalano. Tuttavia, si può tentare di ipotizzare il motivo dell'apocrifia di **S** a partire dal riferimento al *lausengier* che

⁹⁷ Vd. PREMI 2019.

⁹⁸ Vd. BELTRAMI-SANTAGATA 1987 e LOPORCARO 1990.

⁹⁹ FRANK 1949, p. 232.

¹⁰⁰ Vd. ZEMP 1978, p. 228.

si legge nella *tornada* della canzone: «Lausengier, Dieus vos don vida | que tals messonj' es auzida | don vos mi faitz honramen | et amar celadamen», vv. 56-59. Sappiamo infatti che i riferimenti a un *lausengier* in particolare sono peculiari del *corpus* di PoGarda (si trovano in III, VI e VII). La somiglianza tematica tra questa canzone e la poesia di Pons non è banale per la particolare declinazione del tema del maldicente: è infatti tipico del canzoniere di Cadenet il tema – che si trova anche qui in *BdT* 106.12 – dei «médisants remerciés»,¹⁰¹ ossia del ringraziamento ai malparlieri le cui menzogne sono percepite come un motivo d'onore perché «font croire à son public qu'il entretient des amours tout aussi glorieuses que celles des grands poètes courtois de son temps».¹⁰² L'idea che dalla maldicenza del *lausengiers* si possa trarre qualcosa di positivo s'incontra anche in Pons: «Us lausengiers me vol far peitz de mort, | mas no m'en clam, que mout n'ai bon conort» (III, *BdT* 377.3, vv. 31-32). Può darsi dunque che il testo sia stato erroneamente attribuito al catalano per questa affinità tematica. Tuttavia, si tenga presente che in **S** manca la *tornada* sui maldicenti e dunque si dovrebbe ipotizzare che la confusione attributiva, se causata da somiglianza tematica, non si debba al compilatore di **S** ma a una sua fonte che conservava il congedo.

BdT 406.34, *Pos ogan no-m valc estius*

Similmente al caso di *BdT* 106.12, anche questa canzone è attribuita unanimemente a Raimon de Miraval da tredici testimoni (**ACD^cEIKMNRUV**) mentre **S** la assegna isolatamente a *Ponz de la Garda*. La paternità di Raimon de Miraval è confermata non solo dalla maggioranza dei codici ma anche dalla presenza della firma del trovatore nella terza *tornada*: «De Miraval es vostre-l mandamens», v. 56. Significativamente nella copia di **S** mancano tutte e tre le *tornadas* della canzone. Come già notava Frank, non sembrano esserci motivi per assegnare il testo al catalano.¹⁰³ Non sono in grado di formulare alcuna ipotesi riguardo all'eziologia dell'apocrifia.

d) Testo ad alto numero di attribuzioni tra cui una a PoGarda:

¹⁰¹ ZEMP 1978, p. 92.

¹⁰² ZEMP 1978, p. 92.

¹⁰³ Vd. FRANK 1949, p. 232.

BdT 132.8, *Mas comjat ai de far chanso*

Questo componimento, insieme a soli altri due testi nell'intero *corpus* della lirica trobadorica (*BdT* 80.8a e 392.19),¹⁰⁴ è ascritto a ben sei autori diversi. La canzone è trasmessa da sei testimoni: **CEMR¹R²a¹**.¹⁰⁵ I trovatori coinvolti nella discordanza attributiva sono Aimeric de Belenoi, Peire Raimon de Toloza, Gaucelm Faidit, Elias de Barjols, Falquet de Romans e Pons de la Guardia. In particolare, è assegnato a Pons da **R²** (non si confonda questa nomenclatura con le partizioni di Gröber), ossia dalla seconda trascrizione di esso che si legge nel codice **R** a distanza di soli due componimenti da *BdT* 377.5. La questione attributiva è stata di recente riconsiderata in modo esaustivo da Barachini (a cui rimando per una trattazione più approfondita),¹⁰⁶ che riprende e amplia le considerazioni già sviluppate da Stroński.¹⁰⁷

Come afferma Barachini, «la poesia presenta una situazione attributiva insolubile».¹⁰⁸ Secondo Stroński sembrerebbe di poter escludere Aimeric de Belenoi, Pons de la Guardia, Peire Raimon de Toloza e Gaucelm Faidit, se non altro perché le attribuzioni ai restanti due trovatori (Elias de Barjols e Falquet de Romans) sono sostenute da due manoscritti ciascuna a differenza di tutte le altre che sono isolate. Si tratta tuttavia di un'osservazione di scarso peso perché, come precisa Barachini, le attribuzioni a questi ultimi due, per via dell'apparentamento dei manoscritti che le recano (**CE** e **R¹C^{ind1}**) «devono essere ricondotte allo stesso stato di isolamento delle altre».¹⁰⁹

La conclusione della dettagliata analisi di Barachini (che pubblica la canzone nella sua edizione di Elias de Barjols come attribuzione incerta) è, come già quella di Stroński, dichiaratamente aperta:

Il testo [...] andrà parimenti a beneficio delle poesie dubbie di ognuno dei sei nomi che ne rivendicano la paternità, ma va ribadito che è probabile che la diffrazione

¹⁰⁴ Cfr. PULSONI 2001, p. 11.

¹⁰⁵ Per le attribuzioni si devono considerare anche gli indici di **C**.

¹⁰⁶ BARACHINI 2016, pp. 72-85.

¹⁰⁷ STROŃSKI 1906, pp. XXXV-XLI.

¹⁰⁸ BARACHINI 2016, p. 72.

¹⁰⁹ BARACHINI 2016, p. 75.

attributiva dipenda da una condizione di anonimato nei piani più alti della trasmissione del testo.¹¹⁰

A differenza di quanto sostiene Frank, che non vede ragioni per ascrivere la canzone a Pons,¹¹¹ Barachini rileva però alcune interessanti (benché labili) affinità stilistiche con il *corpus* del catalano. Innanzitutto

nella lezione di CER¹ + M la str. I è [...] in 3^a pers. sing., ma dalla strofa II si passa alla 2^a pers. pl. con cui si prosegue fino all'ultimo verso della strofa III, che torna alla 3^a pers. sing. dopo essere stata condotta in 2^a pers. pl.; le strofe IV e V e le *tornadas* sono in 2^a pers. pl. Il ms. R² modifica l'ordine strofico per ottenere minori oscillazioni, che, benché frequenti in generale nella lirica provenzale, sarebbero tipiche dell'arte di Pons.

In effetti, il brusco passaggio dalla seconda alla terza persona all'interno della stessa canzone e, addirittura, all'interno della stessa *cobla* sembrerebbe un tratto stilistico tipico di PoGarda (lo si riscontra ad esempio in I, *BdT* 377.4, vv. 29-33; V, *BdT* 377.7, vv. 37-40 e VII, *BdT* 377.1, vv. 17-21). Come nota Barachini, però, il fatto «è più diffuso di quanto indicato da Frank».¹¹²

Cionondimeno, lo studioso rileva anche numerosi contatti con testi di PoGarda. Tutta la prima *cobla* ad esempio si costruisce sul tema dello stimolo a cantare che viene dall'amata, concetto reiterato in Pons: I, *BdT* 377.4, vv. 1-5: «Mandat m'es que no·m recreia | de chantar ni de solatz, | e quar plus soven no fatz | chansos, m'o tenon a mal | sill a cui chans e deportz abelis»; II, *BdT* 377.6, vv. 6-8: «mas On-tot-mi-platz | vol qu'ieu chan, et es mi gen | que fassa son mandamen»; VII, *BdT* 377.1, vv. 1-2: «De chantar dei aver talan | per ioi de lei, que vol ma conoisensa».

Inoltre, la clausola del v. 24 di *BdT* 132.8 («plorat, be·s tainh, pos a ma donna plai») coincide con quella di VI, *BdT* 63.4, v. 36: «Be·m vai si a ma dona plai»; ai vv. 29-31 si trova una figura etimologica (*jauzia* – *jauzir* – *jauzen*) simile a quella che si trova nella 4^a *cobla* di VI, *BdT* 63.4 (*ioi* – *ioi* – *iauzen*); il v. 39, «qe mal grat

¹¹⁰ BARACHINI 2016, p. 85.

¹¹¹ Vd. FRANK 1949, pp. 231-232.

¹¹² BARACHINI 2016, p. 74.

vostre·us am e·us amerai», ha una struttura simile a III, *BdT*377.3, v. 35: «qu'esters son grat auray ioy et deport».

A questi rilievi di Barachini si potrebbero aggiungere altri possibili echi e affinità contenutistiche: il v. 46 di *BdT* 132.8, «qu'atra dompna no crey ni tem ni ai», può essere accostato a III, *BdT* 377.3, vv. 10-11: «ni de mos iorns atra non amarai; | e sai e cre que leis aman morai»; il verso successivo (v. 47), «ni vos non ai ni sai si ja·us aurai», è affine a VI, *BdT* 63.4, vv. 24-25: «ioi n'aurai ieu s'ela·n mi fai | ho ia non aurai d'atra re»; i vv. 42-43, «qu'ieu no·m recre, dona, ni·m recreyray | de vos amar», riecheggiano VI, vv. 29-30: «Ai Dieus, qual meravilla ai | quar ia hom d'amar si recre!»; infine, i vv. 25-29, «Anc hom mais tan forsatz non fo | d'amor, ni non m'en puesc partir. | E si·m fas finamen langir, | mais vueilh en vostra sospeiso | estar qe si d'atra·m jauzia», sono affini ai vv. 36-40 di V, *BdT* 377.7: «ia non er c'ad atra·m renda. | Domna, no·m partrai de vos, | ans estarai, si com suil: | aixi, entre gauz e plors, | atendrai vostre socors».

C'è poi in *BdT* 132.8 un riferimento al tema del bacio («s'ieu no·us bais la boch' e·l mento», v. 36) che si trova anche in Pons (II, *BdT* 377.6, v. 36 e IV, *BdT* 47.8, v. 10).

Si tratta, a dire il vero, di *topoi* diffusi e non esclusivi di Pons. Del resto, come osserva Barachini,

è possibile che, di fronte a un testo anonimo, privo di elementi storici e di nomi propri, ma toccato da discreto successo, i compilatori usassero appunti di stile e richiami interni per tentare di darne un'attribuzione convincente.¹¹³

L'attribuzione a PoGarda, nondimeno, potrebbe essere accattivante anche sotto il profilo codicologico. In **R²** infatti due testi attribuiti a PoGarda (*BdT* 132.8 e 377.5, di attribuzione sicura) «sembrano “incamiciarne” altri due» (*BdT* 223.4 e 223.3 di GIMagr). Il fenomeno, che non è inedito nei manoscritti trobadorici,¹¹⁴ non è di facile spiegazione, tuttavia si potrebbe anche ipotizzare che in una qualche fonte i due testi circolassero insieme.

¹¹³ BARACHINI 2016, p. 85.

¹¹⁴ Cfr. BARACHINI 2016, p. 79.

È da smentire inoltre la tesi *via negationis* di Stroński che sostiene che l'attribuzione a Pons sarebbe poco probabile per ragioni formali: secondo lo studioso infatti «dans les sept chansons qui sont sûrement de ce troubadour, on trouve en général une forme assez compliquée», mentre *BdT* 132.8, con le sue *coblas unissonans*, sarebbe metricamente più semplice. Prescindendo dalla scarsa rilevanza dell'annotazione, comunque, l'assetto a *coblas unissonans* non è sconosciuto a PoGarda: tra le canzoni di attribuzione assolutamente certa lo si trova in *BdT* 377.6 e *BdT* 377.7.

Sforzi attributivi simili a quelli fin qui esposti sono stati forniti anche da Arveiller e Gouiran per ascrivere il testo a Falquet de Romans. I due studiosi segnalano in particolare nel testo la presenza di forti *enjambements*, un elemento tipico dello stile di Falquet.¹¹⁵

Quanto agli altri trovatori, Cavaliere rifiuta l'attribuzione a Peire Raimon de Tolosa e ipotizza, con Stroński, che sia stata attribuita «dal solo ms. *a* al nostro poeta forse per un ravvicinamento [...] della strofa 2^a, che sviluppa il motivo del *gitar d'esmai* per la dama, col motivo della *domna-metge* a cui P. Raimon dedica due poesie».¹¹⁶ Poli, dal canto suo, esclude la paternità di Aimeric de Belenoi come isolata.¹¹⁷ Quanto infine a Gaucelm Faidit, secondo Mouzat,

on peut discerner dans le fond de cette pièce une certaine ressemblance avec la poésie de Gaucelm Faidit. Nous y trouvons en particulier la fiction de l'hommage féodal transposé dans le service courtois (strophe II). Mais ceci n'a rien de probant.¹¹⁸

Non sembrerebbero invece esserci significativi elementi stilistici per attribuire la canzone a Elias de Barjols, il che potrebbe essere, *a contrario*, un argomento a favore di quest'ultimo perché potrebbe significare che non c'è «aucune raison qui aurait pu attirer une attribution fausse à Elias».¹¹⁹

¹¹⁵ Vd. ARVEILLER-GOUIRAN 1987, p. 183.

¹¹⁶ CAVALIERE 1935, p. X.

¹¹⁷ Vd. POLI 1997, p. 93.

¹¹⁸ MOUZAT 1965, p. 593.

¹¹⁹ STROŃSKI 1906, p. XXXVIII.

Come nota Barachini, tutti questi argomenti stilistici «possono essere tanto prova della correttezza, quanto causa della falsità dell'attribuzione».¹²⁰

I puntuali rilievi codicologici dell'analisi dello studioso infine hanno dimostrato che sia l'attribuzione a Elias de Barjols, sia quella a Falquet de Romans, per le anomalie e l'incertezza attributiva delle sezioni in cui sono inseriti, non si fondano su argomenti solidi dal punto di vista della tradizione manoscritta. Lo stesso vale per Peire Raimon de Tolosa e per Gaucelm Faidit. Ma in fondo anche il caso di Pons è codicologicamente sospetto: al di là dell'argomento dell'incamiciatura (che è in ogni caso reversibile), «la collocazione in **R**² non è esente da problemi: il luogo del manoscritto [...], nella sezione di fonte r³ di Gröber, è poco trasparente, con testi anche isolati d'attribuzione incerta».¹²¹

Il problema, come ho cercato di dimostrare sinteticamente, si presenta come una sorta di sistema di disequazioni, con troppe variabili, troppe incognite e pochi punti fermi. In quanto tale, la questione attributiva è irresolubile. Tra tutti i poeti coinvolti sembrerebbe, a dire il vero, di poter accordare a PoGarda una preminenza sul piano delle affinità stilistiche. Non escludo pertanto che la canzone possa essergli ascritta come dubbia; tuttavia, vista la fragilità delle argomentazioni, mi sembra più prudente ipotizzare che il testo abbia circolato anonimo già nei piani alti della tradizione e sia stato quindi assegnato ai diversi trovatori dai copisti.

2.2.3. Conclusioni

Nella presente edizione mi attengo sostanzialmente al canone di Frank che comprende tutte e quattro le canzoni ad attribuzione univoca (*BdT* 377.1, 3, 5, 7), tre dei testi con una attribuzione concorrente (*BdT* 377.4, 6 e 63.4) e una canzone con due attribuzioni concorrenti (*BdT* 47.8) per un totale di otto testi. Come Frank escludo dall'edizione il sirventese *BdT* 377.2, che assegnerei a Peire Cardenal, la canzone *BdT* 233.3, che è più probabilmente di Gausbert de Poicibot, le due canzoni *BdT* 106.12 e 406.34, attribuite a Pons dal solo **S** contro il resto del testimoniale che le assegna univocamente a Cadenet e Raimon de Miraval e, per finire, escludo la

¹²⁰ BARACHINI 2016, p. 77.

¹²¹ BARACHINI 2016, p. 78

canzone *BdT* 132.8 per l'insolubilità del problema attributivo che la concerne (per il testo e la discussione testuale rimando alla recente – e ottima – edizione di Barachini).

Solo in un caso mi discosto dall'editore precedente. Un discorso a parte infatti merita la canzone *BdT* 366.4, *Be·m cujava que no chantes oguan*, inclusa da Frank nella sua edizione «à titre hypothétique»,¹²² ma stampata come autentica accanto alle altre di più sicura paternità. Il filologo ungherese dedica un paragrafo del suo studio introduttivo all'attribuzione di questa canzone, la quale, benché conservata solamente in due manoscritti (**C**, ff. 106v-107r, e **R**, f. 89v) che la assegnano concordemente a Peirol, a detta sua sarebbe del catalano.

Schematicamente le argomentazioni di Frank a favore dell'attribuzione a Pons sono riassumibili nei seguenti punti: a) l'inaffidabilità attributiva dei due canzonieri **C** e **R**; b) elementi testuali che rivelano la somiglianza di *BdT* 366.4 con gli altri testi di PoGarda; c) il tema generale del testo; d) la forma metrica e – elemento più importante – e) l'identificazione della donna celata dal *senhal On-tot-mi-platz* che Frank rinviene in questa canzone.¹²³

Stanley Collin Aston, in un suo breve ma efficace articolo, ha contraddetto punto per punto tutte le argomentazioni di Frank e ha riassegnato il testo a Peirol.¹²⁴ Aston in particolare ha dimostrato che le ragioni *a*, *b*, *c* e *d* avanzate da Frank, per via della loro reversibilità, prima ancora di supportare la paternità di Pons, in realtà rafforzano l'attribuzione a Peirol.¹²⁵

L'argomentazione *e*, invece, è un po' più complessa. Frank infatti interpreta il v. 4 di *BdT* 366.4, che Aston stampa (come già Appel)¹²⁶ «d'on tot mi plaz, de midons la Marqueza», come un'ulteriore occorrenza del *senhal On-tot-mi-platz* utilizzato altrove da Pons (I, v. 49; II, vv. 6 e 50; V, v. 42). Così, al v. 45 legge *On-tot-mi-plaz* laddove entrambi i manoscritti leggono *Ab tot mi plaz*. Al v. 49 infine si trova il *senhal En Tot-mi-plai* che Frank interpreta come pseudonimo per indicare il marito di *On-tot-mi-platz*.

¹²² FRANK 1949, p. 252.

¹²³ Vd. FRANK 1949, pp. 249-253.

¹²⁴ Vd. ASTON 1953.

¹²⁵ Vd. in particolare ASTON 1953, p. 155.

¹²⁶ APPEL 1890, p. 252.

Secondo la ricostruzione di Aston e Appel invece, si dovrà ritenere il sintagma del v. 4 (secondo una modalità non inedita in Peirol) come un gioco di parole che allude al *senhal Tot-mi-plaz* che si legge nei versi successivi: sia al v. 45 (*a Tot-mi-plaz, la belha d'aut paratge*, riferito a una donna), sia al v. 49 (riferito a un uomo, *En Tot-mi-plai*, marito di *Tot-mi-plaz* del v. 45), senza bisogno di emendare i codici.¹²⁷ Il *senhal* dunque è *Tot-mi-plaz*, usato sia per la donna che per un uomo, non *On-tot-mi-plaz*.

La proposta di Frank nasce dall'identificazione della dama denominata da Pons *On-tot-mi-platz* con Marquesa d'Urgel: dal momento che al v. 4 di *BdT* 366.4 si rivelerebbe il nome della donna («d'On-tot-mi-plaz, de midons la Marqueza», nell'edizione Frank), il filologo ha inserito la canzone in via ipotetica nel *corpus* del catalano. Come nota Aston tuttavia, «to reveal the *senhal* by the immediate juxtaposition of the lady's name would destroy the whole purpose of the *senhal* and would [...] be a noteworthy departure from convention».¹²⁸ Inoltre, Aston ha convincentemente dimostrato che la *Marqueza* di cui si parla in *BdT* 366.4 è Marquesa de Polignac e non Marquesa d'Urgel.¹²⁹ Anche nel caso dell'argomentazione *e*, dunque, il filologo inglese è riuscito a dimostrare che la canzone si inserisce perfettamente nel *corpus* di Peirol.

Frank infine è del parere che il *senhal On-tot-mi-plaz* sia così raro e particolare che ci si dovrebbe stupire che due poeti l'abbiano concepito indipendentemente per designare due donne differenti.¹³⁰ Aston invece è dell'avviso che il *senhal* non sia così ingegnoso da rendere improbabile che due trovatori l'abbiano concepito poligeneticamente. La migliore spiegazione dei fatti mi sembra però quella ipotizzata da Hoepffner che si domanda: «qui nous dira jamais si Peirol n'a pas emprunté à Pons quelques années plus tard ce *senhal*, quand il était disponible, pour

¹²⁷ Nondimeno non concordo con Aston quando scrive che il *senhal* usato da Pons sarà più probabilmente *Mon-tot-mi-platz* e non *On-tot-mi-platz* (vd. ASTON 1953, p. 155): si veda la § *Discussionne testuale* della canzone I per la corretta ricostruzione del *senhal*.

¹²⁸ ASTON 1953, p. 156.

¹²⁹ Vd. ASTON 1953, p. 157: «Let us agree with M. Frank that confusion between *marqueza* the title and *Marqueza* the name is common in both Romance and Latin texts, and that the presence of the article does not therefore present any linguistic objection to this identification of *la marqueza* with the lady of Pon's affections, Marquesa d'Urgel, viscountess of Cabrera. But let us also add that *marqueza* does not occur anywhere else in Pon's poems, whereas it is met with elsewhere in Peirol».

¹³⁰ FRANK 1949, p. 250.

désigner une tout autre dame?». ¹³¹ Peirol quindi potrebbe essersi ispirato al *senhal* già utilizzato da Pons per riferirsi a una donna omonima. Del resto, non sarebbe l'unico legame tra i due trovatori. In effetti due canzoni di Peirol presentano affinità dal punto di vista della metrica con testi di PoGarda in cui compare il *senhal On-tot-mi-platz*: II, *BdT* 377.6 ha lo stesso schema rimico di *BdT* 366.3 (con la rima *en* in comune) di Peirol; VII, *BdT* 377.1, ha in comune lo schema rimico con *BdT* 366.12.

Pertanto, l'ipotesi di Frank, alla luce dell'argomentata smentita di Aston (a cui si può aggiungere il suggerimento di Hoepffner), mi sembra in ultima analisi troppo forzata per essere accolta ed è senz'altro da rifiutare.

¹³¹ HOEPFFNER 1951, p. 116.

3. Ricerca biografica e contesto storico letterario

3.1 *Il nome*

I manoscritti attestano forme diverse per il nome di PoGarda. Le riassumo nel seguente prospetto:

C	<i>Pons de sa gardia</i>
E	<i>Pons de la gardia</i>
R	<i>Pons sagardia</i> ¹³²
S	<i>Ponz de la garda</i>

La variante più notevole è sicuramente la presenza nei codici **CR** della forma tipica dell'antico catalano per l'articolo determinativo femminile singolare *sa* < IPSA (oggi conservata ad esempio nella parlata delle Baleari).¹³³ La forma *es/sa* è rimasta in numerosi toponimi catalani e nei nomi di alcuni lignaggi:

En tot el territori de llengua catalana es troben noms propis de lloc en què es conserva l'article *es, sa*, com és ara Sant Joan *des* Pi, Sant Jordi *des* Valls, Sant Just *des* Vern, *Sa*-Roca, Sant Pere *Sa*-costa, Sant Cugat de *ses* Garrigues, Sant Esteve *ses* Rovires, *Sa*-Real, *S'*olivella, *Sa*-cot, Sant Martí *ses* Serres, Santa Maria *des* Pla, etc., i llinatges que presenten la mateixa particularitat, com *Sapinya, Destorrent*, etc.¹³⁴

Il caso di *Pons de sa Gardia* o *Sagardia* rientra perfettamente nella fattispecie evocata. Il *Diccionari català-valencià-balear* registra infatti il lemma *Saguàrdia* come «forma antiga del topònim La Guàrdia, amb l'article *sa* en lloc del modern *la*». ¹³⁵ Questo tratto catalano nelle attestazioni del nome del trovatore è uno degli elementi che consentirono a Frank di dimostrare la patria catalana del poeta.

¹³² Frank legge erroneamente *Guardia* (vd. FRANK 1949, p. 231).

¹³³ Vd. *DCVB*, s. v. *es*.

¹³⁴ *DCVB*, s. v. *es*.

¹³⁵ *DCVB*, s. v. *saguàrdia*.

Il filologo ungherese scelse tra le varianti possibili la grafia *Pons de la Guardia*. Il motivo è chiaramente argomentato:

Notre méthode est d'employer, dans l'onomastique des troubadours, les formes actuelles des noms de lieu identifiés ou identifiables et, s'il y a lieu, de préférer les formes officielles, quand elles sont plus largement connues, aux formes locales.¹³⁶

Frank predilige quindi il *cognomen* toponomastico *de la Guardia* alla forma che, soprattutto a partire dal XIII secolo, indicherà il nome del lignaggio (*Saguàrdia*) per facilitare l'identificazione del luogo d'origine del trovatore, oggi denominato La Guàrdia de Ripoll, antico castello della famiglia Saguàrdia situato nel municipio di les Llosses della comarca catalana del Ripolles.

Non è dello stesso parere Miquel Coll i Alentorn che, in un intervento dal titolo *Sobre el nom d'un trobador català*, rifiuta la scelta di Frank sulla base del concetto di *lectio difficilior*, qualità che si dovrebbe riconoscere alla grafia *Pons Sagardia* di **R**, più schiettamente catalana.¹³⁷ Coll i Alentorn aggiunge che i discendenti omonimi di Pons attestati a partire dal XIII secolo si trovano sempre citati nei documenti nella forma *Pons Sagàrdia*. Lo studioso catalano conclude quindi che

la regla per als noms dels personatges catalans ha d'ésser [...] de respectar les formes típicament catalanes i no sembla que s'hi hagi de fer una excepció a favor d'un sol dels diversos Ponç Saguàrdia pel sol fet d'haver escrit a la fi del segle XII composicions poètiques en provençal i pertànyer per això al brillant estol dels trobadors.¹³⁸

Si potrebbe opporre all'argomentazione di Coll i Alentorn il fatto che, se non fosse per la sua produzione poetica, probabilmente il Nostro sarebbe agli occhi degli studiosi un personaggio ben più grigio e, in fin dei conti, oscuro di quanto non sia realmente. Per questo, denominarlo diversamente rispetto agli altri omonimi del suo linguaggio potrebbe essere un modo per conferirgli maggiore distinzione in un manipolo di cavalieri e nobiluomini dal profilo sfocato. Nei documenti latini che

¹³⁶ FRANK 1949, p. 288.

¹³⁷ COLL I ALENTORN 1957, pp. 57-59.

¹³⁸ COLL I ALENTORN 1957, p. 59.

attestano il personaggio, del resto, si trova sempre la forma *Pontius* o *Poncius de Guardia* e lo stesso vale per i suoi parenti contemporanei.

Mi sembra che la controversia (che in fondo potrebbe essere derubricata come *de lana caprina*) possa essere risolta più semplicemente guardando a come le più recenti e importanti pubblicazioni che si sono occupate di PoGarda hanno accolto il suo nome. Martin de Riquer per esempio, nella sua memorabile antologia dei trovatori, sceglie la forma *Ponç de la Guàrdia*, limitandosi ad aggiungere alla grafia scelta da Frank qualche grafema catalano. Nel recente *Dizionario biografico dei trovatori* i curatori optano invece per la forma di Frank *Pons de la Guardia*. Nel solco della tradizione critica segnata dallo studio di Frank, che per la prima volta identificò il poeta con il cavaliere catalano attestato nei documenti, opto anch'io per quest'ultima forma. Non mi convince infatti l'idea di Coll i Alentorn secondo cui il toponimo *de la Guardia* fosse già sentito all'epoca di Pons come un nome di lignaggio: le forme con il *sa* si trovano nei documenti latini solo a partire dal secondo decennio del XIII secolo.¹³⁹

3.2 I documenti

Come già visto, è a István Frank che si deve l'identificazione del trovatore con un omonimo cavaliere catalano della famiglia de la Guardia (Saguàrdia) al seguito del re Alfonso II, proprietario di un castello nelle vicinanze di Ripoll e attestato in diversi documenti sia della corona d'Aragona, sia della famiglia Saguàrdia. L'identificazione del filologo ungherese si basa su due fondamenti indiziari: in primo luogo la coincidenza cronologica tra il Pons poeta e il Pons cavaliere; in secondo luogo l'identità di situazione sociale e di contesto ravvisabili tra i due.¹⁴⁰ Quanto al primo punto, le canzoni attribuibili a Pons non offrono molti appigli per stabilirne una datazione certa. L'unico personaggio storico espressamente citato nel suo *corpus* è Adelaide di Burlats, figlia del conte Raimondo V di Tolosa e sposata, nel 1171, a Ruggero II Trencavel, visconte di Béziers. La donna è nominata nell'ultima *cobla* della canzone II, *BdT* 377.6, dove si fa riferimento, allusivamente,

¹³⁹ Cfr. FRANK 1949, pp. 266-267.

¹⁴⁰ Vd. FRANK 1949, pp. 237-259.

a una contesa tra il re Alfonso II e il visconte di Béziers che avrebbe determinato la “perdita” («dona de Burlatz, | que perdem», vv. 46-47) della donna da parte dei nobiluomini catalani di cui Pons si fa portavoce. Adelaide di Burlatz è figura nota alla produzione lirica trobadorica: fu «protettrice di artisti e ispiratrice di canti cortesi»,¹⁴¹ e, in particolare, viene menzionata in relazione ad Alfonso II. Non solo infatti è citata, come *dompna de Beders*, da Guilhem de Bergudan nel *sirventese* contro Alfonso II *BdT* 210.17 (v. 21), ma è anche ricordata come amica del re aragonese nella *razo* della canzone *Mout eron doutz mei consir* (*BdT* 30.19) di Arnaut de Maruelh, poeta che fu accolto presso la corte di Adelaide. Le fu dedicata anche la canzone *A vos cui tenc per domn’e per seignor* (*BdT* 235.1) da Guiraut de Salaignac, probabilmente anch’egli gravitante attorno alla corte Burlatz-Trencavel.

È probabile che la canzone *BdT* 377.6 conservi l’eco delle dispute feudali tra Alfonso II e il conte di Tolosa che ebbero luogo nel 1179 quando «Bernardo Atone e Ruggero Trencavel minacciati da Raimondo V avevano prestato [...] omaggio feudale al monarca ispanico».¹⁴² Si tratta dell’unica vera ipotesi di datazione che possiamo avanzare circa il legato lirico del trovatore: è verosimile infatti che Pons abbia scritto questa canzone in quei mesi.

Secondo Gerardo Larghi le canzoni I e V (*BdT* 377.4 e 377.7) di Pons sarebbero dedicate ad Adelaide di Burlatz, ma non ci sono elementi sicuri per sostenerlo (in *BdT* 377.7, per altro, si legge l’invio a *On-tot-mi-platz*).¹⁴³

Un’altra ipotesi di datazione può essere arrischiata per la canzone III (*BdT* 377.3) che fa riferimento, invero assai velatamente, a una spedizione nel Tolosano: può darsi che si alluda qui al viaggio di Alfonso II in quei territori nel 1176 che ebbe come esito il trattato di Jarnègues, tuttavia per l’indeterminatezza del riferimento la supposizione resta incerta: non si tratta, del resto, dell’unico viaggio compiuto da Alfonso II oltre i Pirenei nel corso del suo itinerario politico e militare.¹⁴⁴

Queste datazioni però ci autorizzano a collocare l’attività di PoGarda nella seconda metà del XII secolo. Tale restrizione di campo è fondamentale perché nella ricerca biografica relativa al nostro trovatore «la difficulté ne réside pas dans

¹⁴¹ GUIDA-LARGHI 2013, p. 296.

¹⁴² GUIDA-LARGHI 2013, p. 429. Per maggiori dettagli si veda il commento alla canzone II.

¹⁴³ GUIDA-LARGHI 2013, p. 429.

¹⁴⁴ Per maggiori informazioni si veda il commento alla canzone III.

l'absence des documents relatifs aux *de la Garde*, mais, au contraire, dans l'abondance des homonymes». ¹⁴⁵ Non solo, infatti, «les familles *de la Garde* étaient au moyen âge aussi nombreuses que les *du Mont, du Val* et les *du Bois*» ¹⁴⁶ ma una volta identificato tra i tanti il lignaggio cui apparteneva il poeta, si dovrà anche affrontare il problema delle omonimie all'interno dei casati aristocratici, fenomeno per cui

accanto al ceppo dinastico principale esistevano branche secondarie [...] e indicatore primo e lampante dei legami di parentado era il permanere nella discendenza maschile dei vari, collaterali e “residuali” rami della stessa forma antroponomica dell'avo riconosciuto degno elemento di *memoria*, autorevole e prestigioso ascendente comune, di cui tornava utile e onorevole [...] conservare, ripetere e perpetuare il distintivo onomastico. ¹⁴⁷

Per restringere ulteriormente la cerchia degli indiziati Frank ricerca quindi nei testi elementi utili a definire il profilo sociologico del poeta e il contesto geografico in cui si muoveva. Quanto al secondo punto sembra evidente che il trovatore fu di origini catalane. Il dato più significativo da questo punto vista è che due manoscritti (non catalani) conservano la grafia catalana del suo nome. Ma a questo si possono aggiungere alcune osservazioni a partire dai toponimi citati nelle sue canzoni: nella canzone VII, *BdT* 377.1, si trova menzionata la Provenza in questo modo: «c'ades dei voler de mon chan | que sia volgutz et auzitz en Proensa, | que ben conosc c'a las donas agensa» (vv. 3-5); nella prima strofe di III, *BdT* 377.3, invece, si citano il Tolosano e il *pais* che si estende da Salses fino a Tremp (formula che identifica la Catalogna): «Faray chanzo ans que veinha-l laig tems, | pus en Tolsa nos n'anam tuit essems. | A Deu coman tot cant reman de zay: | ploran m'en part, car las domnas am nems. | Tot lo pais de Salsa tro a Trems | salv Deus, e plus cel on midon estai. | Tot n'o am mais car ma dona i sai» (vv. 1-7). Da questi versi si può dedurre se non la patria del poeta, quantomeno un certo interesse per la Catalogna, che è anche il paese della donna a cui il poeta si rivolge riconoscendola come la migliore delle

¹⁴⁵ FRANK 1949, pp. 256-257.

¹⁴⁶ FRANK 1949, p. 229.

¹⁴⁷ GUIDA 2013, p. 898.

donne catalane: «Si pretz s'abaissa mest nos, | las domnas no·n an tort nuil, | c'anc om no las vig meillors | Catalanas ni genzors» (V, *BdT* 377.7, vv. 49-52).

Di fronte a queste espressioni di interesse particolare per la Catalogna e all'invio di una delle sue canzoni in Provenza, Frank si chiede:

Pons est-il provençal ou catalan ? Est-il un de ces jongleurs qui, dès l'époque de la dame de Burlats, c'est à dire entre 1171 et 1200 [...] descendaient, nombreux, vers la cour du roi d'Aragon et de ses sujets ? En ce cas, est-ce par gratitude pour un accueil hospitalier, fort prolongé ou souvent réitéré, qu'il montre une préférence marquée pour les dames de cette contrée et sont-ce ces visites qui l'ont familiarisé avec les lieux? Ou bien, au contraire, est-il catalan? En ce cas, le pays qu'il quitte à regret, qui abrite sa dame, dont les chevaliers font à la dame de Burlats le tort qui le désole, le pays catalan, en somme, ce serait sa patrie, et les chansons envoyées en Provence, de simples messages de courtoisie.¹⁴⁸

Considerando però la grafia catalaneggiante del nome e, non meno importante, il fatto che buona parte del suo *corpus* sia conservato nel canzoniere V, sembra evidente che Pons fosse catalano. A questi elementi si può aggiungere un tratto linguistico come la presenza di alcuni errori flessionali in rima nei suoi testi, fenomeno che potrebbe essere interpretato come catalanismo d'autore.¹⁴⁹

Secondo le ricerche di Frank, che trovano conferma nei dati di cui anch'io dispongo, sono solo due i personaggi storici catalani di nome Pons de la Guardia che emergono dai documenti diplomatici della seconda metà del XII secolo. Il primo, *Poncius de Guardia*, appare soltanto in due documenti, uno del 1167 e l'altro del 1169:¹⁵⁰ «il est le troisième fils de *Guillelmus Petrus de Gardia*, ses frères aînés s'appellent *Arnallus de Gardia* et *Guillelmus de Monte-Falco*, son frère cadet *Geraldus de Gardia*, et sa sœur *Laureta*, épouse de *Bertrandus*». ¹⁵¹ Da questi diplomi risulta evidente che la Guardia da cui prende il nome la famiglia di questo Poncius è La Guardia de Rialp.¹⁵² Il secondo Pons gode, all'opposto, di un ingente

¹⁴⁸ FRANK 1949, p. 241.

¹⁴⁹ Si veda il paragrafo § *I catalanismi* del capitolo 4.

¹⁵⁰ ACA, Cancelleria, perg. Alfons I, n° 51 [1167] e VILLANUEVA 1850, t. XI, p. 210, n° 18 [1169]

¹⁵¹ FRANK 1949, p. 258.

¹⁵² Il toponimo (*la*) *Guardia* è molto diffuso nelle plaghe catalane e denominava generalmente luoghi che rappresentavano o avevano rappresentato posti di guardia. Frank ne elenca 21: 1. La Guardia, nei pressi di Arenys del Mar, prov. di Girona, 2. nei pressi di Sagas, Lérída, 3. nei pressi di Subirats,

numero di attestazioni documentarie: si tratta di un cavaliere dell'*entourage* del sovrano Alfonso II d'Aragona, perfettamente inserito nei ranghi della classe cavalleresca.

La scelta tra questi due personaggi storici è subordinata alla definizione del profilo sociologico del trovatore così come emerge dai suoi testi. In un paragrafo dal titolo *Pons chevalier-poète* Frank ha illustrato tutti i luoghi testuali in base ai quali è più probabile pensare a Pons come un membro della nobiltà più che come un giullare o un trovatore di professione.¹⁵³ In varie occasioni, ad esempio, il poeta usa la prima persona plurale per parlare a nome dei nobili catalani: ad esempio II, *BdT* 377.6, vv. 41-44: «Mas molt soi iratz | e marritz d'un plai | en que·ls pros de sai | avem pres gran dan»; III, *BdT* 377.3, 1-2: «Faray chanzo ans que veinha·l laig tems, | pus en Tolsa nos n'anam tuit essems»; V, *BdT* 377.7, v. 45: «Deus la mantinha mest nos». In IV, *BdT* 47.8, poi il poeta lamenta il fatto che alcuni nobili diventino *lausengiers*: «car ia·ls pros s'en meton en plai» (v. 39) mentre in VIII, *BdT* 377.5, sviluppa una polemica contro i suoi *enemis*.

A questi dati testuali che possono essere letti come indizi di una mentalità aristocratica, andranno associati almeno due elementi contestuali: nei documenti il nome del Pons cavaliere di corte è attestato in alcuni casi accanto ai nomi di due importanti trovatori del mondo aristocratico catalano come Uc de Mataplana e Guilhem de Berguedan;¹⁵⁴ in secondo luogo, la storia letteraria ci insegna che in Catalogna, più che altrove, «la poesia trobadoresca canta i exalta el régime senyoral, el feudalisme; tradueix en termes literaris i idealitzats la realitat més dura de les dependències socials»¹⁵⁵ e che, in particolare, la maggior parte dei trovatori catalani

Tarragona, 4. nei pressi di Terradas, Girona, 5. La Guardia o La Garrotxa Ampurdanesa, nei pressi di Empuries, Girona, 6. La Guardia de Arcs o del Vescomptat, pays d'Urgel, Lérida, 7. La Guardia de Ermenir o de Oromir, La Segarra, Lérida, 8. La Guardia de Montserrat o S. Pau de la Guardia, nei pressi di Bruch nel Montserrat, Barcellona, 9. La Guardia dels Prats, nei pressi di Montblanch, Tarragona, 10. La Guardia de Puig Agut, nei pressi di Tagamanent, Girona, 11. La Guardia de Rialp, presso Pons, Lérida, 12. La Guardia de Ripoll, nei pressi di Las Llosas, Girona, 13. La Guardia de Sadaona, nei pressi di Guisona, Lérida, 14. La Guardia de Sonsa, nei pressi di Bages, Barcellona, 15. La Guardia de Tremp, nei pressi di Tremp, Lérida, 16. La Guardia de Tresaric, La Segarra, Lérida, 17. La Guardia de Urgel, nei pressi di Tornabous, Lérida, 18. La Guardia Grossa, nei pressi di La Vansa, Lérida, 19. La Guardia Lada o Guardiolada, nei pressi di Montoliu de Cervera, Lérida, 20. La Guardia Pilosa, nei pressi di Pujalt, Barcellona, 21. Guardia-Sivinas, nei pressi di Cervera, Lérida (vd. FRANK 1949, p. 238, n. 5).

¹⁵³ FRANK 1949, pp. 242-243.

¹⁵⁴ Si veda *infra*.

¹⁵⁵ GADEA I GAMBÚS 1990, p. 44.

operò «in stretto rapporto coi sovrani e con la cerchia di corte».¹⁵⁶ Tutti questi elementi rendono assai probabile, se non praticamente certa, l'identificazione del Pons poeta con il Pons cavaliere della corte regia.

La dimostrazione di Frank, così ricostruita nei suoi passaggi principali, risulta efficace e congrua sia in rapporto ai dati testuali sia alla prova dei rilievi documentari. Alla luce di questa identificazione lo studioso è stato in grado di ricostruire una biografia del trovatore sulla scorta dei documenti di tipo diplomatico da lui rinvenuti negli archivi (del resto di Pons de la Guardia non è stata conservata alcuna *vida*). Frank riuscì a recuperare in tutto tredici documenti in cui si fa menzione del poeta. Più recentemente Saverio Guida ha segnalato, in due differenti articoli, nove nuovi diplomi che riportano il nome di PoGarda, «utili ad un meno sfocato ritratto biografico e ad una più appropriata collocazione cronotopica».¹⁵⁷

In realtà dei nuovi documenti segnalati dallo studioso, solo otto riportano il nome del nostro trovatore: Guida infatti aggiunge erroneamente all'elenco una «carta de concòrdia»¹⁵⁸ del 1172 sui diritti di un «castrum de Guardia» che è però da identificare certamente con La Guardia de Rialp, e dunque il Pons menzionato sarà senza dubbio il già citato omonimo del Nostro.¹⁵⁹

I nuovi dati forniti da Guida si situano tutti nel quadro cronologico e geografico già delineato da Frank, tuttavia aggiungono qualche elemento interessante sulla condizione sociale del trovatore e sullo scenario storico-letterario a cui apparteneva. Nessuna delle nuove acquisizioni documentarie consente però di stabilire con maggiore precisione la data di nascita e di morte del trovatore, rispetto alle quali restano dunque valide grosso modo le ipotesi già formulate dal filologo ungherese.

A questa ventina di documenti infine, a seguito di ulteriori ricerche, posso aggiungere in questa sede un nuovo diploma, mai prima d'ora segnalato, che ho rinvenuto nel diplomataro del monastero di Sant Joan de les Abadesses.

Questa messe documentaria, oltre che in pergamene della cancelleria reale di Alfonso II d'Aragona, si trova dislocata in diversi cartulari e diplomataro di

¹⁵⁶ ASPERTI 1999, p. 13.

¹⁵⁷ GUIDA 2013, pp. 910-911, n. 55. I due articoli di Saverio Guida sono GUIDA 2010 e GUIDA 2013.

¹⁵⁸ AHNM, 2018, 4 (edizione del documento in *Diplomatari de Poblet*, p. 326).

¹⁵⁹ Vd. GUIDA 2013, p. 911, n. 55. Tra le firme del documento si legge infatti: «Sig + gnum Ponzi de Guardia. Sig + num Geralli fratri suo». L'errore di Guida si trascina in GUIDA-LARGHI 2013. Sono quindi tre i documenti che attestano l'omonimo Pons di Rialp.

monasteri e abbazie dello spazio catalano-linguadociano, e comprova per Pons «le sue altolocate frequentazioni, i suoi interessi e il suo invischiamento nei negozi politico-affaristici svolgentisi nelle plaghe sud-occidentali dell'Occitania»¹⁶⁰ e nella Catalogna.

Illustrerò il contenuto delle diverse pezze d'appoggio documentarie ordinandole cronologicamente così da ricostruire sull'asse diacronico la vicenda umana, politica e socio-letteraria del «signore catalano con la passione per la poesia».¹⁶¹

31 marzo 1154

La più antica attestazione documentaria del trovatore si trova in una pergamena della cancelleria del conte di Barcellona Raimondo Berengario IV¹⁶² in cui è trascritto un atto di donazione remunerata: Raimondo Bernardo de la Guardia insieme con la moglie Ponça e i figli Raimondo,¹⁶³ Pons, Bernardo e Stefania cedono all'Ordine del Tempio, in cambio di 35 soldi, «omnem nostrum honorem qui est in parrochia Sancti Stephani Valle Spiranti», ossia alcuni terreni nella zona di Sant Esteve di Vallespirans, non lontano dal castello dei signori de la Guardia che era situato «sur les hauteurs du Matamala, dans la commune de Las Llosas, au diocèse de Vich, district judiciaire de Puigcerdà, aux confins des comtés de Besalú et de Cerdagne et des terres franches de l'abbaye de Ripoll».¹⁶⁴

Grazie a questo documento conosciamo tutti i nomi dei componenti della famiglia del poeta i quali, tutti insieme, sottoscrivono l'atto.¹⁶⁵ Si noti la strategia

¹⁶⁰ GUIDA 2010, p. 54, n. 4.

¹⁶¹ GUIDA 2013, p. 911, n. 55.

¹⁶² ACA, Cancelleria, pergs. Ramon Berenguer IV, carp. 39, núm. 267. Si tratta di una copia dell'atto originale realizzata nel 1181. Un'edizione del documento si trova in BAIGES ET AL. 2010, pp. 1574-1575. Questa pergamena è già segnalata in FRANK 1949.

¹⁶³ Oltre che nei documenti in cui si trova attestato con il fratello Pons, il primogenito Raimondo viene menzionato in altri documenti. Tra questi sono importanti, per le dirette conseguenze sul ruolo di Pons in seno alla famiglia, il testamento di sua moglie Marquesa di Monteschivo del 30 gennaio 1179 (ACA, Cancelleria, pergs. Alfons I, n° 262) e la relativa conferma dell'atto il 2 febbraio dello stesso anno (ACA, Cancelleria, pergs. Alfons I, n° 263). Già Frank segnalava un'anomalia nel testamento del gennaio 1179: lo scriba infatti termina l'atto con la formula *et ab hoc seculo discessit* riferita a Marquesa, tuttavia inizia poi la serie delle firme con quella della defunta: *Sig+num Marchese qui hec mandavit scribere et ordinare sicut scribuntur*. Raimondo morì nel maggio del 1179. È menzionato anche, ma non come testimone, in un atto del 20 gennaio 1175 che sancisce la vendita di alcuni diritti territoriali che il monastero di Sant Joan de les Abadesses aveva precedentemente acquistato da lui (ACA, Cancelleria, pergs. Alfons I, n° 165, edizione in *Sant Joan de les Abadesses*, pp. 194-195).

¹⁶⁴ FRANK 1949, p. 258.

¹⁶⁵ Frank riassume i dati sulla famiglia di Pons in un albero genealogico, vd. FRANK 1949, p. 260.

antroponimica tipica dei lignaggi agnatizi della Catalogna dell'XI e XII secolo che prevede che il nome del primogenito, ossia colui che sarà a capo del lignaggio, assuma il *nomen paternum*. Si può inoltre rilevare che anche il *cognomen* geografico, a questa altezza cronologica, è ormai ben assestato anche in un casato di *milites* come i de la Guardia.¹⁶⁶ Pons, come si può intuire dall'ordine in cui i figli vengono citati nel documento era un cadetto: si tratta di un'informazione importante per interpretare il ruolo che il poeta ricoprirà negli anni successivi nell'*entourage* di Alfonso II d'Aragona: Martin Aurell, infatti, grazie allo spoglio dei nomi dei testimoni che compaiono nelle sottoscrizioni dei documenti prodotti dalla Corona in epoca alfonsina, ha ben illustrato come «quelques cadets de familles nobles trouvaient dans le comté un moyen d'éviter le déclassement».¹⁶⁷

A proposito di questo documento Frank argomenta che «nous ne savons pas si, dès 1154, la présence d'une signature constitue une preuve certaine pour l'âge majeur de celui qui signe», tuttavia, se fosse questo il caso, «il conviendrait de placer la date de naissance de *Poncius* en 1133 au plus tard».¹⁶⁸ In realtà, dal momento che Pons non viene qui citato come autonoma persona giuridica ma come semplice testimone, la maggiore età dovrebbe essere abbassata ai 14 anni e dunque mi sembra più ragionevole sostenere che la nascita di Pons si collochi al più tardi nel 1140.¹⁶⁹ Oltre a questa indicazione cronologica di massima il diploma, fornendoci il nome del padre di Pons, ci consente anche di indagare maggiormente il profilo sociale della famiglia del poeta. Secondo quanto si può apprendere dalla documentazione in nostro possesso il castello de la Guardia apparteneva nell'XI secolo ai conti di Besalù: è citato infatti per la prima volta nel 1021 nel testamento del conte Bernardo Tagliaferro di Besalù come possesso di quest'ultimo insieme con i castelli di Malan, Castellar e Portella.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Sul ruolo strutturante dell'antroponimia nei lignaggi aristocratici catalani dal X al XII secolo cfr. DOLSET 2008, pp. 907-917.

¹⁶⁷ AURELL 1981, p. 139.

¹⁶⁸ FRANK 1949, p. 261.

¹⁶⁹ Cfr. MUNDY 1997, p. 142, n. 35: «although the formal age of majority was fourteen, twenty was the age at which most men began to act somewhat independently of the families by which they had been nurtured». L'affermazione dello studioso riguarda il Tolosano ma può essere ragionevolmente estesa alle plaghe catalane, cfr. anche GUIDA 2019, p. 21.

¹⁷⁰ LFM, n° 497.

Da una pergamena senza data della serie di documenti del conte Raimondo Berengario I di Barcellona (1035-1076)¹⁷¹ si apprende poi che il castello fu ceduto dal conte Guglielmo di Besalù (figlio di Bernardo) a Raimondo Berengario I che ne conservava il possesso ancora dopo il 1070.¹⁷² Al momento della cessione, il castellano che abitava il castello aveva nome Raimondo Bernardo, come il padre di Pons. Questo stesso Raimondo Bernardo sottoscrive nel 1056 come testimone la carta di matrimonio del conte Raimondo Berengario I in favore di Almodis de La Marche.¹⁷³ Secondo Francisco Montsalvatje y Fossas, dopo questo Raimondo Bernardo, signore del castello de la Guardia passato dal possesso del conte di Besalù a quello del conte di Barcellona, nella genealogia dei signori de la Guardia si deve collocare un Arnaldo che nel 1095 «subscribe la escritura de donación [...] por el conde Bernardo de Besalù al monasterio de Santa María de Ripoll».¹⁷⁴

Probabilmente dunque il padre di Pons, Raimondo Bernardo de la Guardia, fu, in linea genealogica, il successore di questo Arnaldo e fu scelto da Raimondo Berengario III il Grande, conte di Barcellona, come uno dei suoi esecutori testamentari nel testamento vergato l'8 luglio del 1130.¹⁷⁵ Questo dato qualifica senz'altro il padre del nostro trovatore come dignitario di corte. Del resto, considerando che non risulta che i signori de la Guardia fossero vassalli di altri signori feudali e che il castello de la Guardia entrò in possesso del conte di Barcellona già durante il regno di Raimondo Berengario I, possiamo ipotizzare che la famiglia de la Guardia fosse stata integrata a tutti gli effetti nella nobiltà aulica. Il suo patrimonio territoriale sarà stato dunque acquisito mediante donazioni dei conti di Barcellona, acquisti e politiche matrimoniali. Stando alla ricostruzione di Frank, nel XII secolo i possedimenti dei de la Guardia «se trouvaient dispersées depuis les contreforts des Pyrénées, par la plaine de Vich, dans la vallée du Llobregat, jusqu'à Manresa et aux abords de Barcelone».¹⁷⁶

¹⁷¹ ACA, Cancelleria, perg. Ramón Berenguer I, n° 35 (edizione in MONTALVATJE Y FOSSAS 1889-1910, t. XV, p. 278).

¹⁷² Vd. LFM, n° 500.

¹⁷³ Un'edizione della carta di matrimonio di Raimondo Berengario I si legge in *Marca Hisp.*, coll. 1109-111. Tra i *signa* dei sottoscrittori c'è appunto anche quello «Raimundi Bernardi de ispa Guardia». Cfr. MONTALVATJE Y FOSSAS 1889-1910, t. XXVI, p. 253.

¹⁷⁴ MONTALVATJE Y FOSSAS 1889-1910, t. XXVI, p. 253.

¹⁷⁵ Vd. ACA, Cancelleria, perg. Ramon Berenguer IV, carp. 34, num. 6 (trascrizione dall'originale realizzata nel 1204). Un'edizione della pergamena si legge in BAIGES ET AL. 2010, pp. 1051-1057.

¹⁷⁶ FRANK 1949, p. 259.

I primi documenti in cui compare il nome del padre di Pons provano il suo coinvolgimento nei negozi della sua regione e in particolare il rapporto con il monastero di Ripoll, centro culturale catalano di primordine, dotato di una ricca biblioteca e sede di un'importante scuola storiografica e poetica latina che produsse non solo le *Gesta Comitum Barchinonensium et regnum Aragoniae* ma anche pregevoli poesie d'amore. Il legame dei signori de la Guardia con Ripoll e dunque con la cultura monastica che vi si respirava mi pare da tenere in considerazione nello studio dei contesti culturali che ispirarono l'attività letteraria di Pons de la Guardia.

La più antica attestazione documentaria di Raimondo Bernardo è del 1118 quando egli sottoscrisse «la donación hecha por el conde de Barcelona, Raimundo, al monasterio de Ripoll».¹⁷⁷ Pochi anni dopo, in un testamento del 1121, un certo testatore Raimondo nomina il padre di Pons esecutore testamentario in ispecie per quanto riguarda i beni che lascia in eredità al cenobio rivipollense.¹⁷⁸ Stando a questa documentazione si può ipotizzare che Raimondo Bernardo sia stato uno dei tramiti aristocratici tra la casata barcellonese e il monastero di Ripoll, culturalmente orientato verso la Provenza per via del legame instaurato con il monastero di San Vittore a Marsiglia. Come nota Asperti, questo orientamento «quasi preannuncia le direttrici dell'azione dei conti di Barcellona tra XII e XIII secolo, indirizzate proprio verso la Provenza».¹⁷⁹

Infine, nel 1122, il padre del nostro trovatore risulta tra i testimoni di un documento in cui il visconte di Besalù, Raimondo Pons di Milany (signore del castello di Milany) e l'abate del monastero di Sant Joan de les Abadesses si accordano sui rispettivi diritti e obblighi sui beni di due monasteri della regione.¹⁸⁰

Ma è a partire dalla fine del secondo ventennio del XII secolo che troviamo Raimondo Bernardo inserito a pieno titolo nell'*entourage* del conte di Barcellona. Nel 1129 è testimone di alcuni accordi e donazioni territoriali tra Pons Hug de

¹⁷⁷ MONTSALVATJE Y FOSSAS 1889-1910, t. XXVI, p. 254.

¹⁷⁸ Vd. ACU, Liber Dotaliorum Ecclesiae Urgellensis, I, fols. 222r-222v, doc. 737 (copia del XIII secolo). Edizione della pegamena in *Sant Pere de la Portella*, pp. 272-273.

¹⁷⁹ ASPERTI 1999a, p. 333. Anche Raimondo, fratello di Pons, nel 1173 cede diversi suoi territori, detenuti ingiustamente, al monastero di Ripoll (edizione del documento in *Marca Hisp.*, coll. 1362-1363).

¹⁸⁰ Vd. ACA, Cancelleria, perg. Ramon Berenguer III, n° 246 (edizione del documento in *Sant Joan de les Abadesses*, pp. 118-123).

Cervera e il conte Raimondo Berengario III.¹⁸¹ Tra gli altri testimoni compare Gaucerand de Pinós, personalità illustre della cerchia del sovrano barcellonese, anch'egli esecutore testamentario del conte di Barcellona. Dopo essere stato nominato, appunto, esecutore nel 1130, nel 1131, poco prima della morte del conte, il padre di Pons risulta ancora testimone di un documento in cui Raimondo Berengario III definisce la giurisdizione di una chiesa.¹⁸²

In perfetta continuità con il conte-padre ritroviamo Raimondo Bernardo de la Guardia anche nella cerchia dell'erede Raimondo Berengario IV: nel 1135 sottoscrive l'atto con cui il conte di Barcellona riconosce che il monastero di Sant Joan de les Abadesses gode della protezione della Santa Sede e dichiara che non si approprierà dei suoi beni;¹⁸³ nel 1141 «firma como testigo la donación que de la iglesia de Santa Cecilia de Molló hizo [...] el conde de Barcelona Ramón Berenguer al monasterio de Santa María de Ripoll, el que había elegido para su sepultura»;¹⁸⁴ nel 1146 infine sottoscrive l'atto di donazione di un maso (da intendersi nel sistema fondiario catalano di quest'epoca come «ensemble de terres variées formant une unité d'exploitation agricole»¹⁸⁵ e di prelievo fiscale) da parte di Raimondo Berengario IV ai Templari.¹⁸⁶

Questo riferimento ai Templari ci consente di tornare sul documento del 1154 in cui compare anche Pons de la Guardia per sviluppare alcune riflessioni in proposito. Anche in quel documento, infatti, come visto, si tratta della donazione di alcuni territori all'Ordine del Tempio. Un simile atto da parte della famiglia de la Guardia va inquadrato nell'ambito delle pie donazioni a sostegno dell'Ordine del Tempio effettuate in quegli anni «da un'élite cavalleresca locale fortemente toccata dall'entusiasmo per gli ideali spirituali e marziali della crociata».¹⁸⁷ Saverio Guida, in un suo articolo, scrive che in Catalogna «tra le fila del medio e piccolo patriziato

¹⁸¹ Vd. ACA, Cancelleria, pergs. Ramon Berenguer III, carp. 32, n° 304 dupl. a e 304 dupl. b (copia dell'originale della fine del XII secolo). Un'edizione delle pergamene si legge in BAIGES ET AL. 2010, pp. 1034-1035.

¹⁸² ADS, Catoral I, doc. 124, f. 47v-48r (edizione della pergamena in *Diplomatari de l'Arxiu Diocesà de Solsona*, p. 301-302).

¹⁸³ ACA, Cancelleria, pergs. Roman Berenguer IV, carp. 34, n° 34 (edizione in BAIGES ET AL. 2010, pp. 1139-1141).

¹⁸⁴ MONTSALVATJE Y FOSSAS 1889-1910, t. XXVI, p. 255.

¹⁸⁵ DOLSET 2008, p. 755.

¹⁸⁶ Cart., f. 6v, acta n° 15 (copia della fine del XIII secolo). Edizione del documento in *Diplomatari del Masdèu*, p. 401.

¹⁸⁷ GUIDA 2013, p. 899.

si avvertiva forte nei secoli XII e XIII la spinta verso la nuova *militia Christi*.¹⁸⁸ È noto del resto che anche altri trovatori catalani di estrazione cavalleresca come Berenguer de Palazol e Pons d'Ortafas, oppure un poeta e signore provenzale come Gui de Cavaillon, si legarono strettamente in vari modi all'ordine templare.

marzo 1176

Oltre al documento del 1154 in cui Pons è menzionato tra i figli di Raimondo Bernardo de la Guardia, la prima attestazione diplomatica in cui il trovatore è citato come autonoma persona giuridica si colloca ventidue anni più avanti. Questa volta Pons vi compare a tutti gli effetti come cavaliere della cerchia di Alfonso II d'Aragona.

Il 1176 è un anno decisivo nella Catalogna del XII secolo: «à tous les niveaux de la politique royale, les années autour de 1176 sont des années charnières»¹⁸⁹ perché corrispondono alla fine della minore età di Alfonso. È proprio nel marzo di quest'anno che viene redatto un atto in cui Alfonso, mentre si trovava a Tortosa, dichiara di cedere alla casa templare di Gardeny alcuni redditi percepiti su Ribaraja e Castellò d'Empuries in cambio di cinquecento marabottini. Di questa somma, venti marabottini vengono spesi dal sovrano «in uno equo quem donavi Poncio de Guardia».¹⁹⁰ Pons non è l'unico a cui Alfonso dona un cavallo: nel documento sono citati altri tre personaggi a cui ne viene donato uno del valore di cento marabottini, una somma di molto maggiore a quella spesa in favore di Pons.

Il dono di un cavallo da parte del re a uno dei suoi sottoposti è da interpretare in termini vassallatici nel quadro dei doveri del signore verso i suoi baroni, il primo dei quali era appunto di facilitare loro «la prestation de ses devoirs militaires».¹⁹¹

Grazie a questo documento, e al dato economico da esso recato, possiamo ipotizzare il ruolo ricoperto, a questa altezza cronologica, da Pons de la Guardia nel seguito di Alfonso: era uno degli *iuvenes* che si erano aggregati alla corte del re aragonese per seguirlo nei suoi itinerari, un rappresentante emblematico di quella nuova generazione di *milites* (non propriamente *nobiles*) di cui il monarca si

¹⁸⁸ GUIDA 2013, p. 902.

¹⁸⁹ AURELL 1981, p. 124.

¹⁹⁰ ARB, Alfons I, perg. 200 (edizione in *Casa del Temple de Gardeny*, pp. 434-436). Il documento è segnalato in GUIDA 2013.

¹⁹¹ BONNASSIE 1975-1976, p. 772.

circondò per poter contare su assistenti certamente più fedeli – per motivi economico-sociali – della vecchia nobiltà catalana di primo rango, ossia di quei grandi feudatari di antico lignaggio che furono invece estromessi dalla *curia regis*.¹⁹²

L'ingresso da parte di Pons nell'*entourage* regio sarà stato naturalmente favorito dalla posizione ricoperta dal padre presso i conti di Barcellona. Tra le diverse componenti della cerchia regia studiate da Martin Aurell, Pons è da inserire nella terza delle quattro categorie di individui in cui si può suddividere il personale politico del sovrano, ossia nell'«ensemble de chevaliers de second rang, arrivés dans l'entourage d'Alphonse I^{er} à la fin de sa minorité». ¹⁹³ La sorte della famiglia de la Guardia nel suo rapportarsi alla *curia regis* non sarà stata molto diversa da quella di altre famiglie catalane come ad esempio quella de Vilademuls che vide il padre Ramon e i figli Arnal e Ramon legarsi a vario titolo al seguito del sovrano.¹⁹⁴ I *signa* di cavalieri di secondo rango come Pons si ritrovano facilmente in vari atti della Corona aragonese; alcuni di questi assunsero al ruolo di veri e propri consiglieri del monarca.

30 giugno 1177

Con l'esordio del 1176, felicemente simboleggiato dal dono di un cavallo da parte del re, ha inizio l'assidua presenza documentaria di Pons al seguito di Alfonso. Il 30 giugno 1177 Alfonso si trova a Lerida e, con il consiglio dei suoi baroni e per la salvezza della propria anima, dona ai Templari il castello d'Orta e le sue pertinenze.¹⁹⁵ La precisazione «cum consilio baronum meorum» è importante perché ci consente di identificare i sottoscrittori dell'atto come membri del consiglio più intimo di Alfonso. È appunto tra questi che si legge il nome di Pons de la Guardia. Accanto a lui si trovano i *signa* di personaggi noti e illustri del personale politico alfonsino. Il primo citato è Geraldo de Iorba: già consigliere di

¹⁹² Per questo tema si veda AURELL 1981, *passim*.

¹⁹³ AURELL 1981, p. 122. Gli altri tre gruppi sono quello dei grandi signori catalani, degli alti prelati e dei giuristi.

¹⁹⁴ A proposito di questa e di altre famiglie in rapporto con il sovrano si veda AURELL 1981, pp. 125-127.

¹⁹⁵ ARB, SJJ, *Cartulari de Gardeny*, f. 16v, n° 20 (edizione in *Casa del Temple de Gardeny*, pp. 466-467). Il documento è già segnalato in FRANK 1949.

Raimondo Berengario il Santo e suo esecutore testamentario, Geraldo aveva collaborato alla presa di Lerida ed era stato al seguito dell'infante Alfonso nel 1167 in Provenza. Il dominio territoriale della sua famiglia «s'étendait principalement dans la Nouvelle Catalogne»,¹⁹⁶ la sua presenza in un atto redatto a Lerida era dunque quasi obbligata. Si noti che Geraldo de Iorba era anche amico di Guilhem de Berguedan che lo cita nel sirventese *Chanson ai comensada* (BdT 210.7) contro Arnau de Preixens, vescovo d'Urgell. Geraldo avrebbe riportato a Guilhem la notizia dello stupro commesso dal vescovo ai danni di una certa Na Bernarda:

Tota nostra lei torba
est bisbatz nas de corba
ab son malvatz prezic;
tant fort fot et encorba,
so-m dis Girautz de Jorba,
Bernarda mieichpartic.
(vv. 24-30)

Tornando al documento, dopo Geraldo si leggono i nomi di diversi consiglieri di corte che compaiono spesso come sottoscrittori degli atti del sovrano e sostanziano quindi la dimensione ministeriale del suo *entourage*: Guglielmo de Cervera, che sposerà in seguito Elvira de Subirats, vedova di Ermengaud VIII d'Urgel, e quindi cognata di Marquesa d'Urgel (la donna probabilmente celata dal *senhal* ponsiano *On-tot-mi-platz*);¹⁹⁷ Bernardo di Anglerola;¹⁹⁸ Raimondo di Torroja (imparentato con Raimondo Berengario IV).¹⁹⁹ Il profilo socio-giuridico di Pons de la Guardia può essere accostato in particolare a questi ultimi.

Tra i baroni menzionati c'è poi anche Pons de Mataplana, della famiglia del trovatore Uc de Mataplana,²⁰⁰ noto per essere uno dei pochi consiglieri del re che proveniva da uno strato sociale più elevato, quello dei grandi feudatari della vecchia nobiltà catalana, non dunque un semplice *miles* ma un vero *nobilis*, che proprio per la sua vicinanza ad Alfonso fu bersaglio di diversi attacchi da parte del signore-

¹⁹⁶ AURELL 1981, p. 126. Su questo personaggio si veda anche ALTISENT 1978.

¹⁹⁷ Sul casato dei Cervera si veda FRANQUESA GASOL 1899.

¹⁹⁸ Per le attestazioni documentarie di questo personaggio si veda LFM., n° 484 [1168] e n° 225 [1180] e MIRET Y SANS 1899, p. 17 (doc. della sua famiglia, anno 1181).

¹⁹⁹ Attestato in LFM, n° 692 [1134] e n° 494 [1162].

²⁰⁰ Per Uc de Mataplana si veda *infra*.

trovatore Guilhem de Berguedan.²⁰¹ Secondo Martin Aurell, la presenza di Pons de Mataplana nella *curia regis* è da interpretarsi come un «esemple de l'intégration de la vieille noblesse à la chevalerie, du nivellement, au sommet de la hiérarchie sociale, entre les *milites* et les *nobiles*».²⁰² Si spiega così dunque il fatto che il marchese Pons de Mataplana, il cui castello era situato nel Ripollès – ossia nella stessa regione in cui sorgeva il castello de la Guardia, nel cuore dei Pirenei catalani – figurò accanto al cavaliere-trovatore Pons de la Guardia.

Infine, gli ultimi due personaggi significativi citati nel documento sono Guacerand de Pinós e Bernardo de Caldes. Guacerand era stato nel 1130 esecutore testamentario di Raimondo Berengario III insieme con il padre di Pons; Bernardo de Caldes invece era il notaio reale più o meno a partire dal 1167 ed era il fratello di Ramon de Caldes, decano di Barcellona e compilatore del *Liber Feudorum Maior*.²⁰³ Nel 1171 Bernardo era divenuto canonico di Lerida, «ville dans laquelle Bernat e Ramon acquéraient quelques maisons».²⁰⁴

agosto 1177

Proprio nel *Liber Feudorum Maior* si legge un diploma, che riporta una data di soli due mesi posteriore, in cui i re Alfonso II d'Aragona e Alfonso VIII di Castiglia, durante l'assedio di Cuenca, confermano e corroborano un accordo di pace e di non belligeranza già precedentemente tra loro concluso. Al termine del documento si citano i nomi di coloro che compongono il seguito dei rispettivi sovrani. Il consiglio dei baroni del re aragonese è composto, in particolare, da due vescovi seguiti da altri dignitari: «Hugo de Mataplana, Poncius de Guardia, Sancius de Orta, Ferrandus de Darocha, Arthaldus de Foz et alii quamplures».²⁰⁵

Per valutare il rango a cui assurse Pons nel seguito baronale e ministeriale del re basta considerare il rilievo dei due personaggi che lo incorniciano nel documento:

²⁰¹ Il ciclo di sirventesi denigratori nei confronti di Pons de Mataplana comprende *BdT* 210.8, 210.18, 210.1 e 210.5. A questi è da aggiungere il *planh* per la sua morte *BdT* 210.9. GlBerg chiama Pons de Mataplana *marques*, dal che inferiamo il suo grande potere. Su Pons de Mataplana si veda AURELL 1981, p. 130 e SERRA VILARO 1930.

²⁰² AURELL 1981, p. 130.

²⁰³ Su Ramon de Caldes si veda l'importante saggio BISSON 1977.

²⁰⁴ AURELL 1981, p. 128.

²⁰⁵ LFM, n° 33. Il documento è già segnalato in FRANK 1949.

Uc de Mataplana, signore e trovatore,²⁰⁶ e Sancius de Orta, maggiordomo del sovrano.²⁰⁷ Gli altri due testimoni nominati sono due signori aragonesi dell'*entourage* di Alfonso.

Come spiega Pierre Bonnassie, i servizi prestati dai baroni nei confronti del signore nella società feudale catalana di questi anni erano essenzialmente di due tipi: servizi militari e servizi di corte. Tra i servizi di corte i due principali erano «services d'escorte, de caractère non militaire» e il «participer aux réceptions données par le seigneur dans l'un ou l'autre de ses châteaux ou dans sa résidence barcelonaise»; inoltre «ils doivent témoigner pour lui et souvent prêter serment pour prouver son droit».²⁰⁸ Possiamo supporre che Pons adempisse i suoi doveri nei confronti del sovrano sotto tutti questi punti di vista: sappiamo infatti che era con lui durante l'assedio di Cuenca (servizi militari), che faceva parte del suo seguito e che sottoscriveva gli atti da lui emanati e che, certamente, essendo anche poeta che si rivolge a un preciso pubblico cortigiano, partecipava alle più importanti occasioni mondane della corte.

Questo trattato di pace dovrà essere stato redatto verosimilmente a inizio agosto. Il 18 agosto infatti Pons firma con il fratello Raimondo un atto di donazione di alcune decime di territori nella zona di Sant Esteve di Vallespirans ed è verosimile dunque che in quei giorni si trovasse in quei territori, non lontano dai quali sorgeva il castello de la Guardia, molto più a nord della città di Cuenca.

18 agosto 1177

Un documento del 18 agosto 1177 mostra come l'attività di Pons si dividesse tra i doveri militari, ministeriali e cortigiani del consiglio del re e i negozi affaristici della propria famiglia. La pergamena in questione si conserva nel *Diplomatari del Masdéu*: si tratta della donazione all'ordine del Tempio, da parte di Bernat de Biure («fils de *Rubeus de Benevivere*, commandeur des Templiers de Cerdagne»)²⁰⁹ e di suo figlio Ramon, della decima sui territori già ceduti ai Templari e alla parrocchia di Sant Esteve di Vallespirans da Raimondo della Guardia e da suo fratello Pons.²¹⁰

²⁰⁶ Cfr. DE RIQUER 1972.

²⁰⁷ Attestato in LFM, n° 35.

²⁰⁸ BONNASSIE 1975-1976, p. 769

²⁰⁹ FRANK 1949, p. 262, n. 9.

²¹⁰ ADPO, Hp190, edizione in *Diplomatari del Masdéu*, pp. 522-533. Già segnalato in FRANK 1949.

Si tratta verosimilmente degli stessi territori di cui si fa menzione nella donazione remunerata del 1154. I due fratelli de la Guardia sottoscrivono insieme l'atto.

La casa templare del Masdèu è un'istituzione importante nei territori dei Pirenei catalani. Ad essa si legò in particolare anche un altro trovatore catalano, Pons d'Ortafas, il quale fece dono di sé stesso (autodedizione) proprio a questa sede della Milizia del Tempio nel 1174.²¹¹ Saverio Guida ha ben sintetizzato l'importanza di questa istituzione nelle zone di nostro interesse evidenziando i rapporti intercorsi tra quest'ultima e il medio e piccolo patriziato locale:

La *domus Templi Mansi Dei* [...] fu una delle prime fondazioni dell'Ordine della Milizia del Tempio in Occidente e il più antico stabilimento religioso-militare impiantato nel *pagus Russillonensis*, in risposta alle aspirazioni di un'*élite* cavalleresca locale fortemente toccata dall'entusiasmo per gli ideali spirituali e marziali della crociata. [...] col passare degli anni le citazioni, le adesioni, le beneficenze a suo favore si presentano più frequenti, grazie anche a una congiuntura politica ed economica che consentiva perfino a non grandi famiglie benestanti della regione di effettuare pie donazioni a suo sostegno e vantaggio.²¹²

1 ottobre 1177

Dell'ottobre dello stesso anno è un altro documento della famiglia de la Guardia che riguarda ancora una volta una donazione remunerata fatta a un monastero.²¹³ Raimondo de la Guardia, sua moglie Marquesa di Monteschivo e suo fratello Pons cedono all'abbazia di San Cugat del Vallès un maso nella parrocchia di San Vicente dels Horts (nella contea di Barcellona) in cambio di centodieci marabottini, una somma, tutto sommato, contenuta che sarà da considerarsi poco più che simbolica; del resto è noto che la costituzione degli insiemi fondiari dei monasteri avveniva «attraverso permutate o compere a prezzi agevolati, se non addirittura simbolici».²¹⁴ Si tratta di terreni che i due fratelli ereditarono dal padre Raimondo Bernardo de la Guardia a cui saranno stati donati dal conte di Barcellona come premio per la fedeltà di quest'ultimo.

²¹¹ Vd. GUIDA 2013, pp. 898-900.

²¹² GUIDA 2013, p. 899.

²¹³ ACA, Cart., f. 230, n° 722 (edizione in *Cartulario de «Sant Cugat» del Vallés*, p. 266). Già segnalato in FRANK 1949.

²¹⁴ GUIDA 2013 p. 899.

Tra i testimoni dell'atto, oltre ai *signa* dei due fratelli si trova anche quello di Stefania de la Guardia, «sororis eorum». Tra gli altri si segnalano Geraldo Alamagni de Cervelló e il figlio Guglielmo, appartenenti a «une vieille famille du comté d'Ausone»,²¹⁵ e Raimondo de Montcada, secondogenito di Guglielmo Raimondo de Montcada (1118-1173), grande siniscalco del re Alfonso e «un des personnages les plus importants de la vie politique du XII^e siècle catalan». ²¹⁶ La presenza di quest'ultimo personaggio, membro di un casato divenuto potente, in un atto della famiglia de la Guardia è interessante per due ragioni. In primo luogo, Raimondo de Montcada era presente all'isola di Jarnègues nell'aprile del 1176 come testimone del primo trattato di pace tra il re Alfonso e Raimondo V di Tolosa: «C'est la dernière fois qu'un Montcada faisait partie du conseil du premier comte-roi. Dès lors, ce clan devenue trop influent se trouvait écarté du pouvoir». ²¹⁷ Si può verosimilmente ipotizzare che anche Pons fosse presente a Jarnègues, sebbene non sottoscriva il trattato di pace, dal momento che nel marzo 1176 era al seguito del sovrano a Tortosa. Pertanto, i due potrebbero essersi conosciuti negli ambienti della *curia regis* e, in particolare, del consiglio privato del sovrano. Inoltre è interessante notare che negli anni successivi, mentre Pons continua a comparire nell'*entourage* di Alfonso, Raimondo ne viene escluso: si tratta di un processo tipico nella formazione del personale politico alfonsino che prevedeva l'esclusione dei personaggi divenuti troppo potenti per favorire l'ascesa di un nuovo corpo politico reclutato nei «couches moyennes et subalternes de l'aristocratie, dans des familles qui par conséquent doivent tout à la faveur comtale». ²¹⁸ I Montcada, in effetti, da modesta famiglia di castellani che erano, avevano conosciuto una straordinaria ascesa sociale proprio sotto l'egida dei conti di Barcellona, ma una volta divenuti troppo influenti furono estromessi dalla *curia*. ²¹⁹

15 aprile 1178

²¹⁵ AURELL 1981, p. 125 e sulla casata dei Cervelló si veda anche DE RIBERA 1743.

²¹⁶ AURELL 1981, p. 123.

²¹⁷ AURELL 1981, p. 124.

²¹⁸ BONNASSIE 1975-1976, p. 710.

²¹⁹ Per ulteriori informazioni sulla famiglia Montcada si vedano AURELL 1981, pp. 123-124 e SOBREQÜÉS I VIDAL 2011, pp. 78-86.

Dell'aprile dell'anno successivo è un altro documento della famiglia de la Guardia in cui, come nell'atto precedente, Raimondo de la Guardia, sua moglie Marquesa e il fratello Pons alienano a Pons de Monells, vescovo di Tortosa e abate del monastero di Sant Joan de les Abadesses, la proprietà di un altro maso situato nella parrocchia di Sant Martí de Puigmal per la cifra di cento soldi di Barcellona.²²⁰ Pons de la Guardia compare tra i sottoscrittori. Tra gli altri si legge anche il nome di Berengario de Macanos, un parente dei de la Guardia che comparirà anche come esecutore testamentario nel testamento di Raimondo de la Guardia.

30 maggio 1179

Alla fine di maggio dell'anno successivo viene redatto il testamento del fratello di Pons, «egritudine detentus».²²¹ Il nostro trovatore è citato non solo come primo tra gli esecutori testamentari di Raimondo ma anche come tutore delle due figlie minorenni di Raimondo e di Marquesa di Monteschivo, Guglielma e Berengaria:

dimisit totum suum honorem et filias suas iamdictas in custodia et in tutela Poncii, fratris sui, ut ille fidelite et sine enganno ipsarum filiarum suarum tractet et teneat et custodiat pridie cum honorem et filias suis usque sint apte ad maritandum quas ipse ad uniet maritari postea iam dicte filie habeant predictum honorem libere et sine contentione.²²²

Pons dunque diviene responsabile della gestione dell'eredità delle sue nipoti e del trovare loro un degno marito quando avranno raggiunto l'età da matrimonio. Tra i territori ereditati da Guglielma e Berengaria figurano la Guardia de Ripoll e altri territori. Tra i possedimenti dei de la Guardia si nota una certa dispersione territoriale che sarà da imputare al fatto che il patrimonio del lignaggio si costituì probabilmente per accumulo di donativi da parte dei conti di Barcellona. A Pons in particolare il fratello lascia in eredità la decima di Pardines.

²²⁰ AMSJA, *olim* n° 55. Edizione in *Sant Joan de les Abadesses*, pp. 207-208. Il documento è segnalato in GUIDA 2013.

²²¹ AMSJA (copia del 1181). Edizione in *Sant Joan de les Abadesses*, pp. 209-210. Già segnalato in FRANK 1949.

²²² *Sant Joan de les Abadesses*, p. 210.

Tra gli altri esecutori testamentari del fratello sono degni di nota Pietro de Olo e Berengario de Macanos. Il primo era stato anche testimone del testamento della moglie di Raimondo Marquesa²²³ e sposerà in seguito Berengaria; il secondo invece compariva anche nel documento precedente.

È interessante infine notare che Raimondo de la Guardia scelse come luogo per la sua sepoltura il monastero cistercense di Santa Crues, di fondazione recente, preferendolo al più antico monastero di Santa Maria di Ripoll con cui il suo lignaggio aveva un rapporto privilegiato: questa scelta è da interpretare, secondo Frank, come «un signe des temps».²²⁴

6 febbraio 1180

Solo otto mesi dopo essere stato nominato tutore delle nipoti, Pons le affida, con un atto rilasciato «cum voluntate et mandamento domini regis Ildefonsi et curie sue», a Bernardo de Portella con la condizione che quest'ultimo sposi, al compimento della maggiore età, Guglielma, la maggiore delle due, oppure la sorella cadetta se Guglielma dovesse morire prima del matrimonio.²²⁵ I dominî della famiglia Portella si trovavano a una ventina di chilometri a sud-ovest del castello de la Guardia. Quanto a questo Bernardo

il est difficile de le distinguer de son père, appelé également Bernard. L'un ou l'autre, probablement le père, fut le premier des exécuteurs testamentaires du vieux Guilhem, vicomte de Bergadan, en 1183 [...]; l'un ou l'autre, probablement le fils, remplit le même office amical dans le testament du jeune Guilhem de Bergadan, le troubadour, à la date de 1187.²²⁶

Tra i firmatari del documento ci sono anche Berengario de Macanos, esecutore testamentario del padre di Pons nell'anno precedente, e Raimon Gauceran de Pinós. Quest'ultimo è citato da Bertran de Born per la relazione affettuosa che intrattenne con Marquesa d'Urgel (la donna con cui è probabilmente da identificare la dama

²²³ ACA, Cancelleria, pergs. Alfons I, n° 262.

²²⁴ FRANK 1949, p. 263.

²²⁵ ACA, Cancelleria, pergs. Alfons I, n° 283.

²²⁶ FRANK 1949, pp. 263-264, n. 24.

celata dal *senhal On-tot-mi-platz*) nel sirventese *Quan la novela flors* (BdT 80.34), vv. 49-52:

Sirventes, vai a·n Raimon Gauceran
lai a Pinos, e ma razo l'espel,
quar tan aut son siei dich e siei deman
de lieis que te Cabrer' e fo d'Urgel.

Raimon è anche biasimato da Guilhem de Berguedan nel sirventese *Be·m volria q'om sapues dir* (BdT 210.4a). È annoverato infine tra i protettori di Raimon Vidal de Besalù che lo menziona nel suo *Ensenhamen du jongleur*, vv. 798-800: «e·N Raimon Gauceran d'Estanh, | de tot Malfait tro a Pinos». Frank nota che «dans ses nombreuses chartes personnelles, entre 1178 et 1196 [...], les témoins sont fréquemment les mêmes que dans celles des Guardia».²²⁷ È il figlio del già citato Gaucerand de Pinós, esecutore testamentario di Raimondo Berengario III insieme con il padre di Pons.

8 dicembre 1180

Della fine del 1180 è un documento, mai finora segnalato, da me rinvenuto nel diplomataro del monastero di Sant Joan de les Abadesses. Si tratta del testamento di Pietro di Milany²²⁸ tra gli esecutori testamentari del quale è citato anche Berengario de Macanos. Nel testamento si citano Uc de Mataplana, da cui il testatore aveva avuto in pegno un maso, e i fratelli de la Guardia, Raimondo e Pons, debitori di Pietro della somma di cinquecento soldi:

Et dimitto prefato filio meo Guilelmo illos D solidos quos Raimundus de Guardia et Poncius, fratri eius, mihi debent, sicut in karta quam mihi firmaverunt resonat.²²⁹

30 ottobre 1181

²²⁷ FRANK 1949, p. 270, n. 4. Raimon Gaucerand è citato in LBSC, n° 207 e 381 (edizione in *Santa Maria de Santes Creus*, pp. 307-308 e pp. 555-556).

²²⁸ Un altro membro del casato de Milany è citato nel documento del 1122 di cui è testimone anche il padre di Pons.

²²⁹ ACRI-ACM, *olim* n° 45, edizione in *Sant Joan de les Abadesses*, pp. 211-213. Non ho rinvenuto il documento firmato da Raimondo e Pons a cui si fa riferimento nella pergamena.

Il nome di Pons compare di nuovo in un documento dell'anno successivo emanato dal re Alfonso a Lerida. Si tratta di una donazione al monastero di Santa Creus: il conte-re s'impegna a versare annualmente centoquaranta marabottini al convento nel giorno della festa di San Giovanni Battista.²³⁰

Il nostro trovatore figura tra i testimoni che sottoscrivono l'atto come primo dei firmatari laici dopo i *signa* di quattro vescovi. Tra gli altri testimoni si riconoscono membri del consiglio privato del sovrano come il già citato Geraldo de Iorba (presente in un altro atto redatto a Lerida), Arnaldo de Alago, alfiere del re,²³¹ e Pons de Cervera (1151-1195), cugino di Alfonso (era figlio di Pons de Cervera e Almodis, sorella di Raimondo Berengario il Santo) che «faisait partie de l'entourage comtal lors de l'avènement du comte-roi en Provence (1166-1167)».²³²

29 gennaio 1182

In due documenti del diplomatario del monastero di Sant Joan de les Abadesses troviamo Pons rivestire il ruolo di capo del suo lignaggio ed erede del fratello nella risoluzione di alcuni negozi giuridici lasciati in sospeso dopo la morte di Raimondo de la Guardia. Nel primo atto un certo Pere de Rovira, «voluntate et mandamento senioris mei Poncius de Guardia» restituisce a Pons de Monells, vescovo di Tortosa e abate del monastero di Sant Joan, il bosco di Puigmal che era servito come pegno di un prestito di 20 marabottini che Pere aveva fatto in favore del defunto fratello di Pons. Nel secondo atto Pons conferma a un certo Bernat de Rovira un diritto ricevuto dall'onore di Pugmail che Raimondo de la Guardia gli aveva ceduto in cambio di alcuni altri possedimenti. Quindi Bernat rinuncia a tutti i suoi diritti in favore del menzionato Pons de Monells.²³³

La qualifica di *senior* con cui Pons viene appellato in questo documento è da intendersi nel senso che il termine aveva acquisito nel contesto feudale catalano a partire dall'XI secolo ossia di una «seigneurie châtelaine, donc seigneurie banale», in cui «le fondement de l'autorité du seigneur réside dans le *mandamentum* [...]

²³⁰ BT, *Cartulari de Santa Creus: El "Llibre Blanch"*, f. 138v (edizione in *Santa Maria de Santes Creus*, pp. 355-356. Il documento è già segnalato in FRANK 1949.

²³¹ Citato in LFM, n° 34-35 [1179] e n° 22 [1191].

²³² AURELL 1981, p. 123.

²³³ AMSJA, edizione in *Sant Joan de les Abadesses*, pp. 216-218. Entrambi i documenti sono segnalati in GUIDA 2013.

dont ses aïeux ont reçu délégation du comte» che comportava «le pouvoir de commander à tous le hommes et toutes les femmes [...] vivant dans les limites de la châteltenie».²³⁴

febbraio 1182

Nel febbraio del 1182 Pons compare come primo dei sottoscrittori di una carta di donazione fatta dal re Alfonso a beneficio del monastero di Santa Maria de Poblet e redatta presso Tortosa.²³⁵ Si tratta dell'ennesimo documento che attesta il coinvolgimento di Pons nei negozi del sovrano nella cosiddetta Nuova Catalogna. Sebbene la carta non riporti il giorno esatto del mese di febbraio in cui fu rogato l'atto, si può supporre che non sarà stato a inizio mese considerando che il documento precedente attesta la presenza di Pons nei suoi territori d'origine nel nord della Catalogna. Dopo il trovatore sottoscrivono Pietro di Cervelló e Pietro di Callers.

agosto 1182

Un atto di conferma da parte di Alfonso II della donazione del pascolo di Mantet (in catalano Mentet, nei Pirenei Orientali) fatta da Pons de la Guardia e Bernardo de Corsavy in favore dell'abbazia di Fontefredda documenta gli affari di Pons al di là dei Pirenei e il suo «invischiamento nei negozi politico-affaristici svolgentisi nelle plaghe sud-occidentali dell'Occitania».²³⁶ L'abbazia si trova infatti a una dozzina di chilometri da Narbona e l'atto è stato rilasciato a Roubia, a nord-ovest della medesima città. Tra i testimoni del documento ci sono, tra gli altri, Pons de Mataplana e Guillem de Claramunt (1160-1194) «qui était [...] un des fidèles les plus zélés du roi et s'était rendu à plusieurs reprises en Provence dans sa suite».²³⁷ Bernardo de Corsavy invece è testimone anche di un atto di Raimondo Berengario IV del 1162.²³⁸

²³⁴ BONNASSIE 1975-1976, pp. 581-582.

²³⁵ *Cartulari de Poblet*, n° 177, p. 106. Il documento è segnalato in FRANK 1949.

²³⁶ GUIDA 2010, p. 54, n. 4. Il documento, segnalato per la prima volta da Guida, è nel cartulario dell'abbazia di Fontefredda (*Chartrier de Fontfroide*, n° 534, p. 246). La donazione fatta da Pons e confermata da questo atto non è reperibile.

²³⁷ AURELL 1981, p. 127.

²³⁸ ACA, Cancelleria, pergs Ramon Berenguer IV, carp. 41, apèndix, n° 9 (edizione in BAIGES ET AL. 2010, pp. 1738-1740).

4 settembre 1182

Fa seguito al documento precedente un ulteriore atto di approvazione da parte di Alfonso II della donazione del suddetto pascolo, disposta da Pons e Bernardo, all'abbazia di Frontefredda. Tra i testimoni c'è ancora una volta Guillem de Claramunt seguito da Arnal de Palou, un catalano, stabilitosi in Provenza, i cui dominî si estendevano nel nord della Catalogna verso il Rossiglione, annesso al patrimonio della Corona barcellonese nel 1172.²³⁹ L'atto è rogato a Lézignan, alla presenza «domine Ermenjardis, vicecomitisse Narbone».²⁴⁰

4 dicembre 1183

A Vic il re Alfonso accetta l'omaggio di Guglielmo di Santa Colomba e lo accoglie sotto la sua protezione. Guglielmo e il figlio, in cambio, si impegnano a donare «unum porcum comitalem» ogni anno al sovrano nel giorno di Natale.²⁴¹ L'alienazione di un porco al signore come censo annuale è una modalità di relazione clientelare documentata in Catalogna:

en Cataluña la dependencia puramente personal [...] constituíase entre individuos de condición libre, uno de los cuales se colocaba bajo el amparo de otro mediante el pago de un censo anual [...]. Unos ponían bajo la protección ajena su persona y sus bienes; otros solamente los bienes.²⁴²

Eduardo de Hinojosa cita a questo proposito un altro documento del 1152 in cui Guglielmo de Noguera si impegna a donare «annuatim in Natale Domini» al conte di Barcellona un maiale («porcum comitalem») con la stessa formula usata in questa pergamena di Alfonso.²⁴³

Il *signum* di Pons de la Guardia compare nelle sottoscrizioni dopo quelli di Guglielmo de Timor e di Raimon Gaucerand. Del secondo si è già detto; il primo invece era il fratello di Raimon de Timor, citato da Guilhem de Berguedan nel

²³⁹ Vd. AURELL 1981, p. 135.

²⁴⁰ *Chartrier de Fontfroide*, n° 536, pp. 247-248. Il documento è segnalato in GUIDA 2010.

²⁴¹ LFM, n° 457. Il documento è già segnalato in FRANK 1949.

²⁴² HINOJOSA 1905, p. 86.

²⁴³ HINOJOSA 1905, p. 86-87, n. 2.

sirventese *Reis, s'anc nuill temps foz francs ni larcs donaire (BdT 210.17)*, v. 15: «que, si non ment En Raimons de Timor».

20 settembre 1184

Come nel nuovo documento da me segnalato dell'8 dicembre 1180, anche in questo caso il nome di Pons compare in un testamento sacramentale per via di un debito che aveva contratto insieme con suo fratello Raimondo nei confronti del testatore.²⁴⁴ Per via di alcuni guasti della pergamena il nome di quest'ultimo, deceduto il 13 aprile 1184, è ricostruibile solo ipoteticamente (nella pergamena si legge solo «Petri de [...]uo»). Secondo Frank potrebbe trattarsi, verosimilmente, di Pietro di Monteschivo, parente di Marquesa, cognata di Pons. In effetti nel testamento di Raimondo de la Guardia compariva un Pietro di Monteschivo come creditore di 180 soldi nei confronti del testatore. Tra i testimoni si legge il nome di Berengario de Macanos.

1 dicembre 1184

Nel diplomatario del monastero di Sant Pere de la Portella si rinviene un documento in cui Pons de la Guardia compare in una veste inedita.²⁴⁵ Si tratta della definizione di una questione di proprietà contesa tra il monastero di San Pietro e «alcuni signorotti del circondario»,²⁴⁶ ossia il già menzionato Gaucerand de Pinos con la sua famiglia e i cavalieri Guglielmo di Palau e Pere de Palau. Pons è scelto insieme a Gaucerand de Urg, al fratello di questi Raimondo e a Estefania, figlia del defunto Raimondo de la Guardia, come primo giudice della disputa. Saverio Guida commenta che evidentemente Pons era reputato «giudice sagace e retto»,²⁴⁷ ma più che per una sua pur presumibile saggezza arbitrale, il Nostro sarà stato interpellato in qualità di signore del vicino castello de la Guardia e dunque personalità influente in quelle plaghe sul piano della signoria bannale (è il motivo per cui nella “giuria” viene convocata anche la figlia di Raimondo della Guardia in rappresentanza del fu padre). Nel documento viene anche citato come mediatore tra l'abate e i signorotti

²⁴⁴ ACA, Cancelleria, pergs Alfons I, n° 372.

²⁴⁵ ADS, Documents del monestir de Sant Pere de la Portella (edizione in *Sant Pere de la Portella*, pp. 282-284). Segnalato in GUIDA 2013.

²⁴⁶ GUIDA 2013, p. 911, n. 55.

²⁴⁷ GUIDA 2013, p. 911, n. 55.

Bernardo de Portella, divenuto quattro anni prima tutore delle nipoti di Pons e promesso sposo della primogenita Guglielma de la Guardia (si sposeranno nel 1190).

aprile 1185

In un documento del cartulario dell'abbazia di Fontefredda rilasciato a Perpignano, Alfonso II dispone «una serie di regalie e franchigie già devolute in suo nome all'abbazia»²⁴⁸ tra cui si rammenta la già menzionata donazione del pascolo di Mantet da parte di «Bernardus e Cortsavin et R. et. B. filii ejus et Poncius de Guardia».²⁴⁹ L'atto reca alla fine, tra gli altri, la firma di Guilhem de Berguedan che, come ricorda Gerardo Larghi, venne obbligato proprio in quei mesi da Alfonso II ad accompagnarlo «nel suo viaggio nelle terre occitane e in quella occasione [...] poté incontrare Riccardo Cuor di Leone a Najac nel Rouergue».²⁵⁰ Dal momento che Pons in questo documento viene solo nominato come autore di una donazione al monastero avvenuta anni prima e dacché non compare tra i testimoni, possiamo supporre che non fosse in quel momento presente al seguito del sovrano. Non è dunque certo che il trovatore abbia partecipato all'incontro di Alfonso con Riccardo Cuor di Leone dell'aprile 1185 come invece suggerisce Larghi.²⁵¹

13 aprile 1187

Nel diplomatario di Santa Creus si conserva una carta di donazione in cui Pons dona all'abate di Santa Creus un maso sito a San Julián de Cosp, non lontano da Berga.²⁵² Il documento riporta oltre al *signum* di Pons anche quello di sua moglie di cui per la prima volta apprendiamo il nome: Agnese. Quindi troviamo le firme di Bernardo de Portella, tutore delle nipoti di Pons e promesso sposo di Guglielma, di Raimon Gaucerand e di Berengario de Macanos. Infine, compaiono anche le firme delle due nipoti di Pons, Guglielma e Berengaria. Questo atto qualifica Pons come capo del casato de la Guardia, nondimeno la presenza delle firme delle nipoti e del

²⁴⁸ GUIDA 2010, p. 55, n. 4.

²⁴⁹ *Chartrier de Fontefroide*, n° 604, pp. 276-278.

²⁵⁰ GUIDA-LARGHI 2013, p. 247.

²⁵¹ Vd. GUIDA-LARGHI 2013, p. 247.

²⁵² AHNM, Sección Clero, Pergaminos, Santes Creus, Monasterio de Santa María, Carpeta 2762, núm. 17 (edizione in *Santa Maria de Santes Creus*, pp. 410-411). Già segnalato in FRANK 1949.

loro tutore è necessaria per corroborare la capacità giuridica del cadetto dei de la Guardia, erede dei diritti e degli onori feudali del fratello.

4 febbraio 1188

L'ultimo documento in cui compare il nome di Pons è un atto della serie di pergamene della cancelleria di Alfonso II in cui il Nostro dà il suo consenso alla cessione fatta da Raimundus de Malan (uno degli esecutori testamentari di Raimondo de la Guardia nel 1179) di un maso che si trova a Montades.²⁵³ L'atto riporta le firme di Raimondo, di sua moglie e dei suoi figli. Tra i testimoni si leggono i nomi di diversi personaggi sia dell'*entourage* di Alfonso sia della famiglia de la Guardia: oltre a Pons firmano Wilelmus de Crexel – un cavaliere della corte alfonsina –,²⁵⁴ Uc de Mataplana, Bernardo de Portella,²⁵⁵ Berengarius de Macanos e Bertrandus de Jovanet, che era stato tra gli esecutori testamentari di Marquesa de Monteschivo nel gennaio 1179.

Questa del febbraio 1188 è l'ultima occorrenza del nome di Pons de la Guardia nella documentazione storica a noi nota. Non si conosce quindi la data di morte del cavaliere-trovatore. Tuttavia essa è ipotizzabile *e negativo* a partire dall'assenza di Pons in alcuni atti degli anni successivi in cui ci si aspetterebbe di trovarlo quantomeno come testimone.²⁵⁶ È il caso di un diploma del maggio del 1190 rogato a Lerida in cui il re Alfonso acconsente al matrimonio tra Bernardo de Portella e la figlia maggiore di Raimondo de la Guardia, Guglielma.²⁵⁷ L'importanza dell'atto è evidente dalle firme che vi furono apposte: sottoscrivono con i loro *signa* il sovrano, l'arcivescovo di Terragona, l'infante Pietro – figlio di Alfonso –, il siniscalco Guglielmo Raimondo de Montcada, il sacrista Pietro Ausonensis²⁵⁸ e altri due cavalieri della corte.²⁵⁹ Il fatto che Pons non firmi la carta che riguarda il

²⁵³ ACA, Cancelleria, perg. Alfons I, n° 505.

²⁵⁴ Attestato in LFM, n° 21 et 226 [dal 1192 al 1198].

²⁵⁵ Il nome di questo testimone si legge solo parzialmente per via di un taglio nella pergamena.

²⁵⁶ Riprendo qui il ragionamento sviluppato in FRANK 1949, pp. 265-267.

²⁵⁷ ACA, Cancelleria, perg. Alfons I, n° 548.

²⁵⁸ Scrive Frank che «ce révérend personnage cultivait, a sa manière, l'art poétique. Voici sa signature léonine qu'entourent celles du roi Alphonse, du sénéchal Guilhem Raimon de Montcada, Guerau de Jorba, Guilhem de Cervera, Raimon de Vilademul, autant d'amis des troubadours: *Scripta libens ista, Petrus confirmo sacrista*» (FRANK 1949, p. 265).

²⁵⁹ Uno è Guillem de la Granada su cui vd. AURELL 1981, p. 132.

matrimonio di sua nipote di cui era stato tutore è alquanto sospetto. Pons non compare neppure nell'atto del 20 novembre dello stesso anno in cui Berengario di Monteschivo cede a Bernardo de Portella e alle due figlie di Raimondo de la Guardia alcune rendite di quest'ultimo di cui disponeva presso Manresa.²⁶⁰ Per di più, il nome del Nostro non compare neppure in un atto del 14 gennaio 1191 relativo al matrimonio dell'altra nipote, Berengaria, sposa di Pietro de Olo, testimone del testamento di Marquesa di Monteschivo ed esecutore testamentario di Raimondo de la Guardia.²⁶¹ Anche in questo caso l'assenza di Pons è sospetta soprattutto considerando che «c'est par ce mariage qu'a pris fin la mission de tutelle que son frère mourant avait confiée à Pons douze ans auparavant».²⁶²

Infine il trovatore non compare neppure in un atto del 23 settembre 1192 redatto a Vic in cui si documenta l'apertura di un'inchiesta riguardante le ultime volontà di Raimondo de la Guardia.²⁶³ In sintesi, dopo il matrimonio delle due eredi di Raimondo, due degli esecutori testamentari di quest'ultimo, ossia Guglielmo de Guardia e Bernardo de Serra prestando giuramento nella cattedrale di Vic davanti al già citato «Petrus Ausonensis sacrista et iudice», dichiarano «quod procuratores quos dictus testator prehelegit curam minime adhiberant, nec nos per ignorantiam similiter; et ideo [...] mandato Domini Regis, qui hec omnia movit et voluit quod voluntatem huius testatoris publicarem coram dicto iudice». Quindi viene ripubblicato il testo del testamento di Raimondo del 1179. Non sono chiari i motivi per cui sia stata aperta questa inchiesta: di certo sarà sorta una qualche contestazione sull'eredità a seguito del matrimonio di Guglielma e Berengaria. Non c'è dubbio però che la presenza di Pons sarebbe stata decisiva per dirimere la questione dell'eredità e la sua assenza suggerisce una volta di più che a questa data il cavaliere-poeta fosse già morto.

La conclusione di Frank è che «l'absence de Pons de la Guardia dans ce groupe de chartes qui concernent des affaires de famille dont il était, jusqu'en 1188, le principal gérant, prouve qu'il n'était pas de ce monde aux environs de l'an 1190».²⁶⁴

²⁶⁰ ACA, Cancelleria, perg. Alfons I, n° 565.

²⁶¹ ACA, Cancelleria, perg. Alfons I, n° 570.

²⁶² FRANK 1949, p. 266.

²⁶³ ACA, Cancelleria, perg. Alfons I, n° 634.

²⁶⁴ FRANK 1949, p. 267.

Nonostante dunque le nuove acquisizioni documentarie apportate da Guida e da me, utili a meglio delineare l'itinerario di Pons de la Guardia tra Catalogna e Occitania, non è possibile né stabilire con certezza la data di nascita né quella di morte del poeta. Restano quindi valide, con un minimo correttivo sull'*ante quem* della nascita, le ipotesi avanzate da Frank nel 1949: Pons sarà nato non più tardi del 1140 e morto attorno al 1190. Ciò che mi sembra fuori di dubbio è che Pons non combattè nella battaglia di Las Navas de Tolosa nel 1212: il «Ponce Çaguardia» che si legge nella lista dei cavalieri combattenti potrebbe essere un suo parente.²⁶⁵ La vita del nostro cavaliere-trovatore termina dunque prima della morte di Alfonso II, inscrivendosi così perfettamente nell'età alfonsina della poesia provenzale.

3.3 *Il senhal On-tot-mi-platz*

In tre canzoni di Pons compare il *senhal On-tot-mi-platz*:²⁶⁶ I, v. 40; II, vv. 6 e 50; V, v. 42. Frank propone di identificare la donna celata dallo pseudonimo con un preciso personaggio storico, Marquesa d'Urgel, figlia del conte Ermengaut d'Urgel e di Dolce, sorella di Alfonso II, e moglie di Pons, visconte di Cabrera. L'identificazione del filologo ungherese si basa su quattro elementi. Il primo è il fatto che *On-tot-mi-platz* venga definita da Pons in I, v. 39: «de lin reial». È assai probabile infatti che questa espressione non vada intesa in senso lato, ma in senso proprio, ossia 'di lignaggio regale'. Il secondo indizio riguarda la patria della donna. A questo proposito in V, vv. 51-52 si legge «c'anc om no las vig meillor | Catalanas, ni genzors», da cui si deduce che la dama cantata da Pons era catalana. Il terzo elemento è il fatto che nella canzone II *On-tot-mi-platz* compaia nella *tornada* che segue la *cobla* in cui compare Adelaide de Burlats ed è evidente che si tratti di due persone diverse: ciò ci consente di escludere che la donna del *senhal* sia Adelaide.

A questo punto sappiamo quindi che la donna misteriosa è una catalana di lignaggio regale e che non è Adelaide di Burlats. Ci si dovrà dunque orientare verso le donne della famiglia del re Alfonso e, conseguentemente, le candidate saranno Dolce, sorella del sovrano, e Marquesa, figlia di quest'ultima e cugina del re. Ciò

²⁶⁵ Questo Ponce Çaguardia si trova attestato in cronisti tardivi: TOMIC 1534, p. 157; BEUTER 1604, p. 105 e FELIU DE LA PEÑA 1709, t. II, p. 25.

²⁶⁶ Sulla corretta forma del *senhal* si veda la *Discussione testuale* della canzone I.

che fa optare per la seconda piuttosto che per la prima non è solo una considerazione di tipo anagrafico (Marquesa era più giovane di Dolce e quindi forse più suscettibile di essere cantata da un trovatore), ma anche il fatto che la viscontessa di Cabrera «n'est pas une inconnue dans l'histoire des troubadours»:²⁶⁷ fu infatti celebrata anche da Peire Vidal (*BdT* 364.40), Bertran de Born (*BdT* 80.34) e Guilhem de Berguedan (*BdT* 210.17).²⁶⁸

Per quanto Frank dedichi un intero paragrafo della sua edizione al profilo storico di Marquesa, questa identificazione, che resta comunque ipotetica, non ha molte conseguenze in termini esegetici sull'opera di Pons. I riferimenti alla donna celata dal *senhal* infatti non vanno oltre le canoniche e astratte formularità del canto cortese. Certo però, se veramente *On-tot-mi-platz* fu Marquesa, si tratterebbe di un ulteriore dato utile a dare maggiore corpo al profilo di Pons de la Guardia come trovatore catalano emblematico dell'epoca alfonsina: alla potente famiglia feudale dei visconti Cabrera apparteneva infatti quel Guerau de Cabrera che fu autore del più antico *ensenhamen* in lingua d'oc a noi noto (*BdT* 242a.1). Il fatto che Pons abbia potuto dedicare tre canzoni a Marquesa potrebbe farci ipotizzare la frequentazione da parte del poeta della corte di quest'ultima dove, come documentato appunto dall'*ensenhamen Cabra juglar* di Guerau (che potrebbe essere figlio o suocero di Marquesa a seconda che lo si identifichi con Guerau IV o con Guerau III),²⁶⁹ la letteratura francese e provenzale erano coltivate con un livello impressionante di competenza. Quella di Urgel fu infatti, secondo de Riquer, la seconda corte catalana per importanza nella poesia trobadorica dopo quella di Alfonso II.²⁷⁰

Marquesa, figlia del conte Ermengol VII d'Urgel, era moglie del celebre visconte Pons III di Cabrera, turbolento signore feudale che entrò in conflitto per il possesso di alcuni territori sia con il conte d'Urgel, sia con il sovrano, al punto da costituire attorno a sé una lega di vassalli ribelli al monarca di cui sarà sostenitore con i suoi componimenti Guilhem de Berguedan. Solo l'abilità di negoziazione di Marquesa, che ebbe un ruolo da protagonista nella definizione di queste dispute militari e

²⁶⁷ FRANK 1949, p. 247.

²⁶⁸ De Riquer dedica l'intero paragrafo 72 della sua edizione di *GlBerg* a Marquesa (DE RIQUER 1971).

²⁶⁹ Cfr. GUIDA-LARGHI 2013, pp. 285-286.

²⁷⁰ Vd. DE RIQUER 1971, pp. 153-154.

feudali, riuscirà a far riconciliare il marito con Alfonso II e con il conte d'Urgel nel 1194 dopo anni di agitazioni talvolta impetuose.²⁷¹ Nonostante i conflitti non bisogna tuttavia dimenticare che quando, nel 1184, Pons III si trovava imprigionato presso il re di Castiglia Alfonso VIII, fu proprio il conte-re Alfonso II a ottenerne la liberazione perché, ipotizza Sobrequés i Vidal, in fondo «l'apreciava, qui sap si per afinitats literàries».²⁷²

Il ruolo rivestito da Marquesa di mediatrice tra la corte regia e la corte dei Cabrera, ossia i due poli della cultura trobadorica della Catalogna del XII secolo, faceva di lei la figura perfetta per essere cantata da un trovatore-cavaliere come Pons. Egli in questo modo si qualifica quindi non solo come fautore della strategia di espansione politico-culturale del sovrano in Occitania, ma anche come ponte, come *trait d'union* tra le due corti più colte e letterariamente raffinate dello spazio catalano.

²⁷¹ Su Pons III di Cabrera si veda FRANK 1949, pp. 253-257. Una sintesi delle lotte tra quest'ultimo e il sovrano si legge in PIROT 1972, pp. 122-123.

²⁷² SOBREQUÉS I VIDAL 2011, p. 66.

4. Temi, forme metriche, lingua

4.1 *La cultura poetica*

Stefano Asperti colloca la figura di Pons de la Guardia in una posizione di primo piano nell'epoca alfonsina, identificata come l'apogeo della poesia trobadorica in Catalogna. Asperti sottolinea innanzitutto il fatto che tutti i trovatori d'origine catalana di quest'epoca sono di famiglia nobile, che non sono poeti professionisti e che «incarnano quindi l'ideale del cavaliere-poeta».²⁷³ Da queste costanti della prima lirica trobadorica prodotta da catalani si possono trarre due conclusioni: in primo luogo che evidentemente l'ambiente alfonsino non era ancora completamente sensibilizzato al gusto della lirica in lingua d'oc, ragion per cui non si trovano trovatori catalani professionisti a quest'epoca; in secondo luogo il profilo sociologico dei trovatori «ribadisce l'indissolubilità del nesso iniziale fra ideali cortesi e ceto aristocratico».²⁷⁴

È in questo quadro storico-culturale che va inserito il cavaliere Pons de la Guardia, la cui figura è descritta con estrema ed efficace sintesi da Asperti. Il filologo individua tre caratteristiche fondamentali della cultura poetica del trovatore catalano: egli è «strettamente legato al re, poeta amoroso di grande eleganza, allineato ai canoni formali del *trobar leu*».²⁷⁵

In queste poche parole si trovano riassunti tutti i capisaldi del profilo di Pons come trovatore. Tutto il suo legato lirico infatti va collocato nel *milieu* della corte di Alfonso II che il poeta frequentò assiduamente a partire – a quanto sappiamo dai documenti – dal marzo 1176. Lo stretto legame del poeta con il sovrano influenzò probabilmente anche le sue scelte stilistiche e di contenuto.

Quanto allo stile, l'allineamento ai canoni del *trobar leu* non sarà frutto di semplice arbitrio: è probabile che l'opzione di un dettato scorrevole e agevole a intendersi sia stata in qualche modo favorita da Alfonso, il quale, trovatore lui stesso, prediligeva un poetare più facile. Non solo infatti questo gusto del sovrano

²⁷³ ASPERTI 1999a, p. 344.

²⁷⁴ ASPERTI 1999a, p. 344.

²⁷⁵ ASPERTI 1999a, p. 344.

appare evidente dalla lettura della canzone d'amore a lui attribuita che ci è pervenuta (*BdT* 23.1), ma anche Giraut de Bornelh, che fu suo tenzonante in un *partimen* (*BdT* 242.22 = 23.1a), ci informa nella canzone *BdT* 242.79, composta mentre si trovava in Spagna, che per essere apprezzata in terra catalana una canzone deve essere purificata dei *dichs escurs* (v. 4) perché sia *leu entenduda* (v. 9). Come commenta De Riquer, dunque, «Alphonse II aimait le “trobar leu”, et cette préférence obligeait les troubadours qui se rendaient à sa cour à écarter le précieux et l'obscurité».²⁷⁶ Pons si sarà probabilmente sottomesso a questo gusto del sovrano.

Ma il rapporto con il re avrà influenzato il canzoniere del cavaliere-poeta anche sul piano contenutistico: il fatto che il suo legato lirico contenga solo canzoni d'amore, mentre nella produzione di altri trovatori catalani a lui contemporanei del calibro di Guilhem de Berguedan o di Uc de Mataplana spiccano diversi sirventesi personali e politici, si potrebbe spiegare sul piano sociologico considerando che Pons, a differenza dei trovatori menzionati, non era un potente signore membro dell'antica nobiltà catalana, bensì un cavaliere cadetto, un *miles* al servizio del monarca la cui fedeltà alla politica militare e culturale di quest'ultimo gli avrà impedito di assumere nei suoi testi la *vis* polemica di certi sirventesi del suo periodo.

Questo condizionamento da parte del re si nota nell'unico luogo della sua opera in cui si incontra un riferimento alla realtà contemporanea, ossia nella canzone II, laddove si parla della *dona de Burlatz* (v. 46) che subì da parte di Alfonso II un'umiliazione. Pons tratta la questione in modo allusivo, non rivolge alcuna accusa diretta al re e si limita a esprimere preoccupazione; al contrario Guilhem de Berguedan non ha nessuna remora nel definire Alfonso *reis deschauzitz* nel sirventese *BdT* 210.17 (v. 18) in cui biasima il monarca catalano per la sua condotta proprio nei confronti di Adelaide di Burlatz.

Trobar leu, poesia d'amore e stretto rapporto col sovrano che condiziona contenutisticamente le sue liriche: tutte queste caratteristiche trovano giustificazione nella tesi di Martin de Riquer a proposito della politica culturale di Alfonso II secondo cui dietro alle vicende letterarie catalane di quel tempo si deve scorgere un problema politico. Scrive De Riquer:

²⁷⁶ DE RIQUER 1959, p. 187.

Le roi d'Aragon, devenu marquis de Provence, en lutte avec les comtes de Toulouse, cherchait à se rendre populaire et prestigieux en face des petits seigneurs féodaux de ses domaines au nord des Pyrénées, et en même temps qu'il recevait l'hommage des châteaux, des fiefs et des villes, qui lui assuraient la possession d'une partie du Midi de la France, il prêtait son hommage aux principes fondamentaux de la poésie des troubadous et tâchait d'attirer ceux-ci dans son entourage et de les recevoir à sa cour.²⁷⁷

Anche l'opera di Pons dunque si inserisce in questo progetto culturale determinato dalla situazione politica che vedeva schierati da un lato il conte di Tolosa e la casa reale di Francia e dall'altro il conte di Barcellona e i Plantageneti. Andranno letti allora in questo senso i primi versi della canzone VII in cui Pons si augura che le sue canzoni siano ascoltate in Provenza dove sa che piacciono alle donne: «c'ades dei voler de mon chan | que sia volgutz et auzitz en Proensa, | que ben conosc q'a las donas agensa» (VII, *BdT* 377.1, vv. 3-5).

Il contesto cortigiano in cui veniva cantata e ascoltata la poesia di Pons sarà insomma a grandi linee quello descritto nella *Chronica Gaufredis* laddove Jofre de Vigés parla della celebre e sontuosa festa indetta da Raimondo V di Tolosa nel 1174 a Bellcaire e che terminò con l'incoronazione del miglior trovatore, Guillem Mita. È in simili ritrovi che la poesia di Pons avrà trovato il suo luogo privilegiato di ricezione nell'ambito della lunga disputa tra conte di Barcellona e conte di Tolosa. Ruth Harvey, nel commentare il brano della *Chronica* che descrive l'episodio di Bellcaire, afferma che «sembla raonable deduir que una reunió tan important com aquella requeria la presència d'un trobador famós com a part de l'espectacle, per contribuir a l'elegància, la distinció i el prestigi de l'ocasió».²⁷⁸ Un trovatore professionista come Guillem Mita poteva essere considerato membro di un vero e proprio *star system*, e il suo invito alla festa da parte di Raimondo di Tolosa va interpretato come una mossa di politica culturale. Allo stesso modo Alfonso si fece mecenate di trovatori nella sua corte, invitando poeti e, nel caso di Pons, favorendo l'inclinazione poetica di un cavaliere della sua cerchia così da diffondere anche

²⁷⁷ DE RIQUER 1959, p. 186.

²⁷⁸ HARVEY 2006, p. 15. Questo articolo della Harvey è la versione tradotta e aggiornata di HARVEY 2001.

negli ambienti catalani un gusto per la poesia d'amore che al di là dei Pirenei era già così ben sedimentato da consentire a diversi trovatori professionisti di vivere della propria attività.

Di fronte a una figura come Pons è interessante considerare quanto dice De Riquer a proposito della differenza tra trovatori professionisti e trovatori dilettanti:

Ci sono trovatori professionisti e trovatori per cui la coltivazione della poesia è un complemento della personalità o uno strumento per esprimere i propri atteggiamenti, cosa che si può concretizzare affermando che i primi vivono della loro arte e i secondi considerano l'arte come un ornamento o un'arma.²⁷⁹

Pons, come visto, rientra nella seconda categoria e anche se nell'affermare che i trovatori non professionisti considerano la propria arte come un'arma De Riquer aveva in mente soprattutto figure come Guilhem de Berguedan, che appunto usarono la poesia come strumento della loro personale politica, si può dire che anche Pons abbia considerato lo scrivere canzoni non solo come un complemento della sua personalità e un ornamento, ma anche come un mezzo per aumentare il favore e l'influenza del suo sovrano e mecenate in terra provenzale.

Anche per il canzoniere di Pons è possibile impostare un'indagine sui temi e le forme del discorso poetico volta a «delineare gruppi di testi gravitanti attorno a un motivo centrale».²⁸⁰ Sono due in particolare i gruppi di componimenti in cui può essere diviso dal punto di vista tematico il *corpus* del trovatore.

Il primo comprende le quattro canzoni in cui compare l'invettiva contro i *lauzengier*: III, IV, VI, VII (*BdT* 377.3, 47.8, 63.4, 377.1). Il fatto che il tema dei maldicenti compaia nella metà dei testi attribuiti al catalano fa del *corpus* del nostro trovatore uno dei più importanti per lo studio di tale motivo nella lirica provenzale dell'età classica. Una prima affinità di impostazione tra queste quattro canzoni sta nel fatto che l'invettiva contro i malparlieri si colloca sempre nella *cobla* finale. Inoltre, in tutti i casi in cui viene evocata la figura del *lauzengier*, il poeta mette sempre a tema, secondo un *topos* della lirica trobadorica, la propria noncuranza nei confronti delle calunnie: di queste dicerie e menzogne si sottolineano l'inefficacia

²⁷⁹ DE RIQUER 2010, pp. 44-45.

²⁸⁰ ASPERTI 1990, p. 71.

di fronte alla bontà del sentimento e la fine infelice che attende coloro che le praticano:

- | | |
|----------------|---|
| III, vv. 31-36 | Us lausengiers me vol far peitz de mort,
mas no m'en clam, que mout n'ai bon conort
e no·y ay dan, et il fai que vilans.
Ia non s'en lais que pesaria·m fort:
qu'esters son grat auray ioy et deport
merces midons, a cui baissei las mans |
| IV, vv. 41-42 | e deu aver de si meteus paor
cel qui d'autrui ditz enui ni folor. |
| VI, vv. 46-49 | e ia no·n iauzira, so cre:
digua·m n'om un, e tragua·m l'ueill,
cui anc ne prezes ben ni gen
de dir lauzenias sol un iorn. |
| VII, vv. 40-42 | mas bon conort n'ai quan be m'o consire,
c'anc per lauzengiers bon'amor
no vim faillir; mas no rema en lor. |

Tra queste quattro canzoni due fanno riferimento a un maldicente in particolare che perseguita il poeta (III e IV) mentre le altre due sviluppano un'invettiva generica contro l'intera categoria dei calunniatori (VI e VII). Frank ritiene verosimile identificare il *lauzengier* cui fa riferimento Pons con Raimon Gauceran de Pinos, notevole catalano che, come visto, compare di fianco al trovatore in alcuni documenti e, secondo quanto riportato da Bertran de Born nel sirventese *Quan la novela flors* (BdT 80.34), sarebbe stato amante di Marquesa d'Urgel.²⁸¹ Considerando che Marquesa d'Urgel è, nella ricostruzione del filologo ungherese, *On-tot-mi-platz*, l'ipotesi relativa a Raimon Gauceran è verosimile, ma se ci si attiene soltanto a quanto dicono i testi, l'identificazione non vale molto di più di una semplice supposizione: quella del *lauzengier*, del resto, nella lirica è generalmente una figura stereotipata e non identificabile con un preciso individuo storico.

²⁸¹ Vd. FRANK 1949, p. 247.

Le canzoni di questo gruppo sono anche accomunate da un *incipit* incoativo²⁸² in cui (in tre casi) si sottolinea il desiderio di cantare con il termine *talan*: «Faray chanzo ans que veinha·l laig tems» (III, v.1); «Plus ay de talant que no suil | com pogues far auzir chantan» (IV, vv. 1-2); «Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimai | un vers, depos talan m'en ve» (VI, vv. 1-2); «De chantar dei aver talan» (VII, v. 1).

A questi quattro componimenti, infine, anche se non vi compare il termine *lauzengier* o *lauzenjador*, può essere aggiunta anche la canzone VIII (*BdT* 377.5) che contiene una lunga polemica contro un amico del poeta rivelatosi in realtà un nemico (secondo Frank si tratterebbe sempre di Raimon Gauceran de Pinos).

Il secondo gruppo si compone invece delle tre canzoni accomunate dalla presenza del *senhal* *On-tot-mi-platz* (I, II, V, ossia *BdT* 377.4, 6, 7). Come già notava Frank, si tratta di una «série des pièces où dominant les chagrins, les reproches, l'amertume et la résignation».²⁸³ Se infatti nelle canzoni VI e VII predomina un clima felice e nelle canzoni III e IV il poeta, pur riconoscendo le difficoltà del suo percorso sentimentale, non perde la speranza, con le canzoni a *On-tot-mi-platz* si rileva un passaggio netto al registro del lamento e dello scoramento e si fa insistito il ricorso, ad esempio, al motivo della morte per amore: «ieu muer, mas a vos non cal» (I, v. 18); «fora·m meils assatz | que fos mortz ab cor iauzen | que s'ara viu malamen» (II, vv. 14-16); «qu'en puesca morir aman» (II, v. 21); «Mort m'a tant es bel' e pros» (V, v. 29); «mas morir pusc desamatz» (V, v. 35). Frank chiosa giustamente che «Pons le chanteur d'*On-tot-mi-platz*, est le poète de la soumission totale, de la résignation à la fatalité de l'amour».²⁸⁴ Le prime due canzoni sono accomunate anche dalla presenza dello stesso *topos* incipitario del canto contro voglia.

Per quanto sembri profilarsi abbastanza chiaramente la linea che divide i due gruppi di testi segnalati, tutto il canzoniere di Pons presenta una certa omogeneità dell'insieme che ci permette di individuare alcune costanti tematiche che rivelano gli interessi e gli atteggiamenti del poeta di Ripoll.

²⁸² Francesca Sanguineti e Oriana Scarpati definiscono questa tipologia di *incipit* come «metapoetici» (SANGUINETI – SCARPATI 2013, pp. 118-121).

²⁸³ FRANK 1949, p. 285.

²⁸⁴ FRANK 1949, p. 281.

Prima di passare all'analisi dei motivi più tipici del *trobar* ponsiano, è interessante considerare i luoghi testuali del suo *corpus* in cui il trovatore dichiara, secondo un dettato più didascalico, la propria dottrina della *fin'amor*. Mi riferisco in particolare a due *coblas* che già Frank definiva «strophes didactique».²⁸⁵ La seconda strofe della canzone I ci informa in particolare sul rapporto tra amore e cortesia secondo Pons:

I, vv. 8-14	Tota corteza fazenda, solatz, chant e joc e ris moc ben d'Amor, so m'es vis; qu'en tot pretz ajuda e val Amors trop mais d'autra re, so sapchatz; et ades n'es hom coitatz de far so que ben esteia.
-------------	--

La quinta *cobla* della canzone VI invece riflette sull'effetto positivo di miglioramento di sé che l'amore procura all'amante:

VI, vv. 29-35	Ai Dieus, qual meravilla ai quar ia hom d'amar si recre! Que neus cel a qui peitz en vai sivals n'eschai aitan de be que n'es francx e n'a meins d'ergueill, e·n vol meils far e plus soven so don pretz guazanha quec iorn.
---------------	--

La dottrina d'amore che emerge da questi due passi è perfettamente affine a quella esposta dal trovatore che può essere riconosciuto come fondatore del *trobar leu*, Bernart de Ventadorn, così come è stata ricostruita, sempre a partire dalle strofe didattiche, da Appel.²⁸⁶

In effetto, nella poesia di Pons si registrano diversi motivi che rimandano a quel «gioco degli *opposita*»²⁸⁷ che è una delle caratteristiche principali del mondo poetico di Bernart de Ventadorn secondo la lettura di Pierre Bec.²⁸⁸ Anche i componimenti di Pons, come quelli del maestro limosino, risultano imbastiti sulla

²⁸⁵ FRANK 1949, p. 278.

²⁸⁶ Vd.. APPEL 1915, p. LXXVII e, in generale pp. LXXIII-LXXXVIII.

²⁸⁷ GUIDA 2013, p. 897, n. 18.

²⁸⁸ Vd. BEC 1971.

dialettica e sulla tensione tra poli antinomici. Si registrano per esempio, da un punto di vista verbale e tematico, le due fondamentali linee di forza della lirica di Bernart, ossia la gioia e la non-gioia, la gioia e il dolore, il bene e il male: «mas ben conosc tot cant me fai de be: | lo be·l graesc e·l mal sitot m'en duil. | C'om peitz me fai, can m'esgaran sey uyl, | ai tant de yoy que del mal no·m sove» (III, vv. 15-18); «aixi, entre gauz e plors, | atendrai vostre socors» (V, vv. 39-40); «ioi n'aurai ieu s'ela·n mi fai | ho ia non aurai d'otra re, | c'autre ioi lo cor no m'acueill; | e s'aquest ioi me fai iauzen, | iamaï non puesc aver mal iorn» (VI, vv. 24-28); «E s'ieu ia·m part de leis ni·m tueill, | ia Dieus no·m lais a mon viven | de fin'amor iauzir un iorn» (VI, vv. 40-42). In alcuni luoghi testuali s'intravede quella «zone d'ombre et d'incertitude psychologique [...] où la douleur devient joie et la joie douloureuse»:²⁸⁹ «per qu'eu sofer totz mos mals en deport» (III, v. 27). Talvolta, poi, il testo si sviluppa secondo il principio denominato da Bec «cycle inéluctable»²⁹⁰ per cui, per usare le parole di Robert Taylor, «joy leads necessarily to suffering, and suffering leads back to joy in an automatic cycle»:²⁹¹ le *coblas* III e IV della canzone III, ad esempio, si strutturano su questa sintesi ciclica di gioia-dolore-goia. Ugualmente presente è la «dialectique du *pro* et du *dan*»:²⁹² «Dieus mi laisses vezer ans qu'ieu moris | cum fos mos pros, e ia no fos mos dans, | de vostr'amor, dompna de bon linhatge» (VIII, 37-39). Infine, nel canzoniere ponsiano sono particolarmente frequenti la dialettica tra la vita e la morte (oltre ai passi già citati *supra* si aggiungano III, v. 11 e VI, v. 8) e il tema dell'amore non ricambiato e dell'insensibilità della donna: «ieu muer, mas a vos non cal» (I, v. 18); «e n'ai dolor, mas vos estatz suau» (III, v. 29); «mas morir pusc desamatz» (V, v. 35).

Mi pare molto significativo che lo stesso gioco di *opposita*, che dimostra la sicura dipendenza dal modello di Bernart de Ventadorn, si incontri anche nel *corpus* (di due sole canzoni) di un altro cavaliere-trovatore dell'età alfonsina come Pons d'Ortafas.²⁹³ Entrambi questi trovatori catalani di estrazione cavalleresca sono

²⁸⁹ BEC 1971, p. 110.

²⁹⁰ BEC 1971, p. 112.

²⁹¹ TAYLOR 1991, p. 568.

²⁹² BEC 1971, p. 118.

²⁹³ Taylor nel suo articolo identifica nella produzione di Pons d'Ortafas il modello paradigmatico di Bernart de Ventadorn.

emblematici del fatto che, anche tra i laici, «l'éducation intellectuelle constitue une préoccupation réelle dans la société catalane des XI^e et XII^e siècles». ²⁹⁴

Oltre alle costanti più tipicamente riferibili al maestro limosino del *trobar leu*, ci sono altri motivi tipici del canzoniere di Pons. Il tema più frequentato in assoluto è quello della vista rasserenante della donna che ricorre praticamente in tutte le canzoni del *corpus*: la vista della donna fa dimenticare al poeta il suo dolore, sia che si tratti di una visione reale, sia di un ricordo visto quindi nel pensiero, con gli occhi del cuore (*uils del cor*, IV, v. 32): «tal talent ai que la vis | c'un gran gaug complit, coral | m'es quan la vei e mais re tan no·m platz; | car non pot esser iratz | nuils hom lo jorn que la veia» (I, vv. 24-28); «que sel que la ve soven | non pot aver marrimen» (II, vv. 51-52); «mas sol d'aitan cant tot soletz m'estau | e pes de leis ab lo cor que la ve, | aquel douz pes me soïorn' e·m reve» (III, vv. 21-23); «Ia no serion las mei uyl | d'esgarar leis ni son semblan» (IV, vv. 22-23); «C'om non pot aver, qui la ve, | ira ni consir ni esmai» (VI, vv. 16-17); «qu'ieu quan la vei de re no·m dueill» (VI, v. 19), «e quan la vei, meïllor qu'ieu no sai dire» (VII, vv. 32-33). Assai frequente è anche la dichiarazione di impotenza da parte del poeta che si esprime nella triplice formulazione del *non poder*, del *non saber* e del *non ausar*: «que si·m destreinh, non ay poder de me» (III, v. 20); «e no sai cossi m'esdeve» (IV, v. 12); «no sai don s'eix l'amor» (IV, v. 14); «non ay poder que·m defenda» (V, v. 28); «non l'aus dir mon talen» (VI, v. 20); «mas no li aus mostrar meïllor partia» (VII, v. 25); «e quan la vei, meïllor qu'ieu no sai dire» (VII, vv. 32-33); «Era no sai debes qual part me vire» (VIII, vv. 7-8).

Quanto alla lode e alla descrizione della donna si può fare per Pons la stessa considerazione fatta da Stefano Asperti per il canzoniere di Raimon Jordan. Asperti ravvisa che «la dama di RmJord praticamente 'non esiste' come figura individuale; le lodi alla bellezza fisica ed alle qualità morali, al pregio ed alla virtù si restringono in poche battute stereotipe, molto scarne e retoricamente ridottissime». ²⁹⁵ Lo stesso può dirsi in fondo anche per la donna di Pons le cui lodi sono sempre generiche e stereotipate. Gli unici scarni elementi maggiormente connotanti che vengono citati sono il fatto che sia *de lin reial* (I, v. 39) e la sua patria catalana: «c'anc om no las

²⁹⁴ ZIMMERMANN 2003, p. 517.

²⁹⁵ ASPERTI 1990, p. 73.

vig meillors | Catalanas ni genzors» (V, v. 51-52). Per il resto le lodi della donna sono piuttosto convenzionali e sintetiche e non conoscono particolari sviluppi retorici: «bela don'ap clar vis» (I, v. 33); «al bel cors de lin reial, | gai e cortes de mon Ontot-mi-platz; | qu'en lei es bos pretz prezatz» (I, vv. 39-41); «Que las grans beutatz | e·l cors cueind' e gai | e·l ric pretz verai | e la valor gran | c'a midons» (II, vv. 25-29); «que sos bels uuyls e sa fresca color» (IV, v. 27); «e remir sas grans beutatz» (V, v. 26); «Mort m'a tant es bel' e pros» (V, v. 29); «qu'en lei vey tantas beutatz» (V, v. 43); «que ben parl' e gent acuil, | per qu'es aut sobre·ls milors | sos rics pretz auzitz e sors» (V, vv. 46-48); «sas lauzors | son aut sobre las meillors» (V, vv. 54-55). Più interessante, per i suoi successivi esiti, ad esempio, nello Stilnovo italiano, è invece il paragone della donna con un angelo: «c'angel que de cel dexenda | par, tant a simplas fayzos» (V, vv. 20-21).

A conclusione di questa rassegna tematica resta da segnalare il tema del bacio della donna che ritorna in tre canzoni (II, III e IV) al punto che secondo Frank si potrebbe parlare di un vero e proprio «cycle du baiser»²⁹⁶ come nelle canzoni di Peire Vidal:²⁹⁷ «Tant hi fui onratz | que·l coven mi plai | – sitot no m'estrai – | que·m fes en baizan» (II, vv. 33-36); «merces midons, a cui baissei las mans» (III, v. 36); «la bela que·m compret baissan» (IV, v. 10).

Nel canzoniere di Pons de la Guardia, dunque, non si registra nulla di particolarmente originale sul piano tematico: come commenta Frank, infatti, «cet arsenal de thèmes amoureux était déjà constitué avant Pons».²⁹⁸ Cionondimeno, le affinità rilevate con il mondo poetico di Bernart de Ventadorn ci informano sui gusti del *milieu* cortigiano catalano dell'età alfonsina che guardavano al caposcuola del *trobar leu* come al modello più facilmente ricevibile in un ambiente socio-culturale non ancora completamente sensibilizzato alla poesia trobadorica, degradando così il maestro limosino a paradigma della cultura poetica media dei trovatori della terza generazione. Secondo Frank il mondo poetico di Pons può essere accostato anche a quello di un altro capofila del *trobar leu*, Arnaut de Maruelh, che, come già visto, fu accolto presso la corte di Adelaide di Burlatz, menzionata da Pons nella canzone

²⁹⁶ FRANK 1949, p. 285.

²⁹⁷ Cfr. HOEPFFNER 1946.

²⁹⁸ FRANK 1949, p. 216.

II.²⁹⁹ Alcuni tratti tipici del canzoniere arnaldiano in effetti si riscontrano anche nei componimenti di Pons: la donna visualizzata *in absentia* con accenti struggenti e patetici, «il tono languido, supplice, moralmente irreprensibile» e lo «stile raffinato e limpido», che fecero di Arnaut «un'indiscussa *auctoritas* nel campo della letteratura amorosa»,³⁰⁰ sono caratteristici anche della poesia del catalano. Diversi sono anche, del resto, gli echi testuali precisi con alcuni luoghi di Arnaut che si possono scorgere dietro ad alcuni versi del Nostro. La poesia del perigordino sarà stata dunque percepita, già da un contemporaneo come Pons, come «la quintessenza della vulgata cortese».³⁰¹ Vale in fondo anche per il poeta di Ripoll la definizione sintetica – e, invero, alquanto priva di entusiasmo – che Jeanroy diede di Arnaut de Marueilh, ossia «discret et gémissant».³⁰²

Altri due trovatori da tenere in considerazione nell'abbozzare le linee principali della cultura poetica di Pons de la Guardia sono Giraut de Bornelh, il *maistre dels trobadors* che nella seconda metà del 1170 scambiò con il re Alfonso II il *partimen Be-m plairia seigner en reis* (*BdT* 242.22 = 23.1a), e Peire Vidal, il più entusiasta tra i trovatori amici di Alfonso II che nella canzone *BdT* 364.40, *Quant hom honratz torna en gran paubreria* domanda al re di essere benevolo con Marquesa d'Urgel. Con il Vidal in particolare sono diversi i punti di contatto: nel commento alle singole canzoni di Pons ho messo in luce i legami metrici e tematici che sembrano suggerire una conoscenza reciproca da parte dei due trovatori. La canzone III, in ispecie, dialoga in modo significativo con P Vidal, *Ab l'alen tir vas me l'aire* (*BdT* 364.1).

Un'ultima particolarità del canzoniere ponsiano notata per la prima volta da Frank e spesso invocata tra le ragioni stilistiche nelle discussioni attributive è il brusco passaggio dalla terza alla seconda persona plurale nel riferirsi alla donna. Accade frequentemente infatti che il poeta si rivolga all'improvviso direttamente alla donna (con la seconda persona) dopo essersi inizialmente riferito a lei con la terza: questa forma peculiare del discorso poetico riguarda le canzoni I, III, IV, V e VII. In I sono alla terza persona tutte le *coblas* tranne la terza e i vv. 33-35 della

²⁹⁹ Vd. FRANK 1949, p. 245.

³⁰⁰ GUIDA-LARGHI 2013, p. 61.

³⁰¹ GAMBINO 2009, p. 269.

³⁰² JEANROY 1934, vol. II p. 147.

quinta; in III sono alla terza persona tutte le *coblas* tranne la quinta; in IV sono alla seconda persona solo i vv. 17-21 mentre tutti i restanti si rivolgono alla donna alla terza; in V sono alla seconda persona i vv. 37-40 a fronte di tutti gli altri in terza persona; in VII sono in terza persona tutte le strofi tranne i vv. 18-21. Asperti nota lo stesso fenomeno in una canzone di Raimon Jordan e ne dà una brillante spiegazione che chiama in causa l'autopercezione del poeta nei confronti della donna.³⁰³ Anche nel caso di Pons si potrebbe tentare di giustificare questi bruschi passaggi dalla terza alla seconda persona immaginando che il poeta-amante si rivolga direttamente alla donna nel pensiero.

4.2 *Metrica e versificazione*

La versificazione di Pons de la Guardia si segnala per la sua varietà e originalità sotto vari aspetti.³⁰⁴ È significativo innanzitutto che su otto canzoni ben cinque presentino formule metriche (da intendersi come unione di schema metrico e rimico) uniche nella lirica trobadorica (I, II, IV, V, VII). Ciascuna di queste canzoni, in effetti, può essere accostata ad altre per la presenza dello stesso schema rimico, ma nessuna presenta integralmente la stessa formula. In alcuni casi in cui ho riscontrato queste analogie negli schemi rimici, mi sembra più probabile che Pons sia l'imitato più che l'imitatore: nel caso della canzone I, Guiraut de Calanso (*BdT* 234.9) potrebbe aver imitato lo schema rimico da Pons per un'affinità di contesto;³⁰⁵ quanto alle canzoni II e VII non è improbabile che Peirol abbia mutuato da esse gli schemi rimici rispettivamente per *BdT* 366.3 e 366.12. Sebbene nel caso di Peirol il rapporto di derivazione non sia certo, questo legame tra i due trovatori potrebbe spiegare la presenza di un *senhal* come *Tot-mi-platz*, così simile a quello usato da Pons, in *BdT* 366.4 di Peirol, attribuita erroneamente da Frank a PoGarda: ritengo più probabile che sia da riconoscere in Peirol l'imitatore piuttosto che l'ispiratore dello schema.³⁰⁶ Per quanto riguarda infine la canzone V, lo stesso schema metrico

³⁰³ ASPERTI 1990, p. 79.

³⁰⁴ Questo carattere della versificazione ponsiana viene segnalato anche da Frank, vd. FRANK 1949, pp. 273 e sgg. Tratto diffusamente della metrica delle singole canzoni nelle schede metriche che introducono ciascuno testo; qui raccolgo informazioni e osservazioni generali e riepilogative.

³⁰⁵ Si veda la scheda metrica di I per maggiori informazioni.

³⁰⁶ Si veda la scheda metrica della canzone II.

e parzialmente quello rimico, si riscontrano in una canzone del catalano Berenguer de Palazol.

Continuando a indagare sulle possibili relazioni con altri poeti sul piano della metrica, le canzoni che non sono *unica* metrici, ossia III, VI e VIII, ci indirizzano verso qualche nome più illustre. La canzone III ha lo stesso schema di *BdT* 70.11 di Bernart de Ventadorn, di *BdT* 80.15 di Bertran de Born e di *BdT* 364.18, sirventese di Peire Vidal. L'analogia in particolare con il sirventese di Peire, che tratta delle guerre tra Alfonso II e Raimondo V di Tolosa, potrebbe suggerirci che il trovatore abbia imitato lo schema dalla canzone di Pons che tratta di una spedizione nel Tolosano piuttosto che quello della canzone *escondich* di Bertan de Born come sostiene Frank.³⁰⁷ La canzone VI presenta lo stesso schema di un testo di Bernart Marti (*BdT* 63.7a) in cui si trova anche per due volte il rimante *jorn* che è *mot-refrain* nella canzone di PoGarda. Il fatto che si possa ipotizzare che questa canzone di Bernart sia in realtà una parodia della canzone di Pons mi induce a pensare che il primo abbia imitato il secondo.³⁰⁸ La canzone VIII infine, non solo parrebbe modello metrico per una canzone del provenzale Raimon de las Salas (*BdT* 409.4), ma ha anche lo stesso schema ritmico di *BdT* 366.3 di Peirol.

I dati qui riassunti sul rapporto di Pons con altri trovatori sul piano metrico mi persuadono a supporre che Pons – la cui perizia metrica cercherò di dimostrare nel corso di questo paragrafo – sia stato considerato modello e maestro di versificazione anche da trovatori di alto livello come Peire Vidal e che i suoi componimenti, a dispetto di un testimoniale piuttosto scarno, abbiano avuto un discreto successo anche al di là dei Pirenei (come del resto afferma lo stesso Pons in VII, vv. 3-5).

Tuttavia, a fronte di una certa competenza metrica, il punto debole della versificazione di Pons parrebbe essere il rimario che, come già aveva notato Frank, è piuttosto povero: «il utilise plusiers fois non seulement les mêmes rimes, mais les mêmes mots à la rime dans différentes compositions».³⁰⁹ Si fornisce qui di seguito il rimario completo del trovatore. Indico tra parentesi tonde le lezioni alternative accolte nella prima fascia di apparato:

-ai

³⁰⁷ FRANK 1949, p. 275.

³⁰⁸ Si veda la scheda metrica di V.

³⁰⁹ FRANK 1949, p. 277.

II, 2 esmai : 3 sai : 10 ai : 11 vai : 18 esglai : 19 assai : 26 gai : 27 verai : 34 plai :
35 estrai : 42 plai : 43 sai

III, 3 zay : 6 estai : 7 sai : 8 ai : 10 amarai : 11 morai

IV, 4 play : 11 mai : 18 sai : 25 fai : 32 lai : 39 plai

VI, 1 ueimai : 3 essai : 8 morrai : 10 sai : 15 veirai : 17 esmai : 22 verai : 24 fai : 29
ai : 31 vai : 36 plai : 38 iamai : 43 esglai : 45 fai

-al

I, 4 mal : 11 val : 18 cal : 25 coral : 32 al : 39 reial

-an

II, 4 onguan : 5 chan : 12 antan : 13 meilluran : 20 tan : 21 aman : 28 gran : 29 blan :
36 baizan : 37 semblan : 44 dan : 45 prezan : 49 gran

IV, 2 chantan : 5 coman : 9 talan : 10 baissan : 16 tan : 17 dan : 23 semblan : 24 an :
30 denan : 31 pissan : 37 devinan : 38 gran

VII, 1 talan : 3 chan : 6 gran : 8 darenan : 8 afan : 10 dan : 13 an : 14 deman

-ans

III, 33 vilans : 36 mans

VIII, 5 talans : 11 enans : 17 enjans : 23 ans : 29 afans : 35 affans : 38 dans

-ansa

VIII, 1 alegransa : 2 semblansa : 3 malanansa

-atge

VIII 36 coratge : 39 linhatge

-atz

I, 2 solatz : 3 fatz : 16 bontatz : 17 beutatz : 26 platz : 27 iratz : 30 foudatz : 31
enamoratz : 40 platz : 41 preztatz

II, 1 apessatz (apoderatz) : 6 platz : 9 solatz : 14 assatz : 17 patz : 22 enlassatz : 25 beutatz : 30 latz : 33 onratz : 38 pagatz : 41 iratz : 46 Burlatz : 50 platz

V, 2 enamoratz : 3 sapchatz : 11 solatz : 12 passatz : 18 assatz : 19 enganatz : 26 beutatz : 27 apoderatz : 35 desamatx : 42 platz : 43 beutatz

-au

III, 21 estau : 24 iornau : 25 lau : 26 mentau : 28 cabau : 29 suau

-e

III, 15 be : 18 sove : 19 ve : 20 me : 22 ve : 23 reve

IV, 5 be : 12 esdeve : 19 re : 26 sove : 33 me : 40 cove

VI, 2 ve : 4 cove : 9 fe : 11 fe : 16 ve : 18 me : 23 ancse : 25 re : 30 recre : 32 be : 37 merce : 39 re : 44 sove : 46 cre : 50 me

VII, 15 fe : 17 iase : 19 cre : 20 me : 22 ve : 24 be : 27 refre : 28 re

-eia

I, 1 recreia : 14 esteia : 15 senhoreia : 28 veia (maneia) : 30 enveia : 42 autreia

-ems

III, 1 tems : 2 essems : 4 nems : 5 Trems

-en

II, 7 gen : 8 mandamen : 15 iauzen : 16 malamen : 23 rizen : 24 sen : 31 aten : 32 chاوزimen : 39 avinen : 40 men : 47 parven : 48 ren : 51 soven : 52 marrimen

VI, 6 enten : 13 men : 20 talen : 27 iauzen : 34 soven : 41 viven : 47 gen : 52 descausimen

-enda

I, 7 prenda : 8 fazenda : 21 esmenda : 22 essenda (vengua) : 35 defenda : 36 aprenda

V, 1 fazenda : 4 prenda : 9 venda : 12 encenda : 17 aprenda : 20 dexenda : 25
contenda : 28 defenda : 33 emenda : 36 renda : 41 atenda : 44 entenda

VIII, 12 fazenda : 13 entenda : 14 esmenda : 15 prenda

-endre

VIII, 24 entendre : 25 contendre : 26 deissendre : 27 emprendre

-ensa

VII, 2 conoisensa : 4 Proensa : 5 agensa : 9 [-ensa] : 11 conoisensa : 12 entendensa

-ia

VII, 16 benezia : 18 amia : 19 sia : 23 dia : 25 partia : 26 ria

VIII, 30 dia : 31 vilania : 32 fia : 33 amia

-ire

VII, 30 dezire : 32 dire : 33 remire : 37 azire : 39 ausire : 40 consire

VIII, 6 dire : 7 vire : 8 aucire : 9 sospire

-is

I, 5 abelis : 6 amis : 9 ris : 10 vis : 19 devis : 20 fis : 23 languis : 24 vis : 33 vis : 34
conquis : 37 vezis : 38 pais

VIII, 4 enemis : 10 fis : 16 vis : 22 fis : 28 vezis : 34 aclis : 37 moris

-or

IV, 6 freidor : 7 pascor : 13 honor : 14 amor : 20 enperador : 21 aillor : 27 color : 28
dousor : 34 dolor : 35 socor : 41 paor : 42 folor

VII, 29 onor : 31 valor : 34 aillor : 35 paor : 36 lauzeniador : 38 peior : 41 amor :
42 lor

-orn

VI, 7 iorn : 14 iorn : 21 iorn : 28 iorn : 35 iorn : 42 iorn : 49 iorn : 53 iorn

-ors

V, 7 amors : 8 autors : 15 dolors : 16 honors : 23 peiors : 24 trachors : 31 lauzors :
32 plusors : 39 plors : 40 socors : 47 milors : 48 sors : 51 meillors : 52 genzors :
54 lauzors : 55 meillors

-ort

III, 27 deport : 30 tort : 31 mort : 32 conort : 34 fort : 35 deport

-os

V, 5 sazos : 13 angoixos : 21 fayzos : 29 pros : 37 vos : 45 nos : 49 nos

-uil, -ueill

III, 9 suil : 12 acuil : 13 orguil : 16 duil : 17 uyl

IV, 1 suil : 8 vuil : 15 orguil : 22 uyl : 29 dul : 36 escuil

V, 6 uuyl : 14 duil : 22 orguil : 30 tuil : 38 suil : 46 acuil : 50 nuil : 53 capduill

VI, 5 sueill : 12 vueill : 19 dueill : 26 acueill : 33 ergueill : 40 tueill : 47 ueill :
51 vueill

Si nota innanzitutto una prevalenza delle rime maschili (16) che sono il doppio di quelle femminili (8). In generale non rilevo rime particolarmente rare o care: l'unica potrebbe essere la rima in *-orn*, non particolarmente diffusa nella lirica trobadorica, ma rappresentata qui solo dal rimante *iorn*, *mot-refrain* della canzone VI.

Si notano alcuni *mot tornat* (rime identiche) da classificare come imperfezioni stando a quanto prescritto dalle tarde *Leys d'amors*: *afans* (VIII, 29 e 35), *beutatz* (V, 26 e 43), *re* (VI, 25 e 39), *fis* (VIII, 10 e 22), *deport* (III, 27 e 35). Diverso è il caso dei rimanti ripetuti nelle *tornadas* che sono invece normali: *gran* (II, 28 e 49), *On-tot-mi-platz* (II, 6 e 50), *me* (VI, 18 e 50), *meillors* (V, 47, 51 e 55), *nos* (V, 45

e 49), *lauzors* (V, 31 : 54), *vueill* (VI, 12 e 51). Si contano infine una decina di rime equivoche, un espediente stilistico che sembrerebbe caro al nostro trovatore:

I	10 : 24 : 33	m'es vis : que la vis : clar vis verbo nel senso di 'sembrare', verbo nel senso di 'vedere' e sostantivo < VĪSUS
	26 : 40	no·m platz : On-tot-mi-platz si tratta sempre del verbo <i>plazer</i> ma nel secondo caso è inserito nel <i>senhal</i>
II	3 : 43	cre e sai : de sai verbo (< SAPIO) e avverbio di luogo (DE + ECCE+ HAC)
	34 : 42	mi plai : d'un plai verbo <i>plazer</i> e sostantivo (< PLACITUM)
III	3 : 7	de zay : i sai avverbio di luogo e verbo
	19 : 22	m'en ve : que la ve verbo <i>venir</i> e verbo <i>vezzer</i>
IV	4 : 39	que·l play : meton en plai verbo e sostantivo
VI	2 : 16	m'en ve : qui la ve verbo <i>venir</i> e verbo <i>vezzer</i>
	9 : 11	bona fe : Dieus fe sostantivo (< FIDEM) e verbo (< FACIT)
VII	2 : 11	conoisensa : conoisensa 'sapere poetico' e 'sapere acquisito'

Nel rimario ponsiano si rilevano anche alcune coppie o serie di rimanti che ritornano da una canzone all'altra qualificando la competenza rimica del poeta come piuttosto ridotta. La più significativa è la serie dei rimanti *duil*, *orguil*, *suil* che ritorna in quattro canzoni (III, IV, V, VI). A questi vanno aggiunti i rimanti *uyl*, *acuil*, *tuil*, *vuil* che, se non in tutti e quattro i testi citati, ricorrono ugualmente in due o tre di essi. I rimanti *sove*, *me*, *ve*, *be*, *re* ricorrono, singolarmente o a coppie, nel gruppo di quattro canzoni III, IV, VI, VII. I rimanti *fazenda*, *prenda*, *defenda*,

esmenda, *entenda* ritornano in varie serie nelle canzoni I, V, VIII. Ricorre infine in I e VIII la coppia *fis* e *vis*.

A fronte della ripetitività delle rime, Pons mostra una certa varietà nella scelta del tipo di versi. Il verso più attestato è il *décasyllabe* (predomina la scansione *a minori*) che viene utilizzato in cinque componimenti: due canzoni monometriche, III e VIII, e tre bimetrie (due miste di *octosyllabes*, IV e VIII, e una di *eptasyllabes*, V). Gli *octosyllabes* e gli *eptasyllabe* invece sono presenti rispettivamente in tre canzoni: i primi si trovano in VI (monometrica) e nelle due citate canzoni miste di *décasyllabes* (IV e VIII); gli *eptasyllabes* sono metro esclusivo della canzone V e ritornano, insieme ai *décasyllabes*, in I e ai quinari in II. Il quinario compare solo in II.

Il numero dei versi per strofe oscilla tra i 6 (III e VIII) e gli 8 (II e V); prevalgono le canzoni con 7 versi per *cobla* (III, IV, VI, VII). Il numero di *coblas* per canzone è di 7 in un caso (VI) e di 6 in tutti gli altri. Quanto ai legami interstrofici, nel *corpus* del trovatore si trovano le quattro tipologie principali della versificazione occitanica: le *coblas unissonans* (II, IV, V, VI), le *coblas singulars* (III, VIII), le *coblas doblas* (VII), e le *coblas* alternate *retrogradadas* (I). Le canzoni I, III e VIII presentano l'assetto strofico a *coblas capcaudadas*; la canzone III presenta anche una *capfinidad* non rigorosa.

Il fatto che nel *corpus* di Pons ricorra per ben tre volte l'assetto a *coblas capcaudadas* e che in un caso (III) questo assetto sia addirittura combinato al legame *capfinit* fa supporre che il nostro trovatore, la cui sensibilità metrica è degna di nota, tenesse particolarmente che i suoi testi restassero immuni dalle forze centrifughe della *mouvance*. Questo tipo di legami interstrofici, a cui può aggiungersi la *retrogradatio*, congelando la sequenza delle strofe, garantisce infatti la stabilità del testo nella sua ricezione. Secondo Amelia van Vleck, «perhaps Pons believed that a song with its stanzas both paired and linked head-to-tail would be *leu ad aprendre* [...] and so used this form in deference to noble, but amateurish, transmitters». ³¹⁰ Pons avrebbe dunque scelto forme metriche di facile memorizzazione pensando soprattutto a un pubblico di nobili catalani non ancora pienamente avvezzi al gusto del *trobar*. Del resto, un assetto strofico più stabile

³¹⁰ VAN VLECK 1991, p. 102.

avrebbe anche permesso ai testi di superare i Pirenei e diffondersi facilmente Oltralpe: è lo stesso Pons, come visto, a dichiarare la sua intenzione di diffondere in Provenza le sue canzoni, che sono apprezzate dalle donne: «c'ades dei voler de mon chan | que sia volgutz et auzitz en Proensa, | que ben conosc q'a las donas agensa» (VII, vv. 3-5). Il fatto che la composizione di canzoni *leu ad aprendre* fosse tra le preoccupazioni del nostro trovatore parrebbe dimostrato dall'invito che egli rivolge al suo pubblico nella canzone I: «Sel que ma chanso aprenda, | sia loïndas ho vezis, | prec que la chant el pais | al bel cors de lin reial | gai e cortes de mon On-tot-mi-platz» (I, vv. 36-40).

Quanto alle *tornadas*, delle otto canzoni di Pons solo quattro ne sono dotate: II, V, VI e VIII. II e VI presentano una *tornada* di 4 versi mentre VIII di tre. La canzone V invece ha due *tornadas*, la prima di 4 versi e la seconda di 3. In tutti i casi lo schema rimico della *tornada* riprende quello dei versi finali della *cobla*. Laddove compare, la *tornada* costituisce sempre per la canzone un epilogo lirico in cui si ribadiscono alcuni concetti portanti del testo. Nella *tornada* di II è presente il *senhal* ma neanche in questo caso si può parlare di un invio o di una dedica. Nel *corpus* di Pons, invero, si trovano due invii della canzone, ma in entrambi i casi non nella *tornada*: nell'ultima *cobla* di I il poeta invita chiunque apprenda la sua canzone ad andare a cantarla a *On-tot-mi-platz*; in V, invece, l'invio della canzone nell'ultima strofe è direttamente alla donna celata dal *senhal*: «A ma chanzo man c'atenda | tot dreit vas On-tot-mi-platz» (vv. 41-42).

Per quanto riguarda lo iato, l'elisione e le cesure del *décasyllabe* rimando alle schede metriche che precedono le singole canzoni. Mi limito qui a precisare che, contrariamente a quanto scrive Frank, non è vero che «Pons fait un usage assez restreint de l'hiatus»:³¹¹ i casi di iato tra due parole rilevati dal filologo ungherese sono infatti in numero molto minore rispetto a quelli che ho potuto segnalare nelle singole canzoni: la dialefe è frequente dopo parola terminante in vocale tonica o dittongo.³¹² Frank ha invece ragione quando afferma che il nostro trovatore «n'emploie presque pas la césure féminine»:³¹³ in effetti ho individuato solo tre casi in tutto il legato lirico di Pons di cesura lirica, un dato che mi sembra significativo

³¹¹ FRANK 1949, p. 276.

³¹² Vd. FRANK 1949, p. 276.

³¹³ FRANK 1949, p. 277.

considerando che il fenomeno è molto più diffuso ad esempio nella versificazione di rimatori contemporanei come Guilhem de Berguedan e Peire Vidal.³¹⁴ Interpreto questa scarsità di cesura femminile come una volontà di semplificare il dettato prosodico per favorirne la memorizzazione.

Infine, può essere estesa anche a Pons una considerazione sviluppata da De Riquer a proposito della versificazione di Guilhem de Berguedan. Lo studioso infatti ha potuto parlare per i testi di Guilhem di «actitudes recitantes» proprie della tradizione giullaresca «que originaron, concretamente, en Guillem de Berguedà, una especie de rebuscada confusión entre recitador y poeta creador».³¹⁵ Un simile atteggiamento performativo si nota anche in Pons: non solo tutte le canzoni sono composte in prima persona, ma spesso gli esordi dei testi sono di tipo incoativo e prevedono talvolta l'uso del futuro. Si tratta di una tecnica adottata frequentemente anche da Guilhem de Berguedan in componimenti che «pretenden dar al auditorio la impresión de que la poesía se está haciendo mientras la oye recitar o cantar».³¹⁶

Secondo Marie-Claire Zimmermann il fatto di annunciare all'inizio dei componimenti il proprio progetto di scrittura illustrando al futuro le circostanze e le motivazioni della propria attività compositiva sarebbe una modalità particolarmente apprezzata dai poeti catalani del XII secolo.³¹⁷ La studiosa infatti, accanto a Pons e a Guilhem de Berguedan, cita anche passi di Berenguer de Palazol e Uc de Mataplana.³¹⁸ Anche l'uso frequente della prima persona plurale e i riferimenti al pubblico della propria poesia contribuiscono a delineare il profilo di Pons come *performer* delle sue proprie canzoni.

Può darsi che l'espedito stilistico di questi esordi incoativi sia da interpretare anche, come argomenta la Zimmermann, come una presa di distanza da parte dell'autore dalla propria attività poetica che apparirebbe così all'uditorio come una «disfressa ocasional, una modalitat passetgera»:³¹⁹ in questo modo infatti «els trobadors se situen d'antuvi fora de l'obra que escriuran, i només el quart o cinquè

³¹⁴ Cfr. DE RIQUER 1971, p. 227 e AVALLE 1960, p. 457. I tre casi sono IV, 20 e VIII, 16 e 29.

³¹⁵ DE RIQUER 1971, p. 229.

³¹⁶ DE RIQUER 1971, p. 230.

³¹⁷ Tuttavia si deve considerare che all'epoca gli *incipit* metapoetici erano assai diffusi; cfr. SANGUINETI – SCARPATI 2013, pp. 118-121.

³¹⁸ ZIMMERMANN 1998, pp. 208-209. La studiosa aggiunge al suo elenco anche Cerveri de Girona.

³¹⁹ ZIMMERMANN 1998, p. 210.

vers i penetren per esdevenir actors d'un relat o protagonistes de l'amor».³²⁰ Il contesto di ricezione cortigiano della lirica trobadorica in Catalogna e il fatto che i poeti catalani citati fossero tutti dei non professionisti spiegano il motivo della preferenza per questi preamboli performativi atti a segnare una distanza tra la letteratura e la vita.

4.3 *I catalanismi*

Nel capitolo dedicato alla lingua della sua edizione di Guilhem de Berguedan, Martin de Riquer ha impostato metodologicamente il problema dello studio linguistico del *corpus* di un trovatore catalano delle prime generazioni, enunciando il principio secondo cui possiamo attribuire senza esitazioni al poeta, e non al copista, «las posibles soluciones catalanas o errores de provenzal, cuando aparecen en cancioneros copiados por amanuenses no catalanes y están garantizadas por la rima».³²¹ Va da sé dunque che nello studio della lingua di Pons non si dovranno ritenere d'autore gli esiti catalani del codice V se non nel caso in cui o risultino confermati da almeno uno degli altri codici non catalani oppure siano in posizione di rima.

L'errore più evidente che rivela la lingua dell'autore si trova nella canzone V dove, al v. 50, ci si trova di fronte a un caso di rima scorretta: il rimante *nuil* < NŪLLU viene fatto rimare con *uuyll* < ÖCULU, *duil* < DÖLIU, *orguil* < *ORGÖLIU, *tuil* < *TÖLEO, *suil* < SÖLEO, *acuil* < AD-CÖLLIGO. Questa infrazione alle regole della lirica occitana è probabilmente dovuta al fatto che in catalano il gruppo ö + iod dittonga e si chiude in *ui*.³²² Secondo le *Leys d'amors* in questo tipo di errori in rima, che dipendono dall'apertura e dalla chiusura delle vocali, «se peccan fort li català».³²³

Vi sono poi alcuni errori certi di declinazione in rima che possono essere considerati catalanismi giusta quanto enunciato da Raimon Vidal de Basalú nelle *Razos de trobar*: «li nominatiu singular son plus salvatge a cels que no an la drecha

³²⁰ ZIMMERMANN 1998, p. 209.

³²¹ DE RIQUER 1971, p. 236.

³²² Vd. MOLL 2006, § 55, p. 85.

³²³ GATIEN-ARNOULT 1841-1843, I, p. 18.

parladura».³²⁴ Al v. 35 della canzone I (attestata in **E** e **V**) manca la *s* del caso soggetto all'aggettivo *coral* in rima: «c'un gran gaug complit, coral | m'es quan la vei». Lo stesso avviene in II, v. 26 al rimante *gai*: «Que las grans beutatz | e·l cors cueind' e gai | e·l ric pretz verai | e la valor gran | c'a midons» (vv. 25-29, mss. **E** e **V**) e, al v. 32 della medesima canzone, al rimante *chauzimen*: «si no me val chauzimen». Al v. 14 della canzone IV manca la *s* del caso retto a *amor* in rima (nel mss. **CERV**). Al v. 38 della stessa canzone, infine, all'aggettivo *gran* in rima manca la *s* del caso soggetto in tutti i manoscritti che conservano il verso (**CERV**): «et er enug gran». Ai vv. 16, 23 e 40 della canzone V i rimanti in *-ors* presentano alcuni errori flessionali: 16 *honors* essendo caso soggetto singolare di sostantivo femminile non dovrebbe avere la *s* («et a leis non es honors»); 23 *peiors*, in quanto caso regime singolare, ha una *s* di troppo («qu'eu non sai gaire peiors») e lo stesso vale per 40 *socors* («atendrai vostre socors»). Infine, al v. 28 della canzone VIII in **C** si ha un nominativo plurale sigmatico in rima: «s'ieu ames si cum fan mos vezis». Vi sono poi anche altri casi di possibili errori di declinazione in rima, ma essendo più incerti rimando la loro trattazione all'introduzione alle singole canzoni: II, v. 5 e III, vv. 5 e 29.

Nella canzone VIII, conservata in **CJR** Magdalena León Gómez rileva che il rimante del v. 4 è *enemis* in **C** mentre in **JR** si legge *enemicx*. Secondo la studiosa «*enemicx* podria ser una possible interpretació provençal d'una rima catalana»³²⁵ e dunque, considerato che la rima in questa posizione deve essere *-is*, in *enemis* potrebbe riconoscersi una forma catalana originale dell'autore. La León Gómez cita anche il v. 13 di *Mout m'alegra doussa votz per boscatge* (*BdT* 213.7) del catalano GlCap dove il rimante corretto dovrebbe essere *enemis* ma in tutti e tre i manoscritti che conservano il testo si trovano forme che presentano una patina «'més provençal'»: ³²⁶ *enemics Id*, *ennemics K* (Långfors, editore di *BdT* 213.7, ricostruisce appunto la forma *enemis*). La studiosa si richiama giustamente al principio enunciato da Martin de Riquer secondo cui bisogna sempre sospettare che i copisti dei canzonieri che si trovavano a copiare testi di trovatori catalani «hayan

³²⁴ STENGEL 1878, p. 77.

³²⁵ LEÓN GÓMEZ 2012, p. 203.

³²⁶ LEÓN GÓMEZ 2012, p. 203.

borrado matices catalanizantes en sus versos».³²⁷ Pertanto, da questo rilievo «podrem deduir i confirmar l'extrema qualitat de la còpia de C, ja que no només ha copiat fidelment una rima, sinó que ha conservat una de les característiques més interessants de la llengua del trobador, que pot ser considerada un reflex del substrat català».³²⁸ A questa osservazione della studiosa, per dimostrare la fedeltà della copia di C rispetto alla *scripta* catalana dell'originale ponsiano si potrebbe aggiungere il fatto che al v. 39 della stessa canzone in C si trova la forma *dompna* con la grafia *-mpn-* per *-mn-*, che è «caractéristique des anciens textes catalans».³²⁹

Un altro catalanismo potrebbe poi essere riconosciuto nella spiccata tendenza alla conservazione di *-t* dopo *n* nei testi di Pons in manoscritti non catalani: *tant* (II, v. 1 E; III, v. 18 C; IV, v. 18 R; VI, v. 12 E1; V, vv. 21 e 29 S), *talent* (I, v. 24 E), *gent* (V, v. 46 S, VII, v. 11 E), *quant/cant* (II, v. 22 E; III, vv. 8 e 13 C, IV, v. 25 R, V, v. 25 S), *grant* (VIII, v. 1 R).³³⁰

Interessante è anche un possibile catalanismo a livello del lessico. Al verso 14 della canzone VI si trova il sintagma *larc iorn* che è un *hapax* nella lirica trobadorica. L'aggettivo *larc* infatti nella poesia provenzale è usato più comunemente nel senso di 'generoso, liberale' e il *SW* di Levy attesta, oltre a questo significato, quello di 'largo, abbondante', ma non di 'lungo'. Nel catalano medievale invece per *llarg* si registra, oltre ai significati noti all'occitano, il significato specifico di 'lungo', ad esempio in una forma come «E qui volra esser cortes | No tinga sos cabeylls largues».³³¹ Come precisa il *DCVB*: «En el llatí vulgar, aquest adjectiu prengué en unes regions el significat d'“ample” (com en francès i italià) i en altres el de “llong” (com en català i espanyol)».³³² Una forma simile, *larg temps*, si trova nel sirventese di Bernart Sicar diretto a Giacomo I d'Aragona: «per larg temps mou son chan» (*BdT* 67.1, v. 32).

A parte i casi citati interpretabili come catalanismi il *corpus* di Pons attesta in generale un'ottima padronanza del provenzale letterario. Il poeta dimostra ad esempio di saper usare gli allomorfi in rima come nel caso di *talen* (VI, v. 20) e

³²⁷ DE RIQUER 1971, p. 233.

³²⁸ LEÓN GÓMEZ 2012, pp. 203-204.

³²⁹ ZUFFEREY 1987, p. 265.

³³⁰ Vd. ZUFFEREY 1987, p. 244.

³³¹ Vd. FARAUDO DE SAINT-GERMAIN, s. v. *llarg*.

³³² *DBC*, s. v. *llarg*.

talan (IV, v. 9; VII, v. 1; VIII, v. 5). In diversi casi, infine, Pons – non diversamente da Guilhem de Berguedan – non tiene conto della caduta di *-n* in rima e fa rimare ad esempio *be : me* (III, IV), *be : merce* (VI), *sazos : pros* (V). Questa licenza poetica è ammessa da Raimon Vidal de Besalú.³³³

In conclusione, il numero dei luoghi testuali in cui Pons si discosta dalla norma del corretto provenzale è piuttosto esiguo e si può dire che egli ebbe una buona conoscenza di quella che Raimon Vidal chiama la *drecha parladura*. È lecito quindi domandarsi – come già De Riquer per Guilhem de Berguedan – in che modo il catalano abbia appreso la lingua e la tecnica del *trobar*. Alle considerazioni ipotetiche di De Riquer che chiamano in causa «el problema de la existencia de “escuelas” de arte poética, en las que algunos trovadores habrían aprendido a escribir poéticamente y la composición musical»,³³⁴ si aggiunga il fatto che probabilmente Pons poté approfondire la conoscenza della lingua dei trovatori a partire dal contatto diretto con i poeti invitati presso la corte alfonsina e conosciuti nel corso dei propri negozi politici e affaristici nei territori al di là dei Pirenei.

³³³ Questi fenomeni si riscontrano anche nella lingua di Guilhem de Berguedan, cfr. DE RIQUER 1971, pp. 240-242.

³³⁴ DE RIQUER 1971, p. 248.

5. Edizione

5.1 Tavole di concordanza

<i>BdT</i>	Incipit	Questa ed.	Frank 1949
377.4	<i>Mandat m'es</i>	I	VI
377.6	<i>Tant soi apessatz</i>	II	V
377.3	<i>Faray chanzo</i>	III	IV
47.8	<i>Plus ay de talan</i>	IV	III
377.7	<i>Totz tems</i>	V	IX
63.4	<i>Ben es dreitz</i>	VI	II
377.1	<i>De chantar</i>	VII	I
377.5	<i>Sitot no-m ai</i>	VIII	VIII

5.2 Criteri di edizione

Consapevole che la limitatezza del testimoniale per ciascun testo, i pochi errori certi e la difficoltà, in molti casi, di applicare il criterio varvariano della plausibilità, ossia la «qualità intrinseca della lezione nel contesto»,³³⁵ rendono difficile sia costruire uno stemma per ciascuna canzone sia adottare un metodo pienamente ricostruttivo, ho condotto l'edizione su principi bédieristi, tenendo fede all'invito di Saverio Guida a praticare una “filologia del componimento”, ossia «una filologia che distingua dentro ogni raccolta lirica la storia compositiva e divulgativa di ciascuna *pièce*». ³³⁶ In un solo caso, per la canzone IV, attestata da sei testimoni, ho potuto rappresentare i rapporti di parentela tra i manoscritti in uno schema e ho tenuto conto dei raggruppamenti individuati nella costituzione del testo.

Nel paragrafo § *Discussione testuale* che precede ogni canzone ho dedicato i primi capoversi agli errori certi di ciascun testimone, ancorché spesso irrilevanti per ricostruire i rapporti tra i codici. Ritenendo un apriori della lirica trobadorica

³³⁵ VARVARO 1970, p. 96.

³³⁶ GUIDA 1993, p. 126.

(secondo quanto emerge dagli studi di Frank sulla versificazione) il fatto che i trovatori ricercassero la perfezione formale nell'isosillabismo e nell'isostrofismo, ho considerato errori certi le ipometrie, le ipermetrie e le infrazioni alla rima. A questi si aggiungano le lacune e, in una sola occasione, «un'affermazione discordante da quanto consta che l'autore pensava, credeva, sapeva»:³³⁷ è il caso della città catalana di *Trems* che diventa *Rems* in **C** (III, v. 5). Gli errori di declinazione invece, seppure sempre segnalati, non sono mai stati valutati tali in considerazione della catalanità dell'autore e dunque della sua probabile inclinazione a questo tipo di errori morfologici.

Nella seconda parte della discussione ecdotica ho elencato poi le varianti la cui adiaforia può essere ragionevolmente contestata segnalando quindi quelle preferibili o inferiori sulla base dei criteri classici della *selectio*: la già citata plausibilità (ossia la *conformatio textus* e *contextus*), la *lectio difficilior*, l'*usus scribendi* e, ove il caso, le possibili fonti. Ho scelto il manoscritto-base per la grafia in virtù di questa analisi della tradizione promuovendo a testo la lezione del testimone meno corrotto, più completo e dotato del maggior numero di varianti preferibili. Sono quindi intervenuto sugli errori certi con emendamenti ispirati, se opportuno, alla *varia lectio*. In rari casi, sempre segnalati nella discussione ecdotica, sono intervenuto anche su alcune varianti laddove la *varia lectio* suggeriva lezioni più plausibili. Infine, ho elencato le varianti adiafore in opposizione binaria per le quali la scelta, non potendo applicare a mio avviso alcun criterio di *selectio*, resta puramente arbitraria.

E è utilizzato come manoscritto base per le canzoni I, II, VI e VII (per quest'ultima è *codex unicus*); per III, IV e V ho preso invece come base **V**; **C** infine fornisce il testo-base per la sola canzone VIII. La *facies* dei testi ponsiani qui pubblicati dunque rispecchia la *lectio* dei copisti catalano-linguadociani. Le grafie del manoscritto-base, come di norma, non sono normalizzate. Solo nel caso del codice **V** mi sono permesso di uniformare, in qualche punto, la *scripta* (ad esempio nella notazione di *i, j, y*).

La *varia lectio* è interamente riprodotta in due fasce di apparato di tipo negativo. Nella prima si registrano tutte le varianti di sostanza, che modificano il senso,

³³⁷ BRAMBILLA AGENO 1984, p. 64.

comprese le varianti morfologiche come la presenza o assenza di *-s* segnacaso. La seconda fascia accoglie invece le varianti grafiche (tranne i casi in cui esse figurino già nella prima fascia), ovvero quelle che non intaccano il senso; tra queste ho compreso le varianti del tipo *me/mi*, poiché le forme dei pronomi personali e riflessivi sono spesso confuse con quelle dativali nella *scripta* trobadorica.

La parte introduttiva che precede ogni componimento si apre con l'indicazione dei testimoni relatori (e le rispettive rubriche), con i riferimenti alle edizioni precedenti (critiche e non) e con una scheda metrica. Dopo la metrica, ove è d'uopo, viene dedicato un paragrafo all'ordine strofico, quindi si trattano i problemi attributivi e, per chiudere, si sviluppa la discussione ecdotica.

La traduzione, in prosa e senza indicazione della scansione in versi, è in linea di massima servile nei confronti del testo critico; nondimeno si è cercato di evitare la pratica del calco troppo crudo non rinunciando a una certa grazia del dettato.

Nel commento che segue il testo critico si sono accolte note esegetiche, linguistiche, ecdotiche (in misura minore), letterarie e critico-letterarie.

5.3 Ordine dei testi nell'edizione

Come riassunto da Pietro Beltrami in un recente articolo,³³⁸ sono diverse le opzioni che un editore di testi trobadorici può considerare per l'ordinamento dei testi nella sua edizione. Passare in rassegna i diversi criteri è utile per meglio giustificare la scelta che ho compiuto per le canzoni di Pons.

Innanzitutto, ritengo infondato l'ordinamento dell'edizione Frank che si basa sulla ricostruzione di un presunto «roman d'amour de Pons et de dame *On-tot-mi-platz*».³³⁹ Secondo Frank infatti, nella misura in cui è possibile ritenere i sentimenti espressi da un trovatore come manifestazioni emotive causate da fatti reali, sarebbe possibile

considérer les poésies de Pons comme différents chapitres tirés du roman de son amour; d'un roman épistolaire, dont chaque chanson constituerait une lettre qui nous

³³⁸ BELTRAMI 2016, p. 28.

³³⁹ FRANK 1949, p. 283.

apporterait sa part de révélations confidentielles sur les heurs et les malheurs du poète.³⁴⁰

Questa prassi editoriale è tipica delle edizioni trobadoriche della prima metà del Novecento. A giudicare dal titolo dato da Frank al paragrafo della sua edizione in cui giustifica il suo ordinamento, *Le roman d'amour de Pons*, è probabile che il filologo ungherese abbia assunto come modello l'edizione Johnston di Arnaut de Maruelh dove l'editore, in un paragrafo intitolato appunto *Le roman d'amour d'Arnaut de Maruelh*, afferma:

Nous ne croyons pas qu'un éditeur ait accompli son travail, s'il se contente de faire imprimer dans leur ordre alphabétique les chansons dont il aura établi le texte critique [...]. Nous croyons qu'il est de notre devoir d'examiner les idées d'Arnaut et de grouper les poèmes selon quelque plan. Or le plan est esquissé dans la biographie provençale.³⁴¹

Una simile prospettiva è anche quella adottata da Stroński nell'edizione di Folchetto di Marsiglia in cui si ricostruisce un vero e proprio itinerario poetico del trovatore dalla produzione di canzoni d'amore al silenzio poetico che seguì la monacazione. Dubbi su questa prassi ecdotica nell'ordinamento dei testi sono stati espressi in particolare da Squillacioti che ritiene «del tutto infondato» e «fin troppo lineare» l'ordinamento scelto da Stroński, anche perché la ricostruzione di un romanzo biografico «insospettisce proprio in ragione della sua scorrevolezza».³⁴²

Accantonando dunque questo criterio obsoleto, ormai abbandonato nelle moderne edizioni e bollato come probabile frutto di una concezione tardo-romantica della poesia trobadorica, si possono prendere in considerazione le altre possibili opzioni.

Una prima possibilità è quella dell'ordinamento per generi, adottato per esempio da Kolsen nella sua edizione di Giraut de Bornelh.³⁴³ Tuttavia, non solo i testi di Pons appartengono tutti a un unico genere, ma valide riserve riguardo a questo tipo

³⁴⁰ FRANK 1949, p. 283.

³⁴¹ JOHNSTON 1935, p. 35.

³⁴² SQUILLACIOTI 1999, p. 14.

³⁴³ KOLSEN 1910.

di ordinamento, che pure ebbe profonda influenza sulla provenzalistica del Novecento, sono state avanzate ad esempio da Stefano Asperti.³⁴⁴

Impraticabile è anche l'ordinamento cronologico perché la datazione delle canzoni del nostro trovatore non è mai certa e talvolta assolutamente ignota. Impercorribile è poi anche la strada indicata da Squillacioti «che individua nella tradizione di Folchetto di Marsiglia dei raggruppamenti costanti che si susseguono regolarmente nella maggior parte dei canzonieri»³⁴⁵ e stabilisce dunque l'ordinamento dei testi nella sua edizione sulla base dello studio della tradizione: stando al mio esame della *recensio* ponsiana, infatti, non mi pare che si possa adottare questa soluzione (anche per la limitatezza del testimoniale).

Resterebbe dunque l'ordine alfabetico, scelto da Appel per l'edizione di Bernart de Ventadorn e, più recentemente, da Vatteroni per il suo Peire Cardenal.³⁴⁶ Tuttavia, per non rinunciare del tutto al tentativo di fornire al lettore i testi in un qualche ordine significativo, ho ritenuto opportuno accogliere un suggerimento formulato da Pietro Beltrami a proposito dell'edizione di Giraut de Bornelh. Secondo Beltrami, non potendo (o non volendo) applicare i suddetti criteri, «si può allestire un'edizione in cui la maggior parte almeno dei testi si presentino in un ordine dato dalla tradizione, selezionando una delle grandi raccolte offerte dai canzonieri».³⁴⁷ Si praticerebbe in questo modo una scelta bédierista anche nell'ordinamento dei componimenti.

Nel caso di Pons la scelta più appropriata mi è parsa quella del canzoniere **V**: non solo perché è l'unico catalano, ma anche perché è possibile che la sezione ponsiana da esso relata documenti, se non proprio un *Liederbuch* come pensava de Riquer, certo la ricezione della sua poesia negli ambienti catalano-aragonesi culturalmente orientati verso la Provenza all'epoca di Pietro II. Pertanto, ho scelto di aprire l'edizione con le due canzoni che costituiscono l'unico ente di tradizione che ho potuto scorgere nella *recensio* di Pons de la Guardia, ossia *BdT* 377.4 e 377.6, che sono i primi testi di Pons che compaiono in **V**, sebbene nella sezione di BnVent. Quindi ho fatto seguire le altre canzoni copiate in **V** in quella che può

³⁴⁴ Vd. ASPERTI 2013.

³⁴⁵ BELTRAMI 2016, p. 28. Il ragionamento di Squillacioti sull'ordinamento dei testi è alle pp. 13-16 della sua edizione SQUILLACIOTI 1999.

³⁴⁶ VATTERONI 2013, pp. 17-21.

³⁴⁷ BELTRAMI 2016, p. 28.

essere riconosciuta come la vera e propria sezione ponsiana del manoscritto: *BdT* 377.3, 47.8, 377.7 e 63.4. In questo modo *BdT* 377.7 risulta distanziata dalle altre due canzoni in cui compare il *senhal* (*BdT* 377.4, 377.6). Ci si può chiedere se non fosse più opportuno ordinare in un'unica *tranche* i testi con il *senhal*, tuttavia ciò confliggerebbe con i dati della *recensio* che consentono di ipotizzare una circolazione unita delle canzoni rivolte a Marquesa d'Urgel solo per i primi due testi. La separazione di *BdT* 377.7 dagli altri due componimenti potrebbe anzi documentare che l'allestitore della fonte ponsiana di **V** non avesse riconosciuto il complicato *senhal* utilizzato da Pons.

Sempre ispirandomi al suggerimento di Beltrami,³⁴⁸ ho fatto poi seguire ai testi conservati in **V**, l'*unicum* di **E**, *BdT* 377.1 (l'altro codice determinante nella tradizione ponsiana) e infine *BdT* 377.5, relato, tra gli altri, da **C**, terzo codice per importanza nella *recensio* del trovatore.

Si può forse obiettare a questo ordinamento una certa artificiosità sia perché in **V** i testi sono ricopiati in due sezioni distanziate da diverse carte e nell'edizione vengono invece riuniti, sia perché completare il *corpus* attingendo gerarchicamente dagli altri due codici fondamentali della *recensio* del trovatore non è forse meno arbitrario dell'ordine alfabetico (più pratico bensì). Tuttavia, mi pare che l'ordinamento che ho scelto abbia almeno due pregi: *in primis* mettere in rilievo l'ente di tradizione costituito dalle due canzoni di apertura, tra le quali si sono individuati significativi parallelismi testuali; in secondo luogo focalizzare l'attenzione sulla sezione ponsiana di **V** (III-VI) che ha una sua coerenza interna e il cui ordinamento è probabilmente portatore di informazioni storiche forse a noi non ancora del tutto chiare.

Un ragionamento molto simile sull'ordinamento dei testi è stato sviluppato da Antonella Martorano nella sua edizione di Pons de Chaptol in cui «l'ordine dei componimenti rispecchia fin dove è possibile quello dei mss. IK»:³⁴⁹ in apertura i testi che costituiscono l'ente di tradizione più significativo della tradizione di PoChapt (ordinamento di IK) e a seguire i testi relati dagli altri testimoni (con il relativo ordine), scelti secondo una gerarchia di importanza. Se nel caso

³⁴⁸ Vd. BELTRAMI 2016, p. 29.

³⁴⁹ MARTORANO 2017, p. XLI.

dell'edizione Martorano, l'insieme ordinato dei testi «trova una sua coerenza interna [...] nel criterio della 'popolarità'»³⁵⁰ (i testi sono infatti in ordine decrescente quanto al numero dei testimoni che li attestano), nella mia edizione il *focus* è posto, se si vuole, sulla collocazione geografica nel sud-ovest della Francia – a contatto con la Catalogna – della fonte linguadociana che costituisce il nucleo della tradizione di Pons.

³⁵⁰ MARTORANO 2017, p. XLI.

5.4 Testi

I

Mandat m'es que no-m recreia

(BdT 377.4)

MSS. E RUBRICHE

E 166vd-167ra (*Pons dela gardia*); **V** 58v-59r (anonimo, ma tre le canzoni di BnVent).

EDIZIONI CRITICHE

APPEL 1915, p. 344; FRANK 1949, p. 300 (VI).

ALTRE EDIZIONI

HERRIG'S ARCHIV 1846, t. 36, p. 407 (**V**); ROCHEGUDE 1819, p. 325 (**E**); MAHN 1846-1886, t. III, p. 204 (testo di Rohegude).

METRICA

a7' b7 b7 c7 d10 d7 e7' (Frank 747:6). Canzone composta da sei *coblas* di sette versi ciascuna (il primo e l'ultimo verso della *cobla* sono *heptasyllabes* femminili, i restanti sono *heptasyllabe* maschili; il quinto verso è sempre un *décasyllabe* con scansione *a minori*) *coblas doblas* con *retrogradatio* (*rims retrogradatz per acordansa*: le strofe pari hanno tutte le stesse rime nello stesso ordine, le dispari hanno le medesime rime delle pari ma in ordine invertito; la *retrogradatio* produce il legame interstrofico a *coblas capcaudadas*). Rime: a = *eia* ∞ *enda*, b = *atz* ∞ *is*, c = *al*, d = *is* ∞ *atz*, e = *enda* ∞ *eia*. La rima c, essendo al centro di uno schema palindromo, è l'unica che rimane uguale in tutte le *coblas*. Rime equivoche: *is* 10 : 24 : 33, *atz* 26 : 40. C'è *adnominatio* per *immutationem* tra 9 *ris* : 10 *vis* : 20 *fis* : 24 *vis* e tra 4 *mal* : 11 *val* : 18 *cal*. Rime inclusive: *enda* 7 : 36; *eia* 28 : 29. Rime

grammaticali *enda* 7 : 22 : 35 : 36; *eia* 1 : 14 : 28 (cong. pres.) e *eia* 15 : 42 (ind. pres.). Sinalefe: 11 *aiuda*ˆ *e*, 15 *Dona*ˆ *en*. Elisione: 33 *don*ˆ *ap*. Dialefe: 40 *gai*ˆ *e*. Dieresi: 37 *sia*, altrimenti il verso sarebbe ipometro. La formula metrica è un *unicum* secondo il repertorio di Frank. Tra gli altri sette componimenti con lo stesso schema rimico (*BdT* 30.9; 34.3; 243.9; 248.29, 46; 356.5, 9) si segnala la canzone di GrCal, *BdT* 234.9 perché, sebbene non presenti il *décasyllabe* in quinta posizione come in Pons, apre e chiude la *cobla* con due *heptasyllabe* femminili. È interessante in particolare che questa canzone di Guiraut de Calanso presenti la dedica al re d'Aragona (probabilmente Pietro II): non è improbabile che Guiraut abbia preso a modello questa canzone di Pons (che certamente avrà circolato negli ambienti di corte) riprendendone schema rimico e forse melodia, per indirizzare il suo testo al sovrano aragonese.

ATTRIBUZIONE

La canzone è assegnata da **E** a Pons de la Guardia ed è trascritta nella sezione del codice dedicata al Nostro (la più estesa in tutta la tradizione manoscritta del poeta): è preceduta da II, *BdT* 377.6, e seguita da VII, *BdT* 377.1. In **V**, come di consueto, è anonima ma insieme con II, che stavolta la segue, è inserita tra le canzoni di Bernart de Ventadorn. Precede i due testi di Pons BnVent *BdT* 70.17 mentre seguono due canzoni di Guilhem de Saint Leider (*BdT* 234.11 e 234.15); quindi si riprende con la serie dei testi di Bernart. Né Appel né Frank hanno dubbi sulla paternità di Pons che è corroborata dal fatto che al v. 40 si trova lo stesso *senhal* (per la problematica ricostruzione del quale si veda *infra* la § *Discussione testuale*) che compare anche ai vv. 6 e 50 di II (che, significativamente, precede la nostra canzone in **E** e la segue in **V**) e in V, *BdT* 377.7, v. 42. Quanto all'eziologia dell'attribuzione della canzone a Bernart, non è difficile immaginare che l'assegnazione a quest'ultimo di un testo come quello di Pons, perfettamente in linea con la dottrina della *fin'amor* espressa da Bernart, sia avvenuta per via di una qualche somiglianza rilevata al livello dei contenuti. Della stessa opinione si dimostra Appel: «Bernarts Autorschaft kommt, der ganzen Art des Gedichtes nach, nicht in Frage» (APPEL 1915, p. 344). Per le diverse possibili isotopie verbali e

concettuali tra questa canzone e il *corpus* di Bernart de Ventadorn si veda il § *Commento*.

DISCUSSIONE TESTUALE

Non si riscontrano errori d'archetipo.

Il codice **E** presenta alcuni errori evidenti. Il v. 22 ha un errore contro la rima: 22 *vengua*, laddove si dovrebbe avere la rima *enda*. Il rimante *vengua*, oltre che erroneo, è anche chiaramente *facilior* rispetto all'*essenda* di **V**. Il v. 28 è ipermetro (+ 1) per la presenza del rimante *maneia* ('palpeggia', 'governa') che è inaccettabile non solo perché contenutisticamente incoerente con la fedele sottomissione al *servitium amoris* dimostrata altrove da Pons, ma anche per il confronto intertestuale con due *loci* simili nel *corpus* del trovatore, ossia II, vv. 51-52: «que sel que la ve soven | non pot aver marrimen» e VI, *BdT* 63.4, vv. 16-17: «C'om non pot aver, qui la ve, | ira ni consir ni esmai» dove compare il verbo *vezzer* che si trova anche nella lezione corrispondente di **V** (*veya*): *maneia* per *veya* è insomma una trivializzazione. Al v. 32 c'è infrazione alla rima per errore di declinazione: *als* in luogo di *al* (corretto in **V**). Il v. 40 infine è ipometro (- 1) probabilmente per il mancato riconoscimento da parte del copista del *senhal* utilizzato anche altrove da Pons de la Guardia. Entrambi i manoscritti in realtà presentano forme inaccettabili dello pseudonimo che hanno prodotto fraintendimenti anche negli editori precedenti. Rochegude integra un *molt* e propone a testo *gai e cortes de Monto molt mi platz*, intendendo *de Monto* come *cognomen* toponomastico per la dama del cui *bel cors* si parla nel verso precedente. Appel dal canto suo mantiene la lezione di **V**: *gai e cortes del mon on tot mi platz*, intendendo *mon* nel senso di 'monte'. Entrambe le proposte tuttavia non sono ammissibili alla luce del confronto con gli altri testi di Pons in cui compare la stringa *mon/on tot mi platz* riconoscibile come *senhal* per la donna. Già Frank notava che «le caractère surcomposé» (FRANK 1949, p. 317) di tale *senhal* ha generato vari fraintendimenti da parte dei copisti tanto che compare in forme lievemente diverse anche nei manoscritti delle altre due canzoni che lo riportano. Si tratta del resto di un *senhal* costituito da un sintagma verbale, forma abbastanza rara nel repertorio degli pseudonimi della lirica trobadorica (vd.

VALLET 2003, pp. 146-147). Possiamo parlare dunque in questo caso di una vera e propria diffrazione i cui effetti sono illustrati nel seguente prospetto sinottico:

I, <i>BdT</i> 377.4	v. 40	gai e cortes de mon tot mi platz	E
		gai e cortes del mon on tot mi platz	V
II, <i>BdT</i> 377,6	v. 6	mas mon tot mi platz	E
		mas on tot mi platz	V
	v. 50	e mon tot mi platz	E
		e mon tot mi platz	V
V, <i>BdT</i> 377,7	v. 42	as midon qi tan mi platz	S
		tot dreit vas mon tort mi platz	V

Come si vede le forme attestate sono sostanzialmente tre: *mon tot mi platz*, *on tot mi platz* e *mon on tot mi platz* (sulle corrottele di *BdT* 377.7 si veda la § *Discussione testuale* di V). Si noti innanzitutto che in tutti i casi c'è un errore flessionale in *tot* che a rigore dovrebbe presentare la *s* del caso soggetto: l'errore potrebbe essere interpretato come catalanismo d'autore essendo la forma del *senhal* cristallizzata.

Frank nella sua edizione argomenta giustamente che è proprio il caso del v. 40 della presente canzone a garantire che la forma corretta del *senhal* sia (*mon*) *On-tot-mi-platz* perché è la sola accettabile per la misura del *décasyllabe*. Il *mon* è da considerarsi, giusta Vallet, come una sorta di elemento mobile nei *senhal* (vd. VALLET 2003, pp. 114-115). Pertanto, si dovrà accogliere come più corretta la lezione di **V** che tuttavia aggiunge una *l* a *de* probabilmente per tentare di dare un senso a un sintagma verbale che non comprendeva. La forma *On-tot-mi-platz* «explique suffisamment les divergences et les fautes des manuscrits» (FRANK 1949, p. 317), ne chiarisce dappertutto le lezioni ed è sempre conforme alla misura dei versi. Anche in questo caso infatti, oltre a ortopedizzare il *décasyllabe*, dà senso al passo: 'chiunque apprenda la mia canzone [...] prego che la canti nel paese alla bella persona di stirpe regale, gaia e cortese, della mia *On-tot-mi-platz*'.

Oltre agli errori metrici e alle infrazioni alla rima, in due soli luoghi il testo di **E** appare inferiore a quello di **V**: al v. 39 si ha *el* **E** vs *al* **V**; *al* è più corretto per la sintassi perché costruito col verbo *chantar* del verso precedente. Nello stesso verso poi **E** legge *lei reial* contro **V** che reca *lin reial*. Già Frank notava che la forma *lin*

(< LĪNEA, cfr. *FEW V*, p. 353b) per ‘stirpe’ è più rara di *linhatge* e dunque *difficilior*: **E** ha banalizzato in *lei*. Frank segnala anche come errore la forma *moc* del v. 10 laddove in **V** si legge *mou*, ma *moc* è attestato altrove come voce del verbo *mover*. Vi sono anche alcuni errori di declinazione: al v. 9 *chant* e *joc* in luogo di *chans* e *jocs*; al v. 12 c’è una *s* di troppo ad *amors*; al v. 22 al soggetto *nuill iorn* mancano le *s* flessionali; lo stesso vale per *dezir* del v. 23, per *re* del v. 26, per *gran gaug complit coral* del v. 25 e per *dezirier* del v. 29. In particolare, *coral* è uno dei pochi errori di declinazione che, essendo in rima, possono essere imputati all’autore, il quale da catalano incorre più facilmente in oscillazioni flessionali. Si noti che Appel, pur di non ammettere l’errore di declinazione in rima, emenda il verbo *m’es* del verso successivo in *m’ai* così da trasformare *gaug* da soggetto a oggetto.

Il manoscritto catalano d’altro canto presenta anch’esso alcuni errori evidenti. Il v. 19 è ipometro (– 2, se si considera il puntino espuntivo sotto la *i* di *fasi*) per il salto di *nuils hom* (che si legge in **E**): è probabile che la vicinanza tra *hom* e *daisom* abbia provocato il guasto. È ipermetro il v. 23 (+ 2) per un caso di dilatazione sinonimica: la presenza del trisillabo *desirer* (che ritorna, corretto, al v. 29) preceduto da *el*, in luogo del sinonimo bisillabo *desir* di **E** non preceduto da nulla. L’assenza dell’articolo prima del sostantivo *desir* si giustifica alla luce dell’espressione negativa (*no·m essenda*) con sfumatura ipotetica e indica una nozione generica del termine (vd. JENSEN 1994, p. 58). In **V** forse questa assenza di articolo creava disturbo in qualche copista che ha inserito un *el*. Tuttavia, se intendiamo *el* come *e·l*, ossia congiunzione *e* + forma contratta dell’articolo determinativo, la frase non è accettabile perché avremmo una congiunzione a separare il verbo (*essenda*) dal suo soggetto. Si potrebbe pensare allora all’articolo maschile rinforzato *el* del catalano (cfr. MOLL 2006, p. 180). In **V**, sempre al v. 23, si trova anche *on* in luogo del *don* di **E**, che però non dà senso. Al v. 30 infine infrange la rima *foudat V* vs *foudatz E* per errore di declinazione.

V è inferiore a **E** in numerosi loci. Al v. 2 *dey amar V* vs *de chantar E*: la lezione di **E** è più probabile perché più coerente con i successivi vv. 3-4: «e quar plus soven no fatz | chansos, m’o tenon a mal». Al v. 4 la forma *tejnha* (si noti la grafia *jnh*, tipica di **V** per la nasale palatale; vd. ZUFFEREY 1987, p. 242) è meno congrua di *tenon* di **E** considerando che il soggetto è il pronome plurale *cil* del v. 5; inoltre **V**

inserisce anche una negazione incoerente con il senso. Alla forma *l'in prenda* di **V** del v. 7 è preferibile la variante *l'en prenda* **E** perché, posto che il contesto richiede qui la particella pronominale *en* (< INDE), non si sono trovate attestazioni di *in* nello stesso significato di *en* (*in* < ĪNTUS è solo preposizione locativa, mentre *en* può avere anche valore locativo). Al v. 12 *trot* non dà senso laddove *trop* di **E** non fa problema: si tratterà di un banale errore di copia. Al v. 15 **V** legge *donc* mentre **E** reca un assai più convincente *dona* (apostrofe alla donna in posizione iniziale di *cobla* come altrove in Pons, cfr. per esempio III, *BdT* 377.3, v. 25: «Domna, vos etz manenta de bon lau»): può darsi che nel modello di **V** la *a* di *dona* fosse caduta per effetto dell'elisione (*don' en cui*) e che il copista l'abbia reintegrata congetturalmente con una *c*. Ai vv. 16 e 17 si rileva uno scambio dei rimanti tra i due codici: in **V** si ha 16 *beutatz* : 17 *bontatz* mentre in **E** si trova 16 *bontatz* : 17 *beutatz*. La variante preferibile sembra quella di **E** sia per il confronto con una forma come *plen de bontat* (*EPF*, v. 28: «Sanc Esteves plen de bontat», laddove invece non è attestata secondo le *COM2* la forma *plen de beutatz*), sia perché è attestata al contrario una forma come *complit de fina beltat* (*ArnCat*, *BdT* 461.209a, v. 6) mentre non si è trovata altrove una forma come *complit de bontatz*. Si noti che Appel in questo caso preferisce la lezione di **V** ma senza darne ragione. Il v. 28 di **V**, sebbene riporti il rimante corretto *veya*, presenta i termini in un ordine meno persuasivo rispetto a **E**: *lo iorn nuil hom* **V** vs *nuils hom lo iorn* **E**. In **V** si ha col verso precedente l'espressione *car no pot esser iratz* | *lo iorn nuil hom que la vey*, ma la posizione del complemento di tempo *lo iorn* è anomala, si tratterebbe di un iperbato poco convincente: 'poiché non può essere afflitto | il giorno nessun uomo che la veda'. Jensen registra una serie di casi di «rupture de construction» (JENSEN 1994, pp. 367-369) come esempi di stile popolare che imita la lingua parlata, ma nel nostro caso non sembra di poter evocare questa fattispecie. Di *car vis* **V**, al v. 33, non ho trovato attestazioni mentre il sintagma *clar vis* **E** è molto diffuso nella lirica trobadorica, specialmente in rima. È facile ipotizzare la semplice caduta della *l* ed è dunque preferibile la variante di **E**, che è ben attestata. Un problema di ordine delle parole simile a quello del v. 28 s'incontra infine al v. 35 dove **V** legge *esters poder que-m defenda* mentre in **E** troviamo *poder qu'estiers m'en defenda*. La lezione di **E** è migliore perché pone in prima posizione *poder* che è complemento

diretto in *enjambement* del verbo *ai* del verso precedente, posto dopo l'inciso *tan soi conquis*; in più, per la posizione dell'avverbio *est(i)ers* sembra significativo il confronto con BtBorn, *BdT* 80.5, v. 14: «q'estiers nuills d'els non s'en poira defendre» e, nel *corpus* di Pons, con II, *BdT* 377.6, v. 9: «Qu'estiers nuill solatz». **V** presenta inoltre, vista anche la catalanità del copista, diversi errori di declinazione: al v. 4 a *chanzo*, caso regime plurale, manca la *s* flessionale; al v. 5 i soggetti *chant* e *deport* non hanno la *s*; lo stesso vale per *tot* del v. 11, per *nuil iorn* del v. 22, per *desirer* del v. 23, per *gran gaug complit coral* del v. 25, per *re* del v. 26, per *nuil* del v. 28, per *bon* del v. 41 e *cascun* del v. 42. Al v. 17 invece dovrebbe aversi *complit* in luogo di *complitz*.

Le scelte ecdotiche dei due editori precedenti sono simili: entrambi privilegiano la lezione di **E** tranne nei suoi punti palesemente erronei (ad esempio ai vv. 22 e 28). Anch'io scelgo come testo-base **E** e ne seguo la grafia perché le sue lezioni sono quasi sempre preferibili a quelle di **V**. L'ho corretto al v. 22 sostituendo il rimante *vengua* con *essenda* che recupero da **V**; al v. 28 sostituisco *maneia* con *veia* (che recupero da **V** adattandone la grafia a quella di **E**: *veya* > *veia*) per sanare l'ipermetria; al v. 32 tolgo la *s* flessionale a *als* per evitare l'infrazione alla rima; al v. 39 emendo *el* in *al* e *lei* in *lin*; per ortopedizzare l'ipometria del v. 40 ricostruisco il *senhal* nella forma, già proposta da Frank, di *On-tot-mi-platz*; introduco la maiuscola ad *Amor(s)* ai vv. 10 e 12.

Restano infine adiafore le varianti *et a grat* **E** vs *que a grat* **V** (v. 6), *solatz chant e joc e ris* **E** vs *solatz ioys e chans et ris* **V** (v. 9), *sai pas* **E** vs *sai pus* (v. 21), *no·m* **E** vs *non* **V** (v. 22), *e mais re* **E** vs *e re mais* **V** (v. 26) e dunque mantengo la lezione di **E**.

I Mandat m'es que no·m recreia
de chantar ni de solatz,
e quar plus soven no fatz
chansos, m'o tenon a mal 4
sill a cui chans e deportz abelis;
et a grat de sos amis
deu hom far, com que l'en prenda.

I. 2 de chantar] deyamar V 4 chansos, mo tenon] chanzo nomo tejnha V 5 chans
e deportz] chant edeport V 6 et] que V 7 l'en] lin V

I. 3 quar] car V 5 sill a cui] cil acuj V

I. Mi si domanda di non desistere dal cantare e dallo stare in compagnia, e dacché non compongo più tanto spesso canzoni, mi considerano un meschino quelli a cui piace il canto e il divertimento; ed ecco, ciascuno deve fare piacere ai suoi amici, qualunque cosa accada.

II	Tota corteza fazenda,	8
	solatz, chant e joc e ris	
	moc ben d'Amor, so m'es vis;	
	qu'en tot pretz aiuda e val	
	Amors trop mais d'otra re, so sapchatz;	12
	et ades n'es hom coitatz	
	de far so que ben esteia.	

II. 9 chant e joc] ioyz echans **V** 12 Amors trop] amor trot **V**

II. 8 corteza fazenda] corteisa fasenda **V** 10 moc] mou **V** – so] zo **V** 12 so]
zo **V** 13 coitatz] cochatz **V** 14 so] zo **V** – esteia] esteya **V**

II. Tutti gli atti cortesi, la piacevole conversazione, il canto e il divertimento e il riso derivano da Amore, a mio avviso; e in tutte le questioni d'onore Amore aiuta e giova molto di più che qualunque altra cosa, sappiatelo. Amore spinge sempre a fare ciò che potrebbe essere giusto.

III	Dona, en cui pretz senhoreia	
	ab bel cors plen de bontatz,	16
	complit de totas beutatz,	
	ieu muer, mas a vos non cal;	
	pero nuils hom, d'aiso·m fauc ben devis,	
	no·us er mais de cor tan fis:	20
	d'aiso no·us sai pas esmenda.	

III. 15 Dona] Donc **V** 16 bontatz] beutatz **V** 17 complit] complitz **V** – beutatz]
bontatz **V** 19 pero daisom fasi ben deuis **V** 21 pas] pus **V**

III. 15 senhoreia] sejhoreia **V** 18 ieu muer] eu muir **V** – non] no **V** 21 d'aiso]
daizo **V**

III. Donna, piena d'ogni pregio nella bella persona ricolma d'ogni virtù, compiuta di tutte le bellezze, io muoio, ma a voi non importa; però nessuno, e di ciò sono ben certo, avrà per voi un cuore tanto fedele: da ciò non ottengo da voi alcuna ricompensa.

IV Non es nuill iorn no·m essenda
 dezir de lei don languis;
 tal talent ai que la vis 24
 c'un gran gaug complit, coral
 m'es quan la vei e mais re tan no·m platz;
 car non pot esser iratz
 nuils hom lo iorn que la veia. 28

IV. 22 no·m] non **V** – essenda] uengua **E**, essenda **V** 23 dezir de lei don] el desirer
 de leis on **V** 26 e mais re tan no·m] ere mais tan nom **V** 28 nuils hom lo iorn]
 lo iorn nuil hom **V** – veia] maneia **E**, ueya **V**

IV. 22 nuill] nuil **V** 26 quan la vei] canlauej **V** 27 non] no **V**

IV. Non c'è giorno che non mi infiammi il desiderio di lei che mi fa languire; ho
 una tale voglia di vederla che quando la vedo nasce in me una grande gioia perfetta,
 sincera e nessun'altra cosa mi piace altrettanto; giacché nessuno può essere triste
 quando gli capita di vederla.

V Lo dezirier e l'enveia
que·m ve de leis par foudatz;
c'aisi·m soi enamoratz
que non consir de ren al. 32
Merce vos clam, bela don'ap clar vis,
qu'ieu non ai, tan soi conquis,
poder qu'estiers m'en defenda.

V. 30 foudatz] foudat V 32 que] quieu V – al] als E, al V 33 clar] car V
35 poder qu'estiers] esters poder quem V

V. 29 dezirier] desirier V – enveia] enueya V 30 ve] uen V 31 soi] son V
32 non consir] no cossir V 33 don' ap] donna ab V 34 soi] son V

V. Appare folle il desiderio e la voglia che mi coglie di lei; ché mi sono innamorato a tal punto che non penso a nient'altro. Vi imploro pietà, bella donna dal viso splendente, perché non ho, tanto sono soggiogato, il potere con cui, al contrario, mi difenderei.

VI	Sel que ma chanso aprenda,	36
	sĩa loindas ho vezis,	
	prec que la chant el pais	
	al bel cors de lin reial,	
	gai e cortes de mon On-tot-mi-platz;	40
	qu'en lei es bos pretz prezatz	
	e cascuns lo li autreia.	

VI. 39 al] el **E**, al **V** – lin] lei **E**, lin **V** 40 de mon On-tot-mi-platz] demonto mi platz **E**, del mon ontot mi platz **V** 41 bos] bon **V** 42 cascuns] *cascun* **V**

VI. 36 Cel qui ma chanson a. **V** 37 loindas ho] luyndas o **V** 38 chant] chan **V** 41 prezatz] *presatz* **V**

VI. Chiunque apprenda la mia canzone, che sia lontano o vicino, prego che la canti nel paese alla bella persona di stirpe regale, gioiosa e nobile della mia *On-tot-mi-platz*; giacché in lei il buon merito è stimato e tutti glielo riconoscono.

1-5. La prima *cobla* di questa canzone può essere accostata all'esordio di II in cui Pons declina lo stesso tema: qui sono gli *amis* che lo spingono a cantare, in II è la donna. Pons si presenta così come rimateore di successo le cui composizioni sono richieste da un pubblico di corte che le apprezza; altrove il poeta si dichiara consapevole che le sue canzoni piacciono alle donne e pertanto auspica il loro successo anche in Provenza: «c'ades dei voler de mon chan | que sia volgutz et auzitz en Proensa, | que ben conosc q'a las donas agensa» (VII, *BdT* 377.1, vv. 3-5). La *cobla* finale della presente canzone chiude il testo ritornando sul tema del pubblico di questo esordio: Pons si rivolge infatti direttamente a chi – *sia loïndas ho vezis* – apprenderà la sua canzone e la divulgherà (vd. vv. 36-38).

1. *recreia*: termine di origine feudale; nel latino medievale *RECREDERE* aveva il significato specifico di 'rinunciare a un contratto, a un dovere' (vd. DU CANGE VII, p. 57), nell'apr. *se recreire* era utilizzato nella lingua feudale con il significato di «'s'avouer vaincu' et 'abjurer sa fois' et le sens général de 'se laisser, se decourager, cesser'» (CROPP 1975, p. 228). Nella lingua cortese il termine indica l'abbandono della richiesta e del servizio d'amore come in *BnVent*, *BdT* 70.43, v. 53: «Aissi·m part de leis e·m recre». Secondo Dragonetti l'amante *recreü* è «l'amant qui renonce aux obstacles de l'amour pour couardise ou lassitude» (DRAGONETTI 1960, p. 69). In questo senso Moshé Lazar ha accostato l'apr. *se recreire* alla nozione di *recreantise* così come la concepisce Chrétien de Troyes (vd. LAZAR 1966, p. 272). Qui Pons parla di una rinuncia al cantare che coincide di fatto non solo con la rinuncia all'amore per *On-tot-mi-platz*, ma anche alla vita di corte (si veda la nota 2). Il motivo di questa paventata rinuncia è il fatto di essere consumato dalla passione amorosa (cfr. «ieu muer», v. 18, e «Non es nuill iorn no·m essenda | dezir de lei don languis», vv. 22-23).

2. I due termini sono spesso in dittologia, cfr. ad esempio *Caden*, *BdT* 106.18, v. 2: «de chantar e de solatz». In particolare, *solatz* sarà da intendere qui non come «gaîté», come traduce Frank, ma più precisamente come «componente essenziale del sistema di vita cortese non necessariamente connessa con l'amore» (ASPERTI 1990, p. 332). Come nota Cropp: «le mot *solatz* [...] a signifié non seulement un

entretien, un tête-à-tête, mais aussi l'esprit de société, la gaieté harmonieuse des relations sociales qui se manifeste particulièrement dans l'art de la conversation». (CROPP 1975, p. 332). Secondo Asperti *solatz* «individua innanzitutto la “compagnia”, il piacere che deriva dalla frequentazione della *bona gen* e dunque, genericamente, l'insieme di relazioni che legano fra loro le persone gentili, giungendo ad avere anche il significato specifico di “conversazione”» (ASPERTI 1990, p. 332). Una definizione sintetica ed efficace di *solatz* è data ad esempio da BERTONI 1915, p. 526: «piacere provocato dalla società mondana». Il termine è spesso legato al *chantar* proprio perché individua l'orizzonte cortigiano in cui veniva recepita la poesia del trovatore. Lo stesso vale per il termine *deportz*, che si trova al v. 5, anch'esso associato a *chans* già nei testi dei trovatori più antichi (vd. in proposito CROPP 1975 pp. 325 e 333-334). Si noti che la dittologia è ripresa al v. 8 dove i termini sono inseriti in una costruzione polimembre che include anche *joc* e *ris*. In questa prima *cobla* dunque il trovatore afferma che i suoi amici, nel *milieu* della corte, gli hanno chiesto sostanzialmente di non abbandonare la vita sociale rinunciando a cantare a causa della passione che lo sta consumando (*ieu muer*, v. 18 e cfr. anche vv. 22-23). Vale per questa canzone di Pons quanto argomenta Asperti a proposito della canzone *Per solatz e per deport* (BdT 404.7) di Raimon Jordan: il *solatz*, ossia la frequentazione della *bona gen* della corte (ma non della donna che è lontana dal poeta, cfr. v. 38) e il *chan*, «cioè l'attività di trovare canzoni [...] che può essere ricondotta sotto il segno del *deport*, costituiscono forme – prettamente sociali – di “conforto”» (ASPERTI 1990, p. 333). È interessante a questo proposito il confronto con II dove al v. 5 i tre termini si trovano uniti: «solatz ni deport ni chan» Anche in questo caso il poeta afferma in sostanza di volersi estraniare dalla vita sociale e dalla sua attività principale che è il canto, ma stavolta a farlo ricredere non sono gli amici, ossia il suo pubblico, ma la donna. Questa vicinanza tematica delle due canzoni, confermata dalla tradizione manoscritta che le tramanda unite e dalla presenza in entrambe del *senhal On-tot-mi-platz* è assai significativa perché sembrerebbe suggerire che i due testi facciano riferimento a uno stesso contesto di ricezione e forse allo stesso momento cronologico. Sembra verosimile addirittura che l'unione delle due canzoni si debba già allo stesso Pons che, nell'ambito della stessa retorica incipitaria, fa entrare in scena in *Mandat m'es*

gli amici, mentre in *Tant soi apessatz* la donna. Sulle occorrenze di *solatz*, *deport* e *chan* e sul loro significato si veda ASPERTI 1990, pp. 332-333. Cropp, a proposito del rapporto tra *solatz* e *chan*, cita proprio questa canzone di Pons (vd. CROPP 1975, p. 333). Si noti infine l'*adnominatio* tra 2 *chantar*, 4 *chansos*, 5 *chans*.

3-4. Si noti l'*enjambement* tra i due versi. Un'altra inarcatura simile (tra verbo e soggetto) si trova anche ai vv. 11-12.

4. *tenon a mal: tener a* secondo il *DOM* significa «tenir pour, considérer comme» (*DOM*, s.v. *tener*).

5. *sill*: si riferisce al pubblico della corte. – *chans e deportz*: la stessa dittologia si trova invertita ad esempio in BnVent *BdT* 70.21, v. 25-27: «Per re non es om tan prezans | com per amor e per domnei, | que d'aqui mou deportz e chans», oppure in GrBorn, *BdT* 242.36, vv. 1-7: «Ges aissi del tot no·m lais | chantar ni deport, ni rire».

6-7. Già Frank sottolineava la frequenza di riferimenti agli *amis* da parte di Pons come indizio della sua condizione sociale di uomo d'armi nell'*entourage* cortigiano e militare di Alfonso II (vd. FRANK 1949, p. 242): cfr. ad esempio VII, *BdT* 377.1, vv. 22-23: «Qui la·m mentau, tal joi m'en ve, | mos amicx es totz hom que re m'en dia»; VIII, *BdT* 377.5, vv. 7-8: «Era no sai debes qual part me vire, | pus mey amic ponhon en me aucire», v. 22: «e que·m sera leylals amicx e fis». Un'espressione simile a proposito degli amici si trova ad esempio in BnVent, *BdT* 70.19, vv. 39-40: «Qui trop fai son amic preyar | dreihz es c'amics li sofranha». Asperti rileva che un termine come *companho*, sebbene «diventi progressivamente di uso generale e e passi a significare gli “amici” e i “compagni (di vita cortese e forse di attività poetica)”» (ASPERTI 1990, p. 205), è particolarmente frequente in trovatori di origine nobile come Gausbert de Poicibot, Guilhem de Saint-Didier e Raimbaut d'Aurenga. – *a grat*: secondo il *FEW* il termine si trova attestato nel senso di 'favore' solo a partire dal XIII sec. (*FEW* IV, p. 249b), ma sono diverse le occorrenze del termine in questo significato presso trovatori del XII secolo come Pons. – *amis*: in Pons non si trova il termine *companhos* ma questi *amis* saranno da intendere probabilmente oltre che come compagni di vita cortese, anche come altri *milites* al servizio di Alfonso II. Il rimante *amis* per altro è un francesismo piuttosto frequente nella lirica trobadorica, ma l'uso di questo barbarismo è condannato da

Raimon Vidal nelle *Razos de Trobar* (versione di B, vv. 461-465; versione di CL, vv. 428-434).

7. *com que l'en prenda*: la stessa espressione ma con *m'en* al posto di *l'en* ricorre in V, *BdT* 377.7, v. 4 sempre in rima con *fazenda*. Si tratta di un *explicit* di verso abbastanza diffuso: lo si trova ad esempio in GcFaid, *BdT* 167.46, v. 20: «q'ades la·m fas amar cum que m'en prenhà». – *com que* è un relativo indefinito che esprime la maniera (cfr. JENSEN 1994, p. 150), lo si trova anche in VII, *BdT* 377.1, v. 13: «com que·m n'an».

8-14. La seconda *cobla* è di tipo didattico. Pons espone la sua dottrina della *fin'amor*, in linea con quella di Bernart de Ventadorn. Si possono confrontare questi versi con quelli della già citata canzone di BnVent, *BdT* 70.21, vv. 25-27: «Per re non es om tan prezans | com per amor e per domnei, | que d'aqui mou deportz e chans | e tot can a proez'abau». Come commenta Appel a proposito della dottrina dell'amore di Bernart: «alle Lust und alle guten Taten haben ihre Quelle in ihr» (APPEL 1915, p. LXXVII). Per un'altra strofe didattica nel *corpus* di Pons cfr. ad esempio VI, *BdT* 63.4, vv. 31-35.

8-10. Questi versi confermano che, più che i problemi d'amore nello specifico, qui Pons sta mettendo a tema il contesto cortigiano entro cui si sviluppa la fenomenologia della *fin'amor*: il poeta, lontano dalla donna e consumato dalla passione, sebbene tentato di abbandonare la vita sociale, trova nella compagnia della corte e nel canto il conforto alla sua afflizione. Del resto, è proprio l'amore che determina e giustifica il ruolo del poeta nella vita della corte (cfr. CROPP 1975, p. 333).

9. *solatz, chant*: la dittologia riprende quella del v. 2.

9-10. Si segnala l'*enjambement* con il verso successivo dove il verbo è al singolare perché concordato con l'ultimo dei soggetti. Lo stesso avviene nella canzone successiva dove ai vv. 25-28 si legge un elenco di virtù cortesi seguite da un verbo al singolare.

10. *moc*: forma non molto comune, ma attestata ad esempio nel catalano Guiraut de Luc, *BdT* 245.1, v. 7: «L'autrier qan moc de Proenssa la bona». – *so m'es vis*: zeppa metrica, piuttosto tipica dello stile di Pons. A proposito della grafia con *z* della variante grafica *zo* di V, Zufferey ipotizza non solo che l'antigrafo del copista

di **V** non presentasse una notazione uniforme per la sibilante (si trovano anche le grafie più comuni *s*, *c/ç* per la sibilante sorda iniziale), ma anche che non disponendo di un riferimento fonetico per un buon numero di forme in cui la sibilante sonora era sparita dal suo parlato, il copista catalano commise tutta una serie di imprecisioni e incoerenze grafiche come questa (vd. ZUFFEREY 1987, p. 240).

11. *pretz*: Frank glossa «acte méritoire, louable». In effetti più che ‘pregio, valore’ sarà da intendersi qui come ‘azione onorevole’. Come scrive Cropp: «Au-delà du mérite personnel appartenant à la dame ou à l’homme, *pretz* désigne une valeur courtoise générale qui provient de l’amour» (CROPP 1975, p. 428). Per questo concetto si vedano per esempio questi due versi di Guilhem de Saint-Didier, *BdT* 234.6, vv. 10-11: «nuills hom non a fin pretz verai | si d’amor non si met em plai». Tra le qualità astratte implicate nella fenomenologia amorosa citate da Pons nelle sue canzoni *pretz* è certamente la più ricorrente. – *aiuda e val*: dittologia sinonimica attestata ad esempio in *BnVent*, *BdT* 70.19, v. 23.

12. *so sapchtaz*: un altro inciso a fine verso come al v. 10. Con la seconda persona plurale Pons si rivolge al pubblico ideale degli *amic* della corte.

13. *ades*: < AD + IPSUM (X PRESSUM). – *coitatz*: Frank traduce «désireux», ma è meglio intendere ‘spinto, mosso’ per rendere meglio l’idea, comune nella lirica trobadorica, della potenza d’amore.

14. *esteia*: Hoepffner commenta che il congiuntivo «indique une nuance potentielle» (HOEPFFNER 1951, p. 117). Nella traduzione si è tenuto conto di questa sfumatura.

15. Per un verso simile cfr. *PVid*, *BdT* 364.42, v. 45: «Bel Castiat, vostre pretz senhoreja». – *Dona*: nel *corpus* di Pons si contano quattro diverse apostrofi alla donna con il termine *domna* a inizio verso (con o senza elisione). L’apostrofe alla donna in apertura della *cobla* si trova anche in III, *BdT* 377.7, v. 25. – *senhoreia*: il termine è chiaramente di origine feudale.

17. Questo verso si trova identico in *AimBel*, *BdT* 9.18, v. 54: «complitz de totas beutatz».

18. *ieu muer*: l’idea della morte ritorna di frequente nelle poesie di Pons: cfr. per esempio II, *BdT* 377.6, v. 21: «qu’en puesca morir aman»; III, *BdT* 377.3, v. 11: «e

sai e cre que leis aman morai»; IV, *BdT* 47.8, v. 34: «que·m m'agra mort loncs temps a de dolor»; V, *BdT* 377.7, v. 29: «Mort m'a, tant es bel' e pros» e v. 35: «mas morir pusc dezamatz»; VI, *BdT* 63.4, v. 8: «Aman viu et aman morrai». È notevole che il verbo *morir* ricorra in Pons più volte che, ad esempio, in Arnaut de Marueilh. Nella forma *eu muir* di **V** si nota la riduzione del trittongo tipica del catalano (vd. ZUFFEREY 1987, p. 234). – *mas a vos non cal*: il tema dell'insensibilità della donna ritorna anche altrove nel *corpus* del trovatore; in particolare è interessante il confronto con III, *BdT* 377.3, v. 29: «e n'ai dolor, mas vos estatz suau» per la struttura sintattica simile. Tra i possibili modelli cfr. BnVent, *BdT* 70.28, vv. 43-44: «Qu'en l'am d'amor coral | Ela·m ditz: “no m'en chal”».

19. *d'aiso·m fauc ben devis*: l'espressione, simile al *so m'es vis* del v. 10, è un altro caso di inciso in fine di verso, probabile zeppa metrica. – *fauc*: la variante *fas* di **V** testimonia un esito fonetico che si riscontra altre volte nel manoscritto catalano (cfr. ZUFFEREY 1987, p. 239). – *devis*: participio passato di *devire* col significato, secondo il *DOM* di 'décidé' (*DOM*, s. v. *devire*, *devir*).

21. *aiso*: < ATQUE X ECCE + HOC; il pronome dimostrativo è presente anche al v. 19. – *esmanda*: da EMENDARE, «rançon, cadeau, faveur» (*FEW* III, p. 217b).

22. *essenda*: da ĪNCĒNDERE (cfr. *FEW* V, p. 619b), qui usato transitivamente; rimante piuttosto raro secondo il repertorio della *COM2*. Tra le poche occorrenze lo si trova significativamente nel catalano GICapest, *BdT* 213.5, v. 61: «Ans que s'ensenda». Si noti l'ennesimo *enjambement* col verso successivo dove *dezir* è soggetto di *essenda*.

23. *languis*: il verbo si trova spesso associato a *dezirar* (cfr. CROPP 1975, p. 312): qui abbiamo *dezir*. Nella lirica trobadorica indica un prolungato stato di abbattimento fisico e morale, ma in origine il termine aveva un radicamento più propriamente fisico indicando uno stato di malattia (cfr. *FEW* V, p. 161a).

24. *talent*: in questa canzone si incontrano i tre termini fondamentali utilizzati dai trovatori dell'epoca classica per indicare il desiderio d'amore (*dezir/dezirier*, *talent* e *enveia*). Tra questi il più diffuso nella lirica è *talent* che, come spesso accade, anche in questo caso si riferisce a un desiderio specifico, ossia quello di vedere la donna (è infatti preceduto dal determinante *tal* e seguito dal *que* consecutivo che ne esplicita la natura). Il *dezir* del v. 23 invece indica una sfumatura

di desiderio venata di dolore: si tratta di un sentimento che è fonte di tormento, che consuma l'innamorato (*essenda*); lo stesso termine è utilizzato da Pons in un passo dal tono simile in cui si sottolinea la sofferenza del poeta-amante (si noti lo stesso incipit *Non es nuill* che si trova in questa *cobla*): III, *BdT* 377.3, 19-20: «Non es nuils joys lo desir que m'en ve | que si·m destrenh, non ay poder de me». Per una breve trattazione dei differenti modi di esprimere il desiderio nella lirica dei trovatori si veda CROPP 1975, pp. 265-274.

25-28. Il tema della vista rasserenante della donna è ricorrente nel *corpus* di Pons: cfr. II, *BdT* 377,6, vv. 51-52: «que sel que la ve soven | non pot aver marrimen» e VI, *BdT* 63.4, vv. 16-17: «C'om non pot aver, qui la ve, | ira ni consir ni esmai».

27. *iratz*: in rima anche nella canzone successiva II, v. 41.

28. *veia*: anche in questo caso Hoepffner nota una sfumatura potenziale nel congiuntivo (vd. HOEPFFNER 1951, p. 117)

29. Una simile dittologia si trova anche in Peirol, *BdT* 366.22, v. 50: «tal desir e tal enveia». Quanto a *enveia* Cropp spiega: «De sens voisin des mots *dezir*, *dezirier* et *talen*, le mot *enveia* apparaît à l'occasion coordonné avec un de ces deux termes» (CROPP 1975, p. 271). – *dezirier*: si noti la variante grafica *desirier* di V che mostra le incertezze nella grafia della sibilante intervocalica del copista catalano (cfr. ZUFFEREY 1987, p. 241).

30. *par foudatz*: la follia, la mancanza di senno del poeta è messa a tema anche in II, v. 24: «c'ueimai non puesc aver sen». Si tratta di un luogo comune della poesia trobadorica: la follia è «qualità necessaria al vero amante cortese, che si abbandona totalmente all'amore» (ASPERTI 1990, p. 404). Asperti tratta estesamente di questo *topos* in una nota a un verso di RmJord identificando la prima formulazione canonica del tema in Bernart de Vendorn che esprimerebbe una posizione oltranzista a proposito del nesso amore-follia in contrasto con la visione di Raimbaut d'Aurenga e Chrétien de Troyes: *BdT* 70.16, vv. 29-32: «E s'eu en amar mespren, | tort a qui colpa m'en fai, | car, qui en amor quer sen, | cel non a sen ni mezura». Secondo Asperti la posizione radicale di Bernart viene smussata nella *medietas* cortese dei trovatori dell'ultimo quarto del XII secolo in cui si trova ricorrere il concetto di “follia assennata”. Pons dal canto suo sembra aderire, come

per altri concetti della dottrina amorosa, alla posizione di Bernart. Per approfondimenti si veda ASPERTI 1990, pp. 404-406.

32. Il poeta non pensa ad altro che ad amare la donna: il tema è assai diffuso nella lirica trobadorica; per le tangenze lessicali cfr. per esempio PRog, *BdT* 356.4, v. 9: «De ren als no pes ni cossir» e RmJord, *BdT* 404.3, v. 40: «ai tot en vos, si que d'als non cossir».

33-35. L'impotenza del poeta di fronte alla dama è un tema ricorrente in Pons: cfr. per esempio V, *BdT* 377.7, v. 28: «non ay poder que·m defenda» dove compare lo stesso rimante del v. 35. Ma si veda anche III, *BdT* 377.3, v. 20: «que si·m destreinh, non ay poder de me». Il tema è diffusissimo nel *corpus* di Bernart de Ventadorn e probabilmente da esso derivato: cfr. BnVent, *BdT* 70.4, vv. 23-24: «mas eu non ai ges poder | qu·m posca d'Amor defendre» (in fine di *cobla*); *BdT* 70.8, vv. 13-14: «Mas lai on amors s'atura | er greu forsa defenduda»; *BdT* 70.31, v. 47-48: «e d'ome qu'es aissi conques | pot domn' aver almorna gran».

33. *vos*: si noti il brusco passaggio, all'interno della stessa *cobla*, dalla terza alla seconda persona: si tratta di un uso stilistico tipico di Pons de la Guardia che lo ripropone anche altrove (cfr. ad esempio in V, *BdT* 377.7, vv. 37-40 e VII, *BdT* 377.1, vv. 17-21). – *bela don(a)*: un'altra apostrofe alla donna come al v. 15. – *clar vis*: lo stesso sintagma, per altro molto diffuso, si trova due volte in rima in Bernart de Ventadorn: BnVent, *BdT* 70.1, v. 51: «e·l doutz esgartz e lo clars vis» e *BdT* 70.37, v. 12: «sos bels olhs e·l clars vis». A proposito di un'espressione simile (*clar visatge*), Gresti nota che *clar* «è un aggettivo ricco di significato non solo dal punto di vista fisico ('luminoso', 'splendente'), ma anche morale» (GRESTI 2001, p. 37) e ricorda un passo di san Bonaventura: «lux est pulcherrimum et delectabilissimum et optimum inter corporalia» (*Commentarius in librum Sapientiae*, VII, 10).

34. *conquis*: il rimante ricorre tre volte in Bernart de Ventadorn.

35. *poder*: lo stesso concetto torna anche altrove in Pons: cfr. V, *BdT* 377.7, v. 28: «non ay poder que·m defenda» (si noti l'uso dello stesso rimante) e III, *BdT* 377.3, v. 20: «que si·m destreinh, non ay poder de me».

36-42. La *cobla* finale, in mancanza di *tornada*, funge da congedo.

36. Cfr. AlbSist, *BdT* 16.12, v. 34: «sivals d'aitan que mas chansos aprenda».

37. *sia*: presente congiuntivo di *esser*, ma qui grammaticalizzato per formare con *ho* una struttura sintattica che serve per formulare un'alternativa (cfr. JENSEN 1994, p. 318). – *loindas*: nella variante *luyndas* di V si può riconoscere un tratto del vocalismo catalano: *LONGITANUS > *loindas* > *lueindas* > *luindas*. In *luyndas* si ha dunque la riduzione del dittongo secondario *ö* + *iod* in *ui* passando per *uei* (secondo COROMINES 1971, p. 249 passando per *uoi*). Lo stesso fenomeno si ha in LÖNGE > *lluny* (cfr. MOLL 2006, § 55, p. 85).

38. *el pais*: Frank traduce «dans ce pais», ma sarà da intendere ‘nel paese dove sta la donna’, ossia nei territori catalani; *el* è grafia agglutinata per *en el*. Si noti che anche in III, *BdT* 377.3, v. 5 il termine *pais* è usato in riferimento ai territori catalani. Può darsi che Pons abbia composto questa canzone durante uno dei suoi soggiorni fuori dalla sua patria: se così fosse la preghiera che qualcuno possa cantare la sua canzone nel paese dove risiede la sua donna acquisirebbe un senso ulteriore. Nulla vieta comunque che il trovatore si sia potuto riferire qui alla viscontea di Cabrera o alla contea d’Urgel, territori di Marquesa d’Urgel. Secondo Asperti, *pais* è un probabile settentrionalismo, ma gli allotropi *paes/pais*, garantiti dalla rima, si trovano spesso entrambi all’interno del *corpus* di uno stesso autore (vd. ASPERTI 1990, p. 270).

39. *de lin reial*: questo sintagma, insieme al v. 52 di V, *BdT* 377.7 che ci informa sul rango della donna celata sotto il *senhal On-tot-mi-platz*, è il dato più significativo su cui fondare l’ipotesi di identificazione della dama con Marquesa d’Urgel, la quale, in quanto cugina di Alfonso II, poteva essere definita *de lin reial*. Come nota Frank infatti: «les dames catalanes issues d’une famille royale ne sont pas nombreuses à l’époque qui nous intéresse» (FRANK 1949, p. 247). Sembra meno probabile che il sintagma possa essere usato qui da Pons metaforicamente: l’unica altra occorrenza da me rinvenuta di un’espressione simile nella lirica trobadorica è AimBel, *BdT* 9.17, v. 3: «de ric lingnaze reial», dove ci si riferisce al conte Raimondo Berengario V di Provenza, del lignaggio d’Aragona. Marquesa d’Urgel fu lodata anche da Peire Vidal (*BdT* 364.40), Bertran de Born (*BdT* 80.34) e Guilhem de Berguedan (*BdT* 210.17). Il riferimento al lignaggio della donna è comune nella lirica trobadorica in quanto «la valeur de la notion féodale ne s’est

pas perdue dans la poésie courtoise. Conscient du respect dû à la famille de la dame, le troubadour signale son ascendance illustre» (CROPP 1975, p. 148).

40. *mon On-tot-mi-platz*: nel suo studio sul *senhal* nella lirica trobadorica Edoardo Vallet individua quattro diverse strutture sintattiche sotto le quali può presentarsi lo pseudonimo (vd. VALLET 2003, p. 114). Il *senhal* scelto da Pons corrisponde alla quarta categoria di Vallet, ossia quella del sintagma verbale (con un verbo al tempo presente). Si tratta della tipologia meno diffusa di *senhal* in cui sono catalogati alcuni degli pseudonimi più articolati della lirica trobadorica. Una forma simile si trova in Peirol, *BdT* 366.4: *Tot-mi-plaz* al v. 45 e *Tot-mi-plai* al v. 48. Appel si chiede se il sintagma *Mot mi platz* in Peire d'Alvernhe, *BdT* 323.20, v. 62 possa essere considerato un *senhal* (vd. APPEL 1890, p. 350), ma sia secondo l'ultimo editore di Peire (vd. FRATTA 1996, p. 138) sia secondo Vallet (vd. VALLET 2003, p. 147) si tratta di una normale locuzione: «Lo vers chant, qui·l sabra ses brays, | on mot mi platz de qui mas bays». Applicando a *On-tot-mi-platz* lo stesso ragionamento sviluppato da Asperti per *Bon Esper* (vd. ASPERTI 1990, p. 196), ossia considerando il contesto sintattico di tutte le occorrenze dell'espressione nel *corpus* di Pons, compresa la *varia lectio*, rilevo che solo in un caso (al v. 6 di II in **V**) il *senhal* è riportato nella forma corretta garantita dalla scansione metrica del v. 40 di questa canzone. In tutti i casi però la sintassi viene chiarita dall'inserimento della forma emendata dello pseudonimo. Asperti, sulla base dello studio della sintassi in cui si trova inserito, escludeva che *Bon Esper* fosse un *senhal* in RmJord, ma non è questo il caso di Pons.

41-42. Lo stesso concetto è ripetuto due volte nel catalano GlCapest, *BdT* 213.7, v. 10: «pois totz bons pretz en ma dompna s'autreia», e v. 26: «dreit a mi don o totz bons pretz s'autreia».

41. *pretz prezat*: figura etimologia diffusa nella lirica trobadorica.

II

Tant soi apessatz

(*BdT* 377.6)

MSS. E RUBRICHE

E 166vcd (*po(n)s d(e)lagardia*); **V** 59r (anonimo, ma tra le canzoni di BnVent).

EDIZIONI CRITICHE

APPEL 1915, 346; FRANK 1949, p. 298 (V).

ALTRE EDIZIONI

MAHN 1856-1873, n° 953 (E) e n° 934 (V); HERRIG'S ARCHIV 1846, t. 36, p. 407 (V).

METRICA

a5 b5 b5 c5 c7 a5 d7 d7 (Frank 684:3). Canzone composta da sei *coblas unissonans* di otto versi ciascuna e da una *tornada* di 4 versi con schema metrico corrispondente a quello dei quattro versi finali della *cobla*. Rime: a = atz, b = ai, c = an, d = en. Rime ricche: atz 1 : 14 : 22 (14 : 22 inclusiva), 6 : 9, 30 : 46 (inclusiva); en 8 : 16, 15 : 23; ai 12 : 20 (a eco); an 29 : 37 (inclusiva), 36 : 45. Rime equivoche: ai 3 : 43, 34 : 42. Rime identiche: 6 : 50 e 28 : 49 (entrambe nella *tornada*). Adnominatio: per immutationem 20 tan : 44 dan; 7 gen : 24 sen : 40 men : 48 ren; per detractioem 3 sai : 10 ai; per adiectionem 10 ai : 11 vai. Diafe: 1 soi apessatz, 3 cre e, 17 suau et, 18 viu e, 23 soi ieu, 33 fui onratz, 41 soi iratz. Sinalefe: 4 plagra onguan, 20 ama e. Elisione: 26 cueind' e, 29 dupt' e. La formula metrica è un *unicum* secondo il repertorio di Frank. Lo stesso schema rimico si trova in GrdoRos, *BdT* 240.4 e in Peirol, *BdT* 366.3 (con la rima en in comune). Non è l'unico caso nel *corpus* di Pons di affinità a livello di rime con Peirol: anche la canzone VII, *BdT* 377.1, dove compare come qui il *senhal On-tot-*

mi-platz, ha in comune lo schema rimico con *BdT* 366.12 di Peirol. Questi dati sono interessanti alla luce dell'ipotesi di un altro rapporto possibile tra Peirol e Pons: è verosimile infatti ritenere che Peirol si sia ispirato al *senhal On-tot-mi-platz* per coniare il *Tot-mi-platz* che ha inserito in *BdT* 366.4, canzone che secondo Frank sarebbe addirittura da attribuire a Pons (per un'argomentata smentita di questa tesi si veda ASTON 1975). Visto quest'altro significativo caso di possibile rapporto di derivazione tra i due trovatori (già suggerito da HOEPPFNER 1951, p. 116), si può supporre che Peirol abbia preso le canzoni II e VII di Pons de la Guardia, dove compare il *senhal* a cui forse si ispirò, come modello per lo schema rimico. Considerando che i due trovatori sono sostanzialmente contemporanei, la direzione del rapporto intertestuale è suggerita solamente dal fatto che il *senhal On-tot-mi-platz* compare in tre canzoni diverse di Pons de la Guardia, mentre in Peirol *Tot-mi-platz* si trova soltanto in *BdT* 366.4 (vv. 4, 45 e al v. 49 *Tot-mi-plai*), il che farebbe supporre che si tratti di una citazione. Naturalmente si tratta di un'ipotesi, ma se fosse vera sarebbe curioso che Peirol si sia ispirato al *senhal* che Pons ha utilizzato per Marquesa d'Urgel per coniarne un altro, *Tot-mi-platz*, riferito a una donna omonima, Marqueza de Polignac.

ATTRIBUZIONE

Per la questione attributiva si veda il paragrafo *Attribuzione* di I, *BdT* 377.4: le due canzoni infatti vanno considerate insieme.

DISCUSSIONE TESTUALE

Entrambi i testimoni presentano alcuni errori evidenti, ma non è dimostrabile la presenza di un antecedente comune. In **V** in particolare si rilevano alcune ipometrie. Il v. 33 è ipometro (– 1) a meno che non si consideri la dieresi *viu* che tuttavia non sembra molto probabile. Anche al v. 35 manca una sillaba che sarà verosimilmente il *no* che si trova in **E** e che chiarisce il senso dei versi 33-34: «Tant i fui honratz | que·l coven me plai | sitot no m'estrai», da intendersi 'Sono tanto onorato che mi piace la promessa sebbene non riesca a distaccarmene'. Il v. 37 infine presenta un'ipometria più grave (– 3), che si può giustificare con la caduta del trisillabico

mensongier di **E**: l'aggettivo *mensongier* non solo è coerente con il contesto della *cobla* (si noti che al v. 40 si legge *que ver me par can ne/me men*) ma anche attestato in sintagma con *semblan* ad esempio in Albertet, *BdT* 16.13 v.12: «e fals semblan messongier trahidor».

In **V** ci sono anche lezioni inferiori alle corrispondenti di **E**. Al v. 7 *es men gen* è in contraddizione con il *servitium amoris* di Pons rispetto al più congruo *es mi gen* di **E**. Al v. 11, sembra di poter leggere *que tro* (ma la decifrazione paleografica in questo luogo è un po' ardua) laddove **E** legge *de trop*: se si trattasse di *tro* < INTRO sarebbe meno probabile perché, in assenza di *que*, dopo *tro* ci si aspetterebbe un articolo (*tro·l pietz*) come in questo verso di Cadenet, *BdT* 106.23, v. 18: «tro·l mielhs vengues»; inoltre qui sembra evidente che *peitz* sia da intendere come avverbio (*peitz me vaj*). Al v. 23 **V** legge *mi son en iugan rizen*, con due gerundi, uno preposizionale e uno no: posto che il gerundio può essere preceduto o no dalla preposizione (cfr. JENSEN 1994, p. 211) sembrerebbe migliore la lezione di **E** *mi soi ieu ioguan rizen* con entrambi i gerundi senza preposizione. Si tratta di una dittologia abbastanza diffusa (la si trova ad esempio in AdNegre, *BdT* 3.2, v. 20: «ni mentirs jogan rizen» e in GrBorn, *BdT* 242.79, v. 2: «rien jogan») che può essere intesa il più delle volte come un inciso (sull'impiego asindetico dei due gerundi Frank rimanda a SCHULTZ-GORA 1892, pp. 513-517). Non è impossibile comunque che il sintagma possa essere concepito come un unico elemento: *ioguan-rizen*. In questo caso si potrebbe anche accogliere la lezione di **V** che sembra ritenere *ioguan-rizen* come un unico gerundio come al v. 36 di questa stessa canzone: *en baizan*. Ai vv. 23 e 29 si registrano due forme poco convincenti. Al v. 23 inizia un elenco di virtù della donna che, come si dice al v. 30, soggiogano il poeta. Tutte le virtù elencate dovranno essere considerate soggetti del predicato *m'a mes* del v. 30 con *concordatio ad sensum* del verbo singolare con l'ultimo dei soggetti (Frank stampa *m'a[n] mes* «pour plus de clarté», ma non è necessario), pertanto la preposizione *en* davanti al primo soggetto *les grans beutatz* non si spiega: sarebbe uno stato in luogo destinato a rimanere *pendens*. Al v. 29 poi è da preferire la forma di **E** *c'a midons* piuttosto che *e midons* di **V**: la lezione di **V** infatti considera *midons* come un ulteriore soggetto da aggiungere all'elenco di virtù («e la valor gran | e midons»), ma ciò non sembra coerente considerando che le virtù sono possedute dalla donna.

Più convincente è appunto la variante di **E** che legge «e la valor gran | c'a midons, qu'ieu dupt'e blan». Al v. 36 e al v. 40 infine, dove in **E** si ha il pronome *me*, in **V** si trova *en/ne*: *que·n fes V* vs *que·m fes E* e *can ne men V* vs *quan me men E*. In entrambi i casi la forma migliore sembra quella di **E** non solo per la maggiore coerenza di senso, ma anche perché preferibile retoricamente: tutta la *cobla* insiste infatti sui pronomi e sugli aggettivi di prima persona (cfr. vv. 34, 35, 38, 39).

Anche se in diversi luoghi appare superiore a **V**, anche **E** presenta alcuni errori certi. Il v. 1 è ipermetro (+1): il quadrisillabo *apoderatz* 'soggiogato' è una variante quasi sinonimica del trisillabo *apessatz* 'preoccupato' di **V**. Al v. 6 si legge *mon tot mi platz* ma, come argomentato nella § *Discussione testuale* di I il *senhal* utilizzato da Pons è *On-tot-mi-platz* e dunque sarà corretta la variante di **V**. Lo stesso vale per il v. 50 dove entrambi i codici riportano la forma scorretta del *senhal*: *mon tot mi platz*. Si tratta di un errore facilmente poligenetico vista la complessità dello pseudonimo scelto da Pons (un sintagma verbale). Ipotizzando che, verosimilmente, Pons abbia usato sempre lo stesso *senhal* nelle diverse *pièces* del suo *corpus* poetico, si dovrà emendare il verso in *en On-tot-mi-platz* come già proponeva Frank ricostruendo l'espressione *aver conort en alcu* (cfr. Cadenet, *BdT* 106.16, v. 42: «mas eu·m conort en vostres bels semblans» e AdNegre, *BdT* 3.2, v. 17: «aurai bon conort en me»): «Mas nos avem conort gran | en On-tot-mi-platz», vv. 49-50. Appel dal canto suo stampa *e mon Tot-mi-platz*, che è ricostruzione plausibile (anche se non limpidissima nel senso), ma che ci costringe ad ammettere che Pons abbia utilizzato due *senhal* diversi nel suo *corpus*, ossia *On-tot-mi-platz* e *Tot-mi-platz*: considerando però che il primo dei due è sicuro, sembra meno economico ipotizzarne un altro, per altro più banale. Può darsi che i copisti di **E** e **V** abbiano frainteso un *titulus* per la nasale presente nei loro modelli scrivendo *m*, e quindi intendendo il possessivo *mon* (del resto elemento assai diffuso nei *senhal*) al posto di *n* per *en*.

Vale la pena poi di dare la lezione integrale della sesta *cobla* così come viene riportata nei due testimoni segnalando in neretto le divergenze significative:

E	V
41 Mas molt soi onratz	41 Mas mout son iratz
42 e marritz dun plai	42 e maritz dum plai

43	enque vos destai	43	en quels pros desai
44	avem pres gran dan	44	avem pres gran dan
45	enla comtessa prezan	45	dela comtessa presan
46	dona deburlatz	46	dona deburlatz
47	que perdem so mes parven	47	que perdem zo mes parven
48	si dieus encar nolans ren	48	si dieus enquer non lans ren

Al v. 41 la lezione di **E** è certamente erronea perché incoerente con il contesto della *cobla*: *onratz* si sarà prodotto per influenza dell'*onratz* del v. 33, che apre la *cobla* precedente ed è seguito per altro come qui dal rimante *plai* in *aequivocatio*. L'errore del v. 41 può spiegare forse anche il problema del v. 43: la forma *destai* (o *desrai* come leggono Frank e Appel), altrimenti incomprensibile, potrebbe essersi prodotta per influsso del *mestrai* della *cobla* precedente. Il copista, forse ingannato dall'identità dei rimanti *plai* dei vv. 34 e 42, potrebbe essere stato influenzato dai tre rimanti iniziali della *cobla* precedente (*onratz*, *plai*, *estrai*). Del resto, la forma *destai* (o *desrai*) non sembra in altro modo spiegabile se non come una banale svista. Ma anche il *vos* di **E** non è appropriato considerando il verbo alla prima persona plurale del verso successivo (*avem*). Frank emenda *vos* in *nos* probabilmente tenendo conto sia del *nos* del v. 49 sia dell'*usus scribendi* di Pons che si fa volentieri portavoce della nobiltà catalana al seguito del sovrano. Nonostante l'*emendatio* di Frank sia ammissibile, la lezione di **V** sembra comunque accettabile se si stampa *en que·ls pros de sai*. I vv. 41-44 di **V** potrebbero essere intesi così: 'Ma sono molto amareggiato e addolorato a causa di una questione in cui noi, nobili di qui, abbiamo acquistato un grande danno'. Non dovrebbe preoccupare troppo l'errore flessionale in *pros*, non solo per la catalanità del manoscritto e dell'autore, ma anche perché la stessa forma con *s* per il caso soggetto plurale si trova anche in un'altra canzone di Pons: cfr. IV, *BdT* 47.8, v. 39: «*quar ja·ls pros s'en meton en plai*» (forma presente in tutti i testimoni che conservano il verso: **CERV**). Appel stampa la lezione di **V** correggendo, come suo solito, l'errore di declinazione: *en que·l pro de sai*. Infine, al verso 45 si oppongono *en la comtessa* **E** vs *de la comtessa* **V**. La forma migliore è anche in questo caso quella di **V** con un *de* che può essere considerato o di argomento o di provenienza: 'riguardo alla contessa' o 'dalla contessa' (cfr. ad esempio AimPeg, *BdT* 10.30, v. 2: «*lo dan qu'ai*

pres d'amix e de senhors»). La lezione di **E** d'altro canto non è chiara: potrebbe riallacciarsi all'*en* del v. 43, ma anche in questo caso resta poco convincente (Frank stampa *en* e glossa «en la personne de, au sujet de»). Un altro caso in cui **V** è superiore a **E** è il v. 22: *mas quant es laisatz* **E** vs *mas tant enlassatz* **V**. Al di là della *scriptio* divisa di *eslaisatz* che confonde, la lezione di **E** potrebbe essere interpretata come un'esclamazione con il verbo *eslaisar*: 'ma quanto mi sono lanciato giocando, ridendo'. Qui però, come già notava Frank, per il confronto con il v. 30 (*m'a mes en tal latz*) è più congrua la lezione di **V** con il verbo *enlasar*.

Vi sono poi alcuni errori di declinazione che, trovandosi in rima, possono essere interpretati come catalanismi e dunque considerati d'autore. Al v. 26 entrambi i manoscritti leggono *e-l cors cueind'e (cuint e V) gai*: considerando che ai vv. 25-28 sono elencati i soggetti del verbo *aver* (*a*) del verso 29, ci aspetteremmo un *gais*. Al v. 32 troviamo in rima *chausimen (chauzimen)* che, essendo soggetto del verbo *val*, dovrebbe avere la *s* flessionale. Un caso dubbio si trova ai vv. 4-5, «no·m plagra onguan (oguan **V**) | solatz ni deport ni chan»: *chan* potrebbe essere qui caso soggetto plurale ma Frank esprime giustamente dei dubbi in proposito: «Prétendre que [...] il s'agit d'un cas sujet pluriel, qui n'a pas le signe de la flexion, [...] ce serait une bien faible excuse» (FRANK 1949, p. 241). In effetti non solo i due termini sono al singolare in **I**, *BdT* 377.4, v. 5: «sill a cui chans e deportz abelis», ma la stessa dittologia si trova al singolare anche nelle occorrenze che si rinvengono ad esempio nel *corpus* di Bernart de Ventadorn (*BdT* 70.21, v. 27: «que d'aqui mou deportz e chans»; *BdT* 70.32, v. 14: «eu ai chan e deport laissat»; *BdT* 70.35, v. 2: «chan e deport et ai joi e solatz»). Il caso resta in teoria dubbio, ma di fatto si può considerare anch'esso un catalanismo. Un altro errore di declinazione è quello già segnalato della lezione di **V** al v. 43: «en que·ls pros de sai», anche se il fatto che il verbo del verso successivo sia alla prima persona plurale (*avem*) rende la morfosintassi più incerta.

In **E** si registra solo un punto metrico anomalo al v. 15 dopo *que fos mortz* a segnare forse una pausa sintattica prima del sintagma *ab cor iauzen*.

Nonostante entrambi i manoscritti presentino vari guasti, scelgo **E** come testo base e ne rispetto la grafia perché mi pare in generale più corretto, soprattutto dal punto di vista metrico. Lo emendo però recuperando la lezione di **V** in vari punti

palesamente erronei: al v. 1 stampo *apessatz* in luogo di *apoderatz* per sanare l'ipermetria; al v. 6 elimino la *m* da *mon* per ottenere la corretta forma del *senhal*; al v. 41 promuovo a testo *iratz* di **V** in luogo di *onratz*; al v. 43, nella difficoltà di trovare un senso per la forma *vos destai/desrai* di **E** stampo integralmente la lezione di **V**. Emendo **E** anche al v. 50 per ricostruire la forma del *senhal* che ho ipotizzato come corretta. Infine, intervengo sul testo di **E** anche in due casi la cui adiaforia è meno certa: al v. 22 prediligo la variante di **V** per il confronto con il v. 30; lo stesso vale per il v. 45 dove stampo il *de la* di **V**.

Per il resto privilegio le varianti di **E** che restano indifferenti, ossia: *que fassa* **E** vs *qu'ieu fassa* **V** (v. 8); *non puesc* **E** vs *no i pusc* **V** (v. 24); *c'aisi* **E** vs *aixi* **V** (v. 39).

I	Tant soi apessatz et en gran esmai, que ben cre e sai que no·m plagra onguan solatz ni deport ni chan, mas On-tot-mi-platz vol qu'ieu chan, et es mi gen que fassa son mandamen.	4 8
---	---	--------------------------------

I. 1 apessatz] apoderatz **E**, apessatz **V** 6 On-tot-mi-platz] montot mi platz **E**, on tot mi platz **V** 7 es mi gen] es men gen **V** 8 que] quieu **V**

I. 1 soi] son **V** 3 sai] say **V** 4 onguan] ogan **V**

I. Sono tanto preoccupato e inquieto che so bene che d'ora in poi non mi sarebbe gradita nessuna compagnia né divertimento né canto, ma *On-tot-mi-platz* vuole che io canti, e mi piace obbedire al suo comando.

III	Suau et em patz viu, e meins d'esglai, sel que per assai ama, e non ges tan qu'en puesca morir aman; mas tant enlassatz mi soi ieu ioguan rizen, c'ueimais non puesc aver sen.	20 24
-----	---	----------------------------------

III. 22 tant enlassatz] quant es laisatz **E**, tanta enlassatz **V** 23 soi ieu ioguan] son en iugan **V** 24 non puesc] no i pusc **V**

III. 19 sel que] cel qui **V** 21 puesca] pusca **V** 24 c'ueimais] cui mais **V**

III. Vive tranquillo e in pace, e con meno paura, colui che ama tanto per provare, e non certo al punto da poter morire amando; ma io mi sono tanto avviluppato, tra una risata e uno scherzo, che non posso più aver senno.

IV	Que las grans beutatz e·l cors cueind' e gai e·l ric pretz verai e la valor gran	28
	c'a midons, qu'ieu dupt' e blan, m'a m'es en tal latz don molt dur trebaill aten, si no me val chاوزimen.	32

IV. 25 Que las] en les **V** 29 c'a midons] e midons **V**

IV. 26 cueind'e] cuint e **V** 29 dupt'e] dupte e **V** 31 molt] mout **V** – trebaill]
trebaill **V** 32 me] mi **V** – chاوزimen] chاوزimen **V**

IV. Perché la grande bellezza e la persona amabile e gioiosa, e il nobile, autentico pregio e il grande valore che ha la mia signora – che io temo e blandisco – mi hanno messo in un laccio da cui attendo un tormento molto crudele, se non sono degno di clemenza.

V	Tant hi fui onratz que·l coven mi plai – sitot no m'estrai – que·m fes en baizan.	36
	Del bel mensongier semblan es mos cors pagatz, c'aisi m'o dis avinen que ver me par, quan me men.	40

V. 35 sitot mestrai V 36 que·m] *quen* V 37 del bel semblan V 39 c'aisi]
aixi V 40 me men] ne men V

V. 33 Tan i fui honratz V 34 mi] me V 36 en baizan] em baisan V 39 dis]
ditz V 40 quan] can V

V. Fui tanto onorato che mi piace il patto – benché non mi liberi del tutto dai miei mali – che stipulò con me baciandomi. Il mio cuore si contenta del bel volto menzognero, poiché mi parla in modo così affascinante che mi sembra che dica il vero anche quando mi mente.

VI	Mas molt soi iratz e marritz d'un plai en que·ls pros de sai avem pres gran dan	44
	de la comtessa prezan, dona de Burlatz, que perdem, so m'es parven, si Dieus encar no la·ns ren.	48

VI. 41 iratz] onratz **E**, iratz **V** 43 enque uos destai **E**, en quels pros desai **V** 45 de la] enla **E**, dela **V**

VI. 41 Mas molt] Mas mout **V** 42 marritz d'un] maritz dum **V** 45 prezan] presan **V** 47 so] zo **V** 48 encar no] enquer non **V**

VI. Ma sono molto triste e afflitto per una contesa in cui noi, nobiluomini di qui, abbiamo subito un grande danno per la perdita – mi sembra – della nobile contessa, signora di Burlatz, se Dio ancora non ce la rende.

VII Mas nos avem conort gran
en On-tot-mi-platz,
que sel que la ve soven
non pot aver marrimen.

52

VII. 50 e mon tot mi platz **EV**

VII. 51 sel] cel V

VII. Ma noi abbiamo grande conforto in *On-tot-mi-platz*, poiché colui che la vede sovente non può essere afflitto.

COMMENTO

In questa canzone, come in VI, *BdT* 63.4 e VIII, *BdT* 277.5, Pons non interpella mai direttamente la donna. In tutte le altre liriche del suo *corpus* invece il poeta le si rivolge direttamente.

2. *esmai*: come il fr. *esmai*, deverbale da *EXMAGARE ‘privare di potere’, germanismo, «trouble causé par un émotion quelconque, p. ex. par l’amour» (*FEW* XV/2, p. 93a). Il sintagma *en gran esmai* si trova ad esempio in Peirol, *BdT* 366.8, v. 70, come qui in un versicolo.

3. *cre e sai*: dittologia più comunemente invertita come, sempre in Pons, in III, *BdT* 377.3, v. 11: «e sai e cre que leis aman morai».

5. La stessa dittologia si trova invertita in I, *BdT* 377.4, v. 5: «sill a cui chans e deportz abelis». I tre vocaboli (*solatz*, *deport*, e *chan*) si trovano spesso inseriti in vari costrutti polimembri, cfr. ad esempio, BnVent, *BdT*, 70.35, v. 2: «chan e deport et ai joi e solatz». Questa prima *cobla* in particolare dialoga strettamente con la canzone precedente (I, soprattutto le prime due *coblas*), insistendo, per così dire, sul campo vettoriale che lega questi tre termini costituendo così un ben definito orizzonte ideologico in base a cui interpretare le due canzoni. Il confronto intertestuale più significativo mi sembra quello con una canzone di Alfonso II d’Aragona, *BdT* 23.1, in cui si trova un verso simile: «Per manhtas guizas m’es datz | jois e deports e solatz» (vv. 1-2).

6. *On-tot-mi-platz*: in questo caso la forma corretta del *senhal* è trädita da **V** che tuttavia al v. 50 legge erroneamente *mon tot mi platz* come qui **E**. Non vi è dubbio che qui si tratti di *senhal* visto il verbo *vol* che segue immediatamente l’espressione in *enjambement* nel verso successivo.

7. *vol qu’ieu chan*: qui è la donna che vuole che il poeta canti; in I invece sono gli amici che lo spingono a cantare nonostante non lo faccia da tempo. In entrambi i casi il poeta accetta l’invito al canto. È il *topos*, piuttosto frequente, del canto controvolgia: cfr. BnVent, *BdT* 70.36, vv. 1-2: «Pois preyatz me, senhor, | qu’eu chan, eu chantarai». Le due canzoni, oltre che da questo motivo, sono accomunate anche dalla presenza del *senhal* e da una tradizione manoscritta che le tramanda

unite in **E** e **V**. Si noti il poliptoto con il *chan* del v. 5. – *es mi gen*: ‘mi piace’, cfr. SW IV, p. 101a.

8. *mandamen*: il termine richiama evidentemente la metafora feudale del *servitium*.

9. *estiers*: < EXTERIUS (cfr. FEW III, p. 328a).

11. *de trop*: non ho trovato altre attestazioni della preposizione *de* prima dell’avverbio *trop* (< TRÖPPU, forse germanico) che possano essere adeguatamente accostate a questa, tuttavia il *de* si potrà qui intendere come preposizione circostanziale indicante il grado di peggioramento (*peitz me vai*) della condizione del poeta (cfr. JENSEN 1994, p. 304).

12. *antan*: < ANTE + ANNUM; Frank, che insiste sull’ipotesi del *roman d’amour* che si potrebbe riconoscere nelle canzoni di Pons, traduce «l’année passée», ma la traduzione mi sembra troppo specifica e quindi ho optato per un più generico ‘qualche tempo fa’. Si noti che nella *cobla* precedente trovavamo in rima *onguan*, un altro avverbio costruito con ANNUM (< HOC ANNUM).

13. Il verso è chiaramente ironico. Difatti, nella dottrina amorosa classica che si trova ad esempio in Bernart de Ventadorn, il fatto che il poeta migliori sé stesso amando è un *topos* (cfr. ad esempio BnVent, *BdT* 70.24, vv. 19-21: «qu’eu sui d’aitan melhuratz | c’ome de me no vei plus ric | car sai c’am e sui amatz») o *BdT* 70.13, vv. 14-15: «be conosc que mos pretz melhura | per la vostra bon’aventura»). A proposito del tema del *melhorar* Cropp commenta che la *fin’amor* «doit s’élancer perpétuellement vers un but plus élevé, vers le perfectionnement de son être qu’il espère atteindre auprès de la dame» (CROPP 1975, p. 142). È proprio questo concetto della *fin’amor* che diventa oggetto dell’ironia di Pons che accosta il verbo *melhorar* con il *peitz me vai* del v. 11. – *aissi*: ATQUE X ECCU + SIC, con valore modale. – *vauc meilluran*: il costrutto di *anar* + gerundio è usato per «marquer une action en cours» (JENSEN 1994, p. 227).

14. *assatz*: < AD SATIS, più che il senso restrittivo di ‘abbastanza’, ha qui il senso di ‘molto’ (vd. JENSEN 1994, p. 279).

15-16. L’idea della morte ricorre più volte nel legato lirico di Pons: cfr. I, *BdT* 377.4, v. 18; III, *BdT* 377.3, v. 11; IV, *BdT* 47.8, vv. 34-35; V, *BdT* 377.7, v. 29, v. 35; VI, *BdT* 63.4, v. 8. Lo stesso tema ritorna nella *cobla* successiva al v. 21.

15. *cor iauzen*: sintagma diffusissimo nella lirica trobadorica, spesso in rima; *iauzen* è quello che Jensen chiama un aggettivo oggettivo, ossia un aggettivo generalmente posto dopo il sostantivo a cui si riferisce (*cor*) che serve per stabilire una distinzione logica: in questo caso il contrasto che si crea è con l'avverbio *malamen* del verso successivo, ugualmente in rima (vd. JENSEN 1994, p. 43). Il termine *iauzen* ricorre altre due volte nelle canzoni di Pons sempre riferito al poeta-amante (cfr. VI, *BdT* 63.4, v. 27 e VII, *BdT* 377.1, v. 7). Se si considera che in tutte le liriche di Bernart de Ventadorn il termine compare solo due volte, si può ritenere che l'aggettivo fosse prediletto da Pons.

16. *s'ara*: la variante *sera* di **V** potrebbe far pensare alla terza persona singolare del futuro del verbo *ser*, ma si tratta in realtà di semplice variante grafica di *ara*.

17. La stessa espressione, sempre in rima, si trova ad esempio in GrBorn, *BdT* 242.35, v. 1: «Tot gen m'estav' e suau et en patz». – *em*: labializzazione di *n* davanti a consonante labiale.

18. *viu*: terza persona singolare, in poliptoto (e in *aequivocatio*) con il *viu* (prima persona singolare) del v. 16. – *e meins d'esglai*: costruzione un po' ellittica; ci si aspetterebbe la presenza del verbo *aver* (*e ai meins d'esglai*, con sinalefe *e ai*). Frank stampa *e[n] meins d'esglai* che è ugualmente possibile. Si è scelto comunque di non intervenire perché, benché ellittica, l'espressione è abbastanza chiara e, essendo presente in entrambi i manoscritti, potrebbe documentare un uso sintattico particolare della congiunzione *e*. Anche Appel è della stessa idea e traduce «in Frieden und geringerer Furcht lebt» glossando: «Es ist nicht notwendig *e* als *en* zu verstehen». – *esglai* è un derivato di GLADIUS.

19. *per assai*: Appel traduce «auf Probe» e commenta «nicht ernsthaft». Frank, similmente, traduce «pour tenter sa chance». La traduzione di Frank è abbastanza convincente, ma il termine *essai* (< EXAGIUM), più precisamente, ha in sé il senso del saggiare, del testare se un qualcosa è buono (se una bevanda, ad esempio, sia buona o avvelenata: cfr. *FEW* III, p. 255b). Si noti la forte inarcatura con il verso successivo.

20. *ges*: < GENUS, avverbio espletivo rafforzativo della negazione.

21. *morir aman*: ritorna il tema della morte già toccato nella *cobla* precedente. Pons accosta più volte l'amare con il morire, cfr. V, *BdT* 377.7, v. 35: «mas morir

pusc desamatz», oppure VI, *BdT* 63.4, v. 8: «aman viu et aman morrai». Lo stesso sintagma si trova in rima anche in Daude de Pradas, *BdT* 65.3, v. 13: «e si-m layssatz morir aman».

22. *enlassatz*: < IN + LAQUEARE. Il tema del laccio d'amore (*topos* trobadorico, che ritorna anche al v. 30) è spesso collegato a quello dell'amante imbrogliato: in effetti Pons afferma di essersi *enlassatz* giocando e ridendo, come in un inganno.

23. *ioguan rizen*: la traduzione che ho scelto, 'tra una risata e uno scherzo', è la stessa proposta in *Rialto* da Linda Paterson per l'analoga espressione *rizen jogan* che si legge nel *partimen* tra Aimeric de Pegulhan e Elias d'Uisel (*BdT* 10.37, v. 32).

24. *c'ueimais*: il fatto che la variante grafica di V presenti una *scriptio* divisa potrebbe far pensare che il copista l'abbia intesa non come avverbio derivante da HODIE MAGIS ma come pronome relativo (*cui*). – *non puesca aver sen*: il tema della follia d'amore compare anche in I, *BdT* 377.4, v. 30 a ulteriore conferma dello stretto legame tra le due canzoni.

25. *las grans beutatz*: il sintagma è molto diffuso ed è spesso, come qui, in rima; nel *corpus* di Pons si trova, nella stessa sede metrica, in V, *BdT* 377.7, v. 26: «e remir sas grans beutatz»; si noti che in questa canzone ai successivi vv. 43-44 si trova ancora *beutatz* e *bon pretz*. Secondo Pons la bellezza della donna è creata da Dio: cfr. VI, *BdT* 63.4, v. 11.

25-28. Enumerazione con anafora di *e* delle qualità topiche della donna (*beutatz*, *cors*, *pretz* e *valor*).

26. *cueind'e gai*: i due aggettivi sono associati già in Guglielmo IX, *BdT* 183.10, v. 29: «Mout ai estat cuendes e gais». L'aggettivo *coinde* «indique la façon agréable et gracieuse dont un membre de la société courtoise se conduit et se présente au monde» e «évoque la vie sociale et le rapports aimables qui découlent de la courtoisie» (CROPP 1975, pp. 108-109). Anche Bernart de Ventadorn utilizza i due epiteti per qualificare la donna, cfr. BnVent, *BdT* 70.16, v. 46: «gen afliban, conhd' e gai». La stessa dittologia si trova in rima, ad esempio, nell'*Ensenhamen* del giullare di Ramon Vidal de Besalú, riferita al re Alfonso: «Aqui trobavon cuend' e gay | e donador lo rey N'Anfos», vv. 765-766 e, riferita al *cors*, nel *salutz Totas bonas donas valens* di Arnaut de Maruelh: «lo vostre jen cors cuend' e gay», v. 149.

27. *ric pretz verai*: nella lirica trobadorica l'aggettivo *pretz* si trova spesso inserito in espressioni polimembri; avvicinabili a questo verso di Pons sono ad esempio i polinomi BnVent, *BdT* 70.18, v. 10: «can es de bo pretz verai» o Caden, *BdT* 106.3, v. 51: «Domn' ab fin pretz verai». Come afferma Cropp, nei trovatori dell'epoca classica «le mot *pretz* est de même déterminé par les épithètes courtoises marquantes» (CROPP 1975, p. 432). L'aggettivo *pretz* in Pons «résume le mérite sans pair de la dame» (CROPP 1975, p. 427); cfr. I, v. 15.

28. *valor*: il termine *valor*, all'epoca di Pons, «désigne en général la valeur personnelle» (CROPP 1975, p. 433). In questi versi di Pons i termini *pretz* e *valor* compaiono separati: l'associazione dei due termini in una dittologia è più comune in un'epoca successiva rispetto a quella classica in cui scrive Pons (cfr. Cropp 1975, p. 435).

29. *dupt' e blan*: sembra che questa dittologia si debba a Cercamon, *BdT* 112.4, v. 50: «car s'ieu la dopti e la blan». I verbi designano due aspetti differenti del servizio d'amore e si trovano associati in diversi trovatori (ad esempio in Bernart de Ventadorn e Giraut de Bornelh; vd. CROPP 1975, p. 190, nota 31). Si potrebbe anche pensare di tradurre l'espressione con un solo verbo proponendo 'la lodo timorosamente', ma considerando che, ad esempio in Cercamon, i due verbi sembrano individuare due momenti diversi del rapporto con la donna, è meglio tradurli indipendentemente. Il campo semantico della paura e del timore in relazione alla richiesta amorosa è molto frequentato da Pons: nel suo *corpus* ricorrono vocaboli come *paor*, *temensa*, *temer*. Si tratta, come noto, di un *topos* ovidiano.

30. *m'a*: il verbo singolare in presenza di più soggetti si trova anche altrove in Pons: cfr. IV, *BdT* 47.8, v. 28. In questo caso «les substantifs cordonnés sont pris globalement comme formant un tout» (JENSEN 1994, p. 209), ossia tutte le qualità positive possedute dalla donna.

31. *trebaill*: in origine il termine indicava un tormento fisico, mentre un termine come *esmai* che apre la canzone (v. 2) indica più che altro l'oppressione psicologica (cfr. FEW XIII/2, p. 287b e sgg.). – *aten*: il verbo *atendre* è qui usato transitivamente; lo stesso in VI, *BdT* 63.4, v. 21.

32. *chauzimen*: dal gotico KAUSJAN ‘kosten, prüfen, erproben’ (FEW XVI, p. 302b); secondo Cropp Pons de la Guardia è stato il primo trovatore a utilizzare il termine *chauzimen* nel senso di ‘indulgenza, clemenza’: «Frappé par la beauté et par le mérite de la dame, il a peur des conséquences de son amour *si no·m val chauzimen*» (CROPP 1975, p. 178).

33. *hi*: avrà qui valore attualizzante.

34. *coven*: termine di origine feudale che fa riferimento alla *traditio personae* dell’omaggio vassallatico (vd. CROPP 1975, p. 475).

35. *sitot*: introduce una concessiva ed è seguito nella grande maggioranza dei casi dall’indicativo (vd. JENSEN 1986, p. 298). Henrichsen spiega che «le présent et le passé composé du subjonctif sont pratiquement exclus après *si* en ancien occitan. Il est donc possible que cette ‘servitude grammaticale’ [...] a été maintenue quand *si* a été appelé à faire partie de conjonctions concessives» (HENRICHSEN 1971, p. 301). L’incidentale introdotta da *sitot* si riferirà al contenuto del *coven*: in sostanza l’impossibilità di Pons di liberarsi dai mali che gli derivano dal *coven* che la donna gli ha concesso è presentata come un evento fattuale. Appel inserisce un punto di domanda alla fine del verso, ma sembra difficile conciliare il significato concessivo da attribuire all’espressione introdotta da *sitot* con il tono interrogativo: per altro la presenza dell’indicativo sembra confermare il forte senso avversativo dell’espressione. Appel propone il confronto con due versi da lui interpretati come interrogativi di Bernart de Ventadorn con valore simile di inciso, ossia *BdT* 70.7, v. 16: «s’anquer no la·m desantreya?» e *BdT* 70.18, v. 26: «s’eu n’agra re mai?», ma mi pare che in entrambi i casi il punto interrogativo non sia necessario. – *estrai*: l’idea dell’impossibilità di estraniarsi dalla donna si affaccia anche in VI, *BdT* 63.4, vv. 40-42: «E s’ieu ia·m part de leis ni·m tueill, | ia Dieus no·m lais a mon viven | de fin’amor iauzir un iorn».

36. *que·m fes*: il pronome relativo è riferito al *coven* del v. 34, ma è separato dal sostantivo a cui si riferisce dall’inciso del v. 35 che ho preferito porre tra lineette, come già Frank. – *en baizan*: cfr. BnVent, *BdT* 70.13, vv.16-17: «e car vos plac que·m fezes tan d’onor | lo jorn que·m detz en baizan vostr’amor». Il tema torna più volte nel *corpus* di BnVent. Quello del bacio è un rito di origine feudale che simboleggia pace e amicizia tra il signore e il vassallo, ma poteva essere anche il

sigillo di un giuramento (cfr. il classico CHENON 1919-1923). Lo stesso *explicit* di verso con il riferimento al medesimo tema si trova in IV, *BdT* 47.8, v. 10: «la bela que·m compret baissan». Altrove poi Pons parla di un baciamento: cfr. III, *BdT* 377.3, v. 36. La variante di **V** *em baisan* è un tipico caso di nasalizzazione davanti a labiale.

37. *mensongier semblan*: lo stesso sintagma si trova ad esempio in Albertet, *BdT* 16.13, v. 12: «e fals semblan messongier trahidor». Simile è l'espressione *semblan trichador*, cfr. per esempio GsbPuic, *BdT* 173.8, v. 21: «Ab bel semblan trichador».

38. *cors pagatz*: l'espressione è attestata ad esempio in PVID, *BdT* 364.46, v. 73: «non aurai mon cor pagat».

39. *m'o dis*: 'me lo dice'; il soggetto di *dis* < DICIT è naturalmente la donna. – *avinen*: più comunemente aggettivo qualificante la donna, ma qui avverbio.

40. Sono diverse le espressioni nella lirica trobadorica che accostano il *ver* con il *mentir*; è significativo in particolare il confronto con i versi finali di una canzone di Pons de Chaptol, *BdT* 375.21, vv. 49-50, dove si trova espresso lo stesso concetto e ricorre anche il termine *semblan*: «[...] e qui·n vol ver dir | de belh semblan no·y men».

41-48. In quest'ultima *cobla*, secondo una modalità che ricorda il genere del *sirventes-canso*, fa irruzione nel testo il ricordo di un fatto storico con riferimento preciso a un personaggio, la contessa di Burlatz. Si tratta dell'unico personaggio storico espressamente nominato nel *corpus* di Pons.

41-42. L'*ira* e il *marrimen* sono precisamente due condizioni proprie dell'amante che spesso compaiono accostate nella lirica amorosa, ma qui saranno da intendere in senso più generale, a indicare una preoccupazione per motivi estranei alla dinamica amorosa (*un plai*). Si tratta in ogni caso di termini piuttosto forti con un valore nettamente soggettivo (vd. Cropp 1975, pp. 287-291). Il lessico è feudale: si consideri la frequente formula «sine ira et marrimento» usata dal vassallo per trattare giuridicamente con il suo signore. – *plai*: fra le numerose accezioni del termine *plai* schedate da Levy in *SW* VI, pp. 332 e sgg. si è scelto qui il senso di 'contesa', con le implicazioni giuridiche determinate dall'etimo (*plai* < PLACITUM). La *querelle* cui si fa riferimento è verosimilmente quella che oppose Alfonso II e la sua corte (di cui Pons era personaggio di spicco) e Ruggero II

Trencavel, visconte di Béziers, che sposò Adelaide di Burlatz, figlia di Raimondo VI, conte di Tolosa, nel 1171. Pons parla di una contesa in cui i nobili catalani (*pros de sai*) hanno subito un grande danno (*avem pres gran dan*) a proposito della contessa di Burlatz, che ora temono di perdere. Per comprendere a fondo il significato della *cobla* dobbiamo considerare alcuni dati. Innanzitutto, Ruggero II era un vassallo di Alfonso la cui fedeltà al sovrano era indispensabile, rappresentando questi un cardine decisivo per i progetti espansionistici del re aragonese nel Midi (cfr. FRANK 1949, pp. 243-244); tuttavia il suo matrimonio con la figlia del conte di Tolosa aveva destato le preoccupazioni di Alfonso II circa la rottura del patto feudale. In secondo luogo, nella *razo* della canzone *Mout eron doutz mei consir* (BdT 30.19) di Arnaut de Maruelh, trovatore accreditato presso la corte della contessa di Burlatz, leggiamo che Arnaut s'innamorò della donna ma dovette desistere dalla sua passione a causa della gelosia proprio di Alfonso II che «entendia en la comtessa» (BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964, p. 36). Infine, nel sirventese *Reis, s'anc nuill temps foz francs ni larcs donaire* (BdT 210.17) di Guilhem de Berguedan, nell'ambito di un attacco al sovrano aragonese troviamo un riferimento alla *dompna de Beders* che può essere accostato a questi versi di Pons: «E puosc vos dir planamen mon vejaire, | reis deschausitz, ben a dos ans entiers, | e pot vos hom ben mostrar e retraire | la comtessa q'es dompna de Beders, | a cui tolguetz, qan vos det sas amors, | doas ciutatz e cent chastels ab tors», vv. 18-22. Guilhem accusa qui Alfonso di essere un *reis deschausitz* per essersi comportato in modo non cortese nei confronti di Adelaide quando, nel 1179, per punire l'infedeltà di Ruggero II, obbligò quest'ultimo non solo a sottomettersi al sovrano ma anche a riconoscerlo signore delle città di Carcassonna e Limoux (in quell'occasione giurarono fedeltà ad Alfonso II anche più di quattrocento vassalli, molti dei quali erano feudatari del visconte di Béziers). È possibile dunque che, come già ipotizzava Frank, l'afflizione e la preoccupazione di Pons e della corte catalana (*de sai*) di cui il trovatore si fa portavoce, sia dovuta all'umiliazione, forse eccessiva, subita da Adelaide, nei confronti della quale, per altro, se dobbiamo prestare fede alla *razos* di Arnaut de Maruelh, Alfonso doveva avere avuto una qualche particolare predilezione (anche Guilhem de Berguedan del resto dice: «qan vos det sas amors», v. 21). Quella di Pons sarebbe dunque una preoccupazione di carattere

cortese dietro alla quale si cela però forse il velato dissenso verso la severità eccessiva del sovrano nei confronti del suo vassallo ribelle: come in questi versi si può riconoscere una velata critica alla politica di Alfonso, allo stesso modo si potrebbe scorgere il fastidio di Pons per le spedizioni nel Tolosano condotte dal re nella prima *cobla* di III, *BdT* 377.3 («ploran m'en part», v. 4»), dove per altro, come qui, ricorre l'espressione *de zay* a indicare la Catalogna (v. 3) e si trova un verbo alla quarta persona. Rispetto all'accusa diretta di Guilhem de Berguedan – trovatore spesso furente – i versi di Pons sono ovviamente molto più generici e allusivi. La contesa tra Alfonso II e Ruggero II che scoppiò nel 1179 è trattata nel *Liber feudorum maior* (LFM, n° 854-861). Tutta questa ricostruzione potrebbe farci concludere che la canzone è databile al 1179: si tratta di un'ipotesi verisimile.

43. *pros*: come afferma Cropp «dans la langue féodale, le terme suggérait la haute valeur guerrière, la vaillance; dans la littérature courtoise, il indiquait une haute vertu morale, telle que l'exigeait la noblesse» (CROPP 1975, p. 93). Si tratta qui dei nobili catalani: il termine *pros* è presente anche in IV, *BdT* 47.8, v. 59: «car ia·ls pros s'en meton en plai» (si noti il ricorrere del termine *plai*). L'uso della quarta persona nel verso successivo qualifica inequivocabilmente Pons come portavoce della nobiltà catalana. Hoepffner accosta Pons, trovatore che «parle quelquesfois au nom de la noblesse catalane» a Bertran de Born, «porte-parole de la noblesse limousine» (HOEPFFNER 1951, p. 115), ma commenta che il catalano dimostra assai minore talento di Bertran, dimostrandosi un semplice poeta di corte. Guardando la questione da un altro punto di vista sembra invece alquanto significativo che in una canzone d'amore dal tono classico si trovi, un po' all'improvviso, una *cobla* che allude a un fatto storico. Frank afferma opportunamente che la poesia di Pons si pone in linea con quella del contemporaneo Arnaut de Maruelh, nel cui *corpus*, votato alla purezza del canto cortese, non si incontrano se non pochissimi riferimenti a fatti o personaggi storici (vd. FRANK 1949, p. 245). – *de sai*: secondo Frank l'uso da parte di Pons di questa locuzione può farci concludere che al momento della composizione il trovatore si trovava in Catalogna e dunque non al seguito del sovrano nella sua spedizione punitiva contro Ruggero II al di là dei Pirenei. Questa supposizione coinciderebbe con quanto riportato in un documento, il testamento sacramentale di Ramon de la Guardia –

fratello di Pons – del 30 maggio 1179 (edizione del documento in *Sant Joan de les Abadesses*, pp. 207-208) in cui il malato Ramon affida in custodia le sue figlie e i loro beni a Pons de la Guardia fino al loro matrimonio. In realtà il documento non attesta la presenza di Pons de la Guardia al momento in cui viene rogato il testamento (che per altro è privo di *datatio topica*), tuttavia l'ipotesi di Frank che la locuzione *de sai* < DE + ECCE + HAC indichi la presenza di Pons in Catalogna non è improbabile: in questo senso, il fatto che il canzoniere catalano **V** legga la forma corretta *de sai*, mentre il linguadociano **E** riporti la lettura erronea *destai*, potrebbe essere frutto di un intervento sul testo per adeguarne il contenuto a un diverso contesto di ricezione al di là dei Pirenei (sappiamo d'altronde dallo stesso Pons che le sue canzoni erano ascoltate in Provenza: «c'ades dei voler de mon chan | que sia volgutz et auzitz en Proensa, | que ben conosc q'a las donas agensa», VII, *BdT* 377.1, vv. 3-5). Appel si chiede se l'espressione *pros de sai* non si riferisca ai nobili della corte del Visconte di Béziers: «sind also die *pros de sai* diejenigen welche am vizegräflichen Hof von Béziers leben?». Tuttavia, questa interpretazione è smentita dal fatto che l'espressione *de sai* è utilizzata altrove da Pons per indicare la Catalogna (III, *BdT* 377.3, v. 3). Robert Lafont ha scritto un saggio interessante su come Marcabruno utilizzi in due sue canzoni i locativi *sai* e *lai* per indicare diversi luoghi geografici in rapporto tra loro: lo studioso dimostra che i due avverbi sono i punti focali del riecheggiamento tra le due canzoni del trovatore prese in esame; cfr. LAFONT 1998. Avviene qualcosa di simile per Pons de la Guardia.

44. *dan*: il termine è usato qui nel suo significato proprio che fa riferimento alla sfera giuridica, più che nel senso più astratto di sofferenza dell'amante cortese (cfr. BEC 1971, p. 119). L'espressione *prendre dan* è glossata «Schaden erleiden» in *SW* II, p. 7a.

45-46. Oltre che dal citato Arnaut de Maruelh, trovatore accreditato alla corte di Adelaide di Burlatz, e da Guilehm de Berguedan, Adelaide di Burlatz è stata cantata anche, ad esempio, da Guiraut de Salaignac nella canzone *A vos cui tenc per domn'e per seignor* (*BdT* 235.1), nella canzone *BdT* 392.30 attribuita a Raimbaut de Vaqueiras («A vos, per cui pretz viu e nais et es | et a cobrat som briu en totas res, | bella donna, contessa de Burlatz, | ren ma chanzon», vv. 33-36) e nell'anonimo *descort En aquest son gai e leugier* (*BdT* 461.104), vv. 49-54: «Res tan no platz |

con fai Burlaz | per la contessa valenta | qar prez li es dat | et autriaz | tant que val las meilhors trenta». Si noti che nei due ultimi casi citati, come in Pons, *Burlatz* si trova sempre in rima. Più che per *causa rima* può essere però significativo che Pons utilizzi qui il *cognomen* toponomastico *de Burlatz* per definire la donna: sembra infatti che il trovatore preferisca fare riferimento al castello dove la donna era cresciuta (come afferma la citata *razo* della canzone *BdT* 30.19 di Arnaut de Marueh: «era dicha comtessa de Burlatz, per so qu'ela fo nada dins lo castel de Burlatz», BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964, p. 36) piuttosto che alla viscontea di Béziers, titolo che aveva acquisito nel 1771 sposando Ruggero II. Si noti che Guilhem de Berguedan parla invece di *dompna de Beders* (*BdT* 210.17, v. 20); Pons de la Guardia, in ossequio alla sua scelta stilistica limpida e raffinata, potrebbe avere scelto l'appellativo *de Burlatz* perché era sentito come meno politico di *de Beders*.

47. *perdem*: un altro verbo alla quarta persona dopo *avem* (v. 44). Pons usa la prima persona plurale, sempre in riferimento alla corte di Alfonso II, anche in III, *BdT* 377.3, v. 2: «pus en Tolsa nos n'anam tuit essem». – *so m'es parven*: zeppa metrica tipica dello stile di Pons.

48. Un'espressione simile rivolta a Dio si trova, riferita però a *On-tot-mi-platz*, in V, *BdT* 377.7, v. 45: «Deus la manteinha mest nos».

49-52. Dopo aver accennato alla contessa di Burlatz Pons torna a nominare la donna celata dal *senhal*.

49. *nos avem*: il trovatore, pur riferendosi alla sua donna con il *senhal*, prosegue qui nell'uso della quarta persona intendendo evidentemente che il *conort* che viene dalla dama giovi a tutta la corte. La cosa non deve del resto stupire dal momento che il *senhal* non era affatto usato per scopi di segretezza o riserbo cortese; al contrario, come illustra bene Edoardo Vallet, esso «era sentito come un nome condiviso, segno e sigillo di un rapporto di amicizia che poteva e doveva essere noto a tutti come un patto» (VALLET 2004-2005, p. 290). Il fatto poi che la dama celata dal *senhal* *On-tot-mi-plaz* fosse, assai verosimilmente, Marquesa d'Urgel, cugina di Alfonso II, ben s'accorda con questa condivisione del *senhal* nell'ambiente della corte.

51-52. Il tema della vista rasserenante della donna ricorre anche altrove nel *corpus* di Pons sempre con il verbo *vezzer*, cfr. I, *BdT* 377.4, vv. 24-28: «tal talent ai

que la vis | c'un gran gaug complit, coral | m'es quan la vei e mais re tan no·m platz;
| car non pot esser iratz | nuils hom lo jorn que la veia»; VI, *BdT* 63.4, v. 19: «qu'ieu
quan la vei de re no·m dueill»; VII, *BdT* 377.1, vv. 32-33: «e quan la vei, meillor
qu'ieu no sai dire».

III

Faray chanzo ans que veinha-l laig tems

(*BdT* 377.3)

MSS. E RUBRICHE

C 338vd-339ra (l'asportazione della miniatura della capitale iniziale consente di leggere soltanto *p* <...> *ia* ma le due tavole di **C** riportano entrambe la rubrica *pons de sa gardia*); **V** 100v (anonimo).

EDIZIONI CRITICHE

FRANK 1949, p. 296 (IV).

ALTRE EDIZIONI

MAHN 1856-1873, n° 1025 (**V**); HERRIG'S ARCHIV 1846, t. 36, p. 440 (**V**); DE RIQUER 1975, p. 545 (stampa il testo di Frank con minime divergenze).

METRICA

a10 a10 b10 a10 a10 b10 (Frank 91:6). Canzone composta da sei *coblas singulares* di sei *décasyllabes*. Manca la *tornada* come in I, *BdT* 377.4 e IV, *BdT* 47.8. Legame interstrofico a *coblas capcaudadas* (la rima finale di ciascuna *cobla* è ripresa nel primo verso della successiva). Le *coblas* I-II, II-III e III-IV sono anche *capfinidas*, seppure non in modo rigoroso: *midon – dona* (I-II), *pus a leis platz – cant a leis platz* (II-III), *yoy – iois* (III-IV), *faitz – far* (IV-V). Rime: a = *ems*, *ai*, *uil* (*ul*, *oil*), *e*, *au*, *ort*; b = *ai*, *uill* (*uel*), *e*, *au*, *ort*, *ans*. Per via dell'assetto strofico a *coblas capcaudadas* nelle posizioni a e b si trovano le stesse rime nello stesso ordine di apparizione, con l'unica differenza della rima a della prima *cobla* (*ems*) e della rima b della sesta (*ans*) che non vengono riprese. La rima *uil* si presenta sotto differenti grafie nel codice **V**, scelto come testo base; in **C** invece è sempre *uelh*. Si è scelto di mantenere la grafia del manoscritto perché potrebbe essere più vicina

alla pronuncia dell'autore. Si noti infatti che nella canzone V, *BdT* 377.7, si incontrano gli stessi rimanti in *uil* della presente canzone (6 *vuyll* : 14 *duil* : 22 *orguil* : 38 *suil* : 46 *acuill*) in rima con 50 *nuil* (la serie di rimanti *sueill* : *dueill* : *ergueill* : *ueill* ritorna anche in IV e VI, ossia *BdT* 47.8 e 63.4). Già Frank (vd. FRANK 1949, p. 242) notava che si tratta di una rima scorretta poiché le forme sono esito di vocali latine differenti (NŪLLU > *nuil*; DŌLEO > *duil*). Questo tratto può essere considerato un catalanismo visto che in catalano il gruppo *õ* + iod dittonga e si chiude in *ui* in epoca molto remota (cfr. MOLL 2006, § 55, p. 85): l'irregolarità della rima denuncia l'interferenza della lingua materna del poeta sul sistema rimico occitano. È certo dunque che l'autore abbia preferito in tutti i casi della rima in *uil* la pronuncia più chiusa, pertanto andranno letti in tal modo anche i rimanti 9 *suel* e 17 *oil* che si presentano in **V** con una grafia non fonetica. Sulla base del confronto con i vv. 1 e 22 di IV, *BdT* 47.8, dove gli stessi rimanti si presentano in **V** nella forma *suil* e *uyl*, si è scelto di uniformare la grafia per conformità. Rime grammaticali: *ai* 7 : 8, 10 : 11. Rima a eco: *e* 18 : 19. Rima inclusiva: *e* 22 : 23. Rima equivoca: *ai* 3 : 7. Rima identica: *ort* 27 : 35. Tra le possibili articolazioni ritmiche del *décasyllabe* predomina la scansione *a minori*, con cesura forte in quarta sede. I vv. 16 e 24 presentano la scansione *a maggiori* 6 + 4, suggerita dalla sintassi. Diafe: 1 *chanzo*˘ *ans*, 5 *tro*˘ *a*, 7 *n'o*˘ *am* e *dona*˘ *i*, 11 *sai*˘ *e*, 12 *m'o*˘ *acuill*, 35 *joy*˘ *e*. Elisione: 8 *el(a)* *es*. Lo stesso schema metrico e rimico si trova in *BdT* 70.11 (secondo Appel falsamente attribuita a Bernart de Ventadorn, cfr. APPEL 1882, p. 88), in BtBorn, *BdT* 80.15 e P_{Vid}, *BdT* 364.18 (non è chiaro il rapporto di derivazione, secondo Frank la forma originale dovrebbe essere quella di Bertran de Born, ma non ci sono prove, vd. FRANK 1949, p. 275) e, meno significativamente, in Sord, *BdT* 437.28 e in GlRain, *BdT* 231.4. Considerando che il sirventese di Peire Vidal, *Drogoman seigner, s'agues bo destrier* (*BdT* 364.15) tratta l'argomento delle guerre in Linguadoca e Provenza fra Alfonso II d'Aragona e Raimondo V di Tolosa, si può ipotizzare che Peire abbia ripreso lo schema metrico e rimico, più che – come sostiene Frank – dalla canzone *escondich* di Bertran de Born (*BdT* 80.15), proprio da questa canzone di Pons, certamente nota negli ambienti della corte di Alfonso e il cui esordio fa riferimento proprio a una spedizione nel Tolosano. Trattandosi di sirventese sembrerebbe più probabile che sia stato Peire a mutuare lo schema da

Pons piuttosto che l'inverso: l'adozione da parte di Peire Vidal di uno schema e forse di una melodia già nota negli ambienti catalani poteva naturalmente favorire la diffusione del sirventese presso il suo pubblico privilegiato. I due testi per altro condividono la rima *au* e i rimanti *mentau*, *lau* e *suau*.

ATTRIBUZIONE

Per quanto riguarda l'attribuzione non sussistono problemi poiché il testo in **V**, benché anonimo, è collocato prima di due altri testi di Pons: IV, *BdT* 47.8 e VI, *BdT* 63.4. Pertanto, l'attribuzione di **C** a Pons de la Guardia è confermata da **V**.

DISCUSSIONE TESTUALE

Come ha già notato Magdalena León Gómez in **C** e in **V** la canzone si trova in prima posizione di entrambe le rispettive sezioni dedicate a Pons: in **C** precede *BdT* 377.5 e 377.2; in **V** precede *BdT* 47.8, 377.7 e 63.4. La studiosa tuttavia non enfatizza giustamente questo dato perché «aquesta coincidència pot ser casual; tractant-se d'una obra tan reduïda, cada un dels copistes pogué posar en primera posició aquesta peça sense necessitat de postular l'existència d'un exemplar ordenat així. A més, l'ordre de **C** es podria explicar recurrent al que presenten altres corpus del mateix cançoner, ja que es tracta d'una innovació» (LEÓN GÓMEZ 2012, p. 202).

Quanto al testo non si riscontrano errori d'archetipo. Il testimone **C**, oltre a presentare diverse lacune nei primi tre versi a causa dell'asportazione della miniatura, ha qualche lezione palesemente erronea. In particolare, il v. 5 non solo è ipermetro per l'aggiunta di una *o* a *tot* (*toto*), ma legge anche *Rems* laddove la lezione corretta è certamente quella di **V** (*Trems*). Il poeta infatti per indicare il paese che sta lasciando per partire per il Tolosano menziona i due estremi territoriali entro cui esso si estende: *de Salsa tro a Trems* **V** 'da Salses a Tremp', ovvero, grossomodo, la Catalogna. *Rems* è chiaramente errore, prodottosi probabilmente per conflitto di enciclopedie (il copista ha riportato l'ignoto *Trems* al più noto *Rems*, ossia la più famosa città di *Reims*, banalizzando il passo). Al v. 33 c'è un errore contro la rima (*-ais* al posto di *-ans*) e il verso in generale sembra un'innovazione in cui potrebbe riconoscersi la traccia di una trasmissione orale: *yeu n'ay lo fays per*

selhuy qu'ieu am mais (si noti la rima interna che cade in posizione di cesura). Il *fays*, 'fardello', potrebbe essersi prodotto per innovazione a partire dal *pezariam* del verso successivo, ma non si capisce chi sia il *selhuy* (il malparliere?) di cui il poeta dice *qu'ieu am mais* (ci si aspetterebbe semmai un *selhey*). La lezione di **V** sembra migliore anche perché il *fai* (qui voce del verbo *faire* e non sostantivo) è attestato in relazione a *vilans* – che rispetta la rima – nel senso di 'comportarsi da villano' (cfr. ad esempio PoChapt, *BdT* 375.3, v. 28: «Que vilan·s fai qi·m n'es contrarios»). Infine, ai vv. 35 e 36 la mancanza di un *titulus* (per la vibrante e per la nasale) è causa di infrazione alla rima: nel primo caso si legge *depot* al posto di *deport*, nel secondo caso *mas* in luogo di *mans*.

Oltre a questi errori, **C** si dimostra inferiore a **V** nella maggior parte delle opposizioni tra varianti la cui adiaforia può essere ragionevolmente contestata. Al v. 2 *lai <e>nsem* **C** è inferiore a *tuit essems* **V** perché il *lai* è pleonastico. Al v. 6 *e pueys* di **C** è meno convincente di *e plus* di **V** che indica l'attenzione particolare del poeta per *midons* tra tutte *las domnas*. Il rimante *estay* di **C** al v. 7 contro *sai* **V** non solo è identico al rimante del verso precedente, ma ripete anche lo stesso concetto: potrebbe essersi prodotto per influenza dell'*estay* del v. 6. Al v. 9 la variante *en non am* **C** dà meno senso di quella di **V** *e re non am*. Al v. 22 si ha *en mon cor quan s'ave* **C** vs *ab lo cor que la ve* **V**: la lezione di **C** sembra banalizzante rispetto all'immagine dell'*oculus cordis* di **V**. Al v. 35, oltre all'infrazione alla rima per probabile caduta del *titulus* per la vibrante, la lezione di **C** sembra inferiore a quella di **V**: il sintagma *iove depot* **C** sembra il risultato della corruzione di *ioy e deport* **V**, ma anche la forma *yeu n'esper aver* **C** non sembra molto coerente con il contenuto della *cobla*. Un possibile errore di declinazione si trova al v. 5 *Salsas* in luogo di *Salsa* (corretto in **V**) anche se con i toponimi le infrazioni alla declinazione erano più comuni poiché secondo la trattatistica antica i nomi propri sono *indifferens* quanto alla declinazione; cfr. GATIEN-ARNOULT 1841-1843, III, p. 188; ANGLADE 1919, III, pp. 80-82, 100 e PADEN 1998, p. 287. Al v. 29 al rimante *suau* potrebbe mancare la *s* segnacaso se si trattasse di aggettivo ma, come già notava Frank, «on peut, à la rigueur considérer *siiau* comme employé adverbiallement ou se rapportant à un antécédent logique qui est féminin» (FRANK 1949, p. 241).

Il testo di **V** non presenta errori evidenti. Secondo Frank il manoscritto «n'a de faute qu'au vers 2» (FRANK 1949, p. 315) alludendo a *no i anam*, che introduce una negazione che non è coerente con il senso del passo, vs *nos n'anam C* che ha senso. Anche al v. 4 tuttavia la lezione di **V** è inferiore a quella di **C**: *quar am las donas nemps C* vs *car las domnas en nems V*. Potrebbe trattarsi di un semplice errore paleografico *am > en*. Al v. 9 **V** legge *e res nom am* contro **C** che legge *en re non am*. Frank stampa *no-m am*, ma non ci si spiega qui la presenza di un pronome riflessivo. La presenza della *m* al posto della *n* non sembra neanche potersi spiegare con ragioni di fonetica sintattica: si tratterà forse di un semplice errore di copia per influenza della *m* successiva di *am*. Potrebbe forse trattarsi di una sorta di dativo etico, ma mi sembra un'ipotesi un po' onerosa. Quanto a *e res*, il sintagma è equivalente a *en res C* per il senso, ma in quest'ultimo si rileva un errore flessionale (l'espressione è solitamente *en re*). Al v. 27 in **V** si legge *totz mos mals e deport*, mentre in **C** *tot lo mal el deport*: la lezione del canzoniere **C**, unendo due termini sostanzialmente antonimi in una dittologia retta dal verbo *sofrir* non sembra coerente ('per cui sopporto tutto il male e il piacere?'). La lezione di **V** del resto presenta lo stesso problema ma consente di ipotizzare la caduta della tilde per *n* dopo *e* (l'assenza dell'articolo determinativo davanti a *deport* è infatti sospetta): si può così ipotizzare il sintagma *en deport* che chiarisce il senso. Al v. 28 si legge l'espressione *e mon cabau* mentre in **C** si ha *per mon cabau*: la forma con *per* è maggiormente attestata ma già Levy (*SW*, I, p. 178a) ipotizzava l'esistenza anche di una forma con *en*, pertanto Frank integra congettualmente la nasale *e[n] mon cabau*. De Riquer spiega tuttavia che *e* è forma attestata per *en* davanti a nasale (DE RIQUER 1975, p. 546): cfr. ad esempio BertZorzi, *BdT* 74.6, v. 40: «S'ieu n'aic joi e mon cabal». Pertanto, si può evitare di correggere **V**. Infine al v. 36 è caduto un *titulus* per la vibrante in *qu'estes* per *qu'esters*.

Gli errori di declinazione, per via del copista catalano, sono più numerosi che in **C**. Al v. 5 a rigore dovremmo avere *Tremp*: Frank nota che «les noms propres font souvent exception» (FRANK 1949, p. 241) ma potremmo comunque considerare l'errore, garantito dalla rima, un catalanismo, tant'è che ha generato confusione nel copista di **C**. Manca la *s* flessionale in 1 *laig*, 6 *midon*, 19 *desir* e 21 *tot*. Solo alcuni

versi infine, senza una ragione apparente, sono divisi da un punto metrico che segnala la cesura dopo la quarta sillaba: vv. 2, 17, 18, 21, 26, 30.

Le varianti tra i due codici permettono di «postular que **C** i **V** haurien pogut accedir a fonts diferents» (LEÓN GÓMEZ 2012, p. 202).

Scelgo **V** come testo base, perché più affidabile a livello testuale. Già Frank propendeva per la stessa soluzione; più recentemente Magdalena León Gómez riprendendo la questione ha individuato come unico errore sicuro su cui fondare una discussione testuale il *rems* di **C** per *Trems* (v. 5) aggiungendo che «Una tradició tan reduïda fa impossible anar més enllà en el raonament, perquè només tenim les lectures de **C** i **V** com a elements de judici. A més, la postura de l'editor, que segueix cegament el dictat de **V** – acceptant fins i tot la seva *scripta* – i considera tota divergència de **C** obra del copista, dificulta encara més la tasca» (LEÓN GÓMEZ 2012, p. 203). Il giudizio della studiosa non sembra tenere conto però di altri elementi significativi per giustificare la preferenza per il testo di **V**: il v. 33 di **C**, ad esempio, è chiaramente un'innovazione. Nondimeno, nelle scelte ecdotiche qui operate si è cercato di valorizzare anche la lezione di **C** fin dove possibile.

Quanto alla grafia, per semplificare la *scripta* di **V**, che alterna *i*, *j* e *y* per rappresentare gli stessi fonemi (vd. ZUFFEREY 1987, p. 236), e dare quindi al testo una veste grafica più uniforme, il grafema *j* in fine di parola è stato reso sempre con *i* (si tratta di una caratteristica abbastanza tipica della *scripta* di **V**: «l'emploi de *j* est en principe limité à la fin du mot ou de la ligne», ZUFFEREY 1987, p. 236). Lo stesso vale per l'unico caso di *j* all'interno di parola: 1 *vejnha* > *veinha*. Tutti gli interventi grafici su **V** sono comunque registrati nella fascia d'apparato delle varianti grafiche.

Il testo base è stato corretto, spesso con l'ausilio di **C**, in alcuni punti in cui si sono riconosciuti degli errori: al v. 2 si è emendata la lezione contraddittoria di **V** *no i anam* ('non ci andiamo') con *nos n'anam* sulla base della lezione corrispettiva di **C**; al v. 4 si è emendato *en nems* in *am nems* recuperando la variante di **C**; al v. 9 si stampa la lezione di **C** *non am* in luogo di *nom am* **V**; al v. 27 si è integrata una *n* all'espressione *e deport*; anche al v. 35 si è integrata congetturalmente una *r* alla lezione *questes*, probabilmente priva di *titulus* per la vibrante (per interferenza con il congiuntivo del verbo *estar*?), e si è stampato *qu'esters* come già Frank.

Restano infine indifferenti le opposizioni tra *Tolsa* **V** e *Tolzan* **C** (v. 2), tra *et el es tot* **V** e *e trastot* **C** (v. 8), tra *ni de mos iorns* **V** e *ni ia nulh temps* **C** (v. 10), tra *ai tant* **V** e *tant ai* **C** (v. 18), tra *iois* **V** e *pros* **C** (v. 19), tra *poder de me* **V** e *poder en me* **C** (v. 20), tra *que si-m* **V** e *tan mi* **C** (v. 20), tra *ab lo cor* **V** e *en mon cor* **C** (v. 22), tra *Us lausengiers me vol far* **V** e *Fals lauzenger mi fam trop* **C** (v. 31) e dunque mantengo la lezione di **V**.

I Faray chanzo ans que veinha·l laig tems,
 pus en Tolsa nos n'anam tuit essems.
 A Deu coman tot cant reman de zay:
 ploran m'en part, car las domnas am nems. 4
 Tot lo pais de Salsa tro a Trens
 salv Deus, e plus cel on midon estai.

I. 1-3 *mutili per l'asportazione della miniatura dell'iniziale in C* 1 laig tems] latz
 tems C 2 nos n'anam] noianam V, <n>os nanam C – tuit essems] lai <e>nsems C
 4 las domnas am nems] las domnas en nems V, am las donas nemps C 5 tot] toto
 C – de Salsa tro a Trens] de salsas tro a rems C 6 e plus] e pueys C – midon]
 midons C

I. 1. chanzo] chanson C - veinha·l] uejnhal V 2 Tolsa] tolzan C 3 Deu] dieu C
 – cant] *quan* C – de zay] de say C 4 car] quar C 5 pais] pays C 6 salv Deus]
 sal dieus C – cel] selh C – estai] estaj V, estay C

I. Comporrò una canzone prima che sopraggiunga il brutto tempo, perché nel
 Tolosano noi andiamo tutti insieme. A Dio raccomando tutto quanto rimane qui:
 parto piangendo, perché amo troppo le donne. Dio protegga tutto il paese da Salses
 fino a Trens, e in particolare quello dove dimora la mia signora.

II	Tot n'ò am mais car ma dona i sai; qu'el'es mos iois et el'es tot cant ai, e res non am mas leys cui amar suil ni de mos iorns outra non amarai; e sai e cre que leis aman morai: pus a leis platz qu'enaixi m'ò acuell.	8 12
----	---	-----------------------------

II. 7 dona i sai] donayestay C 8 qu'el'] quilh C – et el es tot] e trastot C – cant ai] quant *quieu* ay C 9 e res non am] e res nom am V, en res non am C 10 ni de mos iorns] ni ia nulh *temps* C

II. 1 car] *quar* C 9 leys cui] lieys cuy C – suil] suel V, suelh C 10 amarai] amaray C 11 leis] lieys C – morai] morrai C 12 lei] lieys C – enaixi m'ò acuell] enaïso mo acuelh C

II. Non lo amo del tutto se non perché so che la mia donna è lì; perché lei è la mia gioia ed è tutto quello che ho e non amo nient'altro che lei, che sempre amo, e in tutta la mia vita non ne amerò un'altra; ed è mia convinzione che morirò amandola, poiché a lei piace concedermi che sia così.

III Cant a leis plaitz que·m fay tort ni orguil,
 sitot m'o vey, conoiser non o vul;
 mas ben conosc tot cant me fai de be:
 lo be·l graesc e·l mal sitot m'en duil. 16
 C'om peitz me fai, can m'esgaran sey uyl,
 ai tant de yoy que del mal no·m sove.

III. 13 ni orguil] 7 erguelh C 18 ai tant] tant ai C

III. 13 Cant a leis plaitz] Quant alieys platz C 14 conoiser] conoysser C – vul]
 uuelh C 15 cant me] quan mi C – fai] faj V, fay C 16 graesc] grazisc C – duil]
 duelh C 17 quon piegz mi fai *quan* mesgardon siey huelh C – uyl] oil V 18 yoy]
 ioy C

III. Quando le piace farmi torto e essere con me sdegnosa, anche se lo vedo, non
 voglio rendermene conto; ma so bene tutto il bene che mi fa: gradisco il bene e il
 male anche se mi procura dolore. Per quanto peggiori il modo in cui mi tratta,
 quando mi guardano i suoi occhi, ho tanta gioia che mi dimentico del male.

IV	Non es nuils iois lo desir que m'en ve, que si·m destreinh non ay poder de me, mas sol d'aitan cant tot soletz m'estau e pes de leis ab lo cor que la ve, aquel douz pes me soiern' e·m reve et ai n'aut, pessan, mant bon iornau.	20 24
----	---	------------------------------

IV. 19 Non] Nom C – iois] pros C – desir] dezirs C 20 que si·m] tan mi C – de me] en me C 21 d'aitan] aitan C – tot] totz C 22 ab lo cor que la ve] en mon cor *quan* saue C 23 aquel] aisselh C

IV. 19 nuils] nulhs C 20 destrinh] destreinh V, destrenh C – ay] ai C 21 cant] quan C 22 pes] pens C – leis] lieys C 23 douz] douz C – me] mi C – soiern] soiorna C 24 naut] nauut C – mant] manht C

IV. Non mi procura alcuna gioia il desiderio che mi viene da lei, che mi tormenta in modo tale che non ho potere su di me, ma soltanto quando me ne sto tutto solo e penso a lei con il cuore che la vede, quel dolce pensiero mi tranquillizza e mi rianima e facendo questi pensieri ho avuto molte belle giornate.

V Domna, vos etz manenta de bon lau
e, ses mentir, la gencer c'om mentau;
per qu'eu sofer totz mos mals en deport,
que trac per vos soletz e mon cabau, 28
e n'ai dolor, mas vos estatz suau:
d'aizo m'es vis que faitz alques de tort.

V. 27 totz mos mals e] tot lo mal el C 28 e mon cabau] per mon cabau C
29 estatz] nestatz C 30 que] quem C

V. 25 Domna] Dona C 26 c'om] quom C 27 qu'eu sofer] quieu sufri C
30 d'aizo] daisso C

V. Signora, voi siete ricca di buone qualità e, senza mentire, la più nobile che si possa nominare; per cui sopporto nel piacere tutti i mali, che soffro per voi da solo, tra me e me, e ne provo dolore ma voi state in pace: in questo mi sembra che commettiate una piccola colpa.

VI	Us lausengiers me vol far peitz de mort, mas no m'en clam, que mout n'ai bon conort e no·y ay dan, et il fai que vilans. Ia non s'en lais que pesaria·m fort: qu'esters son grat auray ioy et deport merces midons, a cui baissei las mans.	32 36
----	--	--------------------------

VI. 31 Us lausengiers me vol far] Fals lauzenger mi fam trop **C** 35 qu'esters]
questes **V** 33 yeu nay lo fays per selhuy *quieuam* mais **C** 35 quar yeu nesper
aver iove depot **C** 36 merces] merce **C** – las mans] las mas **C**

VI. 31 peitz] piegz **C** 32 n'ai] nay **C** 34 Ia non s'en] ia nossen **C** – pesaria·m]
pezariam **C** 36 cui baissei] cuy baissej **V**, cuy baiziey **C**

VI. Un maldicente mi vuole tormentare peggio della morte, ma non me ne lamento, perché ne ottengo un bell'incoraggiamento e non ne ho un danno, e lui si comporta come un villano. E non smetta di farlo perché mi peserebbe molto: giacché malgrado lui avrei comunque gioia e piacere grazie alla mia signora, a cui baciai le mani.

1-6. De Riquer propone un interessante confronto con la canzone di Peire Vidal, *Ab l'alen tir vas me l'aire* (BdT 364.1). In effetti, come commenta lo studioso, «no són freqüents, entre els trobadors, manifestacions de “patriotisme” com aquesta» (DE RIQUER 1964, p. 73), ma un tema simile si ritrova proprio in BdT 364.1, dove Peire esprime nostalgia per la Provenza, regione in cui si trova la sua donna. La coincidenza tematica è tanto più significativa se si confrontano l'espressione *de Salsa tro a Trems* (v. 4), usata qui da Pons per indicare la Catalogna, con il sintagma *de Rozer tro c'a Vensa* (v. 9), usato da Peire per indicare, attraverso i suoi confini storici, la Provenza. Queste analogie tra Pons e Peire Vidal rientrano nel quadro del rapporto tra i due trovatori supposto a proposito dello schema metrico. In effetti può darsi che uno dei due poeti sia stato influenzato dall'altro, anche se non è possibile stabilire la direzione del riecheggiamento. Si potrebbe anche supporre che Peire abbia scritto questa canzone mentre si trovava in Catalogna (al v. 3 utilizza il sintagma *de lai* per indicare la Provenza); del resto all'epoca il signore della Provenza era Alfonso II col quale Peire Vidal era in ottimi rapporti. Si rammenti inoltre che Peire chiede al sovrano aragonese di essere benevolo con Marquesa d'Urgel (la donna probabilmente celata sotto il *senhal On-tot-mi-platz*) in *Quant hom honratz torna en gran paubreira* (BdT 364.40, vv. 43-49). Per tutte queste ragioni, un rapporto tra Peire Vidal, trovatore vicino ad Alfonso, e Pons de la Guardia, cavaliere-poeta nell'*entourage* del sovrano, è non solo verosimile, ma alquanto probabile.

1. Esordio stagionale (*Natureingang*) con formula incoativa. E. M. Ghil ha codificato le combinazioni natura-sentimento alla base degli esordi stagionali nelle poesie dei trovatori (vd. GHIL 1986, pp. 87-99): in questo caso, secondo le categorie introdotte dallo studio di Ghil, a un cronotopo negativo (*ans que veinha-l laig tems*) corrisponde un sentimento umano negativo (*ploran m'en part*, v. 4). In IV, BdT 47.8, vv. 5-7, invece, a un cronotopo negativo (*ab lo laig tems et ab la gran freidor*) corrisponde la voglia di cantare *aitam be*. Per gli esordi di natura stagionale nella lirica provenzale cfr. anche DI LUCA 2008, p. 88 (nota ai vv. 36-40), SANGUINETI – SCARPATI 2013, pp. 114-118 e, naturalmente, il classico SCHELUDKO 1937.

2. *Tolsa*: probabilmente Pons fa qui riferimento a una spedizione nel Tolosano al fianco di Alfonso II d'Aragona. Considerando che al v. 5 il poeta per indicare il paese che sta lasciando, ossia la Catalogna, parla della città di Salses intendendola come frontiera nord del dominio aragonese, per la datazione della canzone possiamo individuare un *post quem* nell'anno di annessione alla Corona d'Aragona del Rossiglione, ossia il 1172, data appunto a partire dalla quale si cominciò a indicare la frontiera catalana con la città di Salses. Dopo il 1172 sono diversi i soggiorni del sovrano aragonese nei territori del Tolosano (1176, 1179, 1181, 1183, 1186, 1193: vd. FRANK 1949, p. 246) nel quadro degli scontri e delle tensioni con il conte di Tolosa. Secondo Frank «il est probable» (FRANK 1949, p. 246) che si tratti della campagna militare del 1176. La stessa ipotesi è condivisa da Gerardo Larghi (GUIDA – LARGHI 2013, p. 429) e da Isabel Grifoll (GRIFOLL 2017, p. 142). In effetti è dimostrato che Pons fosse al seguito del sovrano a Tortosa nel marzo del 1176 (*Diplomatari de Poblet*, p. 326) ed è dunque assai probabile che «il trovatore seguì il re nella spedizione nel sud della Francia ove firmò il trattato di Jarnègues» (GUIDA – LARGHI 2013, p. 429). In ogni caso Pons, che non doveva essersi aggregato da molto al seguito del sovrano, non compare tra i testimoni nel documento del 18 aprile 1176 che sancisce la pace tra Alfonso II e il conte di Tolosa (si veda CARUANA 1962, p. 90). La grafia *s* per la sibilante sonora in *Tolsa* (laddove in **C** si legge *Tolzan*) è tipica della *scripta* di **V**, impreciso nella notazione delle sibilanti (vd. ZUFFEREY 1987, p. 240). – *nos n'anam tuit essem*s: De Riquer stampa erroneamente *non n'anam*. Come già notato da Frank (FRANK 1949, p. 242) il parlare in quarta persona (*nos*) è una modalità tipica dello stile di Pons, forse rivelatoria della sua personalità poetica: egli si qualifica in questo modo come cavaliere-poeta che si fa quasi portavoce della nobiltà catalana o dei *soudadiers* dell'*entourage* di Alfonso II: cfr. ad esempio II, *BdT* 377.6, vv. 41-44: «Mas molt soi iratz | e marritz d'un plai | en que·ls pros de sai | avem pres gran dan» (si noti che ricorre anche in questi versi l'espressione *de sai* per indicare il paese d'origine di Pons) e V, *BdT* 377.7, v. 45: «Deus la manteinha mest nos».

3. *de zay*: si riferisce al paese al di qua dei Pirenei, ossia la Catalogna. Anche in II, *BdT* 377.6, v. 43 si trova lo stesso sintagma: «en que·ls pros de sai». Ma la stessa espressione, con il medesimo significato, si trova anche in un altro poeta catalano

contemporaneo a Pons come Guilhem de Berguedan: cfr. *BdT* 210.17, v. 34: «nostres reis de sai vei mort». La grafia *z* per la sibilante sorda anche in posizione iniziale è tipica del canzoniere catalano (vd. ZUFFEREY 1987, p. 240).

4. *las domnas*: anche in un altro luogo Pons chiama in causa le donne al plurale: *BdT* 377.7, vv. 49-50: «Si pretz abaissa mest nos, | las domnas no n'an tort nuil».

5. *pais*: Frank stampa *pais* ma il segno di dieresi non è necessario perché il termine presenta già iato nella lingua; lo stesso vale per *aut* al v. 24 (*aiüt* in Frank) e *suau* al v. 29 (*süiau* in Frank). – *de Salsas tro a Trens*: espressione cancelleresca per indicare i confini della parte nord della Catalogna, da est a ovest; una forma simile per indicare lo stesso territorio parimenti con prospettiva da oriente a occidente, si trova anche in Guilhem de Berguedan, *BdT* 210.6, v. 14: «de Salsas tro a Erill». In un atto di Alfonso II d'Aragona del 1173 si legge la formula «in dicta terra mea, a Salsis usque ad Dertosam et Ilerdam cum finibus suis» (GONZALVO 1994, p. 76). In vari documenti, anche del successore di Alfonso, Pietro II, si trova indicata Salses come frontiera della Catalogna accoppiata spesso a Tortosa (in questo caso con prospettiva nord-sud) mentre per la prospettiva sud-nord troviamo, sempre in Guilhem de Berguedan «De Tortosa als portz» (*BdT* 210.12, v. 13). Tuttavia, non ho rinvenuto altrove una formula come quella usata da Pons che indica Tresp come limite a ovest del territorio catalano. Secondo Sakari l'identificazione di *Trens* con la città di Tresp è una «solution aussi hardie qu'ingénieuse» perché si tratterebbe di una forma plurale spiegabile solo come «licence poétique» (SAKARI 1961, p. 4), ma in realtà la *s* è da intendersi come desinenza del caso regime per catalanismo. Del resto, non convince la proposta alternativa dello studioso che propone, in via ipotetica, di emendare in *Nems*, «forme catalane éventuelle de *Nemze* (Nîmes)» (SAKARI 1961, pp. 4-5) per ricostruire l'espressione *de Salsas tro a Nems* che delimiterebbe i domini dinastici della famiglia Trencavel. Questa proposta, oltre che subordinata a una menda non necessaria, mi sembra illogica visto il profilo catalano del nostro trovatore. Secondo Frank «si Pons choisit l'humble capitale du bassin de Tresp pour délimiter le pays catalan qui lui est le plus cher, il doit avoir des raisons plus profondes quel les nécessités de la rime» (FRANK 1949, p. 239). Tresp si trova nella contea di Pallars Jussà, retta dai conti di Pallars Jussà, feudatari prima di Raimondo Berengario IV e

quindi di suo figlio Alfonso II. Considerando che, una volta estintasi la stirpe dei conti, la contea fu retta a partire dal 1182 da Dolça de So, erede dei diritti dinastici dei Pallars Jussà, ma sotto la supervisione di Alfonso II (cfr. FERRAN VAILS TABERNER 1915-1916, pp. 158-159 e SOBREQUÉS I VIDAL 2011, p. 54), si potrebbe anche azzardare una datazione della canzone *post*-1182, anno a partire dal quale il sovrano aragonese poteva più palesemente rivendicare il possesso del feudo. In questo caso allora la spedizione nel Tolosano cui Pons fa riferimento potrebbe essere avvenuta tra 1183 e 1186 (cfr. MIRET I SANS 1904, p. 418 e CARUANA 1962, p. 227), anni che videro Alfonso II e Riccardo Cuor di Leone alleati contro il conte Raimondo V di Tolosa. La scelta della città di Tremp dunque potrebbe non essere casuale per almeno due motivi, entrambi possibili: nominandola come limite dei domini catalani Pons potrebbe aver voluto rivendicare al sovrano il possesso del feudo oppure, considerando che Tremp si trova a ovest della contea d'Urgel, paese d'origine di quella Marquesa d'Urgel che è verosimilmente identificabile come la donna celata dal *senhal On-tot-mi-platz*, Pons potrebbe aver indicato la città come limite entro il quale inscrivere più precisamente quel paese *on midon estai* di cui si parla nel verso successivo. Frank e De Riquer pongono l'espressione *de Salsas tro a Trems* tra due virgole, ma qui si è scelto di toglierle. L'alternativa non è banale perché considerare il sintagma un inciso significherebbe interpretare *pais* come un termine che ha da solo un significato specifico che non necessita di ulteriore determinazione. Che Pons potesse intendere *pais*, in senso specifico, come la Catalogna, sembrerebbe suggerito da un altro passo: I, *BdT* 377.4, vv. 36-39: «Sel que ma chanso aprenda, | sia loïndas ho vezis, | prec que la chant el pais | al bel cors de lin reial». In quest'ultimo caso Pons intende probabilmente con *pais* la Catalogna. Nel caso della presente canzone però al v. 6 si legge *e plus cel on midon estai*, che riprende deitticamente il *pais* precedente rendendo evidente che il poeta faccia qui un uso generico del termine, tanto più che l'espressione riecheggia probabilmente un verso di Arnaut de Marueilh, *BdT* 30.2, v. 23: «al pais on ma don'estai». In sostanza Pons si augura che Dio salvi tutto il paese che si estende da Salses fino a Tremp e in particolare il paese, all'interno del territorio Catalano, dove risiede la sua donna.

6. *on midon estai*: se la donna di Pons è catalana allora potrebbe trattarsi dello stesso personaggio storico celato sotto il *senhal On-tot-mi-platz*; in V, *BdT* 377.7, vv. 51-52 infatti si legge, a proposito di *On-tot-mi-platz*: «c'anc om no las vi meillor | Catalanas, ni genzors». Se così fosse, come sembra probabile, il paese *on midon estai* sarebbe la viscontea di Cabrera oppure la contea d'Urgel. In effetti anche in I, *BdT* 377.4, v. 38 Pons auspica che la sua canzone arrivi a *On-tot-mi-platz* in un *pais* che sarà da intendersi come la Catalogna. – *midon*: per denominare la donna Pons utilizza i termini *midons* e *ma domna* quasi nella stessa proporzione, a differenza ad esempio di Bernart de Ventadorn nel cui *corpus* la proporzione tra i due termini è di 2:1 (in BnVent si trovano 28 *midons* e 14 *ma domna*; in PoGarda 4 *midons* e 3 *ma domna*); cfr. CROPP 1975, p. 453 i cui dati però sono inficiati dall'inclusione nel *corpus* di Pons della canzone *Be·m cujava* (*BdT* 366.4).

7. Frank riporta in nota anche una diversa proposta ecdotica: *Tot no am, mais car ma dona i sai*, che intende «Je ne l'aime que parce que...», dando a *mais* un significato restrittivo. Questa lettura non è impossibile soprattutto se si considera che al v. 9 si trova una costruzione simile, tuttavia si è preferito qui considerare *o* come forma pronominale neutra (< HOC; attestata anche al v. 12 della stessa *cobla*). – *ma dona i sai*: si noti che il sintagma riecheggia il *midon estai* del verso precedente (e in C si legge la variante *y estay* per *i sai*) e che il verso si apre con un *Tot* riferito al paese della donna come al v. 5. Simili riprese tra gli ultimi versi di una *cobla* e i primi della successiva ricorrono in questa canzone anche in altri casi: il legame tra la II e la III str. è garantito dal sintagma 12 *a leis platz* e 13 *a leis plaitz*; tra la III e la IV str. si ripete il sostantivo 18 *yoy* e 19 *joys*; tra la V e la VI infine si ripete il verbo *faire* in poliptoto: 30 *faitz* e 31 *far*. Si tratta dunque di legami interstrofici ispirati a una *capfinidad* non rigorosa. Sembra che Pons abbia voluto ulteriormente rafforzare attraverso questo espediente il legame già forte delle *coblas capcaudadas*.

9-10. Pons esprime in questi versi alcuni concetti cardine della *fin'amor*: il servizio amoroso alla donna vale più di qualunque altra cosa, l'amante le sarà fedele per sempre e non amerà nessun'altra donna: cfr. per le tangenze lessicali e per la rima PVid, *BdT* 364.38, 93 «qu'atra jamais non amarai».

9. *e res*: il sintagma *e res* o *en re*, come spiega Vatteroni, «vale ‘in nulla’ (anche senza negazione)» (VATTERONI 2013, p. 718). È curioso che un’espressione simile abbia provocato qualche difficoltà anche in PCard, *BdT* 335.58, v. 13 dove, alla forma messa a testo dall’editore «ieu am en re» si affiancano le varianti *non am re* (**RJ**), *nom am re* (**IK**). – *am*: si noti il poliptoto 9 *am*, *amar*, 10 *amarai*, 11 *aman*.

10. *mos iorns*: la variante *nulh temps* di **C** è una locuzione temporale che si trova più spesso al plurale (*nuls tems*), cfr. JENSEN 1994, p. 170. – *amarai*: la rima *amarai* : *morai* rafforza ulteriormente il concetto espresso dal sintagma *aman morai*.

11. *sai e cre*: la stessa dittologia sinonimica si trova, invertita, in II, *BdT* 377.6, v. 3: «que ben cre e sai». – *aman morai*: lo stesso sintagma si trova, sempre in rima, in VI, *BdT* 63.4, v. 8: «Aman viu et aman morrai». Si noti che anche in VI *morai* rima con *sai* come qui.

12. De Riquer traduce con il congiuntivo come se si trattasse di una forma ottativa: «Pues a ella le place, así me lo conceda», tuttavia *acuill* non può essere congiuntivo e la traduzione qui proposta sembra più fedele al testo anche perché, diversamente da quella di De Riquer, rispetta il costrutto *platz qu(e)*. Qui il verbo *acolhir* (con fonetica catalana) è utilizzato nel costrutto *acolhir alc. ren* nel senso di «permettre qc (à qn), concéder qc (à qn)» (*DOM*, s.v. *acolhir*, si noti che questo passo di Pons è riportato tra gli esempi del dizionario); più comunemente il verbo si trova utilizzato nella lirica trobadorica nel senso di «recevoir aimablement, montrer sa bienveillance à [l’amoureux courtois]» (*DOM*, s.v. *acolhir*) per cui si veda CROPP 1975, pp. 163-168.

13. *Cant*: si potrebbe anche intendere in senso causale nel senso di ‘visto che...’. – *tort ni orguil*: cfr. Peirol, *BdT* 366.11, v. 9: «Si·m fai tort ni·m mostr’ orguill».

14. *m’o vey*: il pronome riflessivo si può spiegare considerando che il verbo *vezzer* è usato qui come verbo intellettuale: come illustra Jensen, «un pronom réfléchi est souvent ajouté [...] aux verbs intellectuels» (JENSEN 1994, p. 194). – *conoiser*: in poliptoto con *conosc* del verso successivo. Per lo stesso concetto cfr. ad esempio RmMirav, *BdT* 406.27, v. 21: «e no vuelh conoisser mon dan». La grafia con *x* è tipica del sistema grafico di **V** per la sequenza *is < sc^{E, I}*, esito caratteristico del catalano (cfr. MOLL 2006, § 149, p. 124).

15 *me fai de be*: in antitesi con *que·m fay tort* del v. 13; *de be* è complemento partitivo come *de yoy* del v. 18. La *cobla* si struttura concettualmente sull'alternanza tra il bene e il male che la donna procura al poeta.

16. Già Frank segnala l'eco di BnVent *BdT* 70.40, v. 41: «Lo bes e·l mals sia·lh grazitz». Significativi per un confronto sembrano anche questi versi di Raimon Jordan: «e si·m fai be mout en serai joios | e si·m fai mal sufferrai pezansos | grazirai l'ò, be e mal, eissamen», *BdT* 404.11, vv. 29-31 e un verso del catalano Berenguier de Palazol: «e sia en vos que·m fassatz mal o be», *BdT* 47.4, v. 22 (nell'edizione Asperti di Raimon Jordan si registrano diversi altri luoghi trobadorici dove compare lo stesso concetto qui espresso da Pons: cfr. le note 30 e 31 a XI, *BdT* 404.11). Si veda anche Sord, *BdT* 437.23, v. 9-10: «be grazirai doncx, quan venran | los bes, pos los mals grazisc tan». Per un confronto interno al legato lirico di Pons si veda IV, *BdT* 47.8, vv. 25-26: «tant m'es bel tot can ditz ni fai | que de nuil maltrait no·m sove». – *graesc*: forma rara, con dileguo della sibilante (< TI), alternativa a *grazesc* (anch'essa meno comune di *grazisc*); il fenomeno è tipico del catalano (cfr. Moll 2006, § 182, p. 138). Tratto catalano è anche la sostituzione del suffisso -ĒSCO con -ISCO nei verbi incoativi (vd. ZUFFEREY 1987, p. 247 e MOLL 2006, p. 219).

17-18. Il tema dello sguardo della donna che conquista completamente il poeta è tipico nella lirica trobadorica. Cfr. per esempio BnVent, *BdT* 70.15, vv. 46-47: «c'aicel jorns me sembra nadaus | c'ab sos bels olhs espiritaus | m'esgarda» e, per il concetto generale, RicBarb, *BdT* 421.7, v. 40 «qu'ab esgart venc Amors primeiramen». Frank propone il confronto con questi versi di Bernart de Ventadorn: «Negus jois al meu no s'eschai, | can ma donna·m garda ni·m ve, | que·l seus bels douz semblans me vai | al cor, que m'adous' e·m reve» (*BdT* 70.17, vv. 41-44) non solo per il contenuto ma anche per le tangenze lessicali con questa canzone di Pons: si notino i rimanti *ve* e *reve* (ai vv. 22 e 23 della nostra canzone), il sintagma *m'adous' e·m reve*, che è simile al *sojorn' e·m reve* di Pons, e l'aggettivo *douz*.

17. *C'om peitz me fai*: è tipico dell'occitano l'uso di *om* (*on* < UNDE, la *m* si spiega per l'influenza in fonetica sintattica della labiale successiva) in apertura di locuzioni che contengono una comparazione (*peitz*, si veda JENSEN 1994, pp. 141-142): cfr. ad esempio GcFaid, *BdT* 167.39, v. 40: «on pietz mi fai, la·m fan plus abellir». L'espressione *far peitz* ritorna al v. 31. Altrove in Pons si trova

l'espressione *peitz me vai* (II, *BdT* 377.6, v. 11). – *oil*: < ÒCLU, esito catalano (cfr. MOLL 2006, § 55, p. 85).

20. Costrutto paratattico. Secondo Jensen «il y a couramment parataxe dans la proposition consécutive, facilitée par la présence dans la principale d'un antécédent marquant l'intensité ou la manière» (JENSEN 1994, p. 339); in questo caso si ha *si*. – *destreinh*: < DISTRĪNGERE (cfr. FEW III, p. 101a). Secondo Cropp, nel vocabolario dei trovatori dell'età classica, il verbo *destrenher* «suggère toujours l'oppression de l'amour et la contrainte physique» (CROPP 1975, p. 294) e può avere come soggetto o l'Amore o, come in questo caso, la donna. – *non ay poder de me*: per lo stesso concetto nel *corpus* lirico di Pons cfr. IV, *BdT* 47.8, vv. 3-4: «co·m ten Amor en son coman | e con fai de me so que·l plai» e, per la tangenza lessicale, V, *BdT* 377.7, vv. 27-28: «aixi son apoderatz | non ay poder que·m defenda» (anche in questo caso si ha un costrutto paratattico) e I, *BdT* 377.4, vv. 34-35: «qu'ieu non ai, tan soi conquis, | poder qu'estiers m'en defenda».

21. *soletz*: diminutivo non molto diffuso nella lirica dei trovatori; ritorna anche al v. 28; cfr. per un'espressione simile GcFaid, *BdT* 167.37, v. 44: «q'ieu volria mais totz soletz estar». – *m'estau*: è in poliptoto con il rimante del v. 6 *estai* riferito alla donna.

22. *pes de leis ab lo cor que sa ve*: il ricordo della donna la cui immagine risiede nel cuore del poeta è *topos* diffuso nella lirica trobadorica; in SQUILLACIOTI 1999, pp. 365-366 si legge un'ampia campionatura di *loci* in cui si incontrano espressioni simili. Squillacioti distingue le espressioni 'occhi del cuore', 'vedere col cuore' e 'vedere nel cuore'. Questo verso di Pons rientra nella seconda categoria per cui si può confrontare ad esempio il *salut d'amor* di ArnMar, *Tant m'abellis e-m platz*, vv. 129-131: «No·s poc de vos partir | Mos cors, don vos remir | En pensan» e BnVent *BdT* 70.41, vv. 41-42: «Domna, si no·us vezon mei olh, | be sapchatz que mos cors vos ve». – *pes*: si noti la figura etimologica 22 *pes* (verbo), 23 *pes* (sostantivo), 24 *pessan*.

23. *douz pes*: lo stesso sintagma in IV, *BdT* 47.8, v. 35: «s'aquel dolz pes no fos qui m'en secor».

24. cfr. VII, *BdT* 377.1, vv. 30-31: «que bon es lo parlar e·l dezire, | e bon quan pens de sa valor» e IV, *BdT* 47.8, vv. 33-35: «mas lo desire es zai ab me, | que·m

agra mort lonc temps a de dolor | s'aquel dolz pes no fos qui m'en socor». – *mant*: la grafia di **C** *manht* è quella più diffusa nel canzoniere per la «*n mouillé implosif*» (ZUFFEREY 1987, p. 147). – *iornau*: rimante piuttosto raro (lo si trova una volta in Marcabru, *BdT* 293.33, v. 53). In VI, *BdT* 63.4 alla fine di ogni *cobla* si trova il rimante *iorn*.

25-26. La lode della donna è topica.

25. *Domna*: si tratta di uno dei casi nel legato lirico di Pons in cui l'apostrofe alla donna (alla seconda persona) si inserisce bruscamente tra due *coblas* alla terza persona (cfr. FRANK 1949, p. 282). Situazioni analoghe ricorrono varie volte nelle canzoni del trovatore; talvolta il brusco passaggio dalla terza alla seconda persona avviene anche all'interno di una stessa *cobla* come nel caso, ad esempio, di V, *BdT* 377.7, vv. 37-40 e di VII, *BdT* 377.1, vv. 17-21. La locuzione *e mon cabau* (v. 28), che ho tradotto 'tra me e me', sembrerebbe suggerire che la sesta *cobla* sia una sorta di monologo interiore che si sviluppa nel cuore del poeta prendendo come interlocutrice la donna. – *manenta*: derivato da MANÈRE (cfr. FEW VI/2, p. 185a); si noti l'allitterazione 25 *manenta*, 26 *mentir*, *mentau*.

26. Il verso sembra riecheggiare nel catalano PoOrt, *BdT* 379.2, vv. 34-35: «qu'ieu non l'am et non la lau | quar la genser qu'hom mentau»; cfr. anche GlSal, *BdT* 235.2, v. 19: «la genser es qu'hom mentau». – *e, ses mentir*: lo stesso sintagma, nella stessa sede metrica, si trova anche nella dubbia *BdT* 377.2, v. 31: «e ses mentir negus hom no·us vendria».

27. *sofer*: la variante *suefri* di **C** presenta la dittongazione condizionata di **O** aperta tipica di questo canzoniere (vd. ZUFFEREY 1987, pp. 136-137).

28. *que*: è riferito ai *mals* del verso precedente stante che il verbo *traire*, costruito con *mal*, significa 'soffrire' (cfr. SW VIII, p. 363a). Il legame del relativo con *mals* isola l'espressione *en deport* rendendo più probabile l'emendamento *e > en*. – *e mon cabau*: Frank stampa *e[n]* e glossa correttamente che un sintagma come *per cabal*, *per son cabal* o *en son cabal* «paraît signifier 'pour sa part', 'de son côté' et s'accompagne souvent du sens de 'seul', 'individuellement'» (FRANK 1949, p. 315). Tuttavia, alla traduzione un po' troppo libera di Frank, «dans ma demeure», è preferibile quella di De Riquer, «en mi mismo». Levy riporta per l'espressione *estar*

en son cabal il significato di restare ‘en son particulier, c.-à-dire seul, sans amour’ (SW I, p. 178a). Per l’etimologia si veda FEW II, p. 253b: *cabau* < CAPĪTĀLIS.

29. L’insensibilità della dama nei confronti del dolore del poeta è lamentata anche altrove da Pons, cfr. I, *BdT* 377.4, v. 18: «ieu muer, mas a vos non cal»; VIII, *BdT* 377.5, v. 35: «e·l guizardos no m’es res mas affans»; V, *BdT* 377.7, v. 15-16: «Eu en sofre las dolors | et a leis non es honors».

30. *alques de tort*: il pronome neutro *alques* < ALIQUID + S costruito con la preposizione *de* + sostantivo indica generalmente una quantità indefinita. Spesso *alques* viene anche utilizzato come avverbio modificante un aggettivo nel senso di ‘piuttosto, abbastanza’ (ad esempio, *alque lens* ‘piuttosto lento’, cfr. JENSEN 1994, p.181). Sia Frank che De Riquer però vi riconoscono qui, probabilmente a ragione, una sfumatura diminutiva: «vous avez quelque peu tort» (Frank), «me parece que sois un poco injusta» (De Riquer). In effetti Pons non biasima mai la donna in modo troppo esplicito. Per lo stesso costrutto sintattico nel *corpus* del trovatore cfr. VIII, *BdT* 377.5, v. 5: «E si·n diray alques de mos talans», dove sembrerebbe potersi leggere la stessa sfumatura diminutiva.

31. *Us lausengiers*: l’invettiva contro i malparlieri si trova in altre tre canzoni di Pons sempre nell’ultima *cobla* (cfr. IV, VI, VII, ossia *BdT* 47.8, 63.4 e 377.1). La frequenza del termine nelle canzoni del nostro trovatore è assai significativa: i riferimenti ai malparlieri nel suo ridotto canzoniere sono infatti maggiori di quelli che si trovano nei più estesi *corpora* di Bernart de Ventadorn o di Arnaut de Maruelh. Il *corpus* di Pons de la Guardia, in questo senso, è uno dei più importanti tra quelli dei poeti del XII secolo per la definizione del concetto stesso di *lausengier* nella lirica trobadorica: è assai notevole che le occorrenze del termine nelle canzoni del trovatore siano in tutto 7, mentre, ad esempio, nel legato lirico di Bernart de Ventadorn, ben più vasto, se ne trovino solo 6. Anche in VI e in VII, come qui, il riferimento è a un maldicente in particolare che perseguita il poeta (in IV si parla dei *lausengier* al plurale anche se nei due versi finali – vv. 41-42 – si passa al singolare, ma è più probabile che si tratti di un singolare generico in un’espressione di tipo sentenzioso). Nelle quattro occorrenze dell’invettiva contro i maldicenti che si registrano nelle sue liriche Pons, secondo un modulo comune nella lirica trobadorica, dimostra di non badare troppo alle loro maldicenze, nella

certezza che le loro malefatte non andranno lontano (cfr. IV, vv. 41-42; VI, v. 46; VII, vv. 39-40). Una simile noncuranza nei confronti dei malparlieri è espressa ad esempio in modo esplicito da PAIv, *BdT* 323.19, v. 24: «e no mi tenran dan digz durs | d'omes iros | ni lauzengiers lengutz» e da AimPeg, *BdT* 10.39, vv. 17-19: «De lauzengiers ni de mal parladors | no·m clam de re, ans m'es lurs brutz honors, | per que·l menor de lur digz non desmen». Si noti in particolare che nella canzone VII si trova lo stesso sintagma *bon conort* che troviamo qui al v. 32, la stessa immagine dell'uccidere e la stessa congiunzione avversativa *mas* in apertura del verso: «c'aisel me vol de tot en tot ausire. | Mas bon conort n'ai, quan be m'o consire», vv. 39-40. Secondo Frank (cfr. FRANK 1949, p. 268) il maldicente in questione potrebbe essere identificato con uno dei corteggiatori di Marquesa d'Urgel (secondo quanto riferisce Bertran de Born nel sirventese *Qan la novella flors par el verjan*, *BdT* 80.34, vv. 49-52) ossia Raimond Gaucerand de Pinós che si incontra effettivamente al fianco di Pons in quattro documenti storici: in particolare, è testimone nel documento del 6 febbraio 1180 in cui Pons, su mandato del sovrano, affida a Bernardus de Portella le nipoti di cui aveva ricevuto la tutela dal fratello Raimondo de la Guardia otto mesi prima (ACA, Alf. I, n. 283); è anche tra i testimoni insieme a Pons di un documento della corona d'Aragona del 4 dicembre 1183 che certifica l'omaggio di Guillelmus de Santa Columba al sovrano (LFM, n. 456); lo ritroviamo poi in un documento del 1 dicembre 1184 in cui Pons è chiamato a giudicare una questione di proprietà che coinvolge Raimond Gaucerand e altri nobili locali (*Sant Pere de la Portella*, pp. 282-284); infine è tra i testimoni di un atto di vendita del 13 aprile 1187 in cui Pons vende al monastero di Santa Creus un maso (*Santa Maria de Santes Creus*, pp. 410-411). Si tratta nondimeno di un'ipotesi alquanto opinabile: non si deve dimenticare che anche l'identificazione di Marquesa d'Urgel con la donna celata dietro il *senhal On-tot-mi-platz* per quanto assai verosimile, è ipotetica. Si tratterebbe dunque di ipotesi concatenate. In più, generalmente, nella poesia trobadorica, come spiega Cropp, «le mot désigne un type, un personnage classique et non identifié» (CROPP 1975, p. 245): forse Pons utilizza il singolare in questo senso. – *far peitz de mort*: l'espressione *far peitz de* è da intendersi nel senso di 'trattare peggio di' (cfr. AimPeg, *BdT* 10.32, v. 36: «et

ades on pieitz lor fan»). Per un'espressione simile in rima cfr. PVID, *BdT* 364.6, v. 16: «Pero ieu trac pieitz de mort».

33. *il fai que vilans*: come spiega Jensen a proposito di un'espressione simile, «il s'agit d'une locution très succincte dans laquelle *que* sert d'objet» (Jensen 1994, p. 8) mentre *vilans* funge da soggetto di un *faire* non ripetuto (l'espressione completa sarebbe 'fare quello che fa un villano'). Ciò spiega l'impiego del caso soggetto in questo costrutto.

34. *non*: non si capisce perché De Riquer stampi in questo caso *no* seguendo C: probabilmente si tratta di una banale svista.

35. Per il computo metrico si può considerare o la dialefe *que[˘] esters* o la dialefe *joy[˘] e*: sembrerebbe più probabile la seconda dal momento che tra vocali contigue identiche si ha più spesso sinalefe. – *joy e deport*: dittologia sinonimica diffusa nella lirica, talvolta in rima, cfr. la nota 2 a I, *BdT* 377.4; *deport* è *mot tornat*: compare anche al v. 27, ma nella dittologia antonimica *mals e deport*.

36. *a cui baissei las mans*: considerando che la canzone può essere definita un *congé*, anche se non nel senso pieno del termine, Frank, forse un po' romanticamente, ma in fondo non senza una qualche verosimiglianza, scrive che questo baciamento può essere inteso come «un baisemain d'adieu»; cfr. per la stessa locuzione AimPeg, *BdT* 10.7, v. 46: «des q'ie·us baisiei las mans, si·m dolsezi». Si tratta in origine di un gesto del rituale feudale. Altrove Pons parla di un vero e proprio bacio: cfr. II, *BdT* 377.6, v. 36 e IV, *BdT* 47.8, v. 10.

IV

Plus ay de talant que no suil

(*BdT* 47.8)

MSS. E RUBRICHE

a¹ 117r-v (*En peire vidals*); **C** 209r-v (*berenguier de palou*); **E** 165r-v (*Pons de la gardia*); **N** 95v (*peire vidal*); **R** 36vcd (*B · de pararols*); **V** 101r (anonimo).

EDIZIONI CRITICHE

FRANK 1949, p. 292 (III); NEWCOMBE 1971, p. 73; BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 177.

ALTRE EDIZIONI

RAYNOUARD 1816-1821, III, p. 238; MAHN 1856-1873, n° 386 (**N**) e 387 (**E**); HERRIG'S ARCHIV 1864, t. 36, p. 440 (**V**); STENGEL 1898-1902, 44, p. 228 (**a**¹); BARTSCH 1857, p. 139 (**EN**); *Rialto*, 47.8 (12.xii.2006).

METRICA

a8 b8 b8 c8 d8 e10 e10 (Frank 759:1). Canzone composta da sei *coblas unissonans* di 7 versi ciascuna. Manca la *tornada* come in I, *BdT* 377.4, e II, *BdT* 377.3. Nei *décasyllabes* prevale la scansione *a minori*. In un caso (v. 35) si rileva la variante *a maiori*. Al v. 20 c'è cesura lirica (3' + 7'): secondo Frank l'assenza quasi totale della cesura femmile anche in questa canzone è un ulteriore indizio a favore dell'attribuzione a Pons de la Guardia (vd. FRANK 1949, pp. 281-282). Rime: a = *uil* (al v. 29 si ha la variante grafica *dul*), b = *an*, c = *ai*, d = *e*, e = *or*. La serie di rimanti *suil* : *vuil* : *orguil* : *uyl* : *duil* ritorna anche in altre tre canzoni di Pons (III, V e VI ossia *BdT* 377.3, 377.7, 63.4). Come già segnalato dalla Beretta Spampinato (cfr. BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 179), il codice **N** ha d = *en*, mentre **R** ha *en* solo nella I-II-III e VI strofe. Il codice **a**¹ invece ha d = *en* solo nella I e

nella III *cobla*. Il codice **C** ha *en* in rima solo nella I *cobla*. Che la rima originale sia *e* e non *en* è dimostrato dal fatto che le oscillazioni grafiche degli altri codici avvengono solo quando l'aggiunta della *n* non comporta mutamenti di significato (*cove* > *coven* ma non *me* > *men*). Per contro **N**, che ha sempre *en*, si trova costretto a somministrare al v. 33 la *lectio singularis men* cambiando il senso del testo: *lo desir q'eu ai a men*, 'il desiderio che ho a mente' (o 'a meno?'), invece che *ai ab me*, 'ho in me'. Al v. 11 di **a**¹ si ha il rimante *mais* invece che *mai* con una *s* in più che sarà da interpretare come semplice residuo grafico; lo stesso vale per *alhors* in rima al v. 22 di **R** in luogo di *-or*. Rime ricche: *an* 2 : 16, 10 : 31, 9 : 23; *ai* 4 : 32; *e* 12 : 26 : 40. Rime desinenziali: *an* 2 : 10 : 31 : 37. Rima equivoca: *ai* 4 : 39. Adnominatio per immutationem: 1 *suil* : 8 *vuil* : 29 *dul* (in rima a eco con il v. 22 *uyl*); 16 *tan* : 17 *dan*, 5 *be* : 19 *re* : 33 *me*, 26 *sove* : 40 *cove*; 27 *color* : 34 *dolor* : 42 *folor*. Assonanti in protonia: *an* 2 : 9 : 10, 30 : 31; *or* 7 : 14 : 20 : 21 : 41. Diafe: 7 *lai*˘ *el*, 13 *ni*˘ *honor*, 31 *pro*˘ *en*, 40 *que*˘ *on*, 41 *deu*˘ *aver*. Sinalefe: 33 *desire*ˆ *es*. Dieresi: 22 *serion*, altrimenti il verso sarebbe ipometro. Lo schema è un *unicum*. Il medesimo schema rimico si trova in PAIv, *BdT* 323.12.

ORDINE STROFICO

	I	II	III	IV	V	VI
CR	I	II	III	IV	V	VI
E	I	IV	VI	V	II	III
Na ¹	I	II	III	IV	V	-
V	I	II	III	V	IV	VI

Si è adottato l'ordine strofico maggiormente attestato, ossia quello di **CRNa**¹ (agli ultimi due codici manca l'ultima *cobla*). L'ordine di **E** è probabilmente erroneo perché la *cobla* in cui si introduce il tema dei *lauzengier* nel *corpus* di Pons è in altri casi più coerentemente collocata alla fine (lo stesso avviene in III, *BdT* 377.3 e VII, *BdT* 377.1). Inoltre, separare la IV e la V *cobla* non sembra saggio considerando che sono tematicamente legate dal termine *maltrach*: nella IV *cobla* il poeta introduce il concetto affermando di non ricordarsi di alcun tormento quando

si trova ad ammirare la donna; nella V poi – che si apre sul termine *maltrach* – Pons precisa che il tormento nasce nel momento in cui non si trova davanti alla donna. Si potrebbe anche pensare che il copista di **E**, seguendo la prassi di «dislocare in ultima posizione *coblas* variamente compromesse» (Menichetti 2015, p. 64) che gli è propria, abbia spostato in ultima posizione le strofi II e III perché interessate entrambe al quarto verso (ossia ai vv. 11 e 18) da un'ipometria (– 1) piuttosto sospetta trattandosi di versi molto simili con *lectio singularis* di **E** al v. 18. L'ordine di **V** invece mi sembra meno convincente perché inverte le due *coblas* IV e V rovesciando l'illustrato rapporto dialettico di affermazione e conseguente precisazione.

ATTRIBUZIONE

La paternità della canzone è controversa, ma ci sono buone ragioni per includerla nel nostro *corpus*. Su sei codici che la trasmettono due la attribuiscono a Peire Vidal (**Na**¹), due a Berenguer de Palazol (**CR**) e due a Pons de la Guardia (**EV**; in **V**, come tipico, è anonima ma inserita nella sezione di Pons). Quanto all'attribuzione a Peire Vidal gli editori precedenti sono sostanzialmente concordi nel ritenerla apocrifa. In **N** il testo si trova inserito nella sezione di Peire Vidal; in **a**¹ invece, pur trovandosi nella sezione di Peire, è collocato tra due testi che recano attribuzioni erranee: è preceduto da *BdT* 70.29, *Lo gens temps de pascor*, attribuita dal codice a Peire Vidal ma, come noto, di Bernart de Ventadorn, ed è seguito da *BdT* 30.6 che non è del Vidal ma di Arnaut de Maruelh. Secondo Avalle si tratta di un «componimento di scarso valore, attribuito al Vidal [...] forse a causa dell'espressione “Ni volh esser en loc d'emperador” (v. 41), che sembra riecheggiare, pur molto vagamente uno dei tratti più caratteristici della poesia di Peire Vidal» (AVALLE 1960, p. LXVIIn). Se Bartsch poneva il testo tra quelli del trovatore di incerta attribuzione (vd. BARTSCH 1857, p. 139), Hoepffner non ha dubbi nell'escludere decisamente la paternità del Vidal (HOEPFFNER 1951a, p. 339). Secondo Frank infine «C'est peut-être l'allusion au baiser qui a provoqué la confusion» (FRANK 1949, p. 232n; cfr. anche HOEPFFNER 1946 a proposito del tema del bacio in Peire Vidal). Si noti che il tema

del bacio è presente una sola volta (al v. 10) nei mss. **CREV**, mentre lo si trova due volte (al v. 10 e al v. 35) in **Na**¹.

Escluso dunque il trovatore tolosano dalla rosa dei possibili autori, il dibattito critico sulla discordanza attributiva ha visto schierati da un lato Frank, che ha fortemente sostenuto l'attribuzione della *pièce* a Pons de la Guardia, e dall'altro lato Newcombe e Beretta Spampinato che, nelle loro rispettive edizioni di Berenguer, hanno incluso – non senza qualche dubbio – la canzone nel *corpus* del trovatore. Il ragionamento di Frank si basa su criteri codicologici e stilistici. Posto che la considerazione dell'editore secondo cui i mss. **CR** godrebbero in generale di minore affidabilità rispetto a **EV** è forse un po' approssimativa, un punto interessante dell'argomentazione di Frank è il rilievo fatto a proposito del canzoniere **R** nel quale (come in **C**) sono conservate tutte e dodici le canzoni attribuite a Berenguer de Palazol. Frank nota che, tra queste, *Plus ay* non ha la notazione musicale, elemento che accomuna in **R** le canzoni di attribuzione incerta: tra quelle di Berenguer manca la melodia in *BdT* 47.2 (attribuita anche a Guilhem de Berguedan, al Monaco di Montaudon, ad Aimeric de Belenoi e a Guilhem Magret), in *BdT* 47.9 (attribuita anche a Arnaut Catalan e Joan Aguila) e appunto in *BdT* 47.8. Cionondimeno anche *BdT* 47.10, da assegnare indubitabilmente a Berenguer de Palazol, è sprovvista in **R** di accompagnamento melodico.

Un ulteriore possibile indizio di non autenticità della rubrica di **R** è il fatto che la nostra canzone, aprendo nel codice la sezione dedicata al Palazol, si trova in una posizione sensibile all'apocrifia (di passaggio da una sezione all'altra, dopo due testi di Sordello). Anche in **C** *Plus ay* si trova inserita tra le canzoni di Berenguer de Palazol, in particolare nella sezione del codice (ff. 207ra-213va) in cui si conserva una micro-collezione di poeti catalani, ovverosia, oltre a Berenguer, Guilhem de Berguedan e Guilhem de Capestanh. Secondo Magdalena León Gómez, il fatto che il copista non abbia copiato in questa sezione i testi di Pons de la Guardia e di Pons d'Ortafas, riportati più avanti nel codice, si spiega con la volontà da parte dell'allestitore di «presentar junta l'obra de les 'tres coronas catalanes'» (LEÓN GÓMEZ 2012, p. 42). Non è impossibile che il compilatore di **C**, riordinando i propri materiali catalani per approntare questa sezione, abbia potuto erroneamente assegnare a Berenguer de Palazol una canzone di un altro poeta catalano come Pons

de la Guardia. Del resto, C attribuisce al Palazol anche una canzone, *BdT* 326.1, che assai probabilmente non è sua (su questo concordano Newcombe, che non la include nella sua edizione, e BERETTA SPAMPINATO 1978, pp. 63-64). E in effetti la confusione dei due trovatori presso il pubblico potrebbe essere stata favorita non solo dalla coincidenza cronologica delle biografie dei due poeti, ma anche dal simile profilo sociologico (anche Berenguer era un cavaliere di secondo rango, «intrattenitore e animatore culturale di nobili adunanze», GUIDA – LARGHI 2013, p. 82) e dalle affinità nella declinazione del tema amoroso riscontrabili accostando i rispettivi *corpora*.

Quanto alle considerazioni stilistiche avanzate da Frank, ancorché sembrino deporre a favore della paternità di Pons de la Guardia, non sembrano particolarmente cogenti. Condivisibile è in questo senso la critica della Beretta Spampinato che riassume schematicamente le argomentazioni di Frank prendendone le distanze: «la struttura del testo, l'apostrofe alla donna, bruscamente inserita tra due strofe in cui a lei ci si rivolge in prima persona, l'allusione al bacio e l'invettiva finale contro i *lauzengier* [...] non sembrano decisivi per una dimostrazione di paternità, poiché il ricordo mitizzato di un bacio ricorre sovente nella storia amorosa dei trovatori ed ancora più diffuso è il tema dell'invettiva contro i *lauzengier*» (BERETTA SPAMPINATO 1978, pp. 59-60). Tra tutte le argomentazioni di Frank la più interessante sembrerebbe però quella relativa al brusco passaggio dalla prima alla terza persona che parrebbe un tratto stilistico tipico di Pons (lo si trova ad esempio in III, *BdT* 377.3, v. 25; V, *BdT* 377.7, vv. 37-40; VII, *BdT* 377.1, vv. 17-21). Newcombe tuttavia relativizza questo dato dal momento che «for the poem we are considering the MSS present two versions: CR [...] in fact uses the third person throughout, while N, the base MS of Frank's edition along with *EVa*, changes suddenly to the second person plural form in lines 17-21 [...] to revert to the third person thereafter» (NEWCOMBE 1971, p. 90).

Un po' più pregnante è invece una considerazione sulla versificazione fatta da Frank: in effetti, nel *corpus* di Berenguer de Palazol troviamo una stragrande maggioranza di canzoni a cinque *coblas unissonans*, con una o due *tornadas*, e le uniche canzoni che non coincidono con questa struttura sono quelle di attribuzione più dubbia ossia, ancora una volta, *BdT* 47.2, 9 e la nostra 47.8. È certamente vero

che, come nota la Beretta Spampinato, Berenguer avrebbe potuto «discostarsi a suo piacimento dallo schema solito, tanto più che lo schema metrico della canzone in esame, tra i più semplici e diffusi, non avrebbe comportato particolari difficoltà né esigeva un'abilità tecnica eccezionale» (BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 60), tuttavia questo dato si somma a una serie di indizi che sembrerebbe rendere più probabile la paternità di Pons rispetto a quella di Berenguer. D'altro canto, la stessa editrice di Berenguer mantiene aperto il problema attributivo e non si dimostra completamente sorda alle argomentazioni contrarie alla paternità del Palazol, limitandosi semplicemente a non escluderla (cfr. BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 60).

In **E** e in **V** il testo è inserito nella sezione dedicata a Pons de la Guardia. L'abbinamento di questi due manoscritti, com'è noto, costituisce il nucleo fondamentale della tradizione manoscritta del nostro trovatore, e potrebbe essere significativo il fatto che essi rechino un dettato migliore rispetto ad esempio a **R** che offre invece un testo piuttosto corrotto, in particolare nella *IV cobla*. Come afferma Beretta Spampinato, infine, **C** e **R** «sono i manoscritti che più ampiamente raccolgono la produzione di Berenguer e più facilmente, quindi, possono averci tramandato anche parte della produzione di non certissima attribuzione» (BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 60).

Trovandomi quindi a dover redigere un bilancio consuntivo dei dati e delle ipotesi in campo mi sembra che, escludendo in prima istanza la paternità di Peire Vidal, gli elementi a favore dell'attribuzione a Pons siano, con le dovute cautele, un po' più convincenti rispetto a quelli a favore di Berenguer. Ho scelto dunque di includere la canzone nel novero di quelle del nostro trovatore.

DISCUSSIONE TESTUALE

Non essendo dimostrabile la presenza di un antecedente unico per tutti i testimoni, i tre editori critici della canzone (Frank, Newcombe e Beretta Spampinato) sono concordi nel definire tre raggruppamenti di manoscritti (Beretta Spampinato parla impropriamente di «famiglie») sulla base della coincidenza di alcune varianti significative. Ma prima di definire questi gruppi mette conto di

notare che il testo di alcuni codici presenta errori evidenti in misura maggiore rispetto a quello di altri.

Il codice **R** è quello che presenta il maggior numero di corruzioni. Sono diversi, ad esempio, i guasti metrici. Il v. 2 è ipometro (– 1) probabilmente per la presenza della forma sincopata del congiuntivo imperfetto di *faire* (*fes*) in luogo della forma piena *fezes* che si legge in **C**. Non si può naturalmente escludere l'ipotesi che l'ipometria fosse comune a **CR** e che il copista di **C** abbia colmato il vuoto con la forma *fezes* da *fes*. Il v. 18, *que non la puesc layssar ni*, è ipometro (– 1) e manca del rimante *sai*. Probabilmente il copista, avendo tralasciato di copiare il *sai* e non avendo compreso che il verbo *puesc* è riferito al *dezamar* del verso successivo, ha aggiunto l'infinito *layssar* – che è *lectio singularis* di **R** – per chiarire una sintassi interpretata come ambigua. Questo verso ha creato qualche problema anche al copista di **E** dove si legge il rimante *sai* ma si riscontrano comunque l'ipometria (– 1) e la presenza di un *mais* incoerente con il senso. Qui il copista di **E** sarà stato forse influenzato dal quarto verso della *cobla* precedente (v. 11, anch'esso ipometro) dove si legge *puesc mai* in rima, e avrà riprodotto il sintagma per errore anche al v. 18: *qu'ieu no-us puesc mais sai | dezamar per neguna re*. Questa confusione che ha generato ben due ipometrie in **E** (vv. 11 e 18) è forse la ragione del dislocamento in posizione finale delle *coblas* I e II nel codice. A partire dalla *collatio* del v. 18 si può formulare un'ipotesi interessante sull'eziologia di questi guasti:

C	que non la puesc per ren ni sai
R	que non la puesc layssar ni
N	ma domna ques nous posc nius sai
a¹	ma dona queus nous puesc nius sai
E	quieu nous puesc mais sai
V	madonna que nous pusc ni sai

Come si può notare, i mss. **CR** parlano della donna alla terza persona introducendo il pronome *la*; al contrario in tutti gli altri codici ci si rivolge direttamente alla donna con l'appellativo *ma do(m)na* (tranne **E**) e con la seconda persona plurale (*no-us*). Dal momento che nei versi precedenti il poeta parla della

donna in terza persona, può darsi che i copisti di **CR**, di fronte a un brusco passaggio dalla terza alla seconda persona (non inusuale nello stile di Pons de la Guardia), siano intervenuti sul testo uniformandolo rispetto ai versi precedenti. Questa innovazione potrebbe aver provocato il guasto di **R**; il copista di **C** invece, come spesso accade, avrebbe sapientemente ortopedizzato il testo introducendovi il sintagma avverbiale *per ren* che è *lectio singularis* e che anticipa il *per neguna re* del verso successivo. Anche in **E** il passaggio dalla terza alla prima persona potrebbe aver creato qualche problema: la caduta dell'allocuzione diretta alla donna e la conseguente ipometria del verso potrebbero spiegarsi in questo modo.

Il ms. **R** presenta poi un'altra ipometria al v. 34 (– 1), in questo caso semplicemente per la mancanza di un *de* prima di *dolor*, particella che è presente in tutti gli altri codici e che del resto può essere caduta facilmente considerando che si tratta di preposizione passibile di abbreviatura. Al v. 36 invece c'è un altro errore contro la rima: **R** riporta il rimante *essay* (< EXAGIUM 'prova', cfr. *FEW* III, p. 255b) laddove gli altri manoscritti che conservano il verso (**CEV**) hanno *escuelh*. Anche i tre versi successivi (vv. 37-39) presentano errori metrici. Il v. 37 è ipometro (+ 1) per l'aggiunta di un *li* di troppo, assente in tutti gli altri manoscritti e in particolare anche in **C**, omologo di **R**. È ipometro il v. 38 (– 2) probabilmente per la caduta del bisillabo *enuetz*, presente in tutti gli altri testimoni. Ha infine addirittura tre sillabe in esubero il v. 39: *car ia los pros el o se meton en play*. L'ipermetria è causata dalla stringa *el o* che, oltre a essere individuale di **R**, è anche oscura quanto al senso. La frequenza di errori in questa ultima *cobla* fa sospettare che sia avvenuto un qualche tipo di guasto a questo livello del testo in un qualche antografo comune dal momento che, tra l'altro, la strofe è assente nei codici **Na**¹. Mi pare insomma che, in generale, tutte queste corrottele e, in particolar modo, gli errori contro le rime minino considerevolmente l'affidabilità del testo recato dal codice tolosano.

Per quanto riguarda gli altri manoscritti, il codice **E**, oltre alle ipometrie già segnalate (vv. 11 e 18), presenta anche un errore contro la rima al v. 6 dove, unico tra tutti i testimoni, legge *freidura* al posto di *freidor*. Due errori metrici si trovano anche nel codice **N**, scelto da Frank come testo-base. Il v. 14 è ipometro (– 1) semplicemente per la caduta del pronome di prima persona, come risulta dal confronto con i codici **EVa**¹. Anche il v. 29 è ipometro (– 1) per la caduta del

pronomi di prima persona singolare *eu*, presente in tutti gli altri testimoni. Inoltre, si rileva un errore contro la rima al v. 33 dove si trova in rima *men* invece del *me* di tutti gli altri codici. Infine, manca il *titulus* per la nasale al v. 20 su *eperador* e al v. 23 su *seblan*. In **V** è ipometro (– 1) il v. 37 probabilmente per la caduta del *que*, presente in tutti gli altri testimoni che conservano il verso (**CRE**). I codici **Ca**¹ invece non presentano errori evidenti.

Si rilevano due errori di declinazione in rima che potrebbe essere considerati come catalanismi d'autore: al v. 14 *amor* in rima manca della *s* in **CERV**; lo stesso vale per il rimante *gran* di **CRE** del v. 38. Quanto agli altri errori flessionali, al v. 3 di **a**¹ c'è una *s* di troppo a *amors*; lo stesso al v. 16 di **Va**¹. Al v. 36 di **V** c'è una *s* di troppo in *lausengiers*; al v. 39 di **CREV** è di troppo in *pros*. In altri casi la *s* segnacaso manca: al v. 23 di **CR** *seblan* dovrebbe avere la *s* in quanto caso regime plurale; al v. 24 di **CRENV** manca la *s* a *iorn*; al v. 27 di **CRE** manca la *s* a *bel huelh* mentre in **V** c'è una *s* di troppo; al v. 33 di **CR** manca a *dezir*.

Quanto ai raggruppamenti di codici definibili nella *recensio* a partire dalla coincidenza delle varianti, un primo gruppo, circoscritto innanzitutto dall'identico ordinamento strofico, è rappresentato dai mss. **CR**, che si presentano quasi gemelli in molti *loci* in opposizione ai restanti quattro codici (**ENVa**¹) che a loro volta convergono. I passi in cui le lezioni di **CR** coincidono significativamente contro le varianti del raggruppamento **ENVa** sono numerosi. Nell'elenco che segue si riportano tutte le coincidenze più significative tra i raggruppamenti; il primo elemento è sempre la lezione di **CR** mentre il secondo rappresenta quella di **ENVa**¹ (per economicità si è evitato di distinguere qui le singole varianti grafiche dei codici, rinvenibili del resto con facilità in apparato): al v. 1 *Mais* vs. *Plus*; al v. 2 *quo fezes/fes* vs. *com pogues*; al v. 3 *d'amor cum ten* vs. *com ten amor*; al v. 5 *aitan gen* vs. *aitan ben*; al v. 6 *ab lo brau temps* vs. *ab lo lag temps*; al v. 7 *cum si era lay* vs. *com degra far lai*; al v. 8 *e mais vuelh* vs. *e plus vueill*; al v. 17 *enans dic* vs. *ans es vers*; al v. 18 **CR** si riferiscono alla donna in terza persona (*que non la puesc*) mentre gli altri codici le si rivolgono direttamente (tra questi **NVa**¹ introducono anche l'appellativo *ma domna*); al v. 21 *qu'ieu per outra* vs. *per qu'ieu de vos*; al v. 28 *en ioy et en baudor* vs. *en gaug et en dousor* (in **V** si ha la lezione individuale *dolor*); al v. 29 *Li maltrach* vs. *Lo maltrag* e di conseguenza al v. 30 *son* vs. *es*; al

v. 32 *que·l cor e·ls huelhs* vs. *qu·ls hueils del cor*, al v. 33 *li dezir* vs. *lo dezir*; al v. 40 *mais val* vs. *plus val* (il verso è assente in **Na**¹).

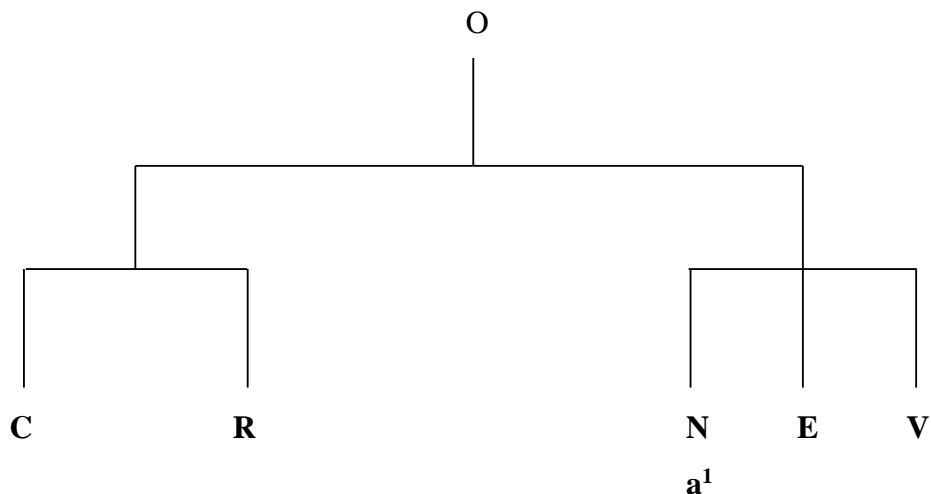
Tra le opposizioni di queste costellazioni di varianti, oltre a quella del v. 18 di cui si è già parlato *supra*, mi sembra interessante in particolare quella del v. 32. I mss. **ENVa**¹ infatti recano l'immagine abbastanza diffusa degli 'occhi del cuore' (*hueils del cor*), mentre in **CR** si trova la dittologia *que·l cor e·ls huelhs*. In questo caso mi sembra che la lezione di **ENVa**¹ possa essere considerata difficiliora perché è probabile che la suggestiva metafora degli occhi del cuore – per quanto rimandi a un preciso *topos* letterario d'origine patristica – non sia risultata cristallina a qualche copista che avrà banalizzato il sintagma in una semplice coppia di termini giustapposti.

Proseguendo nell'analisi della tradizione manoscritta, il fatto che il codice **E**, che secondo la ricostruzione di A Valle appartiene alla famiglia *y* dei manoscritti copiati nel sud della Francia, sia qui raggruppato con i codici **Na**¹, gravitanti invece nella famiglia *ε*, è un dato significativo. Secondo Beretta Spampinato «il caso è unico nella nostra tradizione, ma non eccezionale, dal momento che i singoli stemmi, seppur riconducibili, nella maggior parte dei casi ad un canone unitario [...], variano notevolmente a seconda del tipo di tradizione cui appartengono le serie di canzoni confluite nei vari canzonieri» (BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 173). Come nota Caterina Menichetti, anche nella tradizione di Daude de Pradas si possono individuare alcuni casi in cui **E** si trova raggruppato insieme ai codici **Na**¹: nella configurazione stemmatica di *BdT* 124.7, ad esempio, **E** si trova entro il subarchetipo **ADEIKNa**^{1a2}, mentre per *BdT* 124.2 «la tradizione è riassumibile secondo la formula **AD^aIK-EN-Cf**» (MENICHETTI 2015, p. 149). Inoltre, a giudizio di Melani (MELANI 2016, pp. 269-270) nello stemma di *BdT* 124.18 i manoscritti **CDEHNa**¹ sono riportabili a un subarchetipo comune cosicché, commenta la Menichetti, «non sembra illecito pensare all'azione, entro la famiglia veneta della “seconda tradizione”» (MENICHETTI 2015, p. 149). Ma anche, ad esempio, in un componimento di Aimeric de Belenoi (*BdT* 392.26) **E** attinge il proprio testo da un subarchetipo ben definito che lo apparta ai codici **Na**¹ (**ABCD^aEIKJMN^{2a}**¹). Con tutte le cautele del caso, dovute all'esiguità dei dati e all'assenza di errori significativi, si potrebbero interpretare questi elementi nel senso del pervenimento

ad **E** di materiali veneti, fattispecie per altro ben riconoscibile in diverse configurazioni stemmatiche (vd. MENICHETTI 2015, pp. 171-186).

All'interno del raggruppamento **ENVa¹**, i codici **Na¹** costituiscono un ulteriore gruppo definito in primo luogo dallo stesso ordine strofico e dall'assenza in entrambi della VI^a *cobla*. Sono diversi i luoghi significativi in cui le lezioni di **Na¹** concordano in opposizione alle varianti di tutti gli altri codici: al v. 9 *ab fin cor e de bon talan* vs. *de bon cor e de fin talan* (*de bon cor e de bon talan* **V**); al v. 12 *e non sai per qe* vs. *e no sai cossi* (lezione dei soli **CRE**; **V** ha qui una *lectio singularis*); al v. 14 *no sai co s'es d'amor* vs. *no sai don mou/s'es l'amor*; al v. 17 *no torn a dan* vs. *nom tengua dan*; al v. 27 *bel cors* vs. *bel huelh*; al v. 31 *mas ades i son* vs. *e si la vei pro*; al v. 35 *douç baisar* vs. *dous pens*.

Infine, sulla base di alcune coincidenze di varianti ci si potrebbe anche arrischiare nel sostenere la configurazione **EV**: al v. 14, ad esempio, *don seis l'amor* **EV** vs. *co ses l'amor* **Na¹** *don mou/veys l'amor* **CR**; al v. 40 *on plus val meins li cove* **EV** vs. *on mais val meyns hi cove* **C** *on val mays mens si coven* **R**. Tuttavia, i dati mi sembrano troppo esigui per unire espressamente i due testimoni. Per la definizione del gruppo **EV** Beretta Spampinato cita anche i vv. 5, 37 e 40 ma non vi rinvengo accordi di lezioni significative (cfr. Beretta Spampinato 1978, p. 178). Newcombe nota più correttamente che in alcuni casi **EV** inclina verso **CR** (vv. 9, 10, 12, 17, 27 e 35), ma più frequentemente verso **Na¹** (vv. 2, 3, 5, 6, 7, 14, 17, 21, 23 e 32) e conclude che «the grouping is: **CR**; **EV**, **Na**» (NEWCOMBE 1971, p. 89). La ricostruzione di Frank invece è più prudente e si limita a riconoscere i due gruppi **CR** e **ENVa¹** e a distinguere all'interno del secondo la coppia **Na¹** (vd. FRANK 1949, p. 314), ma mantiene **E** e **V** divisi. Nel ricostruire i rapporti tra i testimoni seguo dunque Frank e riassumo le parentele tra i codici nel seguente schema:



Si riporta infine qui di seguito l'elenco delle *lectiones singulares* (evito di segnalare nuovamente gli errori, già discussi *supra*): **a**¹, vv. 21, 34; **C**, vv. 8, 13, 14, 18, 22, 40, 41; **E**, vv. 12, 18, 23, 25, 26, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 42; **N**, vv. 10, 30, 33, 34, 40; **R**, vv. 14, 18, 36; **V**, vv. 9, 12, 13, 14, 28, 30, 33, 34, 35, 38. Come commenta Beretta Spampinato: «la presenza delle *lectiones singulares* e degli errori peculiari di ciascun manoscritto ci fornisce [...] l'indice della sua 'deriva' rispetto alla tradizione» (BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 178)

Quanto alla scelta del manoscritto-base gli editori precedenti si sono mossi in direzioni diverse. Frank sceglie come base **N** argomentando che ha il vantaggio, rispetto a **EV**, di conservare l'ordine strofico corretto, mentre rispetto a **CR** «d'avoir des leçons mieux assurées en face des innovations des ces mss.» (FRANK 1949, p. 314). Dovendo scegliere tra **N** e **a**¹ Frank predilige **N** perché «le texte de celui-ci se lit dans une édition facilement accessible» (FRANK 1949, p. 314). Tuttavia, già nella sua recensione all'edizione di Frank, Hoepffner si chiedeva: «Pourquoi ne pas rester fidèle aux manuscrits EV, qui servent de base à presque toutes les chansons de Pons, plutôt que de suivre dans cet unique cas les manuscrits Na, dont le texte n'est pas supérieur à EV?» (HOEPFFNER 1951, p. 117). La critica di Hoepffner è da accogliere in quanto, come notato *supra*, ad esempio, **N** non ha meno errori di **V**; nel caso di **E** invece i guasti metrici e il sovvertimento del suo ordine strofico scoraggiano a prenderlo in considerazione. Dovendo scegliere dunque tra **Na**¹ e **V** sembrerebbe più ragionevole optare per quest'ultimo non solo

per l'importanza del codice (data la sua catalanità) nella tradizione manoscritta di Pons de la Guardia, ma anche perché, insieme a **E** e a **C**, è stato scelto nella presente edizione come testo-base anche per altre canzoni del *corpus* del trovatore come *BdT* 377.3 e 377.7: un testo su base **Na**¹ risulterebbe insomma estraneo all'interno di un'edizione che privilegia sempre i manoscritti della famiglia *y*. Escludendo dunque il codice **R** per il suo alto livello di corruzione e il codice **C** per la tendenza del copista ad acconciare il testo, assumo qui il testo di **V**, adottando tuttavia l'ordine strofico maggiormente attestato, ossia quello di **CRNa**¹, per le ragioni addotte nel paragrafo § *Ordine strofico*. Quanto alla veste grafica, per semplificare la *scripta* di **V**, che alterna *i, j* e *y* per rappresentare gli stessi fonemi (vd. ZUFFEREY 1987, p. 236), il grafema *j* in fine e all'interno di parola è stato reso sempre con *i*. Ho inserito la maiuscola ad *Amor* al v. 3.

Nondimeno, scelgo di intervenire su alcune lezioni singolari di **V** al momento della *constitutio textus*, sulla scorta della legge della maggioranza. Al v. 9, laddove **V** legge *de bon cor et de bon talan* (probabile errore di ripetizione) si è preferito emendare in *de bon cor e de fin talan*, lezione riportata da **CER** (anche **Na**¹ ha la *variatio bon/fin* ma invertita). Al v. 12 invece la *varia lectio* si articola come segue:

C	e no sai cossi mesdeue
R	e no say cosi mes deuen
N	e non sai per qe me deuen
a ¹	e non sai per qe mes deuen
E	enonsai consi sesdeue
V	e pero no se cos maue

La lezione di **V** ha un verbo diverso (*avenir* in luogo di *(es)devenir*), riporta una congiunzione assente in tutti gli altri testimoni (*pero*) e al posto di *non sai* legge un *no se* che potrebbe essere interpretato come un esito catalano della riduzione SAPIO > *SAIO > *sé* (vd. BATTLE ET AL. 2016, p. 337). La maggioranza dei testimoni riporta il *cosi* prima del verbo, pertanto ho scelto di rendere il verso secondo la lezione di **CER** (notando che in **E** si ha *s'esdeve* in luogo di *m'esdeve* probabilmente per una dittografia). Ricostruisco pertanto il v. 12: *e no sai cossi m'esdeve*. Di conseguenza anche al v. 13 ho aggiunto il *que* a inizio verso perché si trova in tutti i testimoni

tranne **V** e introduce più coerentemente la completiva soggettiva *et eu l'am plus* preceduta dalla temporale *can li platz*. Al v. 28 **V** legge *dolor* mentre **ENa**¹ hanno *dousor* e **CR** *baudor*. La lezione di **V** è incongrua: il poeta sta dicendo che gli occhi della donna e il suo aspetto gli riempiono il cuore di emozioni positive che gli fanno dimenticare ogni sofferenza (*maltrait*, v. 26); non mi sembra dunque opportuno qui introdurre il concetto di *dolor*, che pure si trova spesso in dittologia con *gaug*. Si tratterà di una sorta di errore polare favorito dall'esistenza della dittologia *gaug/dolor*. Nell'adialforia delle varianti degli altri testimoni scelgo *dousor* perché maggiormente attestata. Al v. 30 **V** legge *totz iorns* mentre tutti gli altri testimoni *ades*: scelgo di stampare *ades* anche perché si pone in parallelo con l'*ades* del v. 32 e potrebbe dunque essere preferibile retoricamente. Al v. 34 **V** legge un *ob* che mi sembra di troppo (*quem agra ob mort*): l'espressione *aver obs* (o *ops*) 'avere bisogno', di solito seguita da *que* o da *a* + infinito (cfr. *SW V*, p. 502), non mi pare dia senso in questo contesto ed è assente in tutti gli altri testimoni, pertanto ho emendato. Al v. 37 ho aggiunto un *que* (*aquels que van*) per risanare l'ipermetria.

Gli altri editori, ossia Newcombe e Beretta Spampinato, scelgono entrambi come base **C**. Newcombe, inserendo il testo nella sua edizione di Berenguer de Palazol, segue **C** coerentemente con quanto sceglie di fare per tutti i testi che pubblica: **C** infatti contiene tutte le liriche di Berenguer ed è «virtually free of errors» (NEWCOMBE 1971, p. 57). Un ragionamento simile è quello della Beretta Spampinato la quale, argomentando che «la recensione del gruppo *CR* finisce per essere equipollente a quella di *ENVa*, in quanto la maggiornaza delle varianti sono accettabili più o meno sullo stesso piano» (BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 178), decide di seguire **C** perché è stato usato come manoscritto di base per le precedenti canzoni di Berenguer, il cui *corpus* è attestato interamente dai soli codici **CR**.

I Plus ay de talant que no suil
 com pogues far auzir chantan
 com ten Amor en son coman
 e com fay de mi zo que·l play, 4
 qu'era·m fay chantar aitam be
 ab lo laig tems et ab la gran freidor
 com degra far lai el tems de pascor.

I. 1. Plus ay] Mais ai **C**, Mays ay **R** – que] quen **N** 2. com pogues] co fezes **C**, co
 fes **R** – auzir chantan] auzir en chantan **CR** 3. com ten amor] damor cum ten **C**,
 damor co fay ten **R**, com ten amors **a¹** 4. e com fay] ni quo fai **C**, ni co fay **R** 5.
 qu'era·m fay] queram fa **Na¹** – be] gen **CR**, ben **Na¹** 6. ab lo laig] ab lo brau **CR**
 – freidor] freidura **E** 7. com degra far lai] cum siera lay **C**, co si eram lay **R** – el
 tems] el belh temps **C**, el bel tems **R**

I. 1. Plus ay] Plus ai **ENa¹** – talant] talan **CRN**, telan **a¹** – que] qe **a¹** – suil] suelh
CR, sueill **E**, soill **N**, sueil **a¹** 2. far auzir chantan] far ausir chantan **Na¹** 3. com
 ten] com te **E** 4. e com fay] e com fai **Ea¹**, e con fai **N** – de mi] de mj **V**, de mi
CRE, de me **Na¹** – zo] so **CRENa¹** – que·l play] quel plai **CN**, queil plai **a¹**, queill
 plai **E** 5 qu'era·m fay] quer me fai **C**, quer me fay **R**, caram fai **E** – aitam] aitan
CENa¹, aytan **R** 6. laig] laç **N**, lag **E** – tems] temps **Ca**, temps **N** – ab] am **R** –
 freidor] frejdor **V**, freydor **C**, freior **R** 7. com] con **a¹** – tems] temps **Ca¹**, temps
N

I. Più di quanto sia solito, ho desiderio di far intendere col canto come Amore mi
 tiene in suo potere e come fa di me ciò che gli piace, al punto che ora, con il tempo
 brutto e il grande freddo, mi fa cantare tanto bene come dovrebbe fare quando viene
 primavera.

III	E can me fai semblan d'orguil, ges l'amors no·s bassa per tan; ans es ver, et no·m tenga dan, ma domna, que no·us pusc ni sai desamar per neguna re, ni vuil esser en loc d'enperador per qu'eu de vos vires mon cor aillor.	16 20
-----	--	--------------------------

III. 17 ans es ver] enans dic **CR**, ans es uers **E**, anç es uers **N**, anz es uers **a¹** – et no·m tenga dan] e no torn adan **N**, e non torn a dan **a¹** 18 que non la puesc per ren ni sai **C**, que non la puesc layssar ni **R**, quieu nous puesc mais sai **E**, ma domna qes nous posc nius sai **N**, ma dona queus nous puesc nius sai **a¹** 21 per qu'eu de vos] quieu per outra **CR** – de vos vires] de uous gires **a¹**

III. 15 E can] E quan **CE**, E cant **N** – me fai] mi fai **Ca¹**, mi fay **R** – semblan] senblant **N** – d'orguil] derguelh **CR**, dergueill **E**, dorgoill **N**, dorgueil **a¹** 16 l'amors] lamor **CREN** – bassa] baysa **R**, baisa **E** – per tan] per tant **R** 17 tenga] tengua **CRE** 19 desamar] dezamar **CRE**, des amar **a¹** – re] ren **RNa¹** 20 vuil] uuelh **CR**, uueill **E**, uoill **N**, uol **a¹** – loc] luec **ENa¹** – denperador] demperador **CREa¹**, deperador **N** 21 aillor] alhor **C**, alhors **R**

III. Ma quando mi si mostra superba, il mio amore non diminuisce affatto per questo; anzi è vero, e non mi torni a danno, madonna, che non posso né so cessare d'amarvi per nessun motivo, e non voglio essere al posto di un imperatore perché dovrei volgere il mio cuore a un altro amore.

VI	Li lausengiers son d'un escuil	36
	et aquels que van devinan	
	d'autrui ioy, et er enug gran	
	car ia·ls pros s'en meton en plai;	
	que on plus val, meins li cove,	40
	e deu aver de si meteus paor	
	cel qui d'autrui ditz enui ni folor.	

VI. 36-42 *om.* **Na**¹ 36 Li lausengiers] Li lauzengier **CR**, Tug lauzengier **E** – son d'un escuil] *son* dun essay **R** 37 et aquels que van] 7 *aquels* uan **V**, ab aquels que uan **C**, e li ab *aquels que* uan **R**, 7 aisels que uan **E** 38 lautruy ioy 7 es enuetz gran **C**, lautruy esen un gran **R**, los autruis iois es enueitz gran **E** 39 car] *quan* **E** – car ia·ls pros s'en meton] ia los *pros* el o se meton **R**, ials pros se meton **E** 40 7 on mais ual meyns hi coue **C**, e *on* ual mays mens si couen **R**, quar on plus ual meins li coue **E** 41 quar auer deu de si meyns de paor **C**, car auer deu de si meteus paor **R** 42 enui] enuetz **C**

VI. 36 escuil] escuelh **C**, escueill **E** 38 d'autrui] d'autruj **V** 39 car] quar **C** – en plai] en play **CR**, emplai **E** 41 meteus] mezeus **E** 42 cel qui d'autrui] cel qui dautruj **V**, selh que dautruy **C**, sel *qui* dautruy **R**, sel *que* dautrui **E** – enui] enuj **V**, enueg **R**, enuei **E** – folor] folhor **C**

VI. I maldicenti e quelli che fanno congetture sulla gioia altrui sono di una stessa specie, e sarà molto spiacevole perché ormai anche i nobiluomini si fanno coinvolgere nella malignità; più uno è rispettabile, meno gli conviene, perché deve temere per sé stesso chi dice di altri folli cattiverie.

2. *com*: congiunzione che introduce un'interrogativa indiretta che, in questo caso, sostituisce la completiva (casi simili sono segnalati in JENSEN 1994, p. 341). Anche i due *com* dei versi 3 e 4 introducono subordinate interrogative indirette. Al v. 7 invece il *com* rinvia all'*aitam* del v. 5, «antécédent marquant l'intensité» (JENSEN 1994, p. 281), e introduce quindi una comparativa di uguaglianza.

3-4. Il tema del potere che Amore o la donna esercitano sul poeta non è inedito in Pons, cfr. ad esempio III, *BdT* 377.3, v. 20: «que si·m destreinh non ay poder de me».

3. Cfr. il catalano GlCab, *BdT* 213.2, vv. 5-6: «be·m ten en son coman | Amors». – *coman*: termine di origine feudale; un elenco di tutti i poteri attribuiti nella poesia trobadorica ad Amore si trova in CROPP 1975, p. 395.

4. *zo*: la grafia *z* per la sibilante sorda anche in posizione iniziale (qui *singularis* di **V**) è tipica del canzoniere catalano (vd. ZUFFEREY 1987, p. 240).

5. *aitam be*: la nasalizzazione $n > m$ davanti a labiale è comune in fonetica sintattica.

6. *laig tems*: la stessa espressione si trova in III, *BdT* 377.3, v. 1: «Faray chanzo ans que veinha·l laig temps». Questo indizio testuale e il fatto che nei versi successivi (v. 30) il poeta affermi di essere lontano dalla donna, potrebbe indurre a pensare (con un po' di fantasia) che Pons abbia composto i due testi nello stesso periodo, ma si tratta solo di una supposizione. Il parallelismo intertestuale comunque potrebbe essere un motivo per preferire la variante *laig* a *brau* (< BARBARUS, cfr. FEW I, p. 248a) dei mss. **CR**. L'espressione *brau temps* per altro sarebbe un *hapax* nella poesia trobadorica secondo la *COM2*. – *freidor*: < FRĪGIDUS (cfr. FEW III, p. 798b), termine meno attestato di *freidura* secondo il repertorio della *COM2*. Questo dato potrebbe spiegare la banalizzazione del copista di **E** che avrà copiato un termine a lui più familiare senza avvedersi dell'errore contro la rima.

7. *degra far*: la variante di **CR** con il verbo essere (*siera C, si eram R*) mi sembra più facile di questa con il verbo *dever* che serve qui «à exprimer ce que doit logiquement se produire ou ce qu'on croit ou suppose qui arrivera» (JENSEN 1994,

p. 205). Il poeta sta dicendo in sostanza che Amore lo fa cantare bene (*qu'era·m fay chantar aitam be*) anche con il brutto tempo producendo su di lui lo stesso effetto che ispirerebbe il tempo di primavera (*tems de pascor*, che è soggetto di *degra far*) che, secondo la dottrina trobadorica, è prodromo di un canto migliore. Si tratta di un'inversione del *topos* dell'esordio primaverile, «come se il poeta godesse di un'altra natura, autonoma, con le proprie stagioni» (*Rialto*, 47.8). – *lai*: l'avverbio di luogo avrà qui valore temporale. Come spiega Jensen infatti «les adverbes de lieu passent assez facilement à une valeur temporelle» (JENSEN 1994, p. 295). – *tems de pascor*: *explicit* di verso assai comune nella lirica trobadorica. – *pascor*: < PASCHA (cfr. *FEW* VII, p. 702a).

8. L'avverbio di luogo *on* < ÜNDE è usato qui in senso locativo-temporale per formulare una comparazione proporzionale «dans une construction typiquement occitane, qui n'a pas d'équivalent en français» (JENSEN 1994, p. 141). Spiega Jensen che mentre il *plus* viene ripetuto nelle due (o, come in questo caso, tre) preposizioni, in genere *on* «n'est mis qu'une seule fois, normalement en tête de la première proposition» (JENSEN 1994, p. 141); cfr. ad esempio BnVent, *BdT* 70.30, v. 33: «on plus la prec, plus m'es dura». Alla luce degli esempi riportati da Jensen per questo costrutto che prevede sempre l'uso di *plus* o *mais* sembrerebbe di poter escludere la *lectio singularis* di *C mielhs am*. Per la stessa coppia di verbi *am* e *vuil* cfr. BnVent, *BdT* 70.25, v. 68: «so qu'eu plus am e volh».

9. *fin talan*: sintagma spesso in rima; cfr. BnVent, *BdT* 70.4, v. 50: «lo bo cor ni·l fin talan».

10. *bela*: aggettivo sostantivato; per la stessa struttura sintattica con aggettivo sostantivato cfr. ad esempio BnVent, *BdT* 70.5, v. 16: «la bela qui·m te jauzion». Si tratta di una formulazione tipica in Bernart de Ventadorn (vd. CROPP 1975, p. 152). Lo stesso termine qualifica la donna anche altrove nel legato lirico di Pons: cfr. VI, *BdT* 63.4, v. 11: «la plus bela c'anc Dieus fe», V, *BdT* 377.7, v. 29: «Mort m'a tant es bel' e pros» e VII, *BdT* 377.1, v. 18: «pos a vos platz que·us am, ma bel'amia». – *que·m compret baissan*: è il verbo *comprar* < COMPĀRĀRE (cfr. *FEW* II, pp. 968b-969a), che, usato metaforicamente, come commenta la Beretta Spampinato, «sembra sottolineare il senso di completa alienazione e di abbandono che caratterizza il rapporto tra il poeta e l'amante» (BERETTA SPAMPINATO 1978, p.

184). Raynouard riporta questo verso come esempio nel suo *Lexique, sub voce comprar*, e traduce «la belle qui m'acheta en embrassant» (*LR II*, p. 452b). L'immagine del comprare l'amante non è molto comune nella lirica occitanica: trovo un esempio dell'uso del verbo *comprar* in un contesto simile in Aimeric de Peguilhan, *BdT* 10.42, vv. 20-21: «mieills c'aicel c'om compra e ven | sui vostr'om senes estraire». È il tema, presente anche altrove in Pons, del potere vincolante della donna sull'amante: cfr. ad esempio II, *BdT* 377.6, v. 30: «m'a m'es en tal latz». Non mi spiego la traduzione di Newcombe: «whom I imagine myself kissing» (NEWCOMBE 1971, p. 75). La *lectio singularis* di **N**, *conqes*, è chiaramente *facilior*. Quanto al *baissar*, come nota Cropp, il bacio nella poesia trobadorica «sert en premier lieu de témoignage d'un amour récompensé» (CROPP 1975, p. 372). Qui in particolare si esprime l'idea che il bacio rappresenti un vincolo di fedeltà e in questo senso mi sembra utile il confronto con un verso di Gaucelm Faidit che sottolinea lo stesso valore del bacio, cfr. *BdT* 167.53, v. 9: «lo jorn qe·m retenc baisan». Secondo Frank si potrebbe addirittura parlare per le canzoni di Pons di un vero e proprio «cycle du baiser» (FRANK 1949, p. 232n), come fa Hoepffner per Peire Vidal (vd. HOEPPFNER 1946, pp. 140-145). In questo «cycle» andrebbero incluse questa canzone, la canzone III, *BdT* 377.3, in cui si trova il verso «merces midons, a cui baisesi las mans» (v. 36) e II, *BdT* 377.6, che ai vv. 33-36 recita: «Tant hi fui onratz | que·l coven mi plai | – sitot no m'estrai – | que·m fes en baizan». Questi legami intertestuali (in particolare quello tra questa canzone e II) sono interessanti, ma utilizzarli come base per costruire un ciclo che porti a conclusioni definitive sulla cronologia e sull'ordinamento dei testi nell'edizione come fa Frank, mi sembra una scelta imprudente. La variante *baian* di **a**¹ presenta il dileguo della sibilante.

12. Per questo verso ciascun manoscritto riporta una forma diversa ma il senso generale è chiaro. La variante *se* per *sai* di **V** è un catalanismo: sarà l'esito catalano della riduzione SAPIO > *SAIO > *sé* (vd. BATLLE ET AL. 2016, p. 337). Diversamente da altri casi di possibili catalanismi, qui ho preferito emendare ristabilendo il *sai*: da un lato perché si tratta di *lectio singularis*, dall'altro lato perché al v. 18 di questa stessa canzone (oltre che in VI, *BdT* 63.4, v. 10 e in II, *BdT* 377.6, v. 3, entrambi relati da **V**), rilevo in rima la forma del verbo secondo la corretta fonetica occitanica (*sai*). Questi dati mi fanno pensare che la forma *se* sia più probabilmente dovuta al

copista catalano di **V** che all'autore, il quale del resto dimostra nel suo *corpus* di padroneggiare molto bene l'occitanico e c'è dunque da dubitare che abbia potuto incorrere in una svista così grossolana. – *m'esdeve*: il verbo *esdevenir* può essere usato sia in senso assoluto sia, come qui, riflessivo.

14. *et*: la congiunzione *e* introduce la principale *am* di cui *can li platz* è subordinata. Come spiega Jensen infatti «quand la subordonnée précède la principale, cette dernière s'ouvre souvent assez fréquemment par *e*» (JENSEN 1994, p. 316). – *plus*: tutti gli altri codici (**CRENa**¹) leggono *mais* che è comunque da considerare avverbio e non congiunzione avversativa perché se fosse congiunzione determinerebbe una cesura anomala del decasillabo (3 + 7). Mantengo *plus* sebbene si tratti di *lectio singularis* perché potrebbe essere un parallelismo ricercato con *plus am* del primo verso della *cobla*. Nella traduzione degli ultimi versi di questa *cobla* mi discosto dagli editori precedenti che interpretano *et eu l'am plus* come completiva del *que* del v. 13 e danno pertanto alla pausa dopo *plus* (tra i due emistichi del *décasyllabe*) un valore avversativo (Frank traduce «mais je ne comprends», Newcombe «and yet do not know»). Mi sembra però che sia più semplice intendere *et eu l'am plus* come coordinata di *can li platz* (entrambe fanno parte di un lungo inciso) mentre la completiva del *que* del v. 13 sarà *no sai* (v. 14). – *don s'eix l'amor*: *eix* è voce del verbo *eissir* (con grafia *x* per *ss* tipica di **V**) < EXIRE (cfr. FEW III, p. 295b). La risposta alla domanda del poeta su dove nasca l'amore si trova nei versi successivi dove, secondo la dottrina della fenomenologia erotica della lirica cortese, si parla dei *bels uuyls* della donna che incendiano il cuore del poeta.

15-16. La superbia e l'insensibilità della donna non diminuiscono l'amore del poeta, cfr. nel *corpus* di Pons III, *BdT* 377.3, v. 16: «lo be·l graesc e·l mal sitot m'en duil». Il tema sarà sviluppato ulteriormente nella *cobla* successiva.

16. Per la struttura del verso cfr. ad esempio Peirol, *BdT* 366.8, v. 11: «ges no·m recre per tan». – *ges*: < GĚNUS, «particule renforçant la négation» (FEW IV, p. 116a).

17. *tenga dan*: espressione piuttosto comune; la si trova anche nel catalano Guilhem de Berguedan, *BdT* 210.12, v. 7: «no·m tenga dan ni pro».

18-21. Con l'appellativo *ma domna* inserito a inizio verso Pons passa qui, all'interno della stessa *cobla*, dalla terza alla seconda persona. Si tratta di un fenomeno che si riscontra più volte nel canzoniere del trovatore catalano al punto da poter essere considerato come un tratto tipico del suo *usus scribendi*. Il passaggio dalla terza alla seconda persona si rileva all'interno della stessa *cobla* anche ai vv. 37-40 di V, *BdT* 377.7, ai vv. 33-35 di I, *BdT* 377.4 e ai vv. 18-21 di VI, *BdT* 377.1. Si noti che **C** ed **R** riportano tutto sistematicamente alla terza persona.

19. *desamar*: l'antonimo di *amar* è spesso accoppiato al verbo *poder*, come in questi versi del catalano GICab, *BdT* 213.1a, vv. 32-33: «que ges dezamar | non la puesc per dan qu'en prezes» oppure in BgPal, *BdT* 47.4, v. 31: «ja dezamar no·us poiria per re».

20. Termine di paragone iperbolico. Oltre al *corpus* di Peire Vidal in cui sono attestate numerose occorrenze del termine *emperador*, per la stessa espressione sempre in rima cfr. il catalano GIBerg, *BdT* 210.17, v. 25: «Reis castellans, q'etz en luoc d'emperaire». Altri confronti interessanti si possono fare con due passi di Peirol, *BdT* 366.3, v. 21: «Qu'ieu no vuoill reis esser ni emperaire» e *BdT* 366.15, v. 8: «s'ieu fos emperaire». Il paragone con il sovrano è un *cliché* assai diffuso nella lirica trobadorica: un ricco repertorio, articolato secondo una precisa casistica, si trova in Frank 1946-1947, p. 34n.

21. Cfr. ArnMar, *BdT* 30.26, v. 38: «per qu'ieu no puesc mon cor virar alhor». L'uso trobadorico dell'avverbio *aillor* riferito a un altro amore è costante e «il sintagma (*se*) *virar aillor(s)* è tipico» (LACHIN 2004, p. 461), per questo ho preferito tradurre 'a un altro amore' piuttosto che 'altrove da voi'. **CR** (codici che obliterano il passaggio dalla terza alla seconda persona) sostituiscono *de vos* con *per outra*, sintagma che potrebbe essere considerato pleonastico perché nell'avverbio *alhor*, come nota la Beretta Spampinato, potrebbe essere già sottinteso il riferimento a un'altra donna (cfr. BERETTA SPAMPINATO 1978, p. 184). – *vos vires*: L'allitterazione della *v* in *vos vires* rende ancora meno probabile la bontà della lezione singolare di **a**¹, *gires*. Quanto al congiuntivo *vires* non è facile renderlo fedelmente nella traduzione. Ho scelto di tradurre con il condizionale 'dovrei volgere' allontanandomi un po' dal valore sintattico del verbo che mi sembra consecutivo-finale. La subordinata *vires* potrebbe rientrare infatti in uno dei

casi trattati da Jensen alla voce «propositions finales et consécutives» laddove precisa che «le subjonctif apparaît également dans les propositions d'intensité ou de manière chaque fois que le contexte entraîne un doute concernant l'actualisation de la conséquence. Cette syntaxe, qui est habituellement liée à une régissante négative [...] a un certain rapport avec la complétive dépendant d'un verbe déclaratif ou marquant l'opinion ou la perception» (JENSEN 1994, p. 265). – *ailor*: < ALIORSUM (cfr. FEW, XXIV, p. 321a). La variante *alhors* di **R** aggiunge la *s* avverbiale.

22-26. A partire da questa *cobla* si rilevano alcune significative tangenze lessicali e concettuali con III, *BdT* 377.3: cfr. ad esempio: «C'om peitz me fai, can m'esgaran sey oil, | ai tant de yoy que del mal no·m sove» (vv. 17-18).

22. *no serion las*: la variante singolare *nos lassarian* di **C** può spiegarsi come corruzione della forma presente negli altri codici.

25. *Tant m'es bel tot*: Frank accosta quest'espressione al *senhal* scelto da Pons *On-tot-mi-platz* commentando che «cette résignation à tout ce qui vient de sa dame, c'est là le sens du pseudonyme choisi par Pons» (FRANK 1949, p. 281). – *ditz ni fai*: sintagma spesso in rima, cfr. ad esempio RicTarasc, *BdT* 422.1, v. 40: «et es tot bon qant ditz ni fai».

26. *maltrait*: «le verbe qui accompagne le plus fréquemment le substantif *mal* est *traire*, 'souffrir, endurer'. [...] Unis l'un à l'autre, le substantif et le participe passé ont formé de bonne heure l'expression *maltrach*, 'peine, souffrance'» (CROPP 1975, p. 284), < TRAHĚRE (cfr. FEW XIII/2, p. 181a). Si veda anche Bec 1968, p. 550.

27. *fresca color*: sintagma frequentemente in rima; si noti che in questo caso, secondo la corretta morfologia occitanica, manca la *s* flessionale al caso soggetto *color* in quanto sostantivo femminile, ma lo stesso non avviene ad esempio per *honors* che si trova in rima, con *s* flessionale, in V, *BdT* 377.7, v. 16: «et a leis non es honors». Praticamente identico un verso di Gaucelm Faidit, *BdT* 167.49, v. 29: «e·ls sieus bels hueils, e sa fresca color». La variante *son bel cors* di **Na**¹ crea una paronomasia con il verso successivo giocando sulla tipica ambiguità cuore/corpo.

28. *m'alumna·l*: < *ALLŪMĪNARE (FEW XXIV, p. 340a), verbo singolare con soggetti plurali perché riferito all'ultimo dei soggetti (*fresca color*). Si noti che la concordanza *ad sensum* ha indotto il copista catalano a mettere il sintagma *sos bels*

uuyls al caso obliquo invece che al retto (che non vorrebbe la *s*). Altrove Pons, in un contesto simile, usa il verbo *encendre*: cfr. I, *BdT* 377.4, vv. 22-23: «Non es nuill iorn no·m essenda | dezir de lei don languis». – *dousor*: la variante *baudor* di **CR** è un germanismo, < anfrk. *BALD.

29. *Lo*: la variante plurale *Li* di **CR** costituisce un parallesimo con l'*incipit* della *cobla* successiva: «Li lausengiers».

30. Il rimpianto di non poter vedere la donna ritorna anche altrove nelle liriche del trovatore: cfr. VI, *BdT* 63.4, v. 15: «Ai Dieus, e cora la veirai?». – *no·us*: benché si tratti di *lectio singularis* di **V**, mentre tutti gli altri codici hanno la terza persona, ho deciso di non emendare perché il passaggio, anche brusco, dalla terza alla seconda persona sembrerebbe, come visto, un tratto stilistico tipico dell'*usus scribendi* di Pons (si veda *supra* la nota ai vv. 18-21) e dunque la lezione potrebbe essere buona. Riprendendo la spiegazione che si è data del passaggio dalla terza alla seconda persona nella *V cobla* di III, *BdT* 377.3, si potrebbe ipotizzare che Pons immagini anche qui di rivolgersi alla donna *en pessan*, come specifica nel verso successivo.

31. La variante di **Na**¹ ripete probabilmente il sostantivo *ades* del verso precedente o anticipa quello del verso successivo: mi sembra sospetto che Pons abbia inserito tre *ades* in tre versi consecutivi. – *pro*: avverbio rafforzativo del predicato *vei*. – *pessan*: la stessa forma verbale è utilizzata anche in III, *BdT* 377.3, v. 24: «et ai n'aut pessan mant bon iornau».

32. *uils del cor*: per l'immagine degli occhi del cuore nella poesia trobadorica si veda SCHULTZ-GORA 1905, pp. 337-340; WECHSSLER 1909, pp. 253 e 377-384; DE LOLLIS 1920 e soprattutto, per l'ampia rassegna di esempi, BERETTA SPAMPINATO 1991, p. 198. Si tratta del resto di un *topos* di origine classica, per cui cfr. CURTIUS 1999, p. 156 che definisce questo tipo di immagine «metafora corporale». Il più recente ed esaustivo contributo sul tema si può leggere in MOCAN 2004: alle pp. 45 e sgg. si illustra l'origine paolina dell'immagine dell'*oculus cordis*, pervenuta poi alla teologia medievale per il tramite di Agostino e della letteratura patristica; a partire da p. 152 Mira Mocan si concentra poi sulla presenza della metafora nella lirica trobadorica. La vista con gli occhi del cuore consente di vedere la donna più chiaramente (*la vei pro*), ancora meglio che con la vista reale perché, come spiega

Mocan, «quello che distingue sopra ogni altra cosa gli *huoills del cor* da quelli della carne è che essi possono vedere oltre ogni limitazione fisica e nonostante la lontananza e l'assenza» (MOCAN 2004, p. 153). Un confronto interessante, per i diversi possibili legami tra i due trovatori, è quello con Peirol, *BdT* 366.14, vv. 33-36: «li huoill del cor m'estan | a lieis vas on qu'ieu vire, | si c'ades on qu'ill an | la vei e la rimire». All'interno del *corpus* ponsiano l'immagine può essere accostata a III, *BdT* 377.3, v. 22: «e pes de leis ab lo cor que la ve». – *lai*: per un'espressione simile nelle liriche di Pons cfr. VII, *BdT* 377.1, v. 28: «lai tenc lo cor»; *lai* si oppone qui al *zai* del verso successivo. Se si considera fondata l'ipotesi che Pons abbia scritto questa canzone al di là dei Pirenei si potrebbe intendere il *lai* come riferito alla Catalogna. Altrove Pons indica il suo paese d'origine con *de sai*: cfr. II, *BdT* 377.6, v. 43: «en que·ls pros de sai» e III, *BdT* 377.3, v. 3: «A Deu coman tot cant reman de zay». In questo caso la coppia *zai* (Catalogna)/*lai* (Midi) sarebbe dunque invertita con *zai* a indicare il luogo oltre i Pirenei dove Pons si trovava in quel momento (il Tolosano?) e *lai* a indicare la terra della sua donna.

34. Come nota giustamente Frank «le mss. diffèrent pour la construction, tout en réfléchissant le même sens» (FRANK 1949, p. 315). – *agra mort*: apodosi al condizionale secondo che forma con la protasi al congiuntivo imperfetto (*fos*) del verso successivo un periodo ipotetico dell'irrealtà. Come precisa Jensen infatti «quand on choisit le conditionelle II, on a en vue la non réalisation de l'hypothèse» (JENSEN 1994, p. 246). – *a*: variante grafica per *ab*.

35. Cfr. III, *BdT* 377.3, v. 23: «aquei douz pes me soioin' e·m reve». Questo confronto corrobora la scelta della variante del gruppo **CREV** rispetto a quella di **Na¹**. È interessante notare che la variante di **Na¹** ritorna sul tema del bacio già toccato al v. 10: non sarà forse un caso che proprio questi due codici, che insistono più degli altri sul tema del bacio, riportino l'attribuzione a Peire Vidal. Forse che un rubricatore abbia pensato di assegnare la canzone a un rimatore autorevole famoso per aver sviluppato il medesimo tema?

36-42. L'ultima *cobla*, come avviene anche nelle canzoni III, VI e VII, è occupata dalla polemica contro i malparlieri. Secondo Frank si potrebbe parlare per il *corpus* di Pons di un vero e proprio «cycle du medisant» (FRANK 1949, p. 284) sulla base del quale fondare l'ordinamento delle canzoni del trovatore nell'edizione,

ma come visto per il caso analogo del «cycle du baiser» (si veda la nota 10) mi sembra una scelta ecdoticamente ardita.

36-38. I *lausengier* vengono definiti qui attraverso la loro qualità di *devinador* ossia di profanatori della discrezione e del riserbo dell'amore cortese. Beretta Spampinato nella nota a questi versi cita per un confronto GcFaid, *BdT* 167.49, v. 13: «e d'autrui joi faun se devinador». – *escuil*: l'etimologia del termine è dubbia: da CÖLLIGÈRE (*FEW* II, p. 899b) o da SCHOLA (*FEW* XI, p. 301b)? Su *escuelh* cfr. Perugi 2015, pp. 98-99, nota al v. 28, a p. 99. Perugi annovera questa occorrenza di *escuelh* in PoGarda tra gli esempi per il significato di 'natura, genere, razza' attribuibile al lemma. – *devinan*: rimante raro nella lirica trobadorica, si trova nel *Judici d'amor* del catalano Raimon Vidal de Besalù: «E vos devetz aver esgart | contra sels que van devinan» (vv. 486-487).

39. Pons, in qualità di membro e portavoce poetico dell'aristocrazia catalana, lamenta il fatto che alcuni nobili (*pros*) si disonorino facendosi *lausengier*. Questo passaggio è uno dei luoghi testuali grazie ai quali possiamo definire il profilo di Pons come cavaliere-poeta frequentatore di un contesto aulico e può essere messo in rapporto, in particolare, con tutta la canzone VIII, *BdT* 377.5, in cui il trovatore sviluppa una polemica contro i suoi *enemis*. – *s'en meton en plai*: Levy glossa l'espressione *se metre en plai* «sich einlassen, sich abgeben, sich befassen» (*SW* VI, p. 336b).

40. Stesso costrutto sintattico del v. 8.

41-42. Un concetto analogo è espresso in VI, *BdT* 63.4, vv. 46-49: «e ia no·n iauzira, so cre: | digua·m n'om un, e tragua·m l'ueill, | cui anc ne prezes ben ni gen | de dir lauzenias sol un iorn».

41. *meteus paor*: la variante singola di **C** *meyns de paor* ribalta il senso dell'espressione ed è pertanto erronea; si sarà prodotta per influenza del *meyns* del verso precedente.

42. *enui ni folor*: ho tradotto l'endiadi con sintagma nominale (aggettivo + sostantivo) al plurale; si noti che **C** riporta la variante *enuetz*.

V

Totz tems de tota fazenda

(BdT 377.7)

MSS. E RUBRICHE

S 229-230 (*ponz de lagarda*); V 101r-v (anonimo).

EDIZIONI CRITICHE

KOLSEN 1925, p. 52; FRANK 1949, p. 308 (IX).

ALTRE EDIZIONI

MAHN 1856-1873, n° 1026 e SHEPARD 1927 (S); HERRIG'S ARCHIV 1846, t. 36, p. 441 e MAHN 1856-1873, n° 1027 (V).

METRICA

a7' b7 b7 a7' c7 d7 e7 e7 (Frank 651:5). Canzone composta da sei *coblas unissonans* di otto *heptasyllabe* ciascuna (il primo e il quarto femminili, gli altri maschili) con due *tornadas*: la prima di quattro versi con schema c7 d7 e7 e7; la seconda di tre versi con schema d7 e7 e7. Rima: a = *enda*, b = *atz*, c = *os*, d = *uil*, e = *ors*. Rime ricche: *enda* 4 : 17 : 36 (inclusiva e a eco); *atz* 2 : 27 : 34, 11 : 18 (a eco); *os* 4 : 21; *uil* 14 : 53 (inclusiva); *ors* 15 : 39 : 47; 31 : 52. Rima identica: *enda* 26 : 43. Assonanti in protonia: *enda* 1 : 17 : 41, 12 : 20 : 28 : 33 : 44; *atz* 3 : 11 : 19 : 35; *ors* 8 : 31; 15 : 16 : 40, 23 : 52. *Mots tornats* nelle *tornadas*: *nos* 45 : 49, *meillors* 47 : 51 : 55, *lauzors* 31 : 54. Come già detto nell'analisi metrica di III, BdT 377.3, la serie di rimanti *vuyl* : *duil* : *orguil* : *suil* (che ritorna, in ordine sparso, anche in altre canzoni di Pons: III, IV, VI ossia BdT 377.3, 47.8 e 63.4) consente qui di individuare un fenomeno imputabile alla catalanità dell'autore: il fatto che due vocali che sono esito di vocali latine differenti siano fatte rimare tra di loro (un termine come *nuil* < NŪLLU rima qui con *acuil* < AD + CÖLLIGO) costituisce infatti

un'infrazione alle regole della lirica occitanica probabilmente dovuta al fatto che in catalano il gruppo *õ* + iod dittonga e si chiude in *ui* (cfr. MOLL 2006, § 55, p. 85). Diafe: 2 *so` enamoratz*, 11 *que` era*, 12 *que` ara*, 15 *eu` en*. Sinalefe: 7 *descrejre` amors*. Elisione: 8 *crezer` autors*, 29 *bel` e*, 46 *parl` e*. La formula metrica è un *unicum* nel repertorio di Frank. Tra i testi che presentano lo stesso schema metrico si segnala una canzone del catalano Berenguer de Palazol, *BdT* 47.6, che ha anche uno schema rimico simile: / abbaccdd /.

ATTRIBUZIONE

Come nel caso di I, II e III, l'attribuzione a Pons de la Guardia è garantita da un codice (**S**) e confermata dalla presenza del testo nella sezione di **V** dedicata al trovatore, benché anonima. Non sussistono dunque particolari problemi di paternità. Si nota soltanto che in **S** questa canzone apre una sezione di tre testi dedicata a Pons de la Guardia, ma i due componimenti attribuiti al trovatore che la seguono (*BdT* 406.34 e 106.12) sono da escludere dal *corpus* del Nostro. Per *BdT* 406.34 si tratta di un'attribuzione isolata in una tradizione vasta (una dozzina di testimoni) che la assegna unitariamente a Raimon de Miraval. Per *BdT* 106.12 vale lo stesso: quella a Pons è un'attribuzione isolata in una tradizione che riconosce senza dubbio la paternità di Cadenet (dodici testimoni).

DISCUSSIONE TESTUALE

Non si rilevano errori d'archetipo. La divergenza più macroscopica tra i due testimoni del testo è la lacuna di alcuni versi di **V** in **S**. Si tratta in primo luogo dei vv. 49-50, collocati nella prima *tornada*, al posto dei quali nel codice il copista ha lasciato uno spazio bianco che forse era già dell'antigrafo. Può darsi anche che il menante di **S** non sia riuscito a decifrare un testo corrotto del suo modello oppure che si sia avveduto da sé che in quel luogo dovevano mancare dei versi e che abbia quindi lasciato uno spazio (di tre righe) per integrarli in seguito. Si può dunque assumere che **S** non dipenda da **V** o da un suo antecedente. In **S** manca poi anche la seconda *tornada* (vv. 53-55).

Entrambi i manoscritti presentano varî errori metrici. In **V** il v. 3, *crejrai zo sapchatz*, è ipometro (– 2) probabilmente per la caduta di una stringa come *mei oill* che si legge in **S** (sarebbe inaccettabile del resto considerare *crejrai* quadrisillabo per far tornare il computo metrico). Il v. 25, stante la dialefe *aĩ encor* («la dialefe è l’esito normale [...] nell’incontro fra un dittongo e una vocale semplice», ZIMEI 2004, p. 942), è da considerarsi ipermetro (+ 1): la sillaba in più sarà probabilmente *en* che in **S** non compare e rende il verso meno congruo quanto al senso. Sono ipermetri anche i vv. 43 e 46: al v. 43 (+ 1) il copista ha semplicemente copiato due volte il *vey* del suo antigrafo; al v. 46 (+ 1) c’è un *i* di troppo. Infine, è ipermetro il v. 55 (+ 2) probabilmente, come già ipotizzava Frank, per l’aggiunta di *domnas* che è un’evidente glossa.

Quanto a **S** si rileva invece l’ipometria del v. 5 (– 1), causata forse da un errore di lettura che ha portato il copista a innovare: il *cuiai* di **S** potrebbe essersi prodotto per corruzione di *et ui ia* di **V** (si noti anche l’infrazione della rima *sasons* per *sazos*). Il v. 7 è ipermetro (+ 1) per la presenza del verbo *deserer* che è meno coerente del *descrejre* di **V** che tra l’altro entra in gioco etimologico con il *crezer* del verso successivo (in **V** il verso risulta metricamente corretto per la sinalefe *descrejre^ amors*). Il v. 37 è ipermetro (+ 3) per l’aggiunta dell’aggettivo *bona* (bisillabo assente in **V**) a *dompna*, e per la forma non sincopata del futuro *partirai* (*partrai* in **V**).

Un errore evidente, ma facilmente poligenetico, che si trova in entrambi i codici è la resa erronea del *senhal On-tot-mi-platz* al v. 42: *vas midon qi tan mi plaz* **S** e *tot drejt vas mon tort mj platz* **V**. Tenendo presente che la forma corretta del *senhal* è ricostruibile a partire dal v. 40 di I, *BdT* 377.4, e che in questo caso, in una *coblas* che funge da invio, è ragionevole supporre che ci si trovi proprio davanti al *senhal* utilizzato anche altrove da Pons per indicare la donna, la variante di **V** si avvicina maggiormente alla forma originale (l’aggiunta della vibrante a *tot* poteva essere resa paleograficamente nel modello con un semplice *titulus*), mentre quella di **S** se ne distanzia maggiormente banalizzando: si introduce un’innovazione per risolvere un problema di comprensione della stringa *On-tot-mi-platz*, non riconosciuta come pseudonimo poetico tipico del trovatore.

Quello del v. 42 del resto non è l'unico caso in cui la lezione di **S** si mostra inferiore rispetto a quella di **V**. Al v. 4 la forma *meills q'altrui* di **S** è inferiore a *meils c'autre* di **V** perché in questo luogo sarebbe necessario il caso soggetto del pronome mentre *altrui* è la forma obliqua di *autre* (cfr. JENSEN 1994, p. 158). Si noti però che Kolsen predilige qui, nella sua edizione ricostruttiva con testo composito, la variante di **S**. Al v. 8 la lezione di **S**, *gardei seu crezer ausors*, è inferiore a quella di **V** sia per il perfetto in prima persona *gardei* che è meno coerente di *gardatz* (riferito all'ideale pubblico della canzone come *sapchatz* del v. 3) sia soprattutto per l'aggettivo *ausors* 'più alti' che non si capisce a chi sia riferito (in **V** si legge *autors* che può essere tradotto come 'testimoni'). Al v. 15 *em ven soffrir la dolors* **S** è meno convincente di *eu en sofre las dolors* **V** perché non è chiaro quale valore si debba dare all'espressione con il verbo all'infinito *ven soffrir* (potrebbe essere frutto della corruzione della lezione di **V**). Al v. 17, come nota Hoepffner, «en restant fidèle au ms. base V (*a cui*), on évite la forme du féminin *lui* [di **S**], qui est pour le moins gênante» (HOEPFFNER 1951, p. 117). In effetti nel testo si trova sempre *leis* (vv. 16, 22, 33) e mai *lui*; ciononostante sia Kolsen che Frank stampano *lui* forse per la resistenza (immotivata) a legare sintatticamente due *coblas*. Vale la pena di considerare poi integralmente i vv. 19-21 così come si presentano nei due testimoni (segnalo in neretto le differenze):

S	V
19 et es ne ben enganaz	19 et es n'om ben enganaz
20 q'el zel qe del cel descenda	20 c'angel que de cel dexenda
21 per tant a simplas faisos	21 par tant a simplas fayzos

La lezione di **S** appare corrotta: in primo luogo il copista ha banalizzato *angel* in *zel* (che starà per *gel* 'ghiaccio', 'freddo', con assibilazione) per un probabile errore di lettura (si tenga presente che *gel* e *cel* si trovano talvolta in rima, ad esempio in P_{Vid}, *BdT* 364.11, vv. 9-10: «paro·m rozas entre gel | e clar temps ab trebol cel»); in secondo luogo, scrivendo *per* al posto di *par*, ha anche oscurato il senso dell'espressione privandola di un verbo. Quanto al v. 19 poi, nella lezione di **S** non si capisce chi sia la vittima dell'inganno della donna, mentre in **V** c'è esplicitato *om*. La versione di **V** sembra dunque superiore e sarà da intendersi così: 'e ciascuno

ne è davvero ingannato, perché sembra un angelo che dal cielo discenda, tanto sono innocenti i suoi modi'. Il rimante del v. 32 di **S**, *meillors*, è inferiore al corrispettivo di **V**, *plusors*, perché sarebbe un *mot tornat* francamente di troppo: lo si trova già non solo al v. 47 ma anche in entrambe le *tornadas* (si rammenti però che la seconda *tornada* è solo in **V** e può essere definita, come già proponeva HOEPFFNER 1951, p. 118, una *tornada* a eco). La variante di **V** del resto è anche più convincente per il senso. Al v. 34 si oppongono la dittologia *fora voutz e viratz* di **V** ('mi sarei allontanato e distolto') e *fora moutz e viratz* di **S**: la lezione di **V**, in quanto allitterante, sembra preferibile per motivi retorici; inoltre lo stesso sintagma è attestato nella *Chanson de la Croisade Albigeoise*, 211, v. 158: «que per totas partidas los an voutz e viratz». La lezione di **S**, con *moutz* participio passato di *moure* (forma alternativa di *mover*), sarà una banalizzazione. Anche al v. 36 la lezione di **S** è inferiore a quella di **V**: l'espressione *ia non er qar altram renda* **S** non è limpidissima considerando che, per il senso, il verbo *se rendre* deve reggere un complemento di termine ('non avverrà che mi conceda a qualcun'altra'). Un copista avrà trascritto *r* (*qar*) al posto di *d* (*q'ad*) come si trova in **V**. Al v. 41 **S** riporta il verbo *voler* seguito da una completiva volitiva con il verbo *entendre* (*voill q'entenda*) che, se si accorda bene con il sostantivo *chanzon*, risulta tuttavia sintatticamente sciolto da *vas midon* del verso successivo. In **V**, invece, nella completiva si trova il verbo *atenher* retto non da *voill* ma da *man* (da *mandar* 'ordinare, comandare'): il verbo *atenher* (< ATTĪNGĒRE, cfr. FEW XXV, p. 732) si accorda bene con il *vas* del verso successivo. In **S** per altro si avrebbe rima identica con il v. 44. Al v. 43 la lezione di **V** *tantas beutatz* è preferibile a quella di **S** *totas beltaz* per congruità sintattica: la lezione di **V** infatti introduce la consecutiva paratattica del verso successivo. Al v. 45 la lezione di **S** presenta un'anastrofe un po' anomala *Deus la mantegna e nos*, mentre in **V** si ha *mest nos* che mi sembra più coerente con i concetti espressi nella poesia di Pons: il passo può essere accostato ad esempio a II, *BdT* 377.6, vv. 47-48, dove si parla di Adelaide di Burlatz in questi termini: «que perdem, so m'es parven, | si Dieus encar no la-ns ren». Lo stesso *explicit* di verso (*mest nos*) si trova in **V**, preceduto da un punto metrico, nella prima *tornada* (v. 49). In **V** si contano anche altri punti metrici all'interno dei versi: al v. 7 tra *descrejre* e *amors*, al v. 30 tra *te* e *que*, al v. 42 tra *tort* e *mj platz*. Al v. 47

infine troviamo *sobres meillors* **S** vs. *sobre·ls milors* **V**: la versione di **V** con l'articolo *·ls* espresso sembra più completa (*sobres* è variante grafica per *sobre*).

Ai vv. 16, 23 e 40 di entrambi i manoscritti rilevo errori flessionali in rima: al v. 16 il rimante *honors*, essendo caso soggetto singolare di sostantivo femminile, non dovrebbe avere la *s* flessionale; allo stesso modo il rimante *peiors* dovrebbe essere caso regime singolare e dunque senza la *s* (si potrebbe anche pensare al plurale ma vi osta la sintassi del verso successivo con il verbo al singolare); al v. 40 *socors*, trattandosi di caso regime, ha una *s* di troppo. Errori simili potrebbero essere interpretati come catalanismi d'autore. Per il resto gli errori di declinazione rilevabili sono soprattutto in **S**: al v. 5 manca la *s* flessionale all'aggettivo in *manta sasons* (v. 5), all'articolo in *la dolors* (v. 15), in *el granz bens* e in *la lausors* (entrambi al v. 31). Manca la *s* anche a *lei* del v. 16 e ha *alt* del v. 47 (anche in **V**). In **V** manca la *s* a *mal* (v. 11). Al v. 31 di **V** infine si ha una *s* di troppo nell'articolo stante che il sostantivo è singolare (*e·ls grans bes*): si tratterà di un esito sigmatico per analogia.

Assumo **V** come manoscritto-base sia perché è il più completo, sia perché, come visto, riporta il testo migliore. Ne ortopedizzo la metrica, sulla base del confronto con **S**, nei casi evidenti di errore. Al v. 3 integro *mos uuyl* (mutuo la grafia del sostantivo dal v. 6 del manoscritto, dove compare lo stesso sintagma, ma declinandolo nel modo corretto). Per correggere le ipermetrie emendo espungendo alcune sillabe di troppo: al v. 25 espungo *en*, al v. 43 *vej*, al v. 46 *i*, al v. 55 *domnas*. Intervengo anche al v. 24 laddove mi sembra che la lezione di **V** *per qui n'a semblanz* sia da intendere come *per cui n'a semblantz* (cfr. la variante di **S** *per qe a senblanz*) con significato causale. Emendo infine al v. 42 per ricostruire il *senhal On-tot-mi-platz*. Inserisco la maiuscola a *Amors* ai vv. 7 e 10.

Quanto alla grafia, per semplificare la *scripta* di **V**, che alterna *i*, *j* e *y* per rappresentare gli stessi fonemi (vd. ZUFFEREY 1987, p. 236), e dare quindi al testo una veste grafica un po' più uniforme, il grafema *j* all'interno e in fine di parola è stato reso sempre con *i* (si tratta di una caratteristica abbastanza tipica della *scripta* di **V**: «l'emploi de *j* est en principe limité à la fin du mot ou de la ligne», ZUFFEREY 1987, p. 236).

Restano infine adiafore alcune varianti: al v. 2 *ben soi* **S** vs *bem so* **V**; al v. 6 in **S** si ha l'imperfetto congiuntivo *vissen* mentre in **V** si trova il perfetto indicativo *viron*: il congiuntivo potrebbe essere usato per marcare la sfumatura indefinita e ipotetica della relativa (cfr. JENSEN 1994, p. 260), ma anche l'indicativo è sintatticamente ammissibile. Al v. 9 *ben cuit* **S** vs *be-m cuit* **V**; al v. 11 *m'era passaz* **S** vs *era passatz* **V** (sia Kolsen che Frank preferiscono la variante di **S**, forse perché in tutta la *cobla* si insiste sul pronome di prima persona, ma non si può dire che la variante di **V** sia inferiore); al v. 12 *s'essenda* **S** vs *s'encenda* **V** (si noti che *encenda* è un *hapax* nel repertorio delle *COM2*); al v. 13 in **S** troviamo la prima persona di *vezer* (*vei*) mentre **V** legge *ve*, terza persona di *venir*. La variante di **S** 'mi vedo più angosciato' sarebbe riferita al poeta, mentre quella di **V** vedrebbe come soggetto il *mal* del v. 11: 'mi giunge più angosciante'. Entrambe le lezioni sono possibili stante l'ambiguità semantica del termine *angoissos* che significa sia 'angosciato' sia 'angosciante' (cfr. *SW* II, p. 505b). Al v. 14 *plus me doill* **S** v. *plus m'en duil* **V**; al v. 33 *s'en trobes* **S** vs *si trobes* **V**. In tutti questi casi opto per la lezione di **V**.

I Totz tems de tota fazenda,
 si be·m so enamoratz,
 creirai mos uuyls, zo sapchatz,
 meils c'autre, com que m'en prenda; 4
 et vi ia mantas sazoz
 que zo que viron mey uuyll
 me feira descreire Amors:
 gardatz si·n crezer' autors. 8

I. 2. si be·m so] se ben soi **S** 3 creirai mei oill zo sapchaz **S** 4 c'autre] qaltrui **S**
 5 et vi ia] cui ai **S** – mantas sazoz] manta sazoz **S** 6 que viron] qe uissen **S** 7 me
 feira descrejre] me fera deserer **S** 8 gardei seu crezer ausors **S**

I. 1 tems] *temps* **S** – fazenda] fassenda **S** 2 enamoratz] enamoraz **S** 3 creirai]
 crejrai **V** 4 meils] meills **S** – que] qe **S** 6 que zo] qe zo **S** – mey uuyll] meill
 oill **S** 7 descreire] descrejre **V**

I. Sempre, in ogni faccenda, se sono davvero innamorato, crederò ai miei occhi,
 sappiatelo, più che a qualcun altro, qualunque cosa mi accada; eppure ho già notato
 molte volte che di ciò che videro i miei occhi, Amore mi farà ricredere: valutate se
 dovrei affidarmi a dei testimoni.

III	a cui non es ops c'aprenda a mentir, que sap n'assatz, et es n'om ben enganatz, c'angel que de cel dexenda	20
	par, tant a simplas fayzos; mas en leis a tant d'orguil qu'eu non sai gaire peiors per cui n'a semblantz trachors.	24

III. 17 a cui] A lui **S** 19 et es n'om ben] et es ne ben **S** 20 c'angel que de cel]
quel zel qe del cel **S** 21 par] per **S** 24 per qui n'a] per qe a **S**

III. 17 ops c'aprenda] obs qaprenda **S** 18 que] qe **S** 19 enganatz] enganaz **S**
20 dexenda] descenda **S** 21 tant a simplas fayzos] tan asinplas faisos **S** 22 orguil]
orgoill **S** 23 qu'eu non] qeu no **S** 24 semblantz] semblanz **S**

III. che non ha bisogno di imparare a mentire, perché ne sa già abbastanza, e con lei ci si inganna facilmente, perché sembra un angelo che discende dal cielo, tanto sono innocenti i suoi modi; ma in lei c'è tanta superbia che io non ne conosco una peggiore che abbia un tale aspetto traditore.

IV	Cant ai cor c'ap leis contenda e remir sas grans beutatz, aixi son apoderatz non ay poder que·m defenda.	28
	Mort m'a tant es bel' e pros, c'aizo·m te que no m'en tuil e·ls grans bes e las lauzors c'ades n'aug dir als plusors.	32

IV. 25 ai cor] ai encor **V**, ai cor **S** 31 e·ls] el **S** – las lauzors] la lausors **S**
32 plusors] meillors **S**

IV. 25 Cant] Quant **S** – cap] cab **S** 26 e] et **S** – grans beutatz] granz beltaz **S**
27 aissi soi apoderaz **S** 28 ay] ai **S** 29 bel' e pros] belle pros **S** 30 c'aizo·m]
caissom **S**, cajzom **V** – que] qe **S** – tuil] tujl **V**, toill **S** 31 grans bes] granz bens **S**
32 c'ades naug] qades naus **S** – dir] djr **V**

IV. Quando ho il coraggio di affrontarla e ammiro la sua grande bellezza, sono così soggiogato che non ho la forza di difendermi. Mi ha ucciso da tanto che è bella e valente, e ciò mi trattiene al punto che non me ne libero, così come mi trattengono il grande bene e le lodi che sempre odo dire dai più.

V Si trobes de leis emenda,
 be·m fora voutz e viratz,
 mas morir pusc desamatz;
 ia non er c'ad outra·m renda. 36
 Domna, no·m partrai de vos,
 ans estarai, si com suil:
 aixi, entre gaugz e plors,
 atendrai vostre socors. 40

V. 33 Si trobes] Sen trobes **S** 34 be·m fora voutz] ben fora mouz **S** 36 c'ad
 outra·m] qar altram **S** 37 bona dompna nim partirai de vos **S**

V. 33 emenda] esmenda **S** 35 pusc desamatz] posc desamaz **S** 38 ans] anz **S** –
 suil] soill **S** 39 aixi] aissi **S** – gaugaz] gauz **S** 40 socors] secors **S**

V. Se trovassi una compensazione, mi separerei e mi allontanerei di certo da lei,
 ma rischierei di morire senza il suo amore; non succederà che mi abbandoni tra le
 braccia di un'altra. Donna, non mi separerò da voi, anzi resterò secondo la mia
 abitudine: così, tra gioie e pianti, attenderò il vostro soccorso.

VI A ma chanzo man c'atenda
 tot dreit vas On-tot-mi-platz,
 qu'en lei vey tantas beutatz
 ben par qu'en bon pretz entenda. 44
 Deus la manteinha mest nos,
 que ben parl' e gent acuil,
 per qu'es aut sobre·ls milors
 sos rics pretz auzitz e sors. 48

VI. 41 A ma chanzon voill qentenda **S** 42 tot drejt vas *mon* tort · mj platz **V**, vas
 midon qi tan mi plaz **S** 43 vey tantas] uey uej tantas **V**, uei totas beltaz **S** 45
 deus la mantegna 7 nos **S** 46 gent acuil] gent i acuil **V**, gent acoill **S** 47 per qes
 alt sobres meillors **S**

VI. 42 dreit] drejt **V** – mi] mj **V** 43 qu'en] qen **S** 44 qu'en bon pretz] qen bon
 prez **S** 45 manteinha] mantejnha **V** 46 que] qe **S** 48 pretz auzitz] prez aussiz **S**

VI. Alla mia canzone ordino che vada dritta verso *On-tot-mi-platz*: in lei infatti vedo
 così tanta bellezza che senz'altro si dedica ai valori migliori. Dio la mantenga tra di
 noi, perché parla piacevolmente e accoglie generosamente, per questo il suo ricco
 pregio elevato si innalza sopra quello delle migliori.

VII Si pretz s'abaissa mest nos,
las domnas no·n an tort nuil, 50
c'anc om no las vig meillors
Catalanas ni genzors.

VII. 49-50 *om.* **S**

VII. 51 c'anc om] qanc hom **S** – vig] vi **S** 51 Catalanans] catelanas **S**

VII. Se il pregio viene meno tra di noi, le donne non ne hanno alcuna colpa, perché mai si sono viste Catalane migliori e più nobili.

VIII Mas de bon pretz te·l capduill
midons, per que sas lauzors 54
son aut sobre las meillors.

VII. 53-55 *om.* **S**

VII. 55 las meillors] las domnas meillors **V**

VII. Ma *midons* detiene il primato del buon pregio, per cui i suoi meriti s'innalzano sopra le migliori.

1. *Totz tems*: sintagma comune in *incipit* di verso. Lo si trova più volte ad esempio in BnVent. Il *totz* è in poliptoto con il *tota* successivo. – *fazenda*: < FACIENDA (cfr. FEW III, p. 354b).

3. *creirai*: il verbo ritorna anche al v. 8 (in gioco etimologico con il *descreire* del v. 7). – *mos uuyls*: ricostruisco la forma in questo modo sulla scorta del rimante del v. 6 *uuyl* dove si riscontra quello che Zufferey definisce «un curieux phénomène de perturbation graphique» (ZUFFEREY 1987, p. 242): nella notazione di *u* davanti a *l* per laterale palatale, il copista del canzoniere catalano ha infatti la tendenza, qui conservata, a scrivere due volte la *u*. Come spiega Zufferey: «Ce phénomène, qui peut engendrer des confusions avec les représentants de VÖLEO, semblerait indiquer que le [v] initial des formes du type *uuil* “je veux” tendait à disparaître dans le dialecte du copiste» (ZUFFEREY 1987, p. 242). Si dovrà concordare con Zufferey considerando questo fenomeno come puramente grafico, senza incidenza alcuna sul piano della fonetica. Tuttavia, potendovi scorgere un tratto catalano si è deciso di conservarlo. – *zo sapchatz*: zeppa metrica. In *zo* si riconosce la tendenza tipica della *scripta* di V a rendere la sibilante iniziale anche con *z* (vd. ZUFFEREY 1987, p. 240).

4. Il tema del non fidarsi se non dei propri occhi su cui è costruita la *cobla* si apparenta con quello dei malparlieri, più volte frequentato da Pons nel suo *corpus*. – *com que*: relativo indefinito con valore modale (cfr. JENSEN 1994, p. 150) utilizzato anche altrove dal trovatore, cfr. VII, *BdT* 377.1, v. 13: «com que·m n’an».

5. *et*: da intendersi in senso avversativo: ho tradotto con ‘eppure’. – *vi*: in poliptoto con il *viron* del verso successivo. – *mantas sazos*: ‘spesso’ (cfr. SW VII, p. 494a), sintagma assai diffuso in rima.

7. *descreire*: forma alternativa a *descrezer*, si noti il gioco etimologico con il *crezer(a)* successivo. Quanto alla grafia *descrejre* del codice catalano, è noto che nel canzoniere V «au voisinage d’une lettre à jambages multiples (*m, n, u*) ou d’un *r*, pour éviter des confusions de lecture le copiste substitue assez souvent *j* à *i*, surtout en fin de mot» (ZUFFEREY 1987, p. 236).

8. *gardatz*: ho tradotto con ‘valutate’ dando a *gardar* il significato di «prendre en consideration» e «examiner» (*PD*, s. v. *gardar*) – *crezer’ autors*: si tratterà della

prima persona del condizionale (*crezera*), quindi *autors*, ‘garante, testimone’, sarà da intendere come caso obliquo plurale. Considerando che il caso soggetto di *autor* è *autre* si potrebbe tradurre allo stesso modo (ossia come ‘testimone’) l’*autre* del v. 4: la questione era già avanzata in nota da Frank.

9. *venda*: Frank, facendo riferimento al diffuso sintagma *car vendre* (spesso in rima), suggerisce giustamente che *vendre* sia qui da intendere nel senso di ‘vendere a caro prezzo’. Ho tradotto con il condizionale ricostruendo il periodo ipotetico con la protasi al v. 10 e l’apodosi al v. 9.

12. *encenda*: l’immagine del bruciare è usata anche altrove da Pons: cfr. I, *BdT* 377.4, v. 22: «Non es nuill jorn no m’essenda». La variante di S, *essenda*, è frutto della combinazione di assibilazione e assimilazione ma deriva ugualmente da INCĒNDERE (cfr. *FEW* Iv, p. 619b).

13. *angoixos*: in rima anche in BnVent, *BdT* 70.11, v. 22: «que lauzengier e sospirs anguoissos». Le grafie con *x* per la fricativa prepalatale sorda sono tipiche di V (vd. ZUFFEREY 1987, p. 238).

15-18. È interessante confrontare questi versi di Pons con alcuni versi tratti dalla canzone *BdT* 366.19 di Peirol dove compaiono accostati concetti simili a quelli sviluppati qui dal trovatore catalano: «De tota joia·m desloigna | ma dompn’ e no·il es honors, | qu’ab calque plazen messoigna | mi pogr’ il far gen socors» (vv. 17-20).

17-18. Già Frank notava la vena ironica di questi versi (vd. FRANK 1949, p. 286).

17. *m’es ops*: locuzione impersonale costituita dal verbo essere + sostantivo (vd. JENSEN 1994, p. 197).

18. Asperti riporta nella sua edizione di Raimon Jordan i risultati di una dettagliata indagine «sul sistema di corrispondenza dei tempi e dei modi del verbo fra sovraordinata e subordinata» nella costruzione *esser (aver) ops* (ASPERTI 1990, pp. 466-468). La presenza dell’indicativo presente (*non es ops*) in corrispondenza del congiuntivo presente (*c’aprenda*) è prevista dalla normale *consecutio*.

20-24. Per il concetto espresso in questi versi è interessante il confronto con BnVent, *BdT* 70.28, vv. 57-60: «Com vei vostras faissos | e·ls bos olhs amoros, | be·m meravilh de vos | com etz de mal respos».

20. *angel*: la dimensione soprannaturale della bellezza della dama è sottolineata anche altrove da Pons: cfr. VI, *BdT* 63.4, v. 11: «la plus bela c’anc Dieus fe». Per

lo stesso *topos* cfr. ad esempio GIMont, *BdT* 225.7, vv. 27-28: «Pero be-us dic que mielhs creire deuria | que sa beutatz desus del cel partis». Pons lega qui l'essere angelo con l'incapacità di mentire seguendo il *topos*, che si trova ad esempio in PoChapt, 375.7, v. 44, secondo cui Dio è «Cel [...] que anc no fo mentire». Per questo il *symples faissos* del verso successivo andrà inteso come 'modi sinceri' (il significato è registrato nel *DOM*). Doveroso il rimando alla poesia italiana, soprattutto stilnovista, dove il paragone della donna con l'angelo si arricchisce di connotazioni dottrinali e filosofiche: cfr. ad esempio Giacomo da Lentini, *Al cor gentil*, v. 58: «Tenne d'angel sembianza» o Cino da Pistoia, *Angel di Deo simiglia in ciascun atto* e *Guardando a voi*, vv. 1-2: «Guardando a voi, in parlare e 'n sembianti | angelica figura mi parete».

17-24. Frank propone di confrontare questi versi con BnVent, *BdT* 70.29, vv. 33-36: «Om no la ve que no creya | sos bels olhs e so semblan, | e no cre qu'ilh aver deya | felo cor ni mal talan».

24. Ipotizzo, con Frank, che questo verso vada riferito all'ipotetica donna *peiors* della sua dama che il poeta dice di non conoscere (*eu non sai*): in sostanza Pons afferma di non conoscere nessuna donna che sia peggiore della sua nel tradire con il proprio aspetto la sua celata superbia. Nella traduzione ho aggiunto un 'tale' per chiarire meglio il concetto. – *semblantz trachors*: non è errore flessionale se si considera *semblantz* plurale, come è possibile.

25. *cor*: da intendersi qui come 'coraggio'. – *contenda*: altrove Pons usa il verbo *contendre* per parlare del conflitto con Amore, cfr. VIII, *BdT* 377.5, v. 25: «Soen mi fai Amors ab se contendre».

27-28. Come nel caso del v. 20 di III, *BdT* 377.3 e del v. 22 di VII, *BdT* 377.1, anche qui si ha una consecutiva paratattica, in questo caso introdotta dall'antecedente *aixi* (vd. JENSEN 1994, p. 339). Il tema dell'impotenza del poeta di fronte alla bellezza soggiogante della dama è tipico e ricorrente in Pons, cfr. I, *BdT* 377.4, vv. 31-32: «c'aisi·m soi enamoratz | que non consir de ren al»; II, *BdT* 377.6, vv. 22-24: «Mas tant enlassatz | mi soi ieu joguan, rizen, | c'ueimais non puesc aver sen»; III, *BdT* 377.3, vv. 19-20: «Non es nuils joys lo desir que m'en ve, | que si·m destreinh, non ay poder de me»; IV, *BdT* 47.8, v. 11: «era l'am tan qu'eu no puesc

mai». Il *topos* è presente nel *corpus* di BnVent, cfr. ad esempio *BdT* 70.43, v. 17: «Anc non agui de me poder».

27. *apoderatz*: da *PÖTĒRE (cfr. *FEW* IX, p. 235a), è variante quasi sinonimica di *apessatz* in II, *BdT* 377.6, v. 1.

29. *Mort m'a*: l'idea della morte ricorre frequentemente nelle poesie di Pons come esito del suo stato di estenuante dolore: cfr. I, *BdT* 377.7, v. 18: «ieu muer, mas a vos non cal»; II, *BdT* 377.6, v. 21: «qu'en puesca morir aman»; III, *BdT* 377.3, v. 11: «e sai e cre que leis aman morai»; IV, *BdT* 47.8, v. 34: «que·m m'agra mort loncs temps a de dolor»; VI, *BdT* 63.4, v. 8: «Aman viu et aman morrai». Lo stesso tema ritorna in questa *cazone* nella *cobla* successiva, al v. 35.

30. *aizo*: sia Kolsen che Frank emendano *aizo* (pronome dimostrativo neutro, nel senso di 'ciò') in *aixi* (avverbio) rendendo la donna soggetto di *te*. Per quanto possibile, mi sembra però un emendamento non necessario perché anche con *aizo* il verso ha ugualmente senso. – *tuil*: è il verbo *tolre* < TÖLLĒRE (cfr. *FEW* XIII/2, p. 18b); allitterazione con *te*.

31. *e-ls grans bes e las lauzors*: sono soggetti, insieme a *aizo* del verbo *te* (< TĒNĒRE, *FEW* XIII/1, p. 209a), singolare ma concordato *ad sensum*: ciò che trattiene il poeta in sostanza sono le qualità della donna (*tant es bel'e pros*), il bene di cui la stessa è portatrice (*grans bes*) e le lodi che ne fanno i più (*las lauzors*). Nella traduzione ho ripetuto il verbo 'trattenere' per esplicitare il costrutto brachilogico.

32. La lode che i *plusor* fanno della donna è uno dei motivi che trattengono il poeta presso di lei perché secondo la dottrina amorosa trobadorica le lodi della donna accrescono «non seulement la renommée de la dame, mais aussì son excellence» (CROPP 1975, p. 187). L'apprezzamento delle lodi riservate dagli altri alla donna è un tema che si ritrova significativamente in un altro poeta catalano come Berenguier de Palazol: cfr. *BdT* 47.8, vv. 37-39: «e·m platz totz sos bes auzir | et aiut ad enantir | sos laus ades». Qui il verbo *dir* garantisce che *lauzors* vada inteso come 'lodi'; al v. 54 invece il sostantivo sarà da intendere come 'meriti'.

34. *voutz e viratz*: dittologia sinonimica presente anche in Arnaut de Maruelh, *BdT* 30.24, v. 15: «Qu'aissi m'a tot Amors vout e virat»; *voutz* è voce del verbo *volver* (cfr. *SW* VIII, p. 841a) mentre *viratz* viene da *virar* (*SW* VIII, p. 794a). Il verbo *se virar*, in particolare, «a pris dans la langue des troubadours le sens

particulier de ‘se détourner d’une dame’ – bien entendue pour aimer une autre» (CROPP 1975, p. 227): l’*emenda* di cui parla Pons al v. 33 è dunque da intendersi come un’altra donna a cui offrire il proprio *servitium amoris*. Si noti l’allitterazione della *v*.

35. *pusc*: si riconosce qui un tratto del vocalismo catalano per cui il dittongo *ue* si riduce al suo primo elemento davanti a consonante palatale (vd. ZUFFEREY 1987, p. 234 e MOLL 2006, p. 85).

37-40. Frank, nella sua ricostruzione dell’ipotetico «roman d’amour de Pons et de dame “On-tot-mi-platz”» (FRANK 1949, p. 283) ipotizza che questi versi vadano riferiti al periodo tra 1190 e 1194 quando Alfonso II aprì le ostilità nei confronti di Marquesa d’Urgel ponendo Pons «dans une situation cornélienne» dovendo egli decidere tra la fedeltà al suo sovrano o alla sua donna. La supposizione è certamente affascinante, ma, come già ammetteva lo stesso Frank, il rischio di «prendre de séduisantes fantaisies pour de la réalité» (FRANK 1949, p. 269) è alto.

37. Si registra qui il passaggio dalla terza alla seconda persona all’interno della stessa *cobla*. Lo stesso avviene in VII, *BdT* 377.1, vv. 17-21. Si tratta di un elemento tipico dello stile di Pons. – *partrai*: futuro sincopato; Pons utilizza il verbo *partir* anche in VI, *BdT* 63.4, v. 40: «E s’ieu ia·m part de leis ni·m tueill». Secondo Cropp con il verbo *partir* il poeta «pense à la retraite en terme de mouvement ou de distance» (CROPP 1975, p. 226). In IV, *BdT* 47.8, v. 21 Pons usa l’espressione «qu’eu de vos vires mon cor aillor».

39. *gauz e plors*: dittologia antonimica.

40. *atendrai*: il verbo *atendre* è costruito qui transitivamente nel senso di ‘sperare’; nel verso successivo, più che *atendre*, si avrà invece il verbo *atenher* (< ATTĪNGĒRE, cfr. FEW XXV, p. 732) nel significato di ‘raggiungere’. – *socors*: cfr. ArnMar, *BdT* 30.24, v. 14: «e si·n trac mal, ieu n’aten gen secors».

42. *tot dreit*: questo sintagma è un’ulteriore conferma della corretta ricostruzione del *senhal* per la donna: esso infatti viene utilizzato per riferirsi alla destinazione della canzone anche per esempio in Gausbert de Poicibot, *BdT* 173.1, vv. 48-49: «vai, chansos, per presenz, | tot dreit en Creones». – *On-tot-mi-platz*: la collocazione del *senhal* nell’ultima *cobla* o, più spesso, nella *tornada* fa dello pseudonimo una sorta di «sigillo del poeta», una firma «che il pubblico non avrà mancato di

riconoscere» (SAVIOTTI 2017, p. 16). Se il pubblico di corte cui Pons indirizzava le sue canzoni avrà certamente riconosciuto lo pseudonimo, tuttavia non sarà stato lo stesso per i copisti che di fronte alla complessità della stringa scelta da Pons avranno mal compreso il verso generando le varianti, entrambe da rifiutare, dei due codici. Anche in I, *BdT* 377.4 il *senhal* (in assenza di *tornada*) si trova nell'ultima *cobla*; in II, *BdT* 377.6 invece si trova nella *tornada*.

43-44. Come ai vv. 27-28, anche qui si ha una consecutiva paratattica (con ellissi di *que*) il cui antecedente è l'aggettivo *tantas*.

44. *en bon pretz entenda*: < ĪNTĒNDĒRE (*FEW* IV, p. 740a); secondo il *DOM* la locuzione *entendre en* significa 'tourner sa pensée, ses désirs vers', per questo ho tradotto 'si dedica'. Lo stesso costrutto si trova in VI, *BdT* 63.4, v. 6: «l'amor en cui ieu enten».

45. Un concetto simile, ma riferito a Adelaide di Burlatz, è espresso in II, *BdT* 377.6, vv. 47-48: «que perdem, so m'es parven, | si Dieus encar no la-ns ren». L'uso della prima persona plurale per indicare l'ambiente della corte che gravita attorno ad Alfonso II è tipico della poetica di Pons. – *mest*: < MĪXTUS (*FEW* VI/2, p. 196b).

46. *gent acuil*: «l'accueil constitue ainsi un élément du cérémonial de la cour et un geste par lequel l'homme et la dame entrent pour la première fois en contact l'un avec l'autre» (CROPP 1975, pp. 163-164). Proprio a proposito di questo verso di Pons Cropp nota che il verbo *acolhir* «dont le sujet est la dame, s'emploie souvent modifié par le mot *gen*, suggérant ainsi le charme et la gentillesse qui accompagne l'accueil» (CROPP 1975, p. 166).

47-48. Cfr. Arnaut de Maruelh, *BdT* 30.17, vv. 13-14: «car es tan rics vostre pretz e tan val, | sobre-ls melhors es eissausatz e ders».

47. *per qu'es aut*: Frank stampa *per qu'esaut* e traduce «pourquoi j'exalte»; Kolsen dal canto suo legge come a testo. Sebbene entrambe le soluzioni siano sostanzialmente possibili, si è preferito stampare il verbo essere con l'aggettivo *aut* (nonostante l'errore flessionale) per il parallelismo con la seconda *tornada* – che già secondo Hoepffner può essere definita *tornada* a eco (vd. HOEPFFNER 1951, p. 118) – dove è presente l'espressione *son aut*. – *sobre-ls milors*: si può riconoscere qui un tratto del vocalismo catalano per cui «les voyelles *e* et *o* initiales ont tendance à se fermer respectivement en *i* et *u* devant consonne palatale» (ZUFFEREY 1987, p.

234 e si veda anche MOLL 2006, p. 92 che riporta proprio l'esempio MELIORE > cat. *millor*). Per il sintagma in rima e le tangenze lessicali cfr. ArnMar, *BdT* 30.19, vv. 54-55: «es vostre rics pretz colors | resplandens sobre·ls meillors».

48. *auzitz e sors*: dittologia sinonimica; *auzitz* è, secondo Frank, voce del verbo *aussir* 'innalzare'; non è tuttavia da escludere che *auzitz* possa venire da AUDĪRE, usato qui come aggettivo nel senso di 'connu, réputé', significato attestato dal *FEW* XXV, p. 843b. *sors* invece viene dal verbo *sorzer* < SŪRGĒRE (*FEW* XII, p. 458a).

49-50. Pons ripete qui lo stesso sintagma (*mest nos*) del v. 45 insistendo così sul suo ruolo di portavoce poetico dell'*entourage* di Alfonso II. Espressioni come queste, già secondo Frank, «permettent de préciser qu'il appartenait, lui aussi, à la noblesse» (FRANK 1949, p. 242). Il fatto che Pons dica che, se il pregio dei cavalieri viene meno, non è colpa delle donne potrebbe essere interpretato come una velata critica al sovrano catalano, colpevole di essere stato scortese con Marquesa d'Urgel nell'ambito del conflitto con il marito di quest'ultima, il vassallo ribelle Pons de Cabrera. L'affermazione che Pons de la Guardia fa qui a difesa dell'innocenza delle donne, anche se velata e indiretta, può essere accostata a quella di Peire Vidal che impetra più direttamente la benevolenza di Alfonso II nei confronti di Marquesa in *BdT* 364.40, vv. 43-46: «Canson, vai t'en al bon rei part Cerveira, | que de bon pretz non a el mon egansa, | sol plus francs fos vas mi dons de Cabreira, | que d'autra ren no fai desmezuransa». Pons in sostanza affermerebbe con questi versi che le donne non meritano di essere coinvolte nei torti degli uomini.

50. *tort nuil*: solitamente l'aggettivo *nuil* precede il sostantivo; l'ordine inverso sarà stato scelto per motivi ritmico-stilistici.

52. *Catalanas*: questo verso con l'etnonimo *Catalanas* è uno degli elementi più significativi sulla base dei quali è possibile identificare la donna celata dietro al *senhal* *On-tot-mi-platz*: l'allusione alle donne catalane fa supporre che anche la donna cantata da Pons sia catalana e questo dato, insieme al fatto che altrove è definita «de lin reial» (I, *BdT* 377.4, v. 39) rende verosimile l'identificazione con Marquesa de Cabrera, donna cantata anche da Peire Vidal, Bertran de Born e Guilhem de Berguedan. La patria catalana della dama si può dedurre anche da III, *BdT* 377.3, v. 7. Per un paragone simile che chiama in causa le donne catalane è interessante il confronto con Arnaut Catalan, *BdT* 461.27a, v. 11: «k'el munt non

es Catalana | tant ient sapcha fair' e dir» (si noti però che probabilmente Arnaut Catalan non era catalano, vd. GUIDA – LARGHI 2013, p. 56). Bertran de Born, in una sua canzone, attribuisce alle donne catalane un proverbiale *solatz*, *BdT* 80.19, v. 31: «E de solatz mi semblet Catalana». Nella variante di *S catelanas* si nota una dissimilazione.

53-55: Hoepffner definisce questo secondo congedo «*tornada* à écho» (HOEPFFNER 1951, p. 118). In effetti si ripetono in sostanza, con significative coincidenze lessicali, gli stessi concetti espressi ai vv. 47 e 48 e non si aggiunge alcuna informazione in più. La natura di questa *tornada* e il fatto che in *S* non sia riportata ne fanno sospettare ragionevolmente l'apocrifia; si tratterebbe per altro dell'unico componimento di Pons con due *tornadas*.

53. *bon pretz*: questo sintagma si trova anche al v. 44. – *capduil*: < CAPITŎLIUM (*FEW* II, p. 265a).

54. *lauzors*: ho tradotto il termine con 'meriti' perché, come spiega Cropp proprio a proposito di questi versi, «le terme a ici un sens abstrait puisque les louanges accumulées forment effectivement le mérite ou la bonne réputation de la dame» (CROPP 1975, p. 187).

55. Questo verso riecheggia chiaramente il v. 47.

VI

Ben es dreitz qu'ieu fassa ueimai

(BdT 63.4)

MSS. E RUBRICHE

E1 113rab (*bernart marti*); **E2** 165rab (*pons dela gardia*); **V** 102r (anonimo).

EDIZIONI CRITICHE

HOEPFFNER 1929, App. III, p. 37; FRANK 1949, p. 290 (II).

ALTRE EDIZIONI

MAHN 1856-1873, n° 509 (**E1**) e n° 510 (**E2**); HERRIG'S ARCHIV 1846, t. 36, p. 441 (**V**).

METRICA

a8 b8 a8 b8 c8 d8 e8 (Frank 430:2). Canzone composta da sette *coblas unissonans* di sette *octosyllabes* ciascuna con una *tornada* di quattro versi con lo stesso schema metrico dei quattro versi finali delle *coblas*. Rime: a = ai, b = e, c = ueill, d = en. La rima e coincide sempre con il *mot-refrain jorn*. Rime ricche: ai 1 : 17 : 38, 3 : 10 (a eco), 8 : 15 : 22, 36 : 43; e 2 : 4 : 16 : 44 (inclusive e a eco), 25 : 30 : 39 : 46 (inclusive e a eco); en 13 : 52 (inclusiva), 34 : 41. Rime equivoche: 2 : 16, 9 : 11. Rime equivoco-identiche: 24 : 45, 25 : 39. *Mots tornats* nella *tornada*: vueill 12 : 51, me 18 : 50. La serie di rimanti *sueill* : *dueill* : *ergueill* : *ueill* ritorna in altre tre canzoni di Pons (III, IV e V, ossia BdT 377.3, 47.8 e 377.7). Diafe: 1 *fassa*˘ *ueimai*, 4 *mi*˘ *eschai*˘ e, 6 *cui*˘ *ieu*˘ *enten*, 8 *viu*˘ *et*, 17 *ni*˘ *esmai*, c'o˘ a, 24 *aurai*˘ *ieu*, 29 *meravilla*˘ ai, 36 *si*˘ a, 51 *qui*˘ *ieu*. Sinalefe: 7 *meillura*ˆ *et*, 13 *que*ˆ *anc*. Elisione: 42 *fin*'amor, 51 *sel'* a. Per il possibile modello metrico-rimico del testo si veda § *Attribuzione*.

ORDINE STROFICO

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
E1	I	V	III	IV	VII	VI	II	-
E2	I	II	III	IV	V	-	VII	VIII
V	I	II	-	-	-	-	-	-
ed. H.	I	V	II	III	IV	VII	VI	VIII
ed. F.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Si è optato per l'ordine strofico di **E2** in quanto confermato, anche se solo per le due *coblas* iniziali, da **V**, benché non sia dimostrabile che **V** e **E2** sono autonomi l'uno dall'altro (e che quindi non attingono dalla medesima fonte). Quanto alla *cobla* VI, che è presente solo in **E1**, si sono vagliate le diverse ipotesi di collocazione. In **E1** la str. VI si trova prima della str. II e dopo la str. VII, che introduce i *lauzengier*: si potrebbe pertanto collocarla appena prima della *tornada* come sceglie di fare Hoepffner, il quale tuttavia argomenta che la *cobla* «n'y est pas à sa place [...] et fait l'effet d'une strophe apocryphe» (HOEPFFNER 1929, p. 65) e che la *tornada* si lega strettamente alla str. VII sui *lauzengiers*. Per quest'ultima ragione e per il confronto con altre canzoni di Pons in cui compaiono i *lauzengiers* (III e VII, ossia *BdT* 377.3 e 377.1; si noti che anche in IV, *BdT* 47.8, la maggioranza dei testimoni che la riportano – **CRV** – colloca la strofa dei *lauzengiers* in posizione finale, ma lo stesso non avviene in **E**) dove le *coblas* a loro dedicate sono sempre quelle finali, si è scelto di collocare la str. VI prima di quella dei *lauzengiers* che è stata posta in posizione finale appena prima della *tornada*, come già nell'edizione di Frank. È probabile che all'origine del sovvertimento dell'ordine che si rileva in **E1** ci sia la volontà di porre una accanto all'altra come in un assetto a *coblas capdenals* le str. III e V che iniziano entrambe con l'esclamazione *Ai Dieus* (si noti che anche nella str. IV si trova *Dieus* nel primo verso). L'ipotesi è stata avanzata anche da Caterina Menichetti la quale tuttavia la definisce «tutt'altro che stringente» (MENICHETTI 2015, p. 65n). La str. II invece, sempre secondo la Menichetti, potrebbe essere stata posta in ultima posizione in ottemperanza alla prassi tipica del canzoniere **E** che tende a «dislocare in ultima posizione *coblas*

variamente compromesse» (MENICETTI 2015, p. 64). In effetti, il «fortissimo sovvertimento dello schema metrico-rimico che la contraddistingue» (MENICETTI 2015, p. 65) causato dal guasto che interessa i vv. 11-12 (si veda *infra*) potrebbe avere indotto il copista a manipolare il testo. Per altro la str. II^a con il suo verso d'apertura dal sapore conclusivo, in assenza della *tornada*, potrebbe essere stata ritenuta un finale adeguato. Potrebbe anche essere verosimile l'ipotesi di Hoepffner che la str. VI sia apocrifa e che sia stata aggiunta dopo la VII per introdurre la strofe finale (i due versi finali della str. VI^a in effetti sembrerebbero idonei a introdurre la str. II). Trattandosi tuttavia soltanto di un'ipotesi si è optato per integrare la *cobla* nel testo di **E2** nella posizione che è parsa meno straniante.

ATTRIBUZIONE

Già Hoepffner argomentava che «Il faut [...] certainement abandonner cette chanson à Pons de la Gardia» (HOEPFFNER 1927, p. 106) ritenendolo «auteur probable» (HOEPFFNER 1929, p. 37) del testo innanzitutto per ragioni stilistiche: «Ce n'est qu'un tissu des lieux communs les plus rebattus de la poésie amoureuse, sans que rien dans la forme ou dans l'expression ne vienne racheter la pauvreté du contenu. Par sa banalité elle forme un contraste frappant avec tout le reste de l'œuvre de Bernart. En revanche, elle répond parfaitement au très modeste talent poétique de Pons, tel qu'il se révèle dans ses autres chansons» (HOEPFFNER 1927, p. 106). La questione attributiva è stata poi ripresa e più compiutamente impostata da Frank (FRANK 1949, p. 232). Il testo, doppiamente attestato in **E**, è trascritto per la prima volta alla c. 113r alla fine della sezione di Bernart Marti, quindi è copiato nuovamente alla c. 165r all'inizio della sezione di Pons de la Guardia (per il problema dei testi traditi due volte, in luoghi distinti, in uno stesso ms. si veda BRUNETTI 1993). Già sul piano codicologico la posizione finale di sezione induce a sospettare dell'assegnazione a Bernart Marti (anche se, come visto, la dislocazione della canzone in posizione finale potrebbe essere dovuta ai guasti metrici che la contraddistinguono, cfr. MENICETTI 2015, p. 65), ma il fatto che le prime due *coblas* di *Ben es dreitz* si trovino anonime in **V** (come usanza del codice) al termine della micro-sezione più ampia in cui sono raccolti i testi di Pons de la

Guardia (*BdT* 377.3, 47.8, 377.7, 63.4, ossia III-VI) induce ad accogliere la paternità recata da **E2**, che per altro riporta il testo più affidabile (si veda *infra*). Il copista di **V** dopo aver copiato le due *coblas* ha lasciato la pagina bianca (si tratta di una caratteristica propria di **V** che presenta «alcuni elementi propri del libro non finito», *Intavolare V*, p. 23). Secondo Frank, l'attribuzione a Pons de la Guardia non è solo più probabile per ragioni codicologiche, ma anche perché l'assegnazione a Bernart Marti può spiegarsi sulla base dell'identità dello schema metrico della nostra canzone con quello di BnMart, *Quant la plueja e-l vens e-l tempiers* (*BdT* 63.7a), canzone di otto *coblas* che comprende anche la stessa rima *-orn* al termine di ogni strofe (si noti che in *BdT* 63.7a lo stesso rimante *jorn* che in Pons è *mot-refrain* si trova al termine delle *coblas* III e IV). Vi sono poi, per quanto dotati di valore probatorio meno accusato, alcuni riscontri concettuali tra i due testi: anche in *Quant la plueja* si trova un riferimento ai *lausengier* (v. 17); al v. 28 Bernart dice che lontano dalla donna «non duraria l'anz un jorn», mentre Pons dice «que anc ab leis non aigui larc iorn», v. 14; il v. 12 di *Quant la plueja*, «ni outra ricor non deman», esprime un concetto simile a quello del v. 38 di Pons: «c'ab aitan soi ricx per iamai»; al v. 32 della canzone di Bernart infine, benché inserita in una *crux* che «impedisce una ricostruzione che abbia senso» (BEGGIATO 1984, p. 146), si potrebbe riconoscere un'invocazione a Dio come quelle presenti in *Ben es dreitz* (vv. 15, 22, 29, 41).

Frank ricostruisce la questione in questi termini: «Le compilateur de *E* avait trouvé, sans doute, dans une première source, une chanson anonyme dont la mélodie et la versification lui rappelait une chanson authentique de Bernart Marti» (FRANK 1949, p. 232). Quindi, dal momento che *BdT* 63.7a è relata solo da **a**, Frank conclude che «la confusion qui s'est produite dans le chansonnier **E** prouve que le compilateur de celui-ci, ou de son modèle, le connaissait également» (FRANK 1949, p. 232, n. 4). Secondo Caterina Menichetti l'argomentazione di Frank è «tutt'altro che stringente» (MENICHETTI 2015, p. 64), ma, nonostante ciò, mi sembra probabile, soprattutto considerando che sono documentate configurazioni stemmatiche **Ea** e che è verosimile che in **E** siano pervenuti materiali provenienti da una fonte affine ad **a** (cfr. MENICHETTI 2015, pp. 192-193). Pertanto, o il copista

di **E1** o la sua fonte avranno erroneamente assegnato la canzone a Bernart per le affinità riscontrate a livello metrico e forse melodico con *Qant la plueja*.

Data l'identità dello schema metrico è possibile che Pons abbia composto *Ben es dreitz* imitando il testo di Bernart Marti: secondo GUIDA – LARGHI 2013, p. 97, infatti, l'attività poetica di Bernart Marti si colloca «tra la fine della prima metà del XII secolo e i primi decenni della seconda frazione della medesima centuria», dunque potrebbe essere sia anteriore, sia contemporanea a quella di Pons (già Frank riteneva che «*étant donné l'antériorité de ce poète, c'est en Pons qu'il faut voir l'imitateur*», FRANK 1949, p. 275).

Più recentemente Saverio Guida ha dedicato una nota alla questione della paternità di *Ben es dreitz*, ma lo studioso, sostenendo che il canzoniere **V** «per evidente imbarazzo aggiudicativo, omette qualsiasi intestazione e relega il componimento fra gli anonimi» (GUIDA 2010, p. 54, nota 4), non solo sembra ignorare la prassi consueta di **V** che, in quanto non finito, non presenta rubriche originali, ma non tiene conto del fatto che in **V** la canzone chiude la micro-sezione di Pons. Quanto invece alla possibile eziologia della controversia attributiva Guida, condividendo l'ipotesi di identificazione di Bernart Marti con il Bernart de Saissac canzonato da Peire d'Alvernha, suggerisce che essa «può forse trovare una ragione e una giustificazione nella documentata presenza e attività di Pons come collaboratore di Alfonso II d'Aragona nella bassa Linguadoca nello stesso torno d'anni in cui svolse la sua opera di compositore-intrattenitore Bernart: un errore di attribuzione a proposito di trovatori contemporanei e produttori canzoni negli (e per gli) stessi ambienti cortigiani è eventualità probabile e ammissibile» (GUIDA 2010, p. 54, nota 4). Lo studioso non fa menzione dell'identità dello schema metrico e rimico di *Ben es dreitz* e *Qant la plueja* ma la sua ipotesi può senz'altro giustificare la confusione tra i due autori presso il loro comune pubblico.

A ben vedere in effetti non è neppure da escludere che il rapporto tra Bernart e Pons sia invertito: l'autore di *Qant la pleuja* infatti potrebbe anche avere preso a modello la canzone di Pons de la Guardia (rimatore del resto di raffinata competenza metrica) per comporre un testo «di spirito sottilmente faceto e di intenti lascivamente lusori» (GUIDA 2010, p. 64), dunque di tono alquanto differente rispetto alla didascalica fenomenologia della *fin'amor* apparecchiata da Pons.

Sembrerebbe, a ben vedere, più convincente l'ipotesi che Bernart, poeta sostanzialmente contemporaneo al trovatore catalano, abbia assunto il modello di Pons facendone quasi una parodia. La presenza del rimante *for*n (indicante metaforicamente la vagina) al v. 14 di *Qant la plueja* (alla fine della *cobla*) laddove Pons, in un'atmosfera ben più idealizzante e sospirata, inserisce sistematicamente il *mot-refrain iorn*, potrebbe rientrare in questa dialettica parodica. Si noti che nelle due *coblas* successive Bernart usa, come Pons, il rimante *jorn*.

DISCUSSIONE TESTUALE

Non si riscontrano errori d'archetipo.

Il canzoniere **V** contiene solo le prime due *coblas* della canzone e non presenta nessun errore evidente tranne l'ipermetria del v. 14, a meno che si voglia considerare la sinalefe *aguj` un* che tuttavia appare alquanto difficile (la dialefe è l'esito normale nell'incontro tra un dittongo discendente e una vocale semplice). Si segnalano soltanto due errori di declinazione: al v. 2 *talant* (vs *talans* **E1**, ma *talán* **E2**) e al v. 6 (*amors* **V** vs *amor* **E1E2**).

In **E1** non c'è la *tornada*, ma c'è una *cobla* in più (VI) rispetto a **E2**. Sono ipometri in **E1** i vv. 1, 5, 12, 25, 44. Il v. 1 è reso ipometro (– 1) dalla semplice elisione della *a* in *fass`ueimai*. Lo stesso fenomeno si riscontra in **E2**, ma non in **V**. Il v. 5 è ipometro (– 1) per l'apocope (*far*) del verbo *faire* (forma presente negli altri due testimoni). L'ipometria del v. 12 è più onerosa (– 3) e si è prodotta probabilmente a causa di un guasto che ha coinvolto i vv. 11 e 12. Il v. 11 infatti presenta un errore contro la rima: *e la gensor que nuils hom dezir* **E1** vs *e la plus bela c'anc Dieus (Deus) fe* **E2V**. Evidentemente il *dezir* del v. 12 è risalito al v. 11 per effetto di una confusione prodotta della rima equivoca 9 : 11 *fe* che forse faceva problema a un copista. È interessante da questo punto di vista l'errata divisione del v. 13 che presenta un punto metrico dopo *plevir* a segnalare la rima con il rimante *dezir* (certamente erroneo) del verso precedente. Il v. 25 è ipometro (– 1) perché è caduto il rimante *re*: probabilmente la stretta vicinanza tra *dautra* e *cautre* ha provocato un *saut du même au même* che ha fatto perdere il rimante. L'ipometria del v. 44 potrebbe essere sanata attraverso la congettura di Maurizio Perugi a

proposito della particella pronominale proclitica *·m* rafforzata con l'aggiunta di una vocale in dialefe dopo *que*: *que em* (vd. PERUGI 1978, I, p. 78). Sono invece ipermetri i vv. 11 e 47. Il v. 11 è ipermetro per effetto del guasto che coinvolge i vv. 11-12 con lo spostamento di *dezir*. L'ipermetria del v. 47 si è prodotta forse per un'incomprensione del senso del testo che appare in effetti meno convincente rispetto alla lezione corrispondente di **E2**: *digua men hom un E1* vs *digua·m n'om un E2* da intendersi: 'mi si dica uno'. Secondo Hoepffner «aucun des manuscrits ne donne une leçon acceptable» (HOEPFFNER 1929, p. 65), pertanto emenda il verso in «Digua·m n'om ant'e tragua·m l'ueill» e intende i vv. 47-49 così: «Qu'on m'injurie et qu'on m'arrache l'œil, si jamais je glorifiais quel'qu'un pour avoir calomnié» (HOEPFFNER 1929, p. 65). Ma l'integrazione di *ant'e* non sembra necessaria perché la forma di **E2** è di per sé già dotata di senso. Si aggiungano infine, naturalmente su un altro piano rispetto agli errori certi elencati, l'errata divisione dei vv. 4 e 32 con punto metrico posto rispettivamente dopo *eschai* e *neschai* a segnalare una rima interna.

Vi sono poi alcune lezioni, oltre a quella già citata del v. 47, in cui **E1** appare inferiore a **E2**. Quanto al v. 24 Hoepffner nota che la lezione di **E1** *silà lom fai* non è «exactement satisfaisant» (HOEPFFNER 1929, p. 65): l'espressione *faire joi* secondo il *SW* di Levy corrispondere al latino *PLAUDERE*, che non sembra però adatto in questo contesto (cfr. *SW IV*, p. 261); sembrerebbe dunque più convincente la lezione di **E2** che però sarà da emendare in *s'ela·n mi fai* per ricostruire l'avverbio pronominale *ne* < ĪNDE (si veda *infra*). Al v. 26 *c'autre ioi mos cors non acueill E1* sembra una banalizzazione rispetto a *c'autre ioi lo cor no m'acueill E2*, dove il verbo *aculhir* assume il significato meno comune di «saisir [qn, en parlant d'un sentiment]» (*DOM*, s. v. *aculhir*) rispetto al più comune 'ricevere' (si noti che l'uso di *aculhir* in questa accezione *difficilior* è attestato anche in un altro trovatore catalano come GIBerg, *BdT* 210.17a, v. 16. Si noti anche la *s* segnacaso di troppo in *mos cors* che è in realtà complemento oggetto di *acueill*. Al v. 33 *manens d'ergueill E1* ('ricco d'orgoglio') vs *n'a meins d'ergueill* manca di coerenza interna alla *cobla* e si configura come una sorta di errore polare indotto da un errore paleografico (lo scambio di *m* e *n*). Al v. 35 *guazanh* dovrebbe essere terza persona singolare dell'indicativo presente di *guazanhar* e non sostantivo: che si tratti di un

verbo è confermato dal confronto con forme come BtBorn, *BdT* 80.14, v. 72: «conqier reys pretz e-l guazanha» e GIUc, *BdT* 237.1, v. 54: «tro a selh que fin pretz guazanha». Infine, al v. 44 la lezione di **E2** sembra più coerente con il contenuto della *cobla* che parla di un *lauzengier* in particolare (*mas un sai don plus mi sove E2*) come in VII, *BdT* 377.1, vv. 38-39: la lezione di **E1** invece, più generica, è molto meno pertinente.

E2 ha la *tornada* e presenta un ordine strofico più convincente di quello di **E1**. Sono ipometri in **E2** i vv. 1, 2, 9, 12, 21. L'ipometria del v. 1 (- 1) è dovuta, come già detto, all'elisione in *fass'ueimai*. Il v. 2 è ipometro (- 1) probabilmente per la caduta di *de* (che è presente negli altri due testimoni ed è del resto passibile di abbreviatura) davanti a *pos*. L'ipometria del v. 9 (- 1) è probabilmente causata dalla caduta della nota tachigrafica per *et* che è presente infatti in **E1V**. È simile il caso del v. 12 cui manca una sillaba probabilmente per la caduta del pronome atono *la* davanti a *vueill* che si trova invece negli altri testimoni. Più grave invece è l'ipometria del v. 21 (- 2) a cui probabilmente manca il verbo *aten* che è presente invece in **E1** (si tratta di un errore che sembra isolare **E1** da **E2**). È invece ipermetro il v. 32 (+1) per la presenza di un *le* di troppo, assente in **E1**. In due *loci* **E2** si presenta poi poco chiaro: al v. 24 c'è un errore paleografico giacché si legge la forma *selam mi fai*, con il pronome dativo pleonastico, al posto della già citata *sela-n mi fai* (è stata aggiunta una gamba in più alla *n*); al v. 31 si legge un *ueus* che non dà senso (sarà errore paleografico per *neus*, confortato dal *neis* di **E1**; *neus* si trova in **E2** anche al v. 51). Quanto agli errori di declinazione, al v. 2 manca la *s* segnacaso a *talán* (in **E1** si legge *talans* mentre in **V** *talant*) mentre al v. 43 si legge *lauzengiers* al posto di *lauzengier* (sogg. pl.) che si trova in **E1**.

Oltre alla coincidenza nell'ordine I-II delle prime due *coblas* in opposizione a **E1** che presenta l'ordine I-V, vi sono diversi e errori e varianti che isolano **E1**. Al v. 5 entrambi leggono *faire* vs *far* **E1** che produce ipometria. Al v. 7 **E2** e **V** leggono *quec iorn* contro *tot iorn* di **E1**. La forma *quec iorn* si ripete in **E2** al v. 35 il che potrebbe far preferire la variante di **E1** (si noti che al v. 35 **E1** legge *cascu(n) iorn* che genera ipermetria). Al v. 12 **E2** e **V** mantengono correttamente il verbo *dezir* contro **E1** dove avviene il citato guasto, il che li rende indipendenti da **E1**. Al v. 13 si trova *be-us* **E2V** vs *ben* **E1**. Al v. 14 si oppongono le lezioni *larc iorn* di **E2 V** e

mal iorn di **E1**. Secondo Hoepffner «la leçon commune de E^2V (*larc jorn*) ne donne pas de sens; celle de E^1 (*mal jorn*) se retrouve au vers 35 [v. 28 nella presente edizione]. Je vois dans *larc* une lecture fautive pour *lait*» (HOEPFFNER 1929, p. 65). Secondo Frank invece «*larc*, au sens de “long”, paraît être un catalanisme» (FRANK 1949, p. 313). In effetti nella lirica trobadorica l’aggettivo *larc* è usato più comunemente nel senso di ‘generoso, liberale’ o, più raramente di ‘ampio’, tuttavia nel catalano medievale per *llarg* si registra, oltre ai significati noti all’occitano, il significato specifico di ‘lungo’, ad esempio in una forma come «E qui volra esser cortes | No tinga sos cabeylls largues» (cfr. *Vocabulari de la llengua catalana medieval*, s. v. *llarg*). La forma *larc iorn* non è attestata altrove nella lirica trobadorica. Quanto alla proposta di *lait* avanzata da Hoepffner, è possibile ma più onerosa e sarebbe forse una ripetizione rispetto al v. 28 dove si ritroverebbe in sostanza lo stesso concetto (*mal iorn*); si noti che altrove Pons utilizza l’espressione *laig tems*, ad esempio in III, *BdT* 377.3, v. 1 e in IV, *BdT* 47.8, vv. 6 e 7.

Vi sono però anche alcuni *loci* che sembrerebbero isolare **E2**. Al v. 2 **E1** e **V** hanno la forma *depos/depus* vs *pos* **E2** che causa ipometria; al v. 5 si ha la variante *chant (chan) meils* **E1V** vs *chan mais* **E2** (le lezioni sono equivalenti visto che *meils* e *mais* vengono usati anche in dittologia, ad esempio in AimPeg, *BdT* 10.3, v. 6: «qu’el ama·l doble meillz e mais»); al v. 6 **E1** e **V** sono accomunati dalla presenza del verbo *aten* contro *enten* di **E2** (il verbo *entendre* sembra adattarsi meglio al costrutto preposizionale *en cui*); al v. 9 *cor et ab* **E1V** vs *cor ab* **E2** che genera ipometria; infine al v. 12 *e la vueill (vuil)* **E1V** vs *e vueill* **E2** che rende **E2** ipometro.

In un solo caso, non particolarmente significativo, **E1** e **E2** si oppongono a **V**: v. 13 *non men* **E1E2** vs *no-us men* **V**.

L’analisi dei dati potrebbe suggerire che in **V** sia avvenuta una contaminazione di due fonti distinte, una affine a **E1**, l’altra a **E2**. Già Frank aveva giustamente sottolineato che **E1** ed **E2** derivano da due fonti «fort indépendantes» (FRANK 1949, p. 313), ma lo studioso potrebbe sbagliarsi quando afferma che «aux deux premières strophes, contenues dans tous les trois mss., *V* apparait comme indépendant et de l’un et de l’autre» (FRANK 1949, p. 313): in realtà il copista di **V** potrebbe anche aver attinto a entrambe le fonti di **E1** e **E2** nell’ambito di quella che A Valle definisce

fonte α (altrove invece **E** è contaminato su un affine di **V**, come nel caso di GcFaid, *BdT* 167.30, cfr. MENICHETTI 2015, p. 168). Ma la *varia lectio* è comunque troppo esigua per sostenere serenamente una simile ipotesi.

Scelgo **E2** come testo base e ne rispetto la grafia perché si presenta un po' più affidabile sia a livello testuale sia dal punto di vista dell'ordine strofico. È stato corretto, fin dove possibile, con **E1** e **V** nei suoi punti palesemente erronei: per sanare le ipermetrie accolgo al v. 1 la lezione di **V** per evitare l'elisione e al v. 32 accolgo la variante di **E1**; per le ipometrie promuovo al v. 2 la variante *depus* di **E1** (*depus V*), accolgo le varianti di **E1V** al v. 9 (*cor et ab* vs *cor ab*), integro il *la* di **V** al v. 12 e, al v. 21, il verbo *aten* di **E1**; emendo al v. 24 e, sulla base di **E1**, al v. 31. Per la *cobla* VI, integrata congetturalmente, seguo la grafia di **E1**.

Restano infine indifferenti le opposizioni tra *asel iorn* **E1** vs *aquel iorn* **E2** (v. 21), tra *far meils* di **E1** e *meils far* di **E2** (v. 34), tra *mi fan* di **E1** e *m'aun fait* di **E2** (v. 43, anche se in VII, *BdT* 377.1, vv. 36-37 si trova, in una forma analoga, il passato: «Tostems m'aun fait lauzenjador | mal et envei»), tra *no s'en iauzaria* di **E1** e *ia no-n iauzaria* **E2** e tra *a qui en prezes* di **E1** e *cui anc ne prezes* di **E2** (v. 48) e dunque mantengo la lezione di **E2**.

II	Aman viu et aman morrai, c'ab bon cor et ab bona fe am la meillor dona qu'ieu sai e la plus bela c'anc Dieus fe, e dezir la tant e la vueill que be·us puesc plevir, e no·n men, que anc ab leis non aigui larc iorn.	8 12
----	---	-------------------------

II. 9 cor et ab] cor ab **E2**, cor 7 ab **E1 V** 11 ela gensor que nuils hom dezir **E1**
 12 edezir la tant euueill **E2**, lam tan e la uueill **E1**, edesirla tant ela uuil **V** 13
 be·us] ben **E1** – e non men] enous men **V** 14 larc iorn] mal iorn **E1**, unlarc iorn
V

II. 8 morrai] moraj **V** 10 dona qu'ieu] donna *queu* **V** 11 Dieus] deus **V** 13
 puesc] pusc **V** 14 que anc] canc **E1 V** – aigui] aguj **V**

II. Amando vivo e amando morirò, perché con cuore buono e con sincerità amo la donna migliore che conosco e la più bella che Dio abbia mai creato, e la desidero e la voglio a tal punto che posso garantirvi, e non sto mentendo, che mai in sua compagnia ho avuto una giornata troppo lunga.

III	Ai Dieus, e cora la veirai? C'om non pot aver, qui la ve, ira ni consir ni esmai, e sel c'o a no sembra me, qu'ieu quan la vei de re no·m dueill; pero non l'aus dir mon talen mais enquier aten aquel iorn.	 16 20
-----	--	------------------

III. *om.* V 15 la veirai] laueira **E1** 19 qu'ieu] que **E1** 21 mais enquier aquel iorn **E2** mas enquar aten asel iorn **E1**

III. 16 non] no **E1** 18 c'o a] co ha **E1** 20 non] no **E1**

III. Ah Dio, e quando la vedrò? Nessuno quando la vede può avere ira o apprensione o inquietudine, e colui che ce l'ha non mi assomiglia, perché io quando la vedo non mi dolgo di nulla; non oso tuttavia rivelarle il mio desiderio, ma attendo ancora quel giorno.

VI	Be·m vai si a ma dona plai que de mi l'aus clamar merce, c'ab aitan soi ricx per iamai, e ia no l'en mentrai de re.	36
	E s'ieu ia·m part de leis ni·m tueill, ia Dieus no·m lais a mon viven de fin'amor iauzir un iorn.	40

VI. *om.* **E2 V**

VI. Sono contento se la mia donna consente che io osi implorarle pietà, ché ciò mi basta per essere ricco per sempre e mai le mentirò in nulla. E se io mi separo da lei e mi allontano, che Dio non mi lasci gioire un sol giorno di un amore perfetto finché vivo.

1-2. Si noti l'inarcatura tra i primi due versi.

1. *Ben es dreitz*: sintagma assai diffuso, spesso in *incipit* di verso e anche di componimento (cfr. ad esempio GrBorn, *BdT* 242.24, v. 1: «Ben es dregz, pos en aital port»); per la somiglianza del concetto espresso cfr. DPrad, *BdT* 124.2, v. 7: «ben es dreitz qu'en chantan retraria». – *fassa*: si noti l'*adnominatio* (poliptoto) 1 *fassa*, 3 *far*, 4 *faire*. Nella canzone si contano *adnominatio*es in quasi tutte le strofi: cfr. *coblas* I, II, III, IV, VII. – *ueimai*: < HODIE MAGIS.

2. *vers*: consueto esordio ponsiano con formula incoativa, ma in questo caso si tratta dell'unica occorrenza del termine *vers* nel legato lirico del trovatore; altrove il poeta usa il termine *chanzo* per definire il prodotto della sua attività poetica: cfr. III, *BdT* 377.3, v. 1: «Faray chanzo ans que veinha·l laig temps» e I, *BdT* 377.4, v. 3-4: «e quar plus soven no fatz | chansos». Più in generale, specialmente negli esordi, Pons utilizza il termine *chantar* sia come verbo che come sostantivo. Il poeta sembra dunque seguire la tendenza dei primi trovatori che, almeno fino alla metà del XII secolo, non facevano una netta distinzione di genere tra *canso* e *vers* (cfr. in proposito MARSHALL 1965, KÖHLER 1981 e BEC 1982).

4. *a mi*: il costrutto preposizionale accentua fortemente il dativo (cfr. Jensen 1994, p. 96). – *eschai e cove*: per la stessa dittologia cfr. BnVent, *BdT* 70.18, v. 13: «que no cove ni s'eschai».

5. *chan mais*: cfr. GlBerg, *BdT* 210.14, v. 1: «Mais volgra chantar a plazer».

6. *enten*: il verbo *entendre en* può essere anche riflessivo (*s'entendre en*): la variante di **E1** potrebbe essere scaturita da un *m'enten* magari privo del *titulus* per la nasale. Secondo Cropp, il verbo deve intendersi nella poesia trobadorica nel senso di «avoir l'esprit appliqué à, tourner sa pensée vers (quelque chose)» (CROPP 1975, p. 217).

7. *meillura et enansa*: dittologia diffusa, cfr. ad esempio PVid, *BdT* 364.40, v. 58: «qu'ab meill valer se meillur' e s'enansa» (testo in cui si cita per altro Marquesa d'Urgel); per una espressione simile cfr. RmMirav, *BdT* 406.15a, v. 33: «A toz iorns creis e meillura» e in PoChapt, *BdT* 375.4, v. 34: «si c'a toz jorn meillura». I verbi *melhorar* e *enansar* sono termini chiave del processo di perfezionamento che

interessa il poeta-amante (vd. CROPP 1975, pp. 141-142). – *quec*: < QUISQUE, qui usato come aggettivo.

8. *aman morrai*: un'espressione simile si trova anche altrove in Pons, cfr. III, *BdT* 377.3, v. 11: «e sai e cre que leis aman morai» e II, *BdT* 377.6, v. 21: «qu'en puesca morir aman». Si noti l'*adnominatio* 8 *aman*, *aman*, 10 *am*.

9-11. Già Frank segnalava l'eco di BnVent, *BdT* 70.31, vv. 17-18: «per bona fe e ses enjan | am la plus bel'e la melhor», ma anche nel *corpus* di Pons si trovano versi di lode della donna che possono essere accostati a questi, cfr. IV, *BdT* 47.8, vv. 8-10: «On plus vau, plus am e plus voill | ab fin cor e de bon talan | la bela».

11. *Dieus*: è la prima delle cinque occorrenze del termine in questa canzone, ciascuna in una *cobla* diversa. Si noti che secondo Pons de la Guardia la bellezza della donna è stata creata da Dio. Secondo Marcabruno invece, ad esempio, la bellezza della donna è innata: cfr. Marcabru, *BdT* 293.25, v. 56: «Sa beutatz fo ab leis nada».

12. *e dezir la*: in questo caso il pronome atono segue il verbo invece di precederlo come avviene di norma. Come spiega Jensen infatti «la place du pronom atone dans les phrases introduites par la conjonction *e* est sujette à un certain flottement, mais le plus souvent, le pronom semble suivre le verbe» (JENSEN 1994, p. 106).

13. *be·us puesc plevir*: Pons si rivolge qui al pubblico ideale della corte, ossia gli *amic*. Un altro luogo in cui il trovatore si rivolge direttamente al suo pubblico si trova ad esempio in I, *BdT* 377.4, v. 12: «Amors trop mais d'otra re, so sapchatz». Lo stesso sintagma si trova in GrBorn, *BdT* 242.56, v. 51: «Be·us posc plevir»; *plevir* è germanismo, dall'antico francone *PLEGAR 'verbürgen' (FEW XVI, p. 633a). – *e no·n men*: stesso sintagma in rima in BnVent, *BdT* 70.15, v. 28: «e peza me car eu no·n men!».

14. Per un concetto simile cfr. PVID, *BdT* 364.1, vv. 15-16: «Qu'om no pot lo jorn mal triare | qu'aja de lieis sovinensa»; ElCair, *BdT* 133.9, vv. 41-42: «Lo jorn no pot aver destric | cel que ve ma domn'Isabel». – *anc*: il significato di *anc* è quello del latino UMQUAM, ma l'etimo è incerto: < HANC QUE (HORAM)?

15. Secondo Frank in questo verso è da leggersi il rammarico di Pons per l'impossibilità di rendere visita a Marquesa d'Urgel – la donna che si può riconoscere dietro al *senhal* *On-tot-mi-platz* presente nelle canzoni I, II e V (*BdT*

377.4, 377.6, 377.7) – dopo il 1183 ovvero quando Pons de Cabrera, marito di Marquesa, si ribellò ad Alfonso II d’Aragona, di cui Pons de la Guardia era fedele servitore (vd. FRANK 1949, p. 268). Non essendoci elementi interni alla canzone che indirizzino verso questa direzione, si tratta evidentemente di una congettura ad alto grado di opinabilità che lascia largo spazio al dubbio. Del resto, tutta la ricostruzione della cronologia delle canzoni di Pons da parte di Frank è alquanto discutibile in quanto basata su ipotesi concatenate e su inferenze tutt’altro che inoppugnabili. – *Ai Dieus*: lo stesso *incipit* si trova anche all’inizio della quinta *cobla*, v. 29; cfr. GlBerg, *BdT* 210.21, v. 24 (lacunoso): «ai Dieus, si ja veirai ... | aicel jorn». – *veirai*: cfr. Jaufrè Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en mai* (*BdT* 262.2), v. 17: «mas no sai quoras la veirai»; si noti il poliptoto tra i rimanti 15 *veirai* e 16 *ve* che prosegue poi in 19 *vei*.

15. *cora*: < HÖRA (cfr. FEW IV, p. 475b).

16-17. Quello della vista rasserenante della donna è un concetto ricorrente in Pons: lo si trova anche ai vv. 27-28 di I, *BdT* 377.4: «car no pot esser iratz | nuils hom lo jorn que la veia» e ai vv. 51-52 di II, *BdT* 377,6: «que sel que la ve soven | non pot aver marrimen». Lo stesso tema si trova, ad esempio, in BnVent, *BdT* 70.40, vv. 33-34: «De tal dousor sui replenitz | can de prop la pos remirar».

17. Per l’associazione degli stessi sostantivi cfr. BnVent, *BdT* 70.8, v. 19: «d’ira e d’esmai m’a traih». Si veda anche ArnMar, *BdT* 34.1, vv. 1-2: «En esmai et en consirier | estai, et en gran pensamen». A proposito di questo verso di Pons, Cropp spiega che il termine *consir* assume qui un significato negativo per influenza del contesto semantico in cui è inserito (vd. CROPP 1975, p. 304). Sempre a proposito di questo verso Mira Mocan ribadisce che «la connotazione affettiva del termine [*consir*] si precisa e si delinea nel contesto attraverso l’inserimento del lemma in serie sinonimiche appartenenti all’ambito semantico del dolore, in catene di due o più lemmi, che a loro volta fissano l’espressione in una formula fissa» (MOCAN 2004, p. 132). Si tratta di quello che Pierre Bec definisce una «hyperlexicalisation, non plus au niveau des lexèmes, mais des syntagmes» (BEC 1969, p. 27). Quanto a *ira*, nella poesia trobadorica si tratta di un sentimento complesso a metà strada tra la collera e la tristezza (vd. CROPP 1975, p. 287). Vale la pena di riportare la definizione che ne dà Cercamon, *BdT* 112.3a, v. 51: «q’ira d’amor es paors et

esglais». Pons userà qui il termine nel senso in cui compare in Bernart de Ventadorn, ossia come antonimo di *joi* (si noti che la *cobla* successiva è incentrata proprio sul *joi*): cfr. per esempio, BnVent, *BdT* 70.22, vv. 43-44: «et eu cre, si jois no fos, | c'om ja saubes d'ira que·s es».

18. *c'o*: accusativo neutro. – *sembla me*: in questo caso la posposizione del pronome atono si spiega per motivi di enfasi: Jensen parla di pronome tonico enfatico (cfr. JENSEN 1994, p. 96).

20. Evidente l'eco di JfrRud, *BdT* 262.6, v. 16: «a cui non aus dir mon talen». Per un catalogo di *loci* trobadorici sul *topos* dell'incapacità di manifestare il desiderio si veda ASPERTI 1990, p. 393 (nota 4) dove è citato anche questo verso di Pons.

21. *enquiers*: non si capisce perché Frank, nell'integrare il verbo *aten* recuperato da **E1**, metta a testo anche la forma *enquar* di quest'ultimo contravvenendo alla scelta di **E2** come base per la grafia. – *aquel iorn*: s'intende il giorno in cui il poeta vedrà la donna.

22-28. Tutta la *cobla* è costruita sulla replicazione (*replicacio*) del sostantivo *ioi*, in *adnominatio* con 27 *iauzen*.

23. *c'autre ioi*: in anafora con il v. 26.

24-26. Il motivo è topico; cfr. ad esempio RicBarb, *BdT* 421.4, v. 9: «c'autr'amors no·m pot esgauzir».

26. *acueill*: qui il verbo *acolhir* è usato nel significato di «saisir [qn, en parlant d'un sentiment]» (*DOM*, s. v. *acolhir*). Il *DOM* rimanda per questo significato del verbo a due esempi di cui uno è questa occorrenza di Pons mentre l'altro è tratto dal catalano Guilhem de Berguedan, *BdT* 210.17a, v. 16: «paor, ni unta l'acoill».

27. Un'*adnominatio* simile si trova anche in un'altra canzone di Pons, cfr. VIII, *BdT* 377.1, vv. 6-7: «Et ai n'en mon cor joi tan gran | per que jauzen chantarai darenan».

30. Cfr. BnVent, *BdT* 70.36, vv. 37-38: «Ges d'amar no·m recre | per mal ni per afan».

31-33. In questi versi si riconosce quello che Appel, parlando di Bernart de Ventadorn, chiamava «didaktischen Zug» (APPEL 1915, p. LXXVII), ossia la funzione illustrativa della fenomenologia amorosa che emerge in particolare in

alcune *coblas* in cui la dimensione individuale del poeta lascia spazio a considerazioni di carattere più dottrinale.

31. *neus*: < *NEC + ĪPSE, usato qui come avverbio davanti a *cel* nel senso di ‘anche’ (cfr. JENSEN 1994, p. 132); secondo Frank «la forme *neus*, pour *neis*, semble pouvoir s’attribuer à l’auteur, comme *mezeus*» in *BdT* 47.8, v. 41 (variante di **V**). La stessa forma ritorna al v. 51 e in **V** si trova *neus* anche in **IV**, *BdT* 47.8, v. 24 laddove tutti gli altri testimoni leggono *neis*. Nondimeno non si capisce perché dovrebbe essere una forma dell’autore e non del copista. Come osserva Lachin «*cel* è dimostrativo che marca distanza, e introduce frasi tipicamente gnomiche» (LACHIN 2004, p. 375).

32. *sivals*: < SIC + VEL + -S. – *aitan de be*: *aitan*, come *tan*, si costruisce con la preposizione *de* quando funge da avverbio di quantità.

34. *en vol meils far*: è, in altre parole, lo stesso concetto del v. 3 (*bon essai*). si noti l’inarcatura con il verso successivo: *so* (forma abbreviata di *aisso* < ECCE + HOC) è retto da *far*.

35. *don*: < DE + ŪNDE.

36. *vai*: in rima interna con il rimante *plai*.

37. Ennesima probabile eco di Bernart de Ventadorn, cfr. *BnVent*, *BdT* 70.17, v. 12: «ni eu no·lh aus clamar merce».

38. Lo stesso concetto si trova espresso nella canzone di Bernart Marti che probabilmente prese a modello questa di Pons: cfr. *BnMarti*, *BdT* 63.7a, v. 12: «ni outra ricor non deman». Questo concetto sembrerebbe caro a Bernart Marti visto che si trova anche in *BnMarti*, *BdT* 63.8, v. 32: «ia autre ricor non quier».

39. *mentrai*: forma sincopata del futuro. Lo stesso fenomeno in **V**, *BdT* 377.7, v. 38: *partrai*.

40. Il poeta evoca l’eventualità della rottura dell’amore cortese in termini di movimento e distanza, utilizzando verbi topici come *se partir* e *se tolre*. È interessante il confronto con questi versi del catalano Berenguer de Palazol (*BdT* 47.5, vv. 26-28): «de vos mi tuelh, e non ab cor volon, | quar ren ses vos no·m pot far jauzion: | vejatz si·m puesc ab gaug de vos partir!».

41-42. *ArnMar*, *BdT* 30.2, v. 33: «que si·m lais Dieus s’amor jauzir».

41. *a mon viven*: la stessa espressione è inserita in un'invocazione a Dio in ArnMar, *BdT* 30.26, v. 34: «no·m don ja Dieus nulh ben a mon viven».

43-49. Si noti l'*adnominatio* 43 *lauzengiers*, 45 *lauzengers*, 49 *lauzenias* che si estende per tutto lo spazio della *cobla* e prosegue anche nella *tornada*: 53 *lauzenger*.

43. *Lauzengiers*: l'invettiva contro i malparlieri compare in altre tre canzoni di Pons, sempre nella *cobla* finale, cfr. III, *BdT* 377.3, v. 31; IV, *BdT* 47.8, v. 36 e VII, *BdT* 377.1, v. 36.

44-45. La stessa situazione ritorna nella VI *cobla* di VII, *BdT* 377.1 così come nella VI di III, *BdT* 377.3 dove Pons parla, come qui, di un maldicente particolare che lo perseguita: «Tostems m'aun fait lauzenjador | mal et envei, Damidieus los azire! | Trops n'i a mals, mas un pejor: | c'aisel me vol de tot en tot ausire» (VII, vv. 36-39) e «Us lausengier me vol far peitz de mort» (III, v. 31). Sull'ipotesi di identificazione del *lauzengiers* in questione si veda il commento a III, v. 31.

44. *sai*: in rima interna con 43 *esglai* e 45 *fai*.

45. *per me*: qui *per* ha valore causale (cfr. JENSEN 1994, p. 308). – *lauzengers*: esito catalano in *-er* del suffisso *-ARIU(M)* che si ripete al v. 53 (vd. MOLL 2006, § 51, p. 82). Si noti che Pons usa anche *lauzenjador* in rima (cfr. VII, *BdT* 377.1, v. 36).

46. Un concetto simile sulla fine che spetta ai *lauzengier* si trova in IV, *BdT* 47.8, vv. 41-42: «e deu aver de si meteus paor | cel qui d'autrui ditz enui ni folor».

47. *tragua·m l'ueill*: *adynaton* che si registra anche altrove nella lirica trobadorica, ad esempio in BnVent, *BdT* 70.29, v. 23: «c'ans los olhs li don a traire | s'autre tort me pot retraire» o in Pist, *BdT* 372.6, vv. 17-18: «E ab pauc no·m trais l'oill, | quant li dig per solatz».

48. *prezes*: Frank glossa: «“faire honneur” de *pretz*, formé comme *honrar* sur *honor*», ma Hoepffner nella sua recensione all'edizione di Frank intende piuttosto il verbo come imperfetto congiuntivo di *prendre/penre* (vd. HOEPFFNER 1951, p. 117). Qui si concorda con l'interpretazione di Hoepffner (si noti che un'espressione simile con il verbo *penre* è attestata nel *Guilhem de la Barra* di Arnaut Vidal de Castelnaudary, v. 108: «Comjat van pendre ben e gent»).

49. *lauzenias*: termine non molto diffuso nella lirica trobadorica secondo il repertorio della *COM2*. Ricorre ad esempio in PAIv, *BdT* 323.15, v. 33: «mas no·l

sai dir lauzenguas ni prezicx» e in PCard, *BdT* 335.27, v. 157: «– Aus tu, que dizes lauzenjas».

50. *s'en gart*: è un congiuntivo ottativo; usato nella forma riflessiva ha il significato di 'avoir à craindre' (*DOM*, s.v. *gardar*).

51. *sel'*: Hoepffner si chiede se il pronome indichi l'«ennemi dont il était question» al v. 44 (*sel*) o la donna (*sela*), e opta per quest'ultima. Qui, come Hoepffner, propendo per la donna non foss'altro che per la presenza del verbo *voler* alla prima persona. Anche Frank segue questa interpretazione e fa notare che si potrebbe anche stampare *sela qui pens e vueill. – a qui: qui* non è altro che una semplice variante grafica di *cui* (vd. JENSEN 1994, p. 135).

52. *descauzimen*: rimante piuttosto raro secondo il repertorio della *COM2*, cfr. ad esempio PRog, *BdT* 356.5, v. 54: «E si dons Sanz m'a fag descauzimen».

53. *torn*: in rima interna con *iorn*.

VII

De chantar dei aver talan

(*BdT* 377.1)

MSS. E RUBRICHE

E 167rab (*Pons de la gardia*).

EDIZIONI CRITICHE

APPEL 1890, p. 256; FRANK 1949, p. 288 (I).

METRICA

a8 b10' a8 b10' b10' a8 a10 (Frank 293:1). Canzone composta da sei *coblas doblas* di sette versi ciascuna (tre *octosyllabe*, tre *décasyllabes* femminili e uno maschile). Per i *décasyllabes* prevale la scansione *a minori*; quella *a maiori* si riconosce nei vv. 21, 23 e 25. La sintassi suggerisce di considerare la cesura 5 + 5 nei vv. 11 e 40. Rima: a = *an, e, or*; b = *ensa, ia, ire*. Rime ricche: *or* 31 : 34 : 42; *ire* 39 : 40. Rima equivoca-identica: *ensa* 2 : 11. Rima a eco: *e* 27 : 28. Adnominatio per immutationem: 15 *fe* : 21 *me* : 22 *ve* : 24 *be* : 28 *re*. Diafe: 1 *dei' aver*, 25 *li' aus*, 42 *rema' en*. Elisione: 20 *don' amigua*. La formula metrica è un *unicum* nel repertorio di Frank. Tra gli altri tre componimenti che presentano lo stesso schema rimico si segnala Peirol, *BdT* 366.12 (le due canzoni hanno per altro in comune le rime *e* e *ia* e la serie di rimanti *me* : *ve* : *be*; inoltre, per quanto con la *s* flessionale, che manca in Pons, in *BdT* 366.12 si trovano anche i rimanti *honors* : *valors* : *aillors*). Per i possibili rapporti di derivazione tra Peirol e Pons si veda il paragrafo *Metrica* di II, *BdT* 377.6, dove si discute anche il caso di VII, *BdT* 377.1.

ATTRIBUZIONE

La canzone è unicamente attestata in **E** nella sezione dedicata a Pons: è preceduta da I, *BdT* 377.4 e seguita da *BdT* 233.3, attribuita da **E** a Pons de la Guardia ma da

ritenersi di Gausbert de Poicibot (vd. PREMI 2019). Stanti l'unicità della testimonianza manoscritta e i dati codicologici, non c'è ragione di dubitare dell'attribuzione a Pons de la Guardia.

DISCUSSIONE TESTUALE

Il manoscritto presenta alcuni errori evidenti. Alla II *cobla* manca il secondo verso. Sono ipermetri i v. 2, 23, 38 e 41. Il v. 2 è ipermetro (+ 2) probabilmente per l'aggiunta di *aver* che potrebbe essere integrazione di un copista (lo stesso ritengono Appel e Frank). Il v. 23 è ipermetro (+ 1) per l'aggiunta di un *que* superfluo all'inizio del verso (sono dello stesso avviso gli editori precedenti): senza il *que* si deve supporre un legame paratattico con la proposizione *tal ioi m'en ve* del verso precedente, il che non fa problema soprattutto se si considera la presenza del *tal*, elemento prolettico della consecutiva (vd. JENSEN 1994, p. 339); anzi, sembrerebbe molto probabile considerando che si trovano altri esempi di consecutiva paratattica nel *corpus* di Pons: cfr. III, *BdT* 377.3, v. 20: «que si·m destrejnh non ay poder de me» e V, *BdT* 377.7, vv. 27-28: «aixi son apoderatz | non ay poder que·m defenda». Si potrebbe anche – come propone Frank in nota alla sua edizione – conservare *que* ed espungere piuttosto *totz* ma l'aggiunta di un *que* posticcio a inizio verso da parte di un copista per eliminare la paratassi sembra più probabile. L'ipermetria del v. 38 (+ 2) è causata forse dall'aggiunta di *en sai* che anche in questo caso sembra una glossa bisillaba da parte di un copista (si noti che Appel sembra ignorare l'ipermetria del verso). Il v. 42 infine è ipermetro (+ 2) per la presenza di *no vim* che tuttavia presenta già nel manoscritto un tratteggio sottoscritto a indicare espunzione: si tratta di un errore di anticipo da parte del copista a cui sarà caduto l'occhio sul *no vim* con cui esordisce il verso successivo. Sono invece ipometri i vv. 4 e 25. Il v. 4 (– 1), che non può essere sanato introducendo una dieresi inaccettabile in *sia*, potrebbe essere stato interessato dalla caduta del *que* all'inizio: sebbene il legame paratattico con il verso precedente – come visto per il v. 23 – sia comunque accettabile (la paratassi è comune in lingua d'oc con i *verba voluntatis*, vd. JENSEN 1994, p. 337), l'introduzione del *que* ortopedizza il décasyllabe femminile e chiarisce la sintassi. Il v. 25 è ipometro (– 1)

verosimilmente per l'elisione del pronome atono dativo *li* in *laus* (Frank integra *l[i]*); è possibile che il copista, trascrivendo, abbia fatto confusione con il sostantivo *laus*. Appel sostiene che «der Artikel vor *meillor* wird schwerlich fehlen dürfen» e propone in nota l'emendamento *mas non mostrar l'aus la meillor partia* che tuttavia non accoglie a testo. All'ipotesi di Appel si possono tuttavia opporre due obiezioni: da un lato integrando l'articolo *la* il *décasyllabe* verrebbe ad avere una scansione del tipo 5 + 5 che, sebbene non assente in questa stessa canzone, è certamente meno probabile della scansione *a maiori* che ha invece con l'emendamento di Frank (che per altro è assai meno oneroso) da me accolto; in secondo luogo il sintagma *meillor partia* secondo il repertorio della *COM2* si trova anche in un altro testo trobadorico, ossia *BdT* 413a.1, v. 26: «pueis non sabez prendre meillor partia». Come si vede, anche in questo caso non c'è nessun articolo davanti a *meillor*.

Oltre a questi errori evidenti vi sono poi alcune forme poco convincenti: al v. 3 il verbo *valer* sarà corruzione di *voler* che non solo ha più senso, ma crea anche un poliptoto con il *vol* del verso precedente e il *volgutz* del verso successivo ed è dunque lezione primaria anche retoricamente. Sia Appel che Frank del resto suggeriscono di emendare in *voler*. Al v. 33 il manoscritto legge *Quien* che non dà senso e sarà da intendersi piuttosto *Qu'ieu*: si tratterà di un banale errore di trascrizione (*n* per *u*). Al v. 40 Appel emenda *be mo* in *ve mo* ma non ce n'è motivo perché l'avverbio *be* è perfettamente accettabile se si considera *consire* come verbo (invece che come sostantivo) e se si legge *m'o*, come stampa Frank, invece di *mo* (aggettivo possessivo).

Vi sono poi alcuni errori flessionali: c'è una *s* di troppo a *honors* (v. 13) che in quanto *cas sujet* femminile non dovrebbe avere la *s*, manca invece la *s* segnacaso ad *amor* (v. 17), a *tal ioi* (v. 22) e a *parlar* (v. 30). Due versi infine sono divisi da un punto metrico: al v. 4 c'è un punto dopo *volgutz* a segnalare la cesura 4 + 6 (si noti che se non si integrasse il *que* si avrebbe una poco probabile cesura 3 + 7); al v. 32 si trova dopo *meillor* a indicare la rima interna con il rimante *valor* del verso precedente

Correggo **E** nei luoghi palesemente erronei. Per sanare le ipermetrie espungo *aver* al v. 2, *que* al v. 23, *en sai* al v. 38 e *no vim* al v. 42 (già espunto nel codice). Per emendare l'ipometria del v. 4 aggiungo un *que* a inizio verso, mentre al v. 25

stampo *li aus* considerando la dialefe per il computo metrico (una dialefe simile si ha ad esempio nel catalano GlBerg, *BdT BdT* 210.20, v. 10: «nĩ aus estar en plan ni en montaigna»). Emendo anche nei due punti verosimilmente corrotti: al v. 3 stampo *voler* in luogo di *valer* e al v. 33 *qu'ieu* laddove il manoscritto legge *quien*.

I De chantar dei aver talan
per ioi de lei, que vol ma conoisensa,
c'ades dei voler de mon chan
que sia volgutz et auzitz en Proensa, 4
que ben conosc c'a las donas agensa;
et ai n'en mon cor ioi tan gran,
per que iauzen chantarai darenan.

I. 2 vol ma] uol aver ma **E** 3 voler] ualer **E** 4 que sia] sia **E**

I. Avrò piacere di cantare per la gioia di colei che apprezza il mio sapere poetico, sempre vorrò che il mio canto sia apprezzato e ascoltato in Provenza, perché so bene che piace alle donne; e ne ho nel mio cuore una gioia tanto grande che d'ora in avanti canterò pieno di gioia.

II	Per honor ai sufert afan	8
[-ensa]	
	c'om en re no pot aver dan	
	pos gent onratz n'es, a ma conoisensa;	
	qu'ieu ai tan aut poiada m'entendensa	12
	que m'es grans honors, com que m n'an,	
	quar sol sufer qu'ieu s'amor li deman.	

II. 9 *om.*

II. Per l'onore ho sopportato il tormento [...] perché in nulla si può subire un danno dal momento che, a quanto ne so, ne è opportunamente onorato; giacché io ho elevato tanto in alto la mia richiesta d'amore che ne ho grande onore, comunque possa andarmi, solo per il fatto che lei sopporti che io le chieda il suo amore.

III	Per so l'am ieu per bona fe, de mon poder, si Deu me benezia, e l'amor durara·m iase, pos a vos platz que·us am, ma bel'amia. Amiga·us clam: Dieus vueilla que vers sia!	16
	Don', amigua m'es vos, so cre, pos tot lo ioi me das qu'ieu ai ab me.	20

III. Per questo la amo sinceramente, per quanto è in mio potere, se Dio me lo concede, e il mio amore durerà per sempre, poiché a voi piace che vi ami, mia bella amica. Amica vi chiamo: voglia Dio che sia vero! Donna, voi mi siete amica, questo credo, perché mi date tutta la gioia che io possiedo.

V ab lei, que m'a fag tan d'onor
 que bon m'en es lo parlar e'l dezure,
 e bon quan pens de sa valor,
 e quan la vei, meillor qu'ieu no sai dire, 32
 qu'ieu soi plus bels quan sa beutat remire;
 e car ia tenc mos hueils aillor,
 per trop temer ho fauc e per paor.

V. 33 qu'ieu] quien **E**

V. presso di lei, che mi ha fatto tanto onore che mi piace il parlare che di lei si fa e il desiderarla, e mi piace quando penso al suo pregio, e quando la vedo, mi piace più di quanto io sappia descrivere, perché sono più bello quando ammiro la sua bellezza; e il fatto che io diriga altrove i miei occhi è dovuto al troppo temere e alla paura.

VI	Tostems m'aun fait lauzeniador mal et envei, Damidieus los azire!	36
	Trops n'i a mals, mas un peior, c'aisel me vol de tot en tot ausire, mas bon conort n'ai quan be m'o consire,	40
	c'anc per lauzengiers bon'amor no vim faillir; mas no rema en lor.	

VI. 38 un peior] un en sai peior **E** 41 lauzengiers bon'amor] lauzengiers nouim
bon'amor **E**

VI. I malparlieri mi hanno sempre causato male e fastidio, Dio li maledica! Ce ne sono troppi di questi malvagi, ma uno è peggiore, perché costui mi vuole davvero uccidere, ma ne traggio un buon conforto quando ci rifletto bene, ché mai a causa dei malparlieri si è visto finire il vero amore; di più a loro non rimane.

1. Secondo Rieger: «Exordialwendungen mit *voler m'entremetre, voler faire, aver talan a faire, dever faire* oder *ever en cor a bastir* sind in der Trobadordichtung bis in die Spätzeit an der Tagesordnung. Sie haben die gleiche Funktion, die Zeit der Reproduktion als die der Produktion erscheinen zu lassen. Diese Fiktion des “opus in fieri” wird letztlich aus theatralen Gründen erzeugt» (RIEGER 1990, p. 429). – *chantar*: si noti l'*adnominatio* 1 *chantar*, 3 *chan*, 7 *chantarai*. – *dei aver*: forma suppletiva del futuro del tipo *dever* + infinito; lo stesso dicasi per il *dei voler* del v. 3 (cfr. LINDER 1970, pp. 37 e sgg.). Per usare le parole di Asperti, il costrutto «sottolinea l'idea di necessità augurata, di forte e sicura speranza» (ASPERTI 1990, p. 193).

2. *conoisensa*: Frank commenta che il sostantivo può essere inteso sia come «connaissance» sia come «distinction» e dunque si potrebbe tradurre sia come «celle qui veut me connaître» o «celle qui m'a choisi». Entrambe le interpretazioni sono però sbagliate. Come spiega Asperti, infatti, il significato del sostantivo è da riportare a quello più specifico di «“sapere poetico, di capacità di comporre e di cantare”, che deriva dalla vista della dama» (ASPERTI 1990, p. 451): cfr. per esempio P_{Vid}, *BdT* 364.1, vv. 22-25: «E s'ieu sai ren dir ni faire, | Ilh n'ia·l grat, que sciensa | M'a donat e conoisensa, | Per qu'ieu sui gais e chantaire» (si veda anche quanto dice Avalle nella nota a questi versi). Il termine è dunque strettamente legato al *chantar*.

4. *sia volgutz*: completiva paratattica. La paratassi è comune in lingua d'oc con i *verba voluntatis*, vd. JENSEN 1994, p. 337. Si noti il poliptoto con *voler* del verso precedente. – *Proensa*: in rima con *agensa* anche in P_{Vid}, *BdT* 364.1, vv. 2-3, canzone che ha significativi legami con III, *BdT* 377.3. È uno dei pochi luoghi geografici nominati da Pons de la Guardia nelle sue liriche (gli altri luoghi menzionati sono il Tolosano e le città di Salses e Tremp, in III, *BdT* 377.3, v. 2 e 5). Frank formula tre ipotesi a partire da questo verso: 1. la donna cui Pons si riferisce si trova in Provenza; 2. il poeta intende dire che comporrà una canzone in provenzale cosicché possa essere compresa in Provenza; 3. il poeta si trova in Provenza nel momento in cui compone la sua canzone che invia alla sua donna (in

Catalogna). Tutte e tre le ipotesi sono plausibili, ma qui la questione più meritevole di commento è l'auspicio (espresso dal verbo *dei voler*) da parte di Pons che le sue canzoni siano apprezzate e ascoltate in Provenza: questi versi devono leggersi alla luce del progetto politico-letterario di Alfonso II d'Aragona il quale favoriva la poesia provenzale con l'obiettivo di «s'attirer la bienveillance de ses sujets provençaux» (DE RIQUER 1959, p. 180). In questo senso, la diffusione in Provenza delle apprezzate canzoni di un cavaliere catalano dell'*entourage* del sovrano come Pons sarà stato uno dei momenti chiave di questa propaganda culturale. Non è da escludere, come argomenta Frank, che il trovatore si trovasse proprio in Provenza, al seguito del re, quando scrisse *De chantar dei aver talan*; tuttavia non sembra si possa trovare una risposta alla domanda sul luogo in cui si trovasse la donna di Pons (si tratterà anche in questo caso di Marquesa d'Urgel?) al momento della stesura delle canzoni: del resto la questione non sembra dirimente considerando che nel testo non si legge, ad esempio, nessun invio (in questa canzone – come in I, III, IV, VII – manca la *tornada*).

5. *a las donas*: non mi sono noti altri casi di liriche trobadoriche in cui si faccia riferimento alle donne come pubblico privilegiato della poesia. Questo riferimento alle donne sarà funzionale alla strategia di diffusione della poesia di Pons de la Guardia nei domini alfonsini oltre i Pirenei. Pons parla delle donne al plurale anche in III, *BdT* 377.3, v. 4: «ploran m'en part, car las domnas am nems».

6. *ioi*: in figura etimologica con *iauzen*.

7. *chantarai*: la *cobla* si chiude con il futuro semplice di *chantar* così come si era aperta sull'intenzione di cantare espressa con la forma suppletiva del futuro con *dever* + infinito. – *darenan*: < DE + ORA + IN + ANTE.

8. *honor*: si noti l'*adnominatio* 8 *honor*, 11 *onratz*, 13 *honors*. Come spiega Cropp: «l'honneur décerné est de toute évidence une faveur ou une récompense accordée par la dame à l'amoureux» (CROPP 1975, p. 363). – *sufert*: lo stesso verbo ritorna al v. 14 riferito alla donna.

9. Come nota Hoepffner «L'absence du vers 9 ne permet pas de saisir exactement le sens du vers 8» (HOEPFFNER 1951, pp. 116-117), certo però il sintagma *per honor* non può essere tradotto come propone Frank: «à mon bonheur». Un rimante

possibile per questo verso, considerando che il rimario di Pons è piuttosto ristretto, potrebbe essere *temensa* che rima con *conoisensa* anche in VIII, *BdT* 377.5, v. 20.

11. Secondo Frank la cesura in questo verso si colloca dopo *onratz* ma per ragioni sintattiche, considerando che il sintagma *a ma conoisensa* ha tutta l'aria di una zeppa metrica, sembra più ragionevole ipotizzare una cesura 5 + 5 del *décasyllabe*. Lo stesso discorso vale per il v. 40 che Frank considera *a minori* ma che presenterà, anch'esso per ragioni sintattiche, la stessa cesura del v. 11. – *gent*: < GĚNĪTUS, avverbio (cfr. *FEW* IV, p. 103b). – *a ma conoisensa*: zeppa metrica in *explicit* di verso come se ne incontrano altre in questa canzone: cfr. ad esempio al v. 16 *si Deu me benezia* e al v. 20 *so cre*. Il verso è in rima equivoca-identica con il v. 2 dove *conoisensa* ha il significato specifico di 'sapere poetico', mentre in questo caso ha il senso più generico di 'sapere acquisito' (cfr. *SW* I, p. 326).

12. *tan aut poiada*: lo stesso sintagma s'incontra nelle *Sept Joies de la Vierge* (v. 237), riferito alla Vergine. – *entendensa*: si è tradotto con 'richiesta d'amore' – significato possibile secondo il *DOM* – considerando che al v. 14 si ribadisce lo stesso concetto. Secondo Asperti la semantica del termine si declina in quella del «“desiderio d'amore” ma con accentazione sulla sfera della volontà» (Asperti 1990, p. 442).

13-14. Il minimo cenno favorevole da parte della donna è motivo di grande onore e gioia per il trovatore: per lo stesso concetto nel *corpus* di Pons cfr. VI, *BdT* 63.4, vv. 36-38: «Be·m vai si a ma dona plai | que de mi l'aus clamar merce, | c'ab aitan soi ricx per iamai».

14. *deman*: per quanto riguarda il lessico della richiesta d'amore Pons utilizza, oltre a *demandar*, anche l'espressione *merce clamar* (I, *BdT* 377.4, v. 33).

15. *per so*: prolettico di *per bona fe*. – *am*: si notino l'*adnominatio* 15 *am*, 17 *amor*, 18 *am* e la *replicacio* 18 *amia*, 19 *amiga*, 20 *amigua* in allitterazione tra loro.

16. *si Deu me benezia*: questo sintagma incidentale di tipo ottativo si trova nella stessa sede metrica anche al v. 16 del sirventese *BdT* 377.2, testo attribuibile dubitativamente a Pons (nel sirventese si trova il rimante *benezia* anche al v. 2). Parimenti lo si trova anche al v. 26 di *BdT* 142.1, canzone d'amore conservata in **C** ed **R** e attribuita a un certo Esperdut. È interessante notare qualche tangenza tra quest'ultimo testo e la nostra canzone: anche in Esperdut, ad esempio, gli ultimi

due versi delle *coblas* presentano la rima baciata *e*; inoltre le due canzoni hanno in comune alcune espressioni in rima come *per bona fe, ma douss'amia* (in Pons *ma bel'amia*); nella canzone di Esperdut infine si leggono versi che ricordano i temi preferiti di Pons: «seray pro ricx, si·m denhatz aculhir | qu'ieu clam merce en mas chansos iasse» (vv. 38-39). Il rimante *benezia* si trova anche in RmMirav *BdT* 406.24, v. 49. In generale sono diverse le invocazioni a Dio nelle canzoni di Pons: in questa stessa *cobla* se ne trova una anche al v. 19 (ma cfr. anche ad esempio III, *BdT* 377.3, v. 6 o VI, *BdT* 63.4, v. 15). Per l'invocazione a Dio un'amplissima casistica è radunata da STROŃSKI 1906, pp. 77-79.

17. *iase*: < IAM SEMPER (*FEW* XI, p. 442b).

18. Pons passa qui bruscamente dalla terza alla seconda persona all'interno della stessa *cobla*. Lo stesso si verifica ad esempio in I, *BdT* 377.4, v. 33 e in IV, *BdT* 47.8, v. 18. – *amia*: si noti l'anadiplosi col verso successivo. Il termine è ripetuto tre volte in tre versi. In particolare, l'occorrenza del v. 19 fa capire quanto il termine, rispetto ad esempio a *dona* che si trova ugualmente al v. 20, abbia un significato più intimo: «c'est un mot qui sousentend l'affection ou la tendresse que le poète-amoureux porte à la dame» (CROPP 1975, p. 41). Cropp illustra bene come il termine *dona* comporti un valore sociale, mentre *amia/amigua* un legame sentimentale profondo (vd. CROPP 1975, pp. 38-39). Guida, dal canto suo, ha indagato le implicazioni profondamente religiose, a partire dalla cultura monastica, del termine *amistanza* (vd. GUIDA 1995, pp. 31-60).

19. *Dieus vueilla*: un'altra invocazione a Dio di tipo ottativo. Si noti che il termine *amiga* nella poesia trobadorica conserva la «nuance érotique» (CROPP 1975, p. 39) che aveva il suo corrispondente latino: «il semble qu'en parlant de son *amia* le poète imagine le plaisir dont il jouira auprès d'elle» (CROPP 1975, p. 39). È assai significativo, in particolare, che il primo trovatore, Guglielmo IX, non utilizzi mai il termine *amiga* nei suoi componimenti cortesi, mentre lo troviamo invece in *Faray un vers de dreyt nient*.

20. *es*: Frank nota giustamente che sia in *es* sia nel *das* del verso successivo si potrebbe riconoscere o una grafia alternativa per *etz* e *datz* oppure una seconda persona singolare: qui, considerando che quando Pons si rivolge alla donna nelle altre sue canzoni usa sempre la seconda plurale, interpreto *es* e *das* come semplici

varianti per la seconda persona plurale (vd. JENSEN 1994, p. 236 dove si illustra che «*diguas* apparaît parfois comme une simple variante de *digatz*»). – *vos*: Appel legge nel manoscritto *ves* ed emenda in *vos*, ma non ci sono dubbi che il manoscritto abbia la forma *vos* dunque non è necessario segnalare nulla in apparato.

22. *Qui*: come già notava Frank si dovrà intendere qui nel senso del latino *si quis*, ossia come relativo ipotetico (cfr. JENSEN 1994, p. 144).

23. Secondo Martorano l'idea di «prestare omaggio a chiunque abbia a che fare positivamente con la donna è un motivo che comincia con JfrRud» (MARTORANO 2017, p. 178). In BnVent può trattarsi anche di nemici (cfr. ad esempio *BdT* 70.13, vv. 41-45), ma Pons non arriva a tanto. Frank propone il confronto con ArnMar, *BdT* 30.2, vv. 21-24: «Tot ades soplei et azor | el pais on ma dona'estai; | e·n tenria neis per senhor | un pastor que vengues de lai». È utile il confronto con PVid, *BdT* 364.10, v. 47: «e·m fai gran gaug sel que·m mentau soven | lo gaug de vos e·l bel chaptenemen». Interessante è anche la vicinanza con i seguenti versi di AimBel che vale la pena di riportare integralmente: «Als non puesc far, mas lai on puesc auzir | de lei parlar m'en tornarai corren, | quar fis amics pren gran refranhemen | can auz sidonz lauzar ni enantir | ni pot parlar ab cels cui platz sos bes; | que negus hom tan enemicx no m'es, | si la mentau, qu'ieu no vueilla son pro, | de tan sivals cum dira sa raso» (*BdT* 9.3, vv. 41-48). Questo verso di Pons, per altro, potrebbe essere interpretato come un indice della sua mentalità di cavaliere abituato a ragionare in termini di alleanze e ostilità: come metteva in rilievo Frank nella sua edizione sono diversi i riferimenti agli amici nel *corpus* del trovatore: cfr. I, *BdT* 377.4, vv. 6-7: «et a grat de sos amis | deu hom far, com que l'en prenda» e VIII, *BdT* 377.5, vv. 7-8: «Era no sai debes qual part me vire, | pus mey amic ponhon en me aucire», v. 22: «e que·m sera leyals amicx e fis». Termini come *enemics* e *amics* ricorrono frequentemente ad esempio anche nel contemporaneo Guilhelm de Berguedan che tuttavia è un poeta ben più iroso del nostro Pons.

24. *l'en*: il pronome personale dativo *l(i)* precede l'avverbio pronominale *en*, come comunemente avviene nella lingua d'oc (cfr. Jensen 1994, p. 99). – *in en mon cor*: cfr. FqMars, *BdT* 155.18, v. 49: «qu'inz e mon cor l'amarai a rescos».

25. *meillor partia*: lo stesso sintagma si trova, ugualmente in rima, nel *partimen* *BdT* 413a.1, v. 26, dove viene riferito alla migliore scelta da prendere tra tre

alternative: «pueis non sabez prendre meillor partia». Ma qui sarà da intendere nell'ottica della virtù cortese del *celar* e della dissimulazione dei propri sentimenti «per salvaguardare l'amore, e preservare la donna dalle fastidiose insinuazioni maldicenti degli invidiosi» (GRETI 2001, p. 76): il poeta, in sostanza, afferma di non volere mostrare la reale intenzione del suo cuore, che è reso migliore dall'amore (sul motivo del *celar* si veda MANCINI 1993). È probabile che il termine *partia* rientri nello stesso campo semantico del *joc* del verso successivo: non è forse casuale che nel citato *partimen* la *meillor partia* tra le alternative possibili sia rappresentata dal gioco dei dadi. Non è da escludere che l'espressione fosse di uso comune nel lessico del gioco. Si noti che ad esempio Bernart de Ventadorn utilizza l'immagine dei dadi per esprimere lo stesso concetto: «Et dic vos tan que per mon escondire | et ab mentir lor ai chamjatz los datz» (*BdT* 70.35, vv. 39-40). La traduzione di Frank «dire davantage», come già notava Hoepffner (HOEPFFNER 1951, p. 117), non sembra giustificata. La traduzione «que no goso dir-li majors elogis» di LLAGOSTERA – ALABAU 2001, sembra banalizzare un poco il senso del passo. Per un verso simile nel *corpus* di Pons si veda VI, *BdT* 63.4, v. 20: «pero non l'aus dir mon talen».

26. *fauc semblan*: evidente il modello di BnVent, *BdT* 70.39, vv. 53-54: «c'amar pot om e far semblan alhor | e gen mentir lai on non a autor». – *autre ioc*: altro rispetto a cosa? Si tratta di un *autre* illogico e pleonastico che «s'emploi devant un terme qui ne désigne pas une catégorie plus générale» (JENSEN 1994, p. 158). Non vi è in sostanza, a ben vedere, un raffronto tra un *ioc* e un *autre ioc*. L'espressione è ellittica, ma non oscura: il poeta afferma di provare gioia quando qualcuno gli parla della donna ma per celare il suo sentimento finge di rallegrarsi (*me ria*) per un altro motivo di divertimento (*ioc*). Frank nota che questo uso di *autre* si trova anche in BnVent, *BdT* 70.35, v. 21 e nella tenzone tra GlBerg e AimPeg, *BdT* 19.19, v. 24, ma «la tournure est rare en provençal» (FRANK 1949, p. 313). Altrove Pons afferma di celare il proprio dolore per non dare una gioia ai propri nemici: «e per so·m platz cobrir ma malanansa | qu'ieu no vuelh dar gaug a mos enemis» (VIII, *BdT* 377.5, vv. 3-4).

27. Si tratta sempre del motivo del *celar*: il poeta tace per non mostrare ad altri i suoi sentimenti.

28. Pons insiste sul tema già introdotto al v. 22; l'idea che altri parlino della donna scatenando in Pons una reazione di gioia e assoggettamento si trova anche in V, *BdT* 377.7, v. 32: «el gran bes e las lauzors | c'ades n'aug dir als plusors». È interessante anche il confronto con *BdT* 364.1, canzone di Peire Vidal che abbiamo visto essere significativamente vicina a III, *BdT* 377.3: «si que, quan n'aug ben retraire | ieu m'o escout en rizen | e·n deman per un mot cen: | tan m'es bel quan n'aug ben dire» (vv. 4-7).

29. *tan*: prolettico di *que bon* del verso successivo e, quindi, di (*que*) *bon* e (*que*) *meillor* dei vv. 31 e 32.

29-33. La strofe si costruisce su una *climax* ascendente (scandita dalla progressione 30 *bon*, 31 *bon*, 32 *meillor*) che culmina nella visione della donna: al poeta è gradito in primo luogo il sentire parlare della sua donna (*lo parlar*), quindi il desiderio di lei (*lo dezire*), poi il pensiero del suo valore (*quan pens de sa valor*) e infine il vederla (*quan la vei*) e l'ammirare la sua bellezza (*sa beutat remire*).

30. *bon m'en es*: come nota Levy la locuzione *eser bos* significa 'piacere' (*SW* I, p. 154b). – *lo parlar e·l dezire*: più che 'mi piace parlare di lei' si dovrà intendere 'mi piace il parlare che di lei si fa': la prima interpretazione infatti sarebbe in contraddizione con il v. 27 in cui il poeta dice di trattenersi dal parlare della donna. Quanto a *dezire* più che 'il fatto che la si desideri' si dovrà intendere 'il desiderarla', anche se la dittologia, complice la sintassi ellittica, resta un po' ambigua.

33. *plus bels*: Frank glossa: «sans doute au sens moral» (FRANK 1949, p. 313).

34. Interessante il confronto con FqMars, *BdT* 155.6, v. 36 che esprime il concetto opposto: «i tenc nuoich e jor | los huoills del cor, si que no·ls vir aillor».

35. Affermazione topica. Quello della paura dell'innamorato è un motivo di ascendenza ovidiana: «Res est solliciti plena timoris amor» (ep. 1, 12). Come spiega Asperti: «la dichiarazione di timore equivale ad una conferma di totale sottomissione» (ASPERTI 1990, p. 394). A partire da BnVent la paura è soprattutto nei confronti della dama. Il tema ritorna anche in VIII, *BdT* 377.5, v. 6: «E si·n diray alques de mos talans | en laisserai per paor moutz a dire». – *per trop temer*: l'utilizzo dell'infinito sostantivato di *temer* nella locuzione *per trop temer* è diffuso nella lirica trobadorica.

36-42. Invettiva contro i malparlieri, nell'ultima *cobla* come in II, IV e VI (*BdT* 377.6, 47.8 e 63.4). A partire dal v. 38 si introduce la figura del *lauzengers* nemico personale di Pons secondo una modalità simile a quella di III, *BdT* 377.3, vv. 31-32: «Us lausengiers me vol far peitz de mort, | mas no m'en clam, que mout n'ai bon conort» (si notino le somiglianze: *mas* a inizio verso, *bon conort*, l'immagine della morte). Pons, a differenza di altri trovatori, non sembra preoccuparsi dei danni che la maldicenza del *lausengier* può provocare alla dama o a sé stesso.

37. *Damideus*: sostantivo non diffusissimo nella lirica trobadorica; è interessante trovarne due occorrenze nel catalano GIBerg: cfr. *BdT* 210.11, v. 15 e *BdT* 210.20, v. 28.

39. Cfr. AimPeg, *BdT* 10.20, v. 13: «Per so·m cuja de tot en tot aucire».

40. *m'o consire*: il pronome riflessivo si trova spesso aggiunto a verbi intellettuali (vd. JENSEN 1994, p. 194). Quanto al verbo *consirar*, secondo Cropp, «les vers qui entourent le mot *consir* (ou une de ses variantes) détermineront le sens qu'il est préférable de faire ressortir en le traduisant» (CROPP 1975, p. 304). Qui sarà da intendere nel senso di 'riflettere, meditare' oppure, tenendo presente l'etimo, 'considerare'. Altrove nel *corpus* di Pons il termine *consir* assume significato negativo perché posto in una serie di termine a connotazione negativa: VI, *BdT* 63.4, vv. 16-17: «C'om non pot aver, qui la ve, | ira ni consir ni esmai»; *consir* sarà da intendere qui come 'apprensione'.

VIII

Sitot no-m ai al cor gran alegransa

(BdT 377.5)

MSS. E RUBRICHE

C 339rab-339vc (*pons de sa gardia*); **J** 72va (solo le prime due strofi, ciascuna preceduta dalla rubrica: *cobla*); **R** 30vc (*po(n)s sa g(a)rdia*).

EDIZIONI CRITICHE

FRANK 1949, p. 306 (VIII).

ALTRE EDIZIONI

STENGEL 1872, p. 41 (**J**); SAVJ-LOPEZ 1901-1903, p. 580 (**J**); RAYNOUARD 1816-1821, t. III, p. 265 (**C**), MAHN 1846-1886, t. III, p. 202 (testo di Raynouard).

METRICA

a10' a10' a10' b10 c10 d10' (Frank 86:1). Canzone composta da sei *coblas singulars capcaudadas* di sei versi ciascuna (i primi tre versi e l'ultimo sono *décasyllabes* femminili, gli altri sono maschili) e una *tornada* di tre versi che riprende le rime bcd della sesta *cobla*. La maggior parte dei *décasyllabes* presenta articolazione ritmica *a minori*. In due casi (vv. 30 e 31) si riconosce la cesura 6 + 4, preferibile per ragioni sintattiche. Il v. 23 sembrerebbe presentare la cesura 5 + 5, suggerita dalla sintassi. Ai vv. 16 e 29 c'è cesura lirica (3' + 7'). Le rime b e c sono le stesse in tutte le *coblas* (*rims dissolutz*). Rime: a = *ansa, ire, enda, ensa, endre, ia*; b = *is*; c = *ans*; d = *ire, enda, ensa, endre, ia, atge*. Rima etimologica: *endre* 24 : 25. Rime identiche: *is* 10 : 22, *ans* 29 : 35. Rime grammaticali: *ire* 6 : 8 : 9, *enda* 13 : 15, *endre* 24 : 25 : 26 : 27. Adnominatio per immutationem: 6 *dire* : 7 *vire*, 16 *vis* : 22 *fis*. Adnominatio per adiectionem: 23 *ans* : 38 *dans*. Assonanti in protonia: *ansa* 1 : 2, *enda* 13 : 15. Gioco etimologico: 15 *prenda* : 27 *emprendre*.

Dialefi: 1 *ai*˘ *al*, 8 *me*˘ *aucire*, 10 *cugey*˘ *esser*, 21 *laissara*˘ *enves*, 26 *cove*˘ *a*, 32 *be*˘ *a*, 34 *cuy*˘ *aurai*. Notevoli affinità metriche si riscontrano tra la nostra canzone e una canzone di Raimon de las Salas, *BdT* 409.4. Questo componimento (4 *coblas* e una *tornada*) presenta infatti la seguente formula metrica: a4 b6' a4 b6' a4 b6' c10 d10 e 10'. Se interpretiamo le prime tre coppie di versicoli come tre *décasyllabe* otteniamo lo stesso schema della canzone di Pons. La somiglianza riguarda anche le rime: c e d di Raimon, che corrispondono quindi a b e c di *BdT* 377.5, rimangono costanti per tutto il testo e sono uguali a quelle della nostra canzone (*is*, *ans*); le rime b sono uguali alle rime a di Pons (*ansa*, *ire*, *enda*, *ensa*), mentre le rime e sono uguali alle nostre rime d (*ire*, *enda*, *ensa*, *endre*). Anche in *BdT* 409.4 del resto le *coblas* sono *capcaudadas*. Le rime a di Raimon sono le uniche diverse in quanto rime interne (*ir ort*, *es*, *iers*). Come già notava Chambers, «it is evidente that one poet imitated the other, or that they had a common model, now lost» (CHAMBERS 1970, p. 40). Considerando che Raimon de las Salas è attestato tra 1216 e 1227 (vd. GUIDA – LARGHI 2013, p. 464) ossia qualche anno dopo rispetto alla datazione supposta per Pons de la Guardia, sembra più ragionevole supporre che sia stato Raimon a prendere da Pons lo schema metrico e rimico variandolo solamente introducendo le rime interne nei primi tre versi. Questa ipotizzabile ispirazione metrica è un'ulteriore conferma non solo del successo che dovettero godere le canzoni di Pons in Provenza (Raimon era un esponente della borghesia mercantile marsigliese), ma anche della rinomanza delle qualità metriche delle sue poesie, i cui schemi, spesso raffinati, potevano fungere da modello. Oltre al caso di Raimon de las Salas è da segnalare anche che lo schema ritmico della nostra canzone (ma non le rime, tranne una: *endre*) corrisponde a quello di Peirol, *BdT* 366.3, il che potrebbe essere un'ulteriore conferma dei diversi legami rinvenuti tra questi due trovatori, a partire dal possibile riutilizzo del *senhal On-tot-mi-platz* da parte di Peirol.

ATTRIBUZIONE

L'attribuzione della canzone non pone particolari problemi. La paternità di Pons è riconosciuta dal canzoniere C, che colloca il testo tra due altri componimenti

attribuiti a Pons (III, *BdT* 377.3, e il sirventese *BdT* 377.2, di dubbia attribuzione ma verosimilmente apocrifo), e dal canzoniere **R**, dove si trova nella «partie lyrique» (Zufferey 1994, p. 6) del codice. Nel canzoniere **J** si trovano soltanto le prime due *coblas* trascritte adespote nella sezione di *coblas esparsas* del manoscritto. Le *coblas* ponsiane sono le numero 31 e 32, inserite dopo le prime tre *coblas* di GrBorn, *BdT* 242.23 e seguite da tre *coblas* di UcSt-C, *BdT* 475.25.

DISCUSSIONE TESTUALE

Non si riconoscono errori comuni a tutti e tre i testimoni.

Il canzoniere **R** sembra riportare il maggior numero di corrottele. A parte l'errore di declinazione del v. 5 che inficia la rima (*talan* in luogo di *talans*) e l'ipometria del v. 23 (*e daquest tort si vivia mil ans*), condivisa con **C**, sono diversi i casi in cui la lezione di **R** è inferiore a quella corrispondente di **C** (e **J** laddove presente). Al v. 3 **R** ripete il verbo *dever* del verso precedente, mentre **C** e **J** variano in modo più congruo considerando il nesso causale: *e per som platz (plas) cobrir (cubrir) ma malanansa CJ* vs *car aysi dey cobrir ma malanansa R*. Già Frank trovava poi poco convincente la congiunzione avversativa *pero* di **R** (e di **J**) al v. 5, laddove **C** legge invece un nesso condizionale *e si-n* dando ai due vv. 5-6 un assetto sintattico più compiuto. Al v. 9, già ritenuto guasto da Frank, **R** riporta *tan* contro *tal(s)* di **CJ**: la lezione del canzoniere d'Urfé è quasi certamente da scartare perché è chiaro che qui si stia facendo riferimento al torto subito dall'amico (*tals*) che si credeva essere leale (v. 10). Si tratterà quindi di un errore di lettura del copista di **R**. Al v. 23 – come già visto ipometro – **R** ripete l'emistichio *e d'aquest tort* del v. 14 (*car d'aquest tort*), il che, per quanto in fondo non inaccettabile, appare un po' sospetto. Al v. 24 sia **C** che **R** riprendono il concetto del torto subito che non sarà confessato (**C**) o di cui non ci si lamenterà (**R**), ma la lezione di **R**, impersonale, sembra meno convincente di quella di **C** non solo per il fatto che la retorica della canzone si costruisce tutta su verbi alla prima persona, ma anche perché la variante di **C** riecheggia il v. 13 nel verbo *dirai* e nel rimante in gioco etimologico (13 *m'entenda* : 24 *entendre*). I vv. 25 e 26 si presentano poi invertiti nei due codici:

v. 25	C	So en mi fai amors ab se conte(n)dre
	R	Can cug pinar lo maue a deyssendre
v. 26	C	q(u)an cug poiar lom coue a deissendre
	R	anc se ma fayt amors ab se co(n)te(n)dre

L'ordine di **C**, che fa seguire, a una proposizione generale sull'azione negativa di Amore nei confronti del poeta, una frase più specifica che riporta una sorta di esempio esplicativo a corollario del verso precedente, sembra più convincente di quanto si legge in **R** che reca l'ordine opposto. Si noti infatti che lo stesso ordine logico di **C** si trova all'inizio della *cobla* successiva dove ai vv. 31-32 di entrambi i testimoni si trova un'altra frase generale sugli effetti dell'amore sul poeta seguita da un corollario che ne approfondisce il concetto. Si tratterà di un salto da parte del copista indotto forse dalla *mise en page* del suo antografo. Il verbo *pinar* di **R** nel significato di *poiar*, inoltre, è alquanto sospetto (secondo il *DOM*, che lo registra con asterisco – **pinar* – si tratta di un'«entrée» che si deve a STICHEL 1890, ma da cassare). Al v. 27 si ha *mal ajal iorns qu'amors mi fetz emprendre* **C** vs *mal aial iorn qu'ieu ac y puec entendre* **R**: a parte il fatto che nella lezione di **R** *entendre* sarebbe *mot tornat* (è in rima anche al v. 24, anche se in questa canzone si trova un'altra rima identica sicura: 10 *fis* : 22 *fis*), l'espressione *qu'ieu ac y puec entendre* non è comunque limpidissima perché non è chiaro che cosa (*ac*) il poeta tema di *entendre* tanto da lanciare una maledizione. Al v. 35 si oppongono una lezione più assertiva di **C**, *e-l guizardos no-m es res mas affans*, e una variante con il condizionale di **R**: quest'ultima sembra meno congrua con il tono affermativo della strofe. Al v. 36 la lezione di **R** che chiama in causa un *hom de mon linhatie* manca di coerenza con il contenuto della *cobla*; questa variante inoltre andrà messa in relazione con quella del v. 39 dove nei due codici si trovano come qui i rimanti *coratge* e *linhatie* ma invertiti:

v. 36	C	mas yeulh servi toste(m)ps d(e) bo(n) coratge
	R	ni apres mi a hom de mon linhatie
v. 39	C	de vostramor dompna de bon linhatge
	R	domna lamor q(ui)eus ay el bo(n) coratie

Sembra preferibile anche al v. 39 la variante di **C** se non altro perché l'espressione *de bon linhatge* riferita alla donna è coerente con lo stile di Pons che in I, *BdT* 377.4, parla della donna come *de lin reial* (v. 39). Per altro la lezione di **R** del v. 38, *que fos mos pros e que no fos mos dans*, sembra banalizzante rispetto a quella di **C**, *cum fos mos pros e ia no fos mos dans*. Può darsi che lo scambio dei due rimanti sia dovuto, come ai vv. 25-26, a un salto del copista la cui eziologia sarà da rintracciare nella *mise en page* dell'antigrafo.

In **C**, d'altro canto, si individuano almeno tre forme erranee o inferiori a quelle di **R** che si concentrano tutte nella quarta *cobla*. Il v. 20 è da ritenersi verosimilmente corrotto laddove oppone a *may per si eys* **R** (< SE IPSE) un *que per selh ieys* che non dà senso. Al v. 21 si può riconoscere una sorta di errore polare laddove il codice reca come rimante un incongruo *valensa* in luogo del *faliensa* di **R**, più corretto quanto al senso (anche Frank ritiene che la lezione di **C** sia qui da rigettare). È per altro curioso che **R** al v. 21 riporti la variante *giquira per laissara* che si trova anche al v. 6 di **J** che utilizza ugualmente il sinonimo *gequir* laddove negli altri due testimoni si trova *laissar*: si tratta di processi di sostituzione sinonimica incrociati. Il v. 23 è ipometro: *mas ia nulh temps si vivia mil ans* (– 1). Come già visto, il secondo emistichio è in comune con **R**, anch'esso ipometro, il che potrebbe far pensare che il guasto (probabilmente una lacuna) riguardi la prima parte; si potrebbe allora ricostruire introducendo, ad esempio, un *ieu* dopo *mas* dal momento che il sintagma *mas ieu* è assai diffuso nella lirica trobadorica in apertura di verso: *mas ieu ia nulh temps si vivia mil ans*. In alternativa si potrebbe pensare alla dieresi di eccezione *vivìa*, ossia computare come bisillabo il nesso vocalico discendente finale di parola entro il verso, come se si trovasse alla fine: quest'ipotesi è tuttavia, per sua stessa natura, meno probabile. Al v. 28 c'è probabilmente un errore flessionale in rima: sembra infatti che l'espressione *mos vezis* sia da interpretare come caso soggetto plurale (lo suggerisce anche il verbo plurale di **C**) ma in questo caso ci si sarebbe aspettati un *m(i)ei vezi*. Potrebbe quindi trattarsi di una erronea forma sigmatica per il caso soggetto plurale interpretabile come catalanismo dell'autore. La variante di **R**, che legge ^{*aisi*} *com mos vezis* (con *aisi* nell'interlineo), potrebbe anche essere interpretata come caso soggetto singolare, 'come il mio vicino', magari in riferimento ancora all'amico traditore. Tuttavia, qui

mi pare più probabile che Pons si riferisca in generale agli altri ipotetici frequentatori della corte da cui il poeta vuole distinguersi, piuttosto che ancora all'amico sleale, di cui per altro non viene specificata, nelle *coblas* precedenti, la condotta amorosa. L'espressione *mos vezis* è spesso riferita al pubblico cortigiano del trovatore o ai nemici con cui quest'ultimo ingaggia una dialettica polemica: cfr. ad esempio Peire Rogier, *BdT* 356,6, vv. 1-2: «Per far esbaudir mos vezis | que·s fan irat quar ieu no chan» e Raimon de Miraval, *BdT* 406,9, vv. 18-19: «c'ades tem de mos vezis | qe·m digan so don m'irais». L'espressione sarà dunque equivalente a *mos enemis* (sempre in rima) del v. 4.

Si rilevano poi errori di declinazione in tutti e tre i testimoni. In **C** manca la *s* flessionale a *pena* (v. 29). In **J** si ha *tal* in luogo di *tals* al v. 9. In **R** manca la *s* segnacaso nel rimante *talán* (v. 5) e in *iorn* (v. 27); è di troppo in *amors* (v. 33) e *Dieus* (v. 37). Nei codici si trovano anche alcuni punti metrici in posizione anomala: in **C** al v. 12 tra *en* e *manhta* e al v. 34 tra *loncx* e *temps*; in **R** al v. 38 dopo *pros*.

Ricchissimo è l'elenco di lezioni adiafore: al v. 1 *nom ai* **CJ** vs *non ay* **R**; al v. 3 *e per* **C** vs *que per* **J**; al v. 4 *quieu no* **C** vs *que no(n)* **JR**; al v. 6 si ha una diffrazione pressoché insolubile: *en laisserai per paor moutz a dire* **C**, *e i gequirai per paor trop a dire* **J**, *e per paor layssar nay mans a dire* **R**; al v. 7 *deves* **CR** vs *aves* **J**; al v. 10 *pliu ma fe* **CJ** vs *iur ma fe* **R**; al v. 11 *quel men* **C** vs *quilh me* **R**; al v. 13 *negus* **C** vs *ia nulhs* **R**; al v. 14 *ni* **C** vs *car* **R**; al v. 15 *mi prenda* **C** vs *men prenda* **R**; al v. 17 *vi ni conuc* **C** vs *vi e conuc* **R**; al v. 18 *quem fetz aisselh* **C** vs *que ma silh fag* **R** (le varianti sono da considerarsi adiafore perché non è possibile differenziare l'uso dei tempi del passato in antico occitanico; cfr. Jensen 1994, p. 240); al v. 19 si oppongono *mas yeu sai ben quil a tal conoysensa* **C** e *qui a ab se tanta de conoissensa* **R**; al 22 *sera leyals amicx* **C** vs *sera amicx lials* **R**; al v. 28 *si cum fan mos vezis* **C** vs *aisi com mos vezis* **R**; al v. 30 *sufrir amors* **C** vs. *amors sofrir* **R**; al v. 32 *fai de be* **C** vs *na de be* **R**; al v. 33 *quieu mi rancur* **C** vs *a totz men clam* **R**; al v. 34 *a cuy aurai loncx temps* **C** vs *cuy loniamen avia* **R** (il futuro anteriore e il piuccheperfetto sono intercambiabili in frasi che esprimono azioni durative, vd. JENSEN 1994, pp. 241, 243); al v. 37 *Dieus mi laisses vezer* **C** vs *Dieus prec quem fes vezer* **R**.

Quanto ai possibili raggruppamenti tra i codici **C** e **J** si oppongono a **R** in tre luoghi: al v. 3 *e (que) per som platz (plas) CJ vs car aysi dey R*; al v. 9 *que tals (tal) CJ vs que tan R* e *so don planc CJ vs don yeu planc R*; al v. 10 *quieus pliu CJ vs quieu iur R* (sostituzione sinonimica). Nondimeno in quattro luoghi **C** e **R** si oppongono a **J**: al v. 6 in **C** e in **R** si ha il verbo *laiszar* mentre in **J**, per sostituzione sinonimica, si ha *gequir*; al v. 7 *deves CR vs aves J*; al v. 10 *quieu cugey (cuiav) esser fis CR vs quieu era molt meilhs fis J* (la lezione di **J** è probabilmente erranea perché mi sembra più congruo che il poeta si riferisca qui all'amico, che credeva *fis* per poi ricredersi, piuttosto che a se stesso: *qu'ieu era molt meilhs fis*); al v. 11 *quel (quilh) me (men) CR vs quelam J* (la lezione di **J** è certamente erranea perché qui non si sta parlando di una donna ma dell'amico). Infine, due casi, anche se di poco momento, presentano la configurazione **JR** vs **C**: al v. 4 *que non (no) JR vs quieu no C* e al v. 5 *pero dirai (diray) JR vs e sin diray C*.

Come risulta evidente da questi dati, le divaricazioni tra i codici sono verosimilmente imputabili a modifiche nell'assetto del verso operate dai singoli copisti o a errori di natura meccanica. La *varia lectio* è insomma di scarsa pregnanza stemmatica. Tuttavia, tra le possibili configurazioni, la più interessante sembrerebbe quella che oppone **CJ** a **R** soprattutto considerando che in numerosi luoghi delle *coblas* successive alle prime due **R** si distingue da **C** per un buon numero di lezioni inferiori o di errori particolari. Tale configurazione è tanto più significativa se si considera che anche in un altro testo conservato solo in **C**, **J** e **R** (in **a** si trovano solo le *coblas* III e V), ossia la canzone *Non an dig tan li primier trobador* (*BdT* 225.7) di Guilhem de Montanhagol, si può riconoscere un legame piuttosto stringente tra **CJ** contro **R**: Cesare Mascitelli, relativizzando la significanza dell'accordo **CR** vs **J**, rileva addirittura, in maniera convincente, in *BdT* 225.7 un errore congiuntivo di **CJ** vs **R** (vd. MASCITELLI 2018, pp. 20-23).

Scelgo **C** come testo-base dell'edizione, non solo perché diverse forme di **R** appaiono inferiori, ma anche sulla scorta del rilievo di Magdalena León Gómez di cui si è parlato nello studio introduttivo (cfr. il paragrafo *I catalanismi*): discutendo di questa canzone infatti León Gómez nota che il rimante del v. 4 è *enemis* in **C** mentre in **JR** si legge *enemicx*. Secondo la studiosa «*enemicx* podria ser una possible interpretació provençal d'una rima catalana» (LEÓN GÓMEZ 2012, p. 203)

e dunque, considerato che la rima in questa posizione deve essere *-is*, in *enemis* potrebbe riconoscersi una forma catalana originale dell'autore. Questa osservazione conferma l'estrema qualità della copia di **C**, pertanto, sulla base del ragionamento della León Gómez e considerando i dati raccolti in sede di discussione testuale, non ci sono dubbi sull'opportunità di promuovere dunque **C** come manoscritto-base (si comporta ugualmente Frank). Cionondimeno si è corretto il manoscritto sulla base di **R** al v. 20 sostituendo *que per selh ieys* con il *may per si eys* di **R** e al v. 21 emendando il rimante *valensa* (frutto di probabile sostituzione antonimica) con il *faliensa* di **R** adottandone la grafia a quella consueta di **C** per la laterale palatale: *falhensa*. Quanto all'ipometria del v. 23, non sanata da Frank, piuttosto che ipotizzare la dieresi d'eccezione *vivía* ho preferito integrare congetturalmente un *ieu* dopo *mas*. Introduco la maiuscola ad *Amors* ai vv. 25, 27, 30, 31 e 33. Per il resto privilegio anche le varianti di **C** che restano indifferenti.

I Sitot no·m ai al cor gran alegransa,
 si dey chantar e far bella semblansa,
 e per so·m platz cobrir ma malanansa
 qu'ieu no vuelh dar gaug a mos enemis; 4
 e si·n diray alques de mos talans
 e·n laissarai per paor moutz a dire.

I. 1 no·m ai] non ay **R** 3 e per so·m platz] que per som plas **J**, car aysi dey **R**
 4 qu'ieu no vuelh] que non voilh **J**, que no vuelh **R** 5 e si·n diray alques] pero
 dirai alques **J**, pero diray alcus **R** – talans] talan **R** 6 en laissarai per paor] ei
 gequirai per paor **J**, e per paor layssar nay **R** – moutz a dire] trop a dire **J**, mans a
 dire **R**

I. 1 gran] grant **R** – alegransa] alegranssa **J** 2 dey] dei **J** – bella] bela **R** –
 semblansa] semblanssa **J** 3 cobrir] cubrir **J** – malanansa] malananssa **J** 4 enemis]
 enemicx **JR**

I. Sebbene non abbia nel cuore una grande allegrezza, devo comunque cantare e
 darmi un contegno, e per questo preferisco celare il mio malessere, perché non
 voglio dare gioia ai miei nemici; così rivelerò qualcuno dei miei desideri e per
 timore ne tacerò molti altri.

III Non dirai tan que negus hom m'entenda,
ni d'aquest tort no vuelh aver esmenda:
si mal m'es pres no vuelh que piegz mi prenda.
Ai, cum fora gueritz s'ieu ia no vis 16
lo iorn qu'ieu vi ni conuc los enjans
que·m fetz aisselh don no vuelh mantenensa!

III. 13 negus hom] ia nulhs hom **R** 14 ni] car **R** 16 s'ieu ia no] si ia no **R** 17 vi
ni conuc] ui e conuc **R** 18 que·m fetz aisselh] *que* ma silh fag **R**

III. 13 dirai] diray **R** 15 piegz mi] pietz men **R** 16 Ai, cum] a co **R** 17 enjans]
enians **R**

III. Non ne dirò tanto che mi si possa capire, né voglio avere riparazione per questo torto: se mi è andata male non voglio che mi vada peggio. Ahi, come sarei salvo se non avessi visto il giorno in cui vidi e conobbi gli inganni che mi fece colui da cui non voglio sostegno!

V Soen mi fai Amors ab se contendre:
 quan cug poiar, lo·m cove a deissendre.
 Mal aja·l iorns qu'Amors mi fetz emprendre!
 Quar s'ieu ames si cum fan mos vezis, 28
 non sofrira las penas ni·ls afans
 que·m fai sufrir Amors la nueg e·l dia.

V. 25 Can cug pinar lo maue a deyssendre **R** 26 anc se ma fayt amors ab se contendre **R** 27 mal aial iorn *quieu* ac y puec *entendre* **R** 28 ames si cum fan mos vezis] ames ^{aisi} com mos vezis **R** 29 penas] pena **R** 30 fai sufrir amors] fay amors sofrir **R**

V. 28 quar] car **R** 29 non] no **R**

V. Spesso Amore mi è ostile: quando credo di salire, mi vedo costretto a scendere. Maledetto il giorno in cui Amore mi fece innamorare! Poiché se io amassi allo stesso modo dei miei vicini, non soffrirei né le pene né gli affanni che mi fa soffrire Amore notte e giorno.

VI	En aisso fai Amors gran vilania: menhs fai de be a·sselh que mais si fia.	32
	Qu'ieu mi rancur d'Amor e de m'amia, a cuy aurai loncx temps estat aclis, e·l guizardos no·m es res mas affans, mas yeu·lh servi tostemps de bon coratge.	36

VI. 32. menhs fai de be asselh] *mens* na de be *aque*l **R** 33 a totz *men* clam damors
e de *mamia* **R** 34 cuy *loniamen* auia estat *aclis* **R** 35 el *gazardos* no volgra fos
afans **R** 36 ni apres mi a hom de mon *linhatie* **R**

VI. 31. En aisso fai] En ayso fay **R** 32 mais] may **R**

VI. In ciò Amore commette una gran villania: procura un bene minore a colui che si fida maggiormente di lui. Io mi lamento di Amore e della mia amica, alla quale sono stato per lungo tempo devoto, e non ho altra ricompensa se non dolori, eppure l'ho sempre servita con grande volontà.

1-6. Questo esordio, con formula incoativa, è simile a quello di II, *BdT* 377.6 dove il poeta dichiara che, nonostante il suo stato di afflizione, canterà ugualmente perché è la donna a chiederglielo. In questo caso invece il poeta canta per dissimulare la propria *malanansa* di fronte ai suoi nemici. Anche nella quarta *cobla* di VII, *BdT* 377.1, si trova lo stesso tema del *celar*, ma in quel caso il poeta afferma di nascondere i propri sentimenti per la donna agli amici che gli parlano di lei. Che il *chantar* si epichi sempre in relazione a un contesto sociale (in questo caso sono chiamati in causa i *mos enemis*, v. 4) è caratteristica peculiare del *corpus* di Pons, cfr. a questo proposito la nota 2 a I, *BdT* 377.4.

1. *Sitot*: congiunzione concessiva attualizzante che si costruisce esclusivamente con l'indicativo e pone l'accento sulla fattualità dell'evento che introduce. In questo caso dunque l'infelicità del poeta è presentata come un dato di fatto (cfr. JENSEN 1994, p. 266 e JENSEN 1986, p. 353). – *alegransa*: la variante *alegranssa* di **J** rappresenta un uso grafico tipico di questo manoscritto in cui «à l'initiale de syllabe, *ss* domine nettement ses concurrentes *s* et *c*» (ZUFFEREY 1987, p. 193). Lo stesso dicasi per 2 *semblanssa* e 3 *malananssa*.

2. *dey chantar*: anche qui, come in come in VII, *BdT* 377.1, vv. 1 e 3, il costrutto *dever* + infinito sarà da interpretare come forma suppletiva del futuro, che sottolinea l'idea di «necessità augurata» (ASPERTI 1990, p. 192). – *bella semblansa*: in rima anche in Peirol, *BdT* 366.16, v. 20: «en neguna bella semblansa». In VII, *BdT* 377.1, v. 26, Pons usa l'espressione *far semblan* trattando lo stesso tema del celare e della dissimulazione: «ans fauc semblan que d'autre ioc me ria».

3. *per so*: pronome prolettico della successiva subordinata epesegetica *qu'ieu no vuelh* (v. 4). – *malanansa*: il sostantivo, come spiega Glynnis Cropp, è «derivé à l'aide du suffixe *-ansa* de *mal* + *an(ar)* 'aller', et antonyme de *benenansa*» (CROPP 1975, p. 284). Nella lirica trobadorica si trova sempre in rima (è un rimema); in questo caso è in rima quasi antonimica con *alegransa* del v. 1.

4. *mos enemis*: Frank annovera questo verso nell'elenco di espressioni del *corpus* di Pons che suggeriscono la sua fisionomia di cavaliere-poeta abituato a «penser constamment en termes d'alliances et d'hostilités» (FRANK 1949, p. 242). Questi

ennemis saranno gli stessi *vezis* del v. 28. Al v. 22 si trova l'antonimo *amicx* a segnalare che la contrapposizione tra amici e nemici, lealtà e tradimento sostanzia la struttura concettuale della *canso*. Lo stesso sintagma *mos enemis* si trova in rima in un componimento di Palais in cui si evocano atmosfere cameratesche e di corte (cfr. *BdT* 315.2, v. 9).

5. *alques de*: pronome neutro (ALIQŪID + S) che si costruisce spesso con *de* (cfr. Jensen 1994, p. 181).

6. *e-n*: la proposta di leggere *e-n* in luogo di *en* (come stampa Frank) è di Hoepffner (HOEPFFNER 1951, p. 117). – *paor*: il termine ricorre altre due volte nel *corpus* di Pons: cfr. IV, *BdT* 47.8, v. 41 e VII, *BdT* 377.1, v. 35. Nel secondo caso si tratta del timore per la donna; nel primo caso invece, in un contesto più simile a quello di questa canzone, si parla della paura che deve avere, per le conseguenze del suo comportamento, il *lauzenger* che calunnia gli altri. Qui la paura sarà invece dovuta al fatto che il poeta, rivelando i suoi sentimenti, possa divenire oggetto delle insinuazioni dei maldicenti.

7. L'espressione è topica, cfr. ad esempio Pistoleta, *BdT* 372.4b, v. 35: «ni sai vas qal part me vire» (in rima, come qui, con *aucire*).

8. *ponhon en me aucire*: il costrutto *ponhar en* + infinito è una delle opzioni di costruzione del verbo *ponhar* nel significato di 'sforzarsi di'. Gli altri costrutti possibili sono *se ponhar de* + infinito e (*se*) *ponhar a* + infinito (cfr. *SW* VI, p. 450ab). La forma *ponhon* può essere interpretata come alternativa rispetto a *ponhan* (che è variante di **J**), in quanto la sesta persona del presente indicativo dei verbi della prima classe (in *-ar*) può oscillare tra *-an* e *-on*. Non è da escludere però che i copisti di **C** ed **R** abbiano inteso il verbo come voce del verbo *ponher*, nel significato di 'pungere, stimolare', nel qual caso sarebbe il solo **J** a riportare la forma corretta: non c'è dubbio infatti che il passo richieda il significato di *ponhar*.

9. *tal*: è da collegare al *qu'ieu cugey* del verso successivo. Sull'identità di questo amico che si credeva fosse leale e che invece si è rivelato un traditore si può fare qualche speculazione: che si tratti del maldicente che perseguita il poeta, di cui si parla in III, VI e VII? Sembrerebbe di no considerando che qui non si usa il termine *lauzengier* che troviamo invece sempre nelle altre canzoni; inoltre il tono di questo testo non è di invettiva come negli altri casi. Secondo Frank si tratta del solo amico

«qui ait été dans la confidence du poète» (FRANK 1949, p. 286). Naturalmente una risposta definitiva non c'è, ma è certo che ben quattro *coblas* su sei di questa canzone sono dedicate al tema del tradimento di quest'amico, mentre nelle ultime due il poeta si lamenta di Amore e della donna. Pertanto, secondo Frank questa canzone può essere definita «chanson de médisant» (FRANK 1949, p. 286). – *planc e sospire*: dittologia diffusa, sempre in rima, ma riferita di solito alla sofferenza provocata al poeta dalla donna; qui dunque Pons utilizza un sintagma tipico della poesia d'amore per parlare del dolore provocato da un amico: è in queste sottili variazioni rispetto ai luoghi comuni del dettato lirico che si può percepire l'originalità del singolo trovatore. A questo proposito è sempre utile chiamare in causa i classici concetti critici di «cliché dynamique» (proposto in DRAGONETTI 1960, p. 542) e di «dialectique de la fixité et de la variété» (definito in BEC 1969a, p. 1324). L'impiego di questo sintagma suggerisce che il torto fatto dall'amico al poeta riguardi la sfera amorosa. La dittologia si trova significativamente due volte nel *corpus* di Peirol: cfr. *BdT* 366.27a, v. 16: «selha per cui soven planc e sospire» e *BdT* 366.33, v. 31: «per qu'ieu planc e sospire».

10. *pliu ma fe*: in Bertran de Born si trova l'espressione *pliu per ma fe* (cfr. *BdT* 80.21, v. 43), in Bernart de Ventadorn *pliu per bona fe* (cfr. *BdT* 70.36, v. 50); la variante apreposizionale che troviamo in Pons si trova anche nel *Breviari d'amor*: «E que voletz qu'ie·us pliu ma fe» (v. 31525). *pliu* è voce del verbo *plevir* che deriva dall'anfrk. *PLEGAN (*FEW* XVI, p. 633a).

11. *serques*: congiuntivo imperfetto della completiva retta dal *cugey* del verso precedente. Secondo Jensen il verbo *cujar* è seguito dal congiuntivo nella completiva «non pas parce qu'il exprime un degré moindre de certitude que *creire*, mais parce qu'il sert spécifiquement à marquer une croyance jugée fausse ou illusoire» (JENSEN 1994, p. 256). È esattamente il caso di Pons che si era illuso che il suo amico fosse una persona onesta. – *mos pros e mos enans*: dittologia abbastanza comune, la si trova ad esempio in Arnaut de Marueilh, *BdT* 30.25, v. 23: «e si no·us platz mos enans e mos pros». La presenza di dittologie, soprattutto in posizione di rima, aumenta il coefficiente di memorabilità del testo, pensato per una fruizione orale (cfr. MEDINA GRANDA 2011).

12. *falh*: nella variante *failh* di **J** si riconosce la grafia tipica di questo manoscritto che rende la laterale palatale intervocalica con *-ilh-* (vd. ZUFFEREY 1987, p. 194).

13. *negus*: < NEC ŪNU, vd. JENSEN 1994, p. 168.

14. *tort ... esmenda*: gli aggettivi si trovano spesso correlati, cfr. ad esempio Peirol, *BdT* 366.12, v. 1: «Del sieu tort farai esmenda»; *esmenda* è deverbale da EMENDARE. – *no vuellh*: si noti che il sintagma è ripetuto ben tre volte in questa *cobla* (qui e ai vv. 15 e 18).

15. Si noti il parallelismo con comparazione di maggioranza *mal m'es pres ... piegz mi prenda*.

16. *fora gueritz*: condizionale II. Come spiega Jensen «quand on choisit le conditionnel II, on a en vue la non-réalisation de l'hypothèse» (JENSEN 1994, p. 246). *guerir* deriva dall'anfrk. *WARJAN (*FEW* XVII, p. 526a-527a); *gueritz* è rimante anche in BnVent, *BdT* 70.40, v. 77: «mas ses leis no serai gueritz!».

17. *enjans*: deverbale da *ĪNGANNĀRE (*FEW* IV, p. 683a).

18. *mantenensa*: termine del vocabolario feudale; il *mantener* 'sostenere, supportare, difendere' era uno degli obblighi del signore nei confronti dei suoi sottoposti (vd. CROPP 1975, p. 478).

19. *conoyssensa*: il sostantivo è utilizzato qui non nel senso di 'sapere, conoscenza acquisita', ma «con significato che partecipa di quelli di "cortesia" e "saggezza"» (ASPERTI 1990, p. 477).

20. *per outra temensa*: si nota qui lo stesso impiego particolare di *autre* che si ha in VII, *BdT* 377.1, v. 26. Già Jensen notava che quest'uso illogico di *autre* (si parla di un'*autre temensa* ma non si è menzionata in precedenza una *temensa* rispetto a cui questa *temensa* possa dirsi *autre*) è «pratiquement intraduisible» (JENSEN 1994, p. 158). Nella traduzione ho dunque evitato di tradurre *autre*. Frank segnala l'occorrenza di un'espressione simile in una delle stanze di Guilhem de Berguedan nel *partimen* con Aimeric de Pegulhan, *BdT* 10.19, v. 23-25: «cum fetz Rainautz qand ac del fruch sabor: | que s'en laisset non per outra temor | mas car non poc sus el cereis montar». Si noti in particolare che anche in Guilhem de Berguedan si legge il verbo *laiszar* nel senso di 'smettere, rinunciare' come qui al v. 21. Il v. 20 di questa canzone andrà infatti legato, quanto al senso, al v. 21 più che al v. 19: il poeta insomma confida che l'amico cesserà di fargli torto più per la

sua intima indole (*per si eys*) che per il timore di una qualche conseguenza pericolosa del suo comportamento (*per outra temensa*).

22. *leyals amicx e fis*: i due aggettivi sono spesso accoppiati in dittologie; si trovano riferiti al sostantivo *amicx* anche nel *Judici d'Amor* di Ramon Vidal de Besalú, vv. 602-603: «mas per proar si m'eratz fis | lials amicx ses tot enjan».

23. *si vivia mil ans*: la stessa iperbole in GcFaid, *BdT* 167.16, v. 11: «Quar si vivia mil ans».

24. *lo·y*: come già notava Frank, qui *y* è da intendere come «variante affaiblie de *li*, datif enclitique» (JENSEN 1994, p. 294).

25-30. Dopo le quattro *coblas* dedicate al tradimento dell'amico e all'auspicio che torni leale, le ultime due *coblas* passano a descrivere la sofferenza provocata da Amore (V^a) e dalla donna (VI^a).

25. Cfr. BnVent, *BdT* 70.4, v. 17: «Ab Amor m'er a contendre» e RmJord, *BdT* 404.9, v. 8: «Amors, hueimais deg be ab vos contendre». In V, *BdT* 377.7, v. 25 Pons usa il termine *contenda* per riferirsi all'ostilità della donna.

26. Formula proverbiale, registrata nel repertorio di CNYRIM 1888, p. 35. La stessa espressione si trova in GcFaid, *BdT* 167.19, vv. 44-45: «s'aven soven | qe, qan cuj'om pujar, deissen»; si noti che anche in Gaucelm ricorre l'avverbio *soven* come in questo passo di Pons. – *lo*: Frank glossa «alors» (FRANK 1949, p. 318). Si potrebbe anche intenderlo come un accusativo neutro pleonastico (per quanto la forma più comune sia *o*, vd. JENSEN 1994, p. 91).

27. *Mal aja*: forma assai diffusa di maledizione. – *emprendere*: < *IMPRĒHĒNDĒRE (FEW IV, p. 602a), rimante non molto comune. Si dovrà intendere nel senso di 'enflammer, éprendre', come propone Raynouard (cfr. LR IV, p. 631a) proprio in riferimento a questo verso di Pons, ripreso poi anche da Levy, il quale tuttavia in proposito si domanda: «Ist zu deuten "mit ihr abgeben"?» (SW II, p. 403a). Qui propendo per l'interpretazione di Raynouard che mi sembra la più semplice.

28. *mos vezis*: Pons si starà riferendo ai suoi compagni di corte, ideale pubblico della sua poesia. Come già visto nel caso di altre canzoni (cfr. ad esempio I, *BdT* 377.4), il trovatore instaura un rapporto quasi dialettico con il suo pubblico.

29. *sofrira*: in poliptoto con il *sufrir* del verso successivo; apodosi con condizionale II che segue la protasi al congiuntivo imperfetto (*ames*). – *las penas ni·ls afans*: dittologia comune, la si trova ad esempio in Giraut de Bornelh e in Arnaut de Maruelh. Lo stesso rimante si trova nella stessa posizione nella *cobla* successiva (*mot tornat*).

30. Si noti che anche in **R** il verso, per ragioni sintattiche, presenta scansione ritmica 6 + 4. – *la nueg e·l dia*: dittologia sempre in *explicit* di verso. Per l'occorrenza dello stesso verbo cfr. Esperdut, *BdT* 142.1, v. 4: «qu'ieu ai suffert, pus vos vi, nueg e dia».

31. *vilania*: il termine, nel lessico della lirica trobadorica «ne désigne pas seulement la corruption général de la société courtoise; le mot désigne également une faute commise contre l'amour ou un comportement hostile à l'amour» (CROPP 1975, p. 440). È curioso che in questo caso la *vilania*, ossia un comportamento ostile all'amore, sia compiuta dallo stesso Amore personificato.

32. *si fia*: Frank stampa *s'i fia* ma non ce n'è bisogno considerando che *si* è una variante del pronome riflessivo *se*.

33. L'accostamento di Amore (personificato) e della donna come avversari del poeta è molto comune; cfr. ad esempio *BdT* 70.28, vv. 9-10: «A totz me clam, senhor | de midons e d'Amor». – *amia*: nel *corpus* di Pons si trovano tre diverse denominazioni per la donna (*midons*, *domna*, *amiga*). In questo caso si ha *amia* in rima come in VII, *BdT* 377.1, v. 18. Si rammenti che nella lingua poetica trobadorica il termine *amia* «a conservé d'abord les associations d'ordre sensuel que possédait le terme correspondant latin» (CROPP 1975, p. 39). Diverso è il termine *midons* che ha connotazione assai più cortese.

34. *aclis*: il termine indica innanzitutto un'attitudine fisica (< ACCLĪNIS, cfr. *FEW* XXIV, p. 77a), quella di un inferiore che si sottomette a un superiore, come il vassallo che s'inchina al suo signore (vd. CROPP 1975, p. 114). Nel caso di Pons, come commenta Glynnis Cropp proprio a proposito di questo verso: «la soumission confine à la dévotion éternelle» (CROPP 1975, p. 114). In effetti Jensen suggerisce di tradurre la locuzione *esser aclis* con 'to be devoted to' (JENSEN 1986, p. 208): accolgo la proposta di Jensen nella mia traduzione. Il termine è in rima anche nel catalano BgPal, *BdT* 47.7, v. 2: «totz temps vos serai aclis».

35. Il tema dell'insensibilità della donna nei confronti della devozione del poeta ricorre frequentemente nel *corpus* di Pons de la Guardia, cfr. I, *BdT* 377.4, v. 18: «ieu muer, mas a vos non cal»; III, *BdT* 377.3, v. 29: «e n'ai dolor, mas vos estatz suau»; V, *BdT* 377.7, v. 15-16: «Eu en sofre las dolors | et a leis non es honors».

35. *guizardos*: dall'anfrk. *WĪÐARLŌN (*FEW* XVII, p. 577b). A proposito del concetto di *gazardo* Cropp spiega: «Quoique le poète ne spécifie pas le genre de récompense que l'on recevra, elle correspondra assurément à la longueur du service; pour l'obtenir, on doit la mériter, mais la dame peut de son côté la retenir» (CROPP 1975, p. 367). La durata del servizio (*loncx temps*, v. 34) determina quindi (salvo diversa volontà della donna) la ricompensa per l'amante. Per lo stesso tema e per le tangenze lessicali con questo passo di Pons cfr. il catalano BgPal, *BdT* 47.2 vv. 27-28: «e membre vos, dompna, del guizardo | q'eu loniamen ai servit em perdo!».

36. *servi*: termine fortemente connotato in quanto nel lessico feudale il *servir* «fa riferimento alle classi più umili e quindi ad una posizione del tutto subalterna, inferiore a quella di un vassallo di rango nobiliare o di un cavaliere titolare di feudo» (ASPERTI 1990, p. 267; cfr. anche HOLLYMAN 1957, 14, pp. 60-64 e 17, pp. 78-82). – *bon coratge*: sintagma assai spesso in rima; il termine *coratge* «a en général un sens plus plein et plus intellectuel que le monosyllabe *cor*» (CROPP 1975, p. 263n).

37. *Dieus mi laisses*: congiuntivo ottativo. Il tempo imperfetto segnala l'irrealtà dell'auspicio. Le invocazioni a Dio sono numerose nel *corpus* di Pons; del resto se ne contano moltissime anche nei *corpora* di altri autori dell'epoca classica della poesia trobadorica come Bernart de Ventadorn e Giraut de Bornelh. – *moris*: anche in questo caso l'imperfetto indica l'irrealtà del proposito. Nella traduzione si perde inevitabilmente questa sfumatura.

38. *cum*: < QUŌMŌDO (cfr. *FEW* II, p. 1542a), da interpretare come congiunzione che introduce la completiva *fos mos pros* che ha il congiuntivo imperfetto per la sfumatura ipotetica del contesto (cfr. JENSEN 1994, p. 256). – *e ia no fos mos dans*: se il *fos* precedente è un congiuntivo dipendente inserito in una completiva, qui invece siamo di fronte a un congiuntivo ottativo negativo introdotto da *ia* («un souhait négatif est souvent introduit par *ja*», JENSEN 1994, p. 249). L'imperfetto sarà dovuto ancora una volta alla sfumatura irreal-ipotetica. Nella traduzione,

nell'impossibilità di rendere in italiano un augurio impossibile, ho tradotto più liberamente.

39. *de vostr'amor*: non è chiarissimo quale significato sia da attribuire al *de*: d'argomento/limitazione oppure di causa efficiente? Frank traduce «en votre amour». Hoepffner intende come causa efficiente e traduce «venant de mon amour pour vous» (HOEPFFNER 1951, p. 117). In **R** il problema non sussiste perché presenta qui un testo, come ammette Hoepffner, «plus claire que celui de C» (HOEPFFNER 1951, p. 117). – *dompna de bon linhatge*: locuzione molto comune; «dans le monde féodal, le lignage, c'est-à-dire la famille, la race, la descendance, créait des obligations au chevalier. [...] La valeur de la notion féodale ne s'est pas perdue dans la poésie courtoise» (CROPP 1975, p. 148).

6. Glossario

a prep. ‘a’. Con valore dativo: I 5, I 18, *al* I 39, III 3, III 12, III 13, III 36, V 16, V 17, V 41, VI 4, VI 31, VI 36, VI 51, VII 5, VII 18, VIII 4, VIII 34; con valore modale: I 4, IV 34; con valore finale: I 6; introducente infinito: V 18, VIII 6, VIII 26; con valore temporale: VI 41; introducente complemento di limitazione: VII 11; introducente complemento d’agente: *als* V 32; indicante stato in luogo: *al* VIII 1; esclamazione V 9.

ab prep. ‘con’. Con valore modale: II 15, VI 9, VI 9²; prep. ‘presso’: I 16, VII 21, VII 29; con valore strumentale: III 22, VI 38; indicante concomitanza temporale: IV 6, IV 6²; introducente complemento di compagnia/unione: *ap* I 33, IV 33, *ap* V 25, VI 14, VIII 25.

[**abelir**] v. tr. ‘piacere’. Ind. pres. 3 sing. *abelis* I 5 (:).

[**aculhir**] v. tr. ‘accogliere’, ‘concedere’: Ind. pres. 3 sing.: *acuill* III 12 (:), *acuil* V 46 (:), *acueill* VI 26 (:).

ades avv. ‘sempre’: I 13, IV 30, IV 32, V 32, VI 3, VII 3.

[**adirar**] v. tr. ‘maledire’: cong. pres. 3 sing. *azire* VII 37 (:).

afan s. m. ‘tormento’: sing. obl. VII 8 (:); pl. obl. *afans* VIII 29 (:); sing. retto *affans* VIII 35 (:).

[**agensar**] v. tr. ‘piacere’: ind. pres, 3 sing. *agensa* VII 5.

aisi avv. di modo ‘così’, ‘in tal modo’: I 31, II 13, II 39.

aissi avv. ‘così’: *aixi* V 27, *aixi* V 39.

aisso pron. indef. neutro ‘ciò’, ‘questo’: *aiso* I 19, *aiso* I 21.

aitan avv. di quantità ‘tanto’: *aitam* IV 5.

[**aiudar**] v. tr. ‘aiutare’, ‘giovare’: ind. pres. 3 sing. *aiuda* I 11.

alegransa s. f. ‘allegrezza’: sing. obl. VIII 1 (:).

alhor avv. ‘altrove’: IV 21 (:), VII 34 (:).

alques pron. indef. ‘qualche’, ‘un poco’: sing. obl. III 30, VIII 5.

als pron. indef. ‘altro’: sing. obl. *al* I 32 (:).

[**alumnar**] v. tr. ‘infiammare’: ind. pres. 3 sing. *alumna* IV 28.

[**amar**] v. tr. ‘amare’. Ind. pres. 3 sing. *ama* II 20; ger. pres. *aman* II 21, III 11, VI 8, VI 8²; inf. *amar* III 9, VI 30; cong. imperf. *ames* VIII 28.

amic s. m. ‘amico’. Plu. obl. *amis* I 6; sing. retto *amicx* VII 23, *amicx* VIII 22; plu. retto *amic* VIII 8.

amiga s. f. ‘amica’. Sing. retto *amia* VII 18 (:), *amiga* VII 19, *amigua* VII 20; sing. obl. *amia* VIII 33.

amor s. f. ‘amore’: sing. obl. personificato *Amor*: I 10, VIII 33; sing. retto personificato *Amors*: I 12, *Amor* IV 3, V 7, V 10, VIII 25, VIII 27, VIII 30, VIII 31; sing. retto *amors*: *amor* IV 14 (:), IV 16, *amor* VI 6, *amor* VII 17; sing. obl. *amor*: VI 42, VII 14, VII 41 (:), VIII 39.

an s. m. ‘anno’: sing. obl. IV 24; plu. obl. *ans* VIII 23 (:).

[**anar**] v. intr. ‘andare’. Ind. pres. 1 sing. *vau* II 13, *vau* IV 8; ind. pres. 3 sing. *vai*: I 11 (:), VI 31, VI 36; ind. pres. 1 plu. *anam* III 3; ind. pres. 3 plu. *van* IV 37.

anc avv. ‘mai’: V 10, V 51, VI 11, VI 14, VI 48, VII 41.

ancar avv. ‘ancora’: *encar* II 48.

ancar avv. ‘ancora’: *enquier* VI 21.

ancse avv. in frase negativa ‘mai’: VI 23.

angel s. m. ‘angelo’: sing. obl. V 20.

angoisos agg. ‘pieno d’angoscia’: m. sing. retto *angoixos* V 13 (:).

antan avv. ‘tempo fa’: II 12 (:).

apensat agg., part. pass. di *apensar* ‘preoccupato’: m. sing. retto *apessatz* II 1 (:).

[**apoderar**] v. tr. ‘soggiogare’: part. pass. sing. retto *apoderatz* V 27 (:).

[**aprendre**] v. tr. ‘apprendere’. Cong. pres. 3 sing. *aprenda*: I 36 (:), V 17 (:).

aquel agg. e pron. dim. ‘quello’. Agg. m. sing. retto III 23, IV 35; pron. m. plu. retto *aquels* IV 37; agg. sing. obl. VI 21.

ara avv. ‘ora’: II 16, V 12.

asatz avv. ‘assai’: *assatz* II 14, *assatz* V 18.

assai s. m. ‘prova’: sing. obl. II 19 (:),

[**atendre**] v. tr. ‘attendere’: ind. pres. 1 sing. II 31, VI 21; ind. fut. 1 sing. *atendrai* II 40; cong. pres. *atenda* V 41.

aucire v. tr. ‘uccidere’: inf. *ausire* VII 39 (:), VIII 8 (:).

autor s. m. ‘testimone’: plu. obl. *autors* V 8 (:).

autre agg. e pron. indef. ‘altro’: agg. f. sing. obl. *autra* I 12, VI 25, VI 26, VIII 20; agg. m. sing. obl. VI 23, VII 26; pron. f. sing. obl. *autra*: III 10, V 36; pron. m. sing. obl. V 4, pron. dativo *autrui* IV 38, IV 42.

[**autreiar**] v. tr. ‘riconoscere’: ind. pres. 3 sing. *autreia* I 42.

[auzar] v. tr. ‘osare’: ind. pres. 1 sing. *aus* VI 20, VI 37, VII 25.

auzir v. tr. ‘ascoltare’: inf. IV 2; part. pass. m. sing. retto *auzitz* V 48, VII 4.

aver v. tr. ‘avere’, ‘possedere’. Inf. II 24, II 52, IV 41, VI 16, VI 28, VII 1, VII 10, VIII 14; ind. pres. 1 sing. *ai*: I 24, III 18, *ay* III 20, III 29, III 32, *ay* III 33, *ay* IV 1, V 25, *ay* V 28, VI 23, VII 6, VII 8, VII 12, VII 21, VII 40, VIII 1; ind. pres. 3 sing. *a*: *ac* V 10, VI 18, VIII 18; ind. pres. 1 plu. *avem* II 44, II 49; ind. pres. 3 plu. *an* V 50; ind. pass. pross. 1 sing. *ai n'aut* III 24; ind. fut. 1 sing. *aurai*: *auray* III 35, VI 24, VI 25; cong. pres. 3 sing. *aja* VIII 27; perf. 1 sing. *aigui* VI 14; cond. II pres. 1 sing. *agra* IV 34; in abbinamento alla particella pron.-avv. *i* ‘esserci’: *a* VII 38.

avinen agg. ‘affascinante’: sing. obl. II 39.

[baizar] v. tr. ‘baciare’: ger. pres. *baizan* II 36, IV 10 (:); ind. perf. 1 sing. *baissei* III 36.

bel agg. ‘bello’: m. sing. obl. I 16, I 39, II 37, V 10; m. sing. retto *bel* IV 25, *bels* VII 33; m. plu. retto IV 27; f. sing. retto *bela*: I 33, IV 10, *bel(a)* V 29, *bel(a)* VII 18; f. sing. obl. *bela* VI 11, *bella* VIII 2.

ben avv. ‘bene’: I 10, I 14, I 19, II 3, III 15, V 19, V 44, V 46, VI 1, VII 5, VIII 19.

ben s. m. ‘bene’: sing. obl. VI 48.

[benezir] v. tr. ‘benedire’: cong. pres. 3 sing. *benezia* (:).

beutat s. f. ‘bellezza’: plu. obl. *beutatz* I 17 (:), V 26 (:); plu. retto *beutatz* II 25 (:), V 43 (:); sing. obl. *beutat* VII 33.

[blandir] v. tr. ‘blandire’. Ind. pres. 1 sing. *blan* II 29.

bon agg. ‘buono’: m. sing. obl. III 24, III 25, III 32, IV 9, IV 44, IV 53, VI 3, VI 9, VII 40, VIII 36, VIII 39; sing. retto *bos* I 41, VII 30, VII 31; f. sing. obl. *bona*: VI 9, VII 15.

bontat s. f. ‘bontà’: sing. obl. *bontatz* I 16 (:).

Burlatz sing. obl. II 46.

cabal s. m. ‘la propria solitudine’: III 28 (:).

[caler] v. tr. ‘importare’: ind. pres. 3 sing. *cal* I 18.

capdolh s. m. ‘primato’: sing. obl. *capduill* V 53.

car con. causale ‘perché’: *quar* I 3, I 27, III 4, III 7, IV 30, IV 39, *quar* VI 6, *quar* VI 30, *quar* VII 14, VII 34, *quar* VIII 28.

catalan agg. sost. ‘catalano’: f. plu. obl. *Catalanas* V 52.

causimen s. m. ‘clemenza’: sing. obl. *chauzimen* I 32.

cel pron. dim. ‘quello’: III 6.

cel pron. indef. in combinazione con pronome relativo ‘colui’: *sill* I 5, *sel* I 36, *sel* II 19, *sel* II 51, IV 42, VI 31, *sel* VI 18, *sel(a)* VI 51.

cercar] v. tr. ‘cercare’: cong. imperf. 3 sing. *serques* VIII 11.

chanso s. f. ‘canzone’: plu. obl. *chansos* I 4; sing. obl. I 36, III 1, *chanzo* V 41.

chant s. m. ‘canto’: sing. obl. *chans* I 5, *chan* II 5 (:), *chan* VII 3 (:); sing. retto I 9.

chantar v. intr. ‘cantare’: inf. IV 5, VIII 2; ind. fut. 1 sing. *chantarai* VII 7; ger. *chantan* IV 2; ind. pres. 1 sing. *chan*: II 7, VI 5; cong. pres. *chant* I 38; s. m. ‘azione del cantare’, ‘canto’: I 2, VII 1.

clamar v. tr. ‘chiamare’: *clamar merce* ‘chiedere la grazia’: ind. pres. 1 sing. *clam* I 33; inf. VI 37; ind. pres. 1 sing. *clam* VII 19.

clar agg. ‘chiaro’ ‘luminoso’: sing. obl. I 33.

cobrir v. tr. ‘celare’: inf. VIII 3.

[**cochar**] v. tr. ‘spingere, esercitare pressioni’: part. pass. sing. retto *coitatz* (:).

color s. f. ‘colorito’: sing. retto IV 27 (:).

coman s. m. ‘comando’: sing. obl. IV 3 (:).

[**comandar**] v. tr. ‘raccomandare’: ind. pres. 1 sing. *coman* III 3.

[**complir**] v. tr. ‘compiere’, ‘completare’: part. pass. m. sing. obl. *complit* I 17; part. pass. m. sing. retto *complit* I 25.

[**comprar**] v. tr. ‘comprare’: ind. perf. 3 sing. *compret* IV 10

comtessa s. f. ‘contessa’: sing. obl. II 45.

conoisensa s. f. ‘conoscenza’: sing. obl. VII 11 (:), *conoysensa* VIII 19 (:); sing. obl. ‘sapere poetico’ VII 2 (:).

conoiser v. tr. ‘conoscere’. Inf. III 14; ind. pres. 1 sing. *conosc*: III 15, VII 5, *conuc* VIII 17.

conort s. m. ‘conforto’: sing. obl. II 49, III 32 (:), VII 40.

conquis part. pass. di *conquerir*, ‘soggiogato’: sing. retto I 34 (:).

consi avv. ‘come’: *coffi* IV 12.

consir s. m. ‘pensiero’, ‘preoccupazione’: sing. obl. VI 17.

[**consirar**] v. tr. ‘pensare’: ind. pres. 1 sing.: *consir* I 32, *consire* VII 40 (:).

contendre v. intr. ‘lottare’, ‘disputare’. Cong. pres. 3 sing. *contenda* V 25 (:); inf. VIII 25 (:).

cor s. m. ‘cuore’, ‘animo’: sing. retto *cors* II 38; sing. obl. *cor*: I 20, II 15, III 22, IV 9, IV 21, IV 28, IV 32, V 25, VI 9, VI 26, VII 6, VII 24, VII 28, VIII 1.

cora cong. ‘quando’: VI 15.

coral agg.: m. sing. retto I 25.

coratge s. m. ‘volontà’: sing. obl. VIII 36 (:).

cors s. m. ‘persona’, ‘corpo’: sing. obl. I 16, I 39; sing. retto II 26.

cortes agg. ‘cortese’: f. sing. *corteza* I 8; m. sing. *cortes* I 40.

cortes agg. ‘cortese’: sing. obl. I 40.

coven s. m. ‘patto’: sing. obl. II 34.

[**covenir**] v. intr. ‘convenire’: ind. pres. 3 sing. *cove* IV 40 (:), VI 4 (:), VIII 26.

[**creire**] v. tr. ‘credere’. Ind. pres. 1 sing. *cre*: II 3, III 11, VI 46 (:), VII 20 (:); ind. fut. 1 sing. *creirai* V 3; cond. 1 sing. *crezer(a)* V 8.

[**cuidar**] v. tr. ‘pensare’: ind. pres. 1 sing. *cuit* V 9; perf. 1 sing. *cugey* VIII 10; ind. pres. 1 sing. *cug* VIII 26.

cum avv. ‘come’: I 7, IV 2, IV 3, IV 4, IV 7, V 4, V 38, VII 13, VIII 16, VIII 28, VIII 38.

dan s. m. ‘danno’: sing. obl. II 44 (:), III 33, IV 17 (:), VII 10 (:); sing. retto *dans* VIII 38 (:).

dar v. tr. ‘dare’: cong. pres. 3 sing. *dia* VII 23 (:); inf. VIII 4.

darenan avv. ‘d’ora in avanti’: VII 7 (:).

de prep. ‘di’, ‘da’. Indicante specificazione: I 6, I 16, I 17, *d’* I 19, *d’* I 21, I 23, I 40, I 46, *del* (prep. art.) II 37, *del* (prep. art.) III 18, III 25, IV 7, *d’* IV 20, IV 26, *del* (prep. art.) IV 32, IV 41, *d’* IV 42, V 53, VII 1, VII 2, *d’* VIII 14, *d’* VIII 33, VIII 33; introducente complemento di moto da luogo o di separazione, anche figurato: I 2, I 2², *d’* I 10, I 30, II 43, III 3, III 5, IV 21, V 20, V 37, *d’* VI 22, *d’* VI 25, *d’* VI 30, VI 40; introducente infinito: I 14, *d’* IV 23, VI 49, VII 27; introducente complemento di qualità: I 20, I 39, *d’* IV 15, *d’* IV 36, VIII 39²; prima di complemento di paragone: *d’* I 13, II 11, III 31, IV 1; con valore causale: II 45, IV 34, VI 19, VI 42, *d’* VII 26; introducente complemento di limitazione: *d’* II 42, III 10, III 20, IV 4, *d’* IV 38, V 1, V 33, VI 50, VII 3, *d’* VIII 33, VIII 39; con valore partitivo: *d’* II 18, III 15, III 18, III 30, *d’* V 22, VI 32, *d’* VI 33, VI 37, *d’* VII 29,

VIII 5, VIII 32; con valore modale: IV 9, IV 9², VI 39, VII 16, VII 39, VIII 36; introducente complemento locativo figurato con verbi che significano ‘pensare’: I 32, III 22, VII 31; con valore temporale ‘di’: *d’* III 21; indicante mezzo: *d’* III 30.

[defendre] v. tr. ‘difendere’. Cong. pres. 3 sing. *defenda*: I 35 (:), V 28 (:).

denan avv. ‘dinanzi’: IV 30 (:).

depuis cong. ‘poiché’: *depos* VI 2.

deport s. m. ‘divertimento mondano’: sing. retto *deportz* I 5; sing. obl. *deport*: II 5, III 27 (:), III 35 (:).

desamar v. tr. ‘disamare’: inf. IV 19; part. pass. m. sing. retto *desamatz* V 35 (:).

descauzimen s. m. ‘villania’: sing. obl. VI 52 (:).

[descendre] v. intr. ‘discendere’: cong. presn 3 sing. *dexenda* V 20 (:).

descreire v. tr. ‘miscredere’: inf. V 7.

[destreinher] v. tr. ‘stringere’, ‘tormentare’: *destreinh* III 20.

[deure] v. tr. ‘dovere’. Ind. pres. 3 sing. *deu*: I 7, IV 41, VI 3; ind. pres. 1 sing. *dei*: VII 1, VII 3, *dey* VIII 2; cond. II 3 sing. *degra* IV 7.

deves prep. ‘verso’: VIII 7.

[devinar] v. tr. ‘fare congetture’: ger. pres. *devinan* IV 37.

devis part. pass. di *devir*, ‘certo’, ‘deciso’: I 19 (:).

dezir s. m. ‘desiderio’: sing. retto I 23, *desir* III 19, *desire* IV 33, *dezire* VII 30.

[dezirar] v. tr. ‘desiderare’: ind. pres. 1 sing. *dezir* VI 12.

dezirier s. m. ‘desiderio’: sing. retto I 29.

dia s. m. ‘giorno’: sing. obl. VIII 30 (:).

Dieus s. m. ‘Dio’: voc. sing. VI 15, VI 29; sing. retto. II 48, *Deus* III 6, *Deus* V 45, VI 11, VI 22, VI 41, *Deu* VII 16, VII 19, VIII 37; sing. obl. *Deu* III 3.

dire, dir v. tr. ‘dire’. Inf. *dir* V 32, *dir* VI 20, *dir* VI 48, *dire* VII 32 (:), *dire* VIII 6 (:); ind. fut. 1 sing. *diray* VIII 5, *dirai* VIII 13, *dirai* VIII 24; ind. pres. 3 sing. *ditz* IV 25, IV 42; cong. pres. 3 sing. *digua* VI 47.

[doler] v. intr. ‘dolere’. Ind. pres. 1 sing. *duil*: III 16 (:), V 14 (:), *dueill* VI 19 (:).

domna s. f. ‘signora’: sing. vocat. *dona* I 15, *don(a)* I 33, *don(a)* VII 20, *dompna* VIII 39; sing. retto *dona* II 46; sing. obl. *dona*: III 7, VI 10, VI 36; plu. obl. *donas* ‘donne’ VII 5.

Domnedeu s. m. ‘Signore Dio’: sing. retto. *Damidieus* VII 37.

don avv. di moto da luogo ‘dove’, ‘da dove’, ‘da cui’, ‘per la qual cosa’ I 23, II 31, IV 14, VI 35, VIII 9, VIII 18; pron. rel. ‘di cui’ IV 29, VI 44.

[**donar**] v. tr. ‘donare’, ‘concedere’: ind. pres. 3 sing. *don* VI 22.

[**doptar**] v. tr. ‘temere’. Ind. pres. 1 sing. *dupt(e)* II 29.

dous agg. ‘dolce’: sing. retto *douz* III 23.

dousor s. f. ‘dolcezza’: sing. obl. IV 28 (:).

dreit agg. ‘giusto’: m. sing. retto *dreitz* VI 1.

dur agg. ‘duro’: sing. obl. II 31.

[**durar**] v. intr. ‘durare’: ind. imperf. 3 sing. *durava* IV 24; ind. fut. 3 sing. *durara* VII 17.

e con. ‘e’: I 5, *et* I 6, I 9, I 9², I 11, *et* I 13, I 26, I 29, I 40, *et* II 2, II 3, *et* II 7, *et* II 17, II 18, II 20, II 26, II 29, III 6, *et* III 8, III 11, *et* III 24, III 28, *et* III 33, *et* III 35, *et* IV 6, *et* IV 8, *et* IV 9, *et* IV 14, *et* IV 17, IV 27, *et* IV 28, *et* IV 37, *et* IV 38, *et* V 5, *et* V 16, *et* V 19, V 14, V 29, V 31, V 34, V 39, V 46, V 48, *et* VI 4, VI 4, *et* VI 7, *et* VI 8, *et* VI 9, VI 12, VI 13, VI 15, VI 33, VI 34, VI 47, VI 51, *et* VII 4, *et* VII 6, *et* VII 37, VII 35, VIII 2, VIII 9, VIII 11, VIII 22, VIII 33, VIII 38.

eis pron. ‘stesso’: sing. obl. *eyz* VIII 20.

[**eisir**] v. intr. ‘uscire’: ind. pres. 3 sing. *eiz* IV 14.

emenda s. f. ‘compensazione’, ‘miglioramento’: sing. obl. V 33 (:).

emperador s. m. ‘imperatore’: sing. obl. *emperador* IV 20 (:).

emprendre v. tr. ‘infiammare’: VIII 27 (:).

en particella pron.-avv. ‘ne’: *n'* I 13, I 35, II 21, *n'* III 2, III 4, *n'* III 7, III 16, III 19, *n'* III 24, *n'* III 29, III 32, *n'* III 32, III 34, IV 35, IV 39, V 5, *n* V 8, V 14, V 15, *n'* V 18, *n'* V 19, *n'* V 24, V 30, *n'* V 32, *n* V 50, VI 2, *n* VI 13, *n'* VI 24, *n* VI 24, VI 31, *n'* VI 32, *n'* VI 33, *n'* VI 33², *n* VI 34, VI 39, *n* VI 46, *n'* VI 47, VI 50, *n'* VII 6, *n'* VII 11, *n'* VII 13, VII 22, VII 23, VII 24, *n'* VII 28, VII 30, *n'* VII 38, *n'* VII 40, *n* VIII 5, *n* VIII 6, VIII 11.

en prep. ‘in’. Introducente complemento di limitazione ‘quanto a’, ‘in’: I 7, VII 10; con valore di stato luogo, anche figurato: I 11, I 41, II 2, *em* II 17, II 30, II 43, II 50, III 2, III 27, IV 3, IV 28, IV 28², IV 39², V 22, V 43, V 44, VI 6, VII 4, VII 6, VII 24², VII 42, VIII 12, VIII 31; nella locuzione avverbiale *en loc de*: IV 20; introducente gerundio: II 36, IV 31; introducente infinito: VIII 8.

enaixi avv. ‘così’: III 12.

enans s. m. ‘vantaggio’: pl. obl. VIII 11 (:).

[enansar] v. intr. ‘avanzare’: ind. pres. 3 sing. *enansa* VI 7.

encendre v. tr. ‘incendiare’: cong. pres. 3 sing. *essenda* I 22 (:), *encenda* V 12 (:).

enemic s. m. ‘nemico’: plu. obl. *enemis* VIII 4 (:).

[enganar] v. tr.: part. pass. sing. retto *enganatz* V 19 (:).

enjan s. m. ‘inganno’: plu. obl. *enjans* VIII 17 (:).

enoi s. m. ‘fastidio’, ‘malignità’: sing. retto *enug* IV 38; sing. obl. *enui* IV 42.

entendensa s. f. ‘richiesta d’amore’: sing. obl. VII 12 (:).

entendre v. intr. ‘rivolgere la propria attenzione’: cong. pres. 3 sing. *entenda* V 44 (:), VIII 13 (:); ind. pres. 1 sing. *enten* VI 6; inf. *entendre* VIII 24.

enveia s. f. ‘desiderio’, ‘voglia’: sing. retto. I 29; sing. obl. ‘fastidio’ *envei* VII 37.

era avv. ‘ora’: IV 11, V 11, VIII 7,

[eschazer] v. intr. ‘accadere’. Ind. pres. 3 sing. *eschai*: VI 4, VI 32.

escolh s. m. ‘specie’: *escuil* IV 36 (:).

[esdevenir] v. intr. ‘avvenire’: ind. pres. 3 sing. *esdeve* IV 12 (:).

esgarar v. tr. ‘guardare’. Ind. pres. 3 plu. *esgaran* III 17; inf. IV 23.

esglai s. m. ‘paura’: sing. obl. II 18 (:), VI 43 (:).

esmai s. m. ‘inquietudine’: sing. obl. II 2 (:), VI 17 (:).

esmenda s. f. ‘ricompensa’, ‘riparazione’: sing. obl. I 21 (:), VIII 14 (:).

essems avv. ‘insieme’: III 2 (:).

esser v. intr. ‘essere’. Inf. I 27, IV 20, VIII 10; ind. pres. 3 sing. *es*: I 1, I 10, I 13, I 22, I 26, I 41, II 7, II 30, II 38, II 47, III 8, III 8², III 19, III 30, IV 17, IV 25, IV 30, IV 33, V 16, V 17, V 19, V 29, V 47, VI 1, VI 33, VII 13, VII 20, VII 23, VII 30, VIII 15, VIII 35; ind. pres. 3 plu. *son*: IV 36, V 55; ind. pres. 1 sing. *soi* I 31, *soi* I 34, *soi* II 1, *soi* II 41, *so* V 2, *son* V 27, *soi* VI 38, *soi* VII 33; ind. pres. 2 sing. *etz* III 25; ind. fut. 3 sing. *sera* VIII 22; ind. fut. 3 sing. *serion* IV 22; cond. II 3 sing. *fora* II 14; cond. II 1 song. *fora*: V 34, VIII 16.

[estar] v. intr. ‘stare’, ‘starsene’: cong. pres. 3 sing. *esteia* I 14 (:); ind. pres. 3 sing. *estai* III 6; ind. pres. 1 sing. *estau* III 21 (:); ind. pres. 2 plu. *estatz* III 29; ind. fut. 1 sing. *estara* V 38; fut. ant. *aurai estat* VIII 34.

estiers avv. ‘altrimenti’: I 35, II 9.

faison s. f. ‘modo’, ‘maniera’: plu. obl. *fayzos* V 21.

falhensa s. f. nell’espressione *far f.* ‘torto’: sing. obl. VIII 21 (:).

falhir v. intr. ‘fallire’: inf. *faillir* VII 42.

far, faire v. tr. ‘fare’, ‘comporre’. Ind. fut. 1 sing.: *faray* III 1; ind. fut. 3 sing. *feira* V 7; ind. pres. 1 sing.: *fatz* I 3, *fauc* I 19, *fauc* VII 26, *fauc* VII 35; ind. pres. 3 sing. *fai*: *fay* III 13, III 15, III 17, III 33, IV 4, IV 5, *fay* IV 13, IV 15, IV 25 (:), VI 24 (:), VI 27, VI 45, *fach* VIII 9, VIII 25, VIII 30, VIII 31, VIII 32; ind. pres. 2 plu. *faitz* III 30; ind. pres. 3 plu.: *fan* VIII 28; perf. *fe* VI 11 (:); inf. *far*: I 7, I 14, III 31, IV 2, IV 7, VI 3, VIII 2, *faire* VI 5, VI 34, VIII 21; cong. pres. 1 sing. *fassa*: II 8, VI 1, *fas* VI 52; cong. imperf. *fes* II 12; pass. pross.: 3 plu. *m’aun fait* VI 43, 3 sing. *m’a fag* VII 29, 3 plu. *m’aun fait* VII 36.

fazenda s. f. ‘faccenda’: sing. retto I 8 (:); sing. obl. V 1 (:), VIII 12 (:).

fe s. f. ‘fede’: sing. obl. VI 9 (:), VII 15, VIII 10.

fin agg. ‘fedele’. M. sing. obl. *fis* I 20 (:), VIII 10 (:); m. sing. retto *fis* VIII 22 (:).

folor s. f. ‘follia’: sing. obl. IV 42 (:).

fort avv. ‘fortemente’: III 34 (:).

foudat s. f. ‘follia’: plu. retto. I 30 (:).

franc agg. ‘sincero’: aing. retto *francx* VI 33.

freidor s. m. ‘freddo’: sing. obl. IV 6 (:).

fresc agg. ‘fresco’: f. sing. retto *fresca* IV 27.

gai agg. ‘gioioso’: sing. obl. I 40; sing. retto II 26 (:).

gaire avv. ‘affatto’: V 23.

gaug s. m. ‘gioia’: sing. retto I 25; sing. obl. IV 28, VIII 4; plu. obl. *gaugz* V 39.

gen agg.: nell’espressione *es mi gen* ‘mi piace’ II 7;

gen avv. ‘opportunamente’, ‘gentilmente’, ‘generosamente’: *gent* V 46, VI 48 (:), *gent* VII 11.

genzor comparativo di *gen*: f. plu. obl. V 52.

gran agg. ‘grande’: m. sing. retto I 25, IV 38 (:), *grans* VII 13; m. sing. obl. II 2, II 10, II 44, II 49 (:), VII 6 (:); m. plu. retto *grans* V 31; f. plu. retto *grans* II 25; f. plu. obl. *grans* V 26; f. sing. retto II 28; f. sing. obl. IV 6, VIII 1, VIII 31.

grat s. m. ‘volontà’: sing. obl. I 6, III 35.

[**grazir**] v. tr. ‘gradire’: ind. pres. 1 sing. *graesc* III 16.

[**guazanhar**] v. tr. ‘guadagnare’: ind. pres. 3 sing. *guazanha* VI 35.

[**guerir**] v. intr. ‘guarire’: part. pass. sing. retto *gueritz* VIII 16.

guizardon s. m. ‘ricompensa’: sing. retto *guizardos* VIII 35.

hom pron. indef. impers. ‘si’: I 7, I 13, *om* III 17, VI 3, *om* VI 16, VI 30, *om* VII 10, VIII 12; *nuls hom* ‘nessuno’: I 19, I 28, *negus hom* VIII 13; *totz hom* ‘chiunque’ VII 23.

honor s. f. ‘onore’: sing. obl. IV 13 (:), VII 8; sing. retto *honors* V 16, VII 13.

i particella pron.-avv. ‘ci’, ‘vi’: *hi* II 33, III 7.

ia avv. ‘già’, ‘ormai’: V, 5, VII 34, VIII 16; ‘ora’: VI 30; rafforzativo in frase negativa: III 34, IV 22, V 36, VI 25, VI 39, VI 41, VI 46, VI 50, VIII 23, VIII 38.

iamai avv. ‘sempre’, in frase negativa ‘mai’: VI 28, VI 38 (:).

ieu pron. pers. 1 sing. sogg. ‘io’: I 18, I 34, II 7, II 23, II 29, *eu* III 27, *eu* IV 14, *eu* IV 21, *eu* IV 29, *eu* V 15, *eu* V 23, VI 1, VI 6, VI 10, VI 19, VI 24, VI 40, VI 51, VI 52, VII 12, VII 14, VII 15, VII 21, VII 27, VII 32, VII 33, VIII 4, VIII 10, VIII 16, VIII 17, *yeu* VIII 19, VIII 23, VIII 28, VIII 33, *yeu* VIII 36, VIII 37; pron. pers. ogg. *me* ‘me’, ‘mi’: *·m* I 19, *·m* I 22, *·m* II 36, II 40, *·m* III 18, III 23, *·m* III 23, III 31, *·m* IV 5, *·m* IV 10, *·m* IV 26, *·m* IV 34, *·m* V 28, *·m* V 30, *·m* V 36, *·m* VI 22, VI 27, *mi* VI 44, VII 16, VII 21, VII 27, VII 39, *·m* VII 40², *·m* VII 41, VIII 8, *mi* VIII 15, *mi* VIII 21, *mi* VIII 25, *mi* VIII 27, *·m* VIII 30, *mi* VIII 37; pron. pers. dat. *me* ‘a me’, ‘mi’: *·m* I 26, *·m* I 30, *mi* I 40, *·m* II 4, *mi* II 6, *mi* II 7, II 11, *·m* II 13, II 32, *mi* II 34, II 40², *mi* II 50, *·m* III 13, III 15, III 17, *·m* III 34, *·m* IV 13, IV 15, *·m* IV 17, *·m* V 13, *mi* V 42, *mi* VI 4, *mi* VI 24, *·m* VI 47, *·m* VI 47², *·m* VII 22, *·m* VIII 3, *·m* VIII 18, *·m* VIII 22, *·m* VIII 26; pron. pers. ogg. indir. con *per*: *per me* VI 45; pron. pers. ogg. indir. con *de*: III 20 (:), *mi* IV 4, *mi* VI 37, VI 50 (:); con valore di dativo etico ‘per me’, ‘da parte mia’: *·m* II 14, *·m* V 2, *·m* V 34, *·m* VII 13, *·m* VII 17, VII 26, *·m* VII 36, *·m* VIII 1, *·m* VIII 35; pron. rifl. ‘mi’: *·m* I 1, *·m* I 31, *mi* II 23, *mi* IV 29, *·m* V 2, *·m* V 37, *·m* VI 19, *·m* VI 53, *·m* VII 40, *me* VIII 7, *mi* VIII 33.

il pron. pers. 3 sing. ‘egli’: m. sing. retto III 33, *ilh* VIII 19, *ilh* VIII 24; f. sing. retto *ela* VI 24; m./n. sing. obl. *lo* I 42, *·l* III 16; m. plu. obl. *los* VII 37; f. sing. obl. *lei* I 23, *la* I 24, *la* I 26, *la* I 28, *leis* I 30, *la* I 38, *lei* I 41, *la* II 51, *leys* III 9, *leis* III 11, *leis* III 12, *leis* III 13, *leis* III 22, *la* III 22, *leis* IV 23, *la* IV 31, *leis* V 16, *leis* V 22, *leis* V 25, *leis* V 33, *lei* V 43, *la* V 45, *la* VI 12, *leis* VI 14, *leis* VI 40, *la* VI 12², *la* VI 15, *la* VI 16, *la* VI 19, *lei* VII 2, *lei* VII 29, *la* VII 32, *·lh* VIII 36; f. plu. obl. *las* V 51; pron. pers. dat. ‘a lui’, ‘gli’: *·l* IV 4; pron. pers. dat. ‘a lei’, ‘le’: *li* I 42; pron.

rifl. ‘si’, ‘se’: *s’* III 34, *s’* IV 14, *·s* IV 16, *s’* IV 39, *si* IV 41, *s’* V 12, *s’* V 49, *si* VI 30, *se* VI 45, *s’* VI 50, *si* VIII 20, *·s* VIII 21, *se* VIII 25, *si* VIII 32.

ioi s. m. ‘gioia’. Sing. obl. II 10, *yoy* III 18, VI 22, VI 23, VI 24, VI 26, VI 27, VII 2, VII 6, VII 21, VII 22,; sing. retto *iois*: III 8, III 19.

iorn s. m. ‘giorno’: sing. retto I 22, *iorns* VIII 27; sing. obl. I 28, IV 24, VI 7 (:), VI 14 (:), VI 21 (:), VI 28 (:), VI 35 (:), VI 42 (:), VI 49 (:), VI 53 (:), VIII 17; plu. obl. *iorns* III 10.

ira s. f. ‘ira’: sing. obl. VI 17.

irat agg. ‘triste’, ‘afflitto’: sing. retto *iratz*: I 27 (:), II 41 (:), V 34 (:).

jase avv. ‘sempre’: *iasé* VII 17 (:).

[jauzir] v. intr. ‘gioire’. Inf. VI 42; ind. fut. 3 sing. *iauzira* VI 46; part. pres. sing. obl.: *iauzen* II 15; part. pres. sing. retto *iauzen*: VI 27, VII 7.

joc s. m. ‘divertimento’, ‘gioco’: sing. retto I 9; sing. obl. *ioc* VII 26.

jogar v. int. ‘giocare’, ‘scherzare’. Ger. pres. *ioguan* II 23.

jornal s. m. ‘giornata’: sing. obl. *iornau* III 24.

lag agg. ‘cattivo’: sing. retto *laig* III 1; sing. obl. *laig* IV 6.

[laiszar] v. tr. ‘lasciare’. Ind. pres. 3 sing. *lais* III 34, VI 41; ind. fut. 1 sing. *laissarai* VIII 6; ind. fut. 3 sing. *laissara* VIII 21; cong. imperf. 3 sing. *laisses* VIII 37.

[languir] v. intr. ‘languire’: ind. pres. 1 sing. *languis* I 23 (:).

las agg. ‘affaticato’: m. plu. retto IV 22.

las agg./interiez. ‘lasso’: V 9.

latz s. m. ‘laccio’: sing. obl. II 30.

lau s. f. ‘lode’: III 25 (:).

lausengier s. m. ‘maldicente’: sing. retto *lausengiers* III 31, *lauzengers* VI 45, *lauzenger* VI 53; plu. retto *lausengiers* IV 36, *lauzengiers* VI 43, *lauzeniador* VII 36, *lauzengiers* VII 41.

lauzenja s. f. ‘maldicenza’: plu. obl. *lauzenias* VI 49.

lauzor s. f. ‘lode’, ‘merito’: plu. retto *lauzors* V 31 (:); plu. retto *lauzors* V 54.

leyal agg. ‘leale’: sing. retto *leyals* VIII 22.

lin s. m. ‘lignaggio’: sing. obl. I 39.

linhatge s. m. ‘lignaggio’: sing. obl. VIII 39.

lo art. determ. ‘il’, ‘lo’: m. sing. obl. I 28, ·l II 34, III 5, III 16, ·l III 16, III 19, III 22, IV 6, ·l IV 28, ·l V 11, ·l V 53, l’ VI 47, VII 21, VII 28, VIII 17, ·l VIII 30; m. sing. retto I 29, ·l II 26, ·l II 27, ·l III 1, ·l IV 24, IV 29, IV 33, VI 26, VII 30, ·l VII 30, ·l VIII 27, ·l VIII 35; f. sing. retto *la*: l’ I 29, II 28, III 26, l’ IV 16, l’ VI 6, l’ VII 17; f. sing. obl. *la*: II 45, IV 6, l’ IV 14, VI 10, VI 11, VIII 30; m. plu. retto ·ls II 43, ·ls IV 39; m. plu. obl. *los*: ·ls IV 32, ·ls V 31, VIII 17, ·ls VIII 29; f. plu. retto *las* II 25; f. plu. obl.: *las* III 4, III 36, V 15, V 31, ·ls V 47, V 55, VII 5, VIII 29.

loc s. m. ‘luogo’: nell’espressione *en loc de* ‘in luogo di’ IV 20.

loindas avv. ‘lontano’: I 37.

lonc agg. ‘lungo’: m. sing. obl. IV 34, *loncx* VIII 34.

maint agg. indef. ‘più d’uno’, ‘molti’: m. sing. obl. *mant* III 24; f. plu. obl. *mantas* V 5, *manhta* VIII 12.

mais avv. ‘più’: I 12, I 20, I 26, III 7, VI 5, VI 21, *may* VIII 20, VIII 32.

malamen avv. ‘con malvagità’: II 16 (:).

malanansa s. f. ‘malessere’: sing. obl. VIII 3 (:).

maltrait s. m. ‘tormento’: sing. obl. IV 26; sing. retto IV 29.

mandamen s. m. ‘ordine’, ‘comando’: II 8 (:).

[**mandar**] v.tr. ‘domandare’: ind. pres. passivo 3 sing. *mandat m’es* I, 1.

manen agg. ‘ricco’: f. sing. retto *manenta* III 25.

mantenensa s. f. ‘sostegno’, ‘supporto’: sing. obl. VIII 18 (:).

[**mantener**] v. tr. ‘mantenere’: cong. pres. 3 sing. *manteinha* V 45.

marrimen s. m. ‘afflizione’, ‘tristezza’: sing. obl. II 52.

[**marrir**] v. tr. ‘affliggere’: part. pass. m. sing. retto *marritz* II 42.

mas con. ‘ma’: I 18, II 6, II 22, II 41, II 49, III 15, III 21, III 29, III 32, IV 33, V 22, V 35, V 53, VI 44, VII 25, VII 38, VII 40, VII 42, VIII 12, VIII 19, VIII 23; ‘se non’ III 9.

meins avv. ‘meno’: II 18, IV 40, VI 33, *menhs* VIII 32.

melhor agg. ‘migliore’: f. plu. obl. *milors* V 47, *meillors* V 51, *meillors* V 55.

[melhorar] v. intr. ‘migliorare’: ger. pres. *meilluran* II 13 (:); ind. pres. 3 sing. *meillura* VI 7.

melhs avv. ‘meglio’: *meils* II 14, *meils* V 4, *meils* VI 34.

mensongier agg. ‘ingannevole’: sing. obl. II 37.

[mentaure] v. tr. ‘menzionare’, ‘nominare’: ind. pres. 3 sing. *mentau* VII 26 (:), VIII 22.

[mentir] v. intr. ‘mentire’: inf. III 26, V 18; ind. pres. 3 sing. *men* II 40 (:); ind. pres. 1 sing. *men* VI 13; ind. fut. 1 sing. *mentrai* VI 39.

meravilla s. f. ‘meraviglia’: sing. obl. VI 29.

merce s. f. ‘mercé’, ‘pietà’: sing. obl. I 33, VI 37; sing. retto *merces* III 36.

mest prep. ‘tra’: V 45, V 49.

mezeis agg. ‘medesimo’: f. sing. obl. *meteus* IV 41.

midon s. m. ‘la mia signora’. Sing. retto *midons*: II 29, III 6, III 36, V 54.

mil agg. num. ‘mille’: VIII 23.

mon agg. poss. ‘mio’: m. sing. obl. I 40, III 28, IV 21, VI 20, VI 41, VII 3, VII 6, VII 16, VII 24; f. sing. obl. *ma*: I 40, III 7, V 41, VI 36, VII 2, VII 11, VIII 3, VIII 10; f. sing. voc. *ma*: IV 18, VII 18; m. plu. retto *mey*: V 6, VIII 8.

morir v. tr. ‘morir’: inf. II 21, V 35; ind. pres. 1 sing. *muer* I 18;

mort agg. ‘morto’: sing. retto *mortz* II 15; sing. obl. III 31 (:); cond. II 3 sing. *agra mort* IV 34; pass. pross. 3 sing. passivo *mort m’a* V 29; fut. 1 sing. *morai* III 11 (:), *morrai* VI 8 (:); cong. imperf. 1 sing. *moris*.

mostrar v. tr. ‘mostrare’: inf. VII 25.

mout avv., agg. e pron. ‘molto’: avv. *mout* III 32; pron. plu. obl. *moutz* VIII 6.

[mover] v. intr. ‘muovere’: ind. pres. 3 sing. *moc* I 10.

negu agg. ‘nessuno’: f. sing. obl. *neguna* IV 19.

negu s. m. ‘nessuno’. Retto sing. *negus*: VI 50, VIII 13.

nems avv. ‘troppo’: III 4 (:).

neus avv. ‘nemmeno’: IV 24, VI 31, VI 51.

ni con. ‘né’, ‘e non’ in frase negativa: I 2, II 5, II 5¹, II 10, III 10, IV 18, IV 20, IV 23, V 52, VI 17, VI 17², VI 48, VIII 14, VIII 29; con. ‘e’ in frase positiva: III 13,

IV 13, IV 25, IV 42, VI 40; ‘e’, ‘o’ in frase positiva ma dipendente da proposizione negativa: VIII 17.

no avv. di negazione: I 3, *non* I 18, *non* I 22, *non* I 27, *non* I 32, *non* I 34, *non* II 10, II 12, *non* II 20, *non* II 24, II 32, II 35, II 48, *non* II 52, *non* III 9, *non* III 10, *non* III 14, *non* III 19, *non* III 20, *non* III 34, III 32, IV 1, *non* IV 11, IV 12, IV 14, IV 22, IV 35, V 14, *non* V 16, *non* V 17, *non* V 23, *non* V 28, V 30, *non* V 36, V 51, *non* VI 5, *non* VI 14, *non* VI 16, VI 18, *non* VI 20, VI 23, *non* VI 25, VI 26, *non* VI 28, VI 39, VI 50, VII 10, VII 25, VII 32, VII 42, VII 42², VIII 4, VIII 7, *non* VIII 13, VIII 14, VIII 15, VIII 16, VIII 18, VIII 24, *non* VIII 24, *non* VIII 29, VIII 38.

nos pron. pers. 1 plur. ‘noi’: sing. retto II 49, III 2; sing. obl. V 45 (:), V 49 (:); dativo ‘a noi’: *·ns* (enclitico) II 48.

nueg s.f. ‘notte’: sing. obl. VIII 30.

nulh agg. indef., in frase negativa ‘nessuno’: m. sing. retto *nuils* I 19, *nuill* I 22, *nuils* I 28, *nuils* III 19; m. sing. obl. *nuill* II 9, *nuil* IV 26, *nuil* V 50 (:), VIII 23.

o cong. disgiuntiva ‘o’, ‘oppure’: *ho* I 37, *ho* VI 25.

o pron. dim. neutro ‘lo’, ‘questo’, ‘questa cosa’: obl. I 4, II 39, III 7, III 12, III 14, III 14², V 9, VI 18, *ho* VII 35, VII 40, VIII 24.

oimais avv. ‘ormai’: *ueimais* II 24.

olh s. m. ‘occhio’. Plu. retto *uyl*: III 17 (:), IV 22 (:), *uuyls* IV 27, *uuyl* V 6 (:); obl. plu. *uils* IV 32, *uuyls* V 3, *hueils* VII 34; obl. sing. *ueill* VI 47 (:).

on pron. rel. ‘dove’, ‘in cui’: I 40, II 6, II 50, III 6, IV 8, IV 40, V 42, VII 28.

onguan avv. ‘d’ora in poi’: II 4 (:).

onrar] v. tr. ‘onorare’. Part. pass. *onratz* II 33, VII 11.

ops s. m., nell’espressione *esser ops* ‘avere bisogno’: sing. retto. V 17.

orgolh s. m. ‘superbia’, ‘arroganza’. Sing. obl. *orguil*: III 13 (:), IV 15 (:), V 22 (:), *ergueil* VI 33 (:).

[pagar] v. tr. ‘appagare’: part. pass. m. sing. retto *pagatz* II 38.

pais s. m. ‘paese’: sing. obl. I 38 (:), III 5.

paor s. f. ‘paura’: sing. obl. IV 41 (:), VII 35 (:), VIII 6.

[parer] v. intr. ‘sembrare’, ‘parere’: ind. pres. 3 sing. *par*: I 30, II 40, V 12, V 21, V 44.

parlar v. intr. ‘parlare’: inf. VII 27, sostantivato VII 30; ind. pre. 3 sing. *parl(a)* V 46.

part s. f. ‘parte’: sing. obl. VIII 7.

partia s. f. ‘partita’: sing. obl. VII 25.

parven agg. ‘visibile’: nell’espr. *m’es parven* ‘mi sembra’ II 47.

pas avv. di negazione: I 21.

pascor s. m. ‘primavera’: sing. obl. IV 7 (:).

[passar] v. intr. ‘passare’: part. pass. sing. retto *passatz* V 11.

patz s. f. ‘pace’: sing. obl. II 17.

peitz avv. ‘peggio’: II 11, III 17, III 31, VI 31, *piegz* VIII 15.

[pensar] v. tr. ‘pensare’. Ind. pres. 1 sing. *pens: pes* III 22, VI 51, VII 31; ger. pres. *pessan* III 24, IV 31 (:).

[perdre] v. tr. ‘perdere’: ind. pres. 1 plu. *perdem* II 47.

pero con. con valore conclusivo ‘per questo’, ‘pertanto’: I 19, VI 20.

pes s. m. ‘pensiero’: sing. retto *pes* III 23, IV 35.

[pesar] v. rifl. ‘pesarmi’: cond. I 3 sing. *pesaria* III 34.

plai s. m. ‘contesa’, ‘querelle’: sing. obl. II 42 (:), IV 39 (:).

[planher] v. intr. ‘piangere’: ind. pres. 1 sing. *planc* VIII 9.

[plazer] v. tr. ‘piacere’. Ind. pres. 3 sing. *platz: I 26 (:), I 40 (:), II 6 (:), plai* II 34 (:), II 50 (:), III 12, *plaitz* III 13, *play* IV 4, IV 13, V 42 (:), *plai* VI 36 (:), VII 18, VIII 3; cond. II 3 sing. *plagra* II 4.

plen agg. ‘pieno’: m. sing. obl. I 16.

plevir v. tr. ‘promettere’, ‘assicurare’: inf. VI 13; ind. pres. 1 sing. *pliu* VIII 10.

plor s. m. ‘pianto’: plu. obl. *plors* V 39.

[plorar] v. intr. ‘piangere’: ger. pres. *ploran* III 4.

plus avv. di quantità ‘più’: I 3, III 6, IV 1, IV 8, IV 8², IV 14, IV 29, IV 40, V 13, V 14, VI 11, VI 34, VI 44, VII 33.

plusors s. m. plu. ‘la più parte’: obl. V 32.

poder s. m. ‘potere’: sing. obl. I 35, III 20, V 28, VII 16.

[poder] v. tr. ‘potere’. Ind. pres. 3 sing. *pot*: I 27, II 52, VI 16, VII 10; ind. pres. 1 sing. *pusc*: *puesc* II 24, IV 11, IV 18, V 35, *puesc* VI 13, *puesc* VI 28; cong. pres. 1 sing *puesca* II 21; cong. imperf. *pogues* IV 2.

[pojar] v. tr. ‘innalzare’, ‘portare in alto’: part. pass. f. sing. retto *poiada* VII 12.

[ponhar] v. intr. ‘sforzarsi’: ind. pres. 3 plu. *ponhon* VIII 8.

[pregar] v. tr. ‘pregare’: ind. pres. 1 sing. *prec* I 38.

prendre] v. tr. ‘prendere’, ‘ottenere’. Cong. pres. 3 sing. *prenda*: I 7 (:), V 4 (:), VIII 15 (:); part. pass.: 1 plu. *avem pres* II 44, 3 sing. *m'es pres* VIII 15.

pretz s. m. ‘pregio’, ‘valore’: sing. obl. I 11, V 43, VI 35; sing. retto I 15, I 41, II 27, V 44, V 48, V 49.

prezan agg. ‘nobile’, ‘di valore’: f. sing. obl. II 45 (:).

[prezar] v. tr. ‘apprezzare’: part. pass. m. sing. retto *prezatz* I 41; cong. imperf. 3 sing. *prezes* VI 48.

pro agg. ‘valente’: f. sing. retto pros. V 29 (:).

pro agg. sost. ‘nobiluomo’: plu. retto *pros* II 43, IV 39.

pro avv. ‘molto bene’: IV 31.

pro s. m. ‘vantaggio’: plus. obl. *pros* VIII 11; sing. retto VIII 38.

Proensa s. f. ‘Provenza’: sing. obl. VII 4 (:).

pus cong. causale ‘poiché’: III 2, III 12, VIII 8.

quan avv. di quantità ‘quanto’. *cant* III 3, *cant* III 8, *cant* III 15, *cant* IV 25.

quan avv. di tempo ‘quando’: I 26, II 40, *cant* III 13, *can* III 17, *can* IV 13, *can* IV 15, *cant* V 25, VI 19, VII 31, VII 32, VII 33, VII 40, VIII 26.

quascun pron. indef. ‘ciascuno’, ‘ogni’: m. sing. retto *cascuns* I 42.

que con. che introduce una completiva ‘che’: I 1, I 14, I 38, II 4, *qu'* II 7, II 8, II 15, III 11, *qu'* III 12, III 13, III 30, IV 13², IV 18, V 6, V 9, V 12, *c'* V 17, *c'* V 36, *c'* V 41, *qu'* VI 1, VI 5, VI 14, VI 37, *qu'* VI 52, VII 4, *c'* VII 5, *qu'* VII 14, VII 18, VII 19, VII 26, *qu'* VIII 4, VIII 10², *qu'* VIII 11, VIII 15, *qu'* VIII 19; in abbinamento a *com* ‘comunque’: I 7, V 4, VII 13²; con. consecutiva: I 24, *c'* I 25, I 32, II 3, *qu'* II 21, *c'* II 24, II 34, II 40, III 18, *qu'* IV 5, IV 11, IV 13, IV 26, *qu'* V 23, V 30, *qu'* V 44, VI 13, VI 33, VI 53, VII 13, VII 30, VIII 13, VIII 21; con. causale ‘ché’, ‘perché’: *c'* I 31, *qu'* I 34, *qu'* I 41, *qu'* II 9, II 25, *c'* II 39, II 51, *qu'* III 8, III 32, III 34, *qu'* III 35, IV 27, IV 32, V 11, *qu'* V 13, V 18, *c'* V 20, V 46, *c'* V 51, *c'* VI 3, *c'* VI 9, *qu'* VI 19, *c'* VI 23, *c'* VI 26, VI 31, *c'* VI 38, VII 5, *c'*

VII 10, *qu'* VII 12, *qu'* VII 33, *c'* VII 39, *c'* VII 41, VIII 9; in abbinamento a *per* 'per cui', 'pertanto', 'perciò': *qu'* III 27, *qu'* V 47, V 54, VII 7; con. temporale in abbinamento a *ans*: III 1, *qu'* VIII 37; in abbinamento a *per* 'perché': *qu'* IV 21; introduce un complemento di paragone 'come', 'che': III 33, *c'* V 4, VIII 20; con. comparativa: II 12, II 16, *c'* III 26, IV 1, V 14, VI 5², *qu'* VI 10, *qu'* VII 32; come elemento di ripresa: *qu'* I 11, *c'* III 17, IV 40, V 11, *qu'* V 43, *c'* V 30, *c'* VI 16, *c'* VII 3, *qu'* VIII 33.

que pron. rel. sing. retto 'che', 'il/la quale': I 30, *qu'* I 35, I 36, II 19, *qu'* II 29, II 36, II 47, II 51², *cui* III 9, III 19, III 20, III 22, III 28, IV 4, IV 10, IV 34, V 6, V 11², V 20, *c'* V 25, V 28, *c'* VI 11, *c'* VI 18, *cui* VI 48, VII 2, VII 23, VII 21, VII 29, *qu'* VIII 10, VIII 32; sing. obl. 'in cui' (anche dopo preposizione): *cui* I 15, I 28, II 43, *cui* VI 6, *qu'* VIII 17, *qu'* VIII 27; sing. obl. dat. dopo preposizione (*cui*): I 5, III 36, V 17; singl. obl. con *per*: V 24; plu. retto 'che', 'i quali': *c'* II 29, IV 37, *c'* V 32, VIII 18, VIII 30.

quec pron. indef. 'ciascuno', 'ogni': m. sing. obl. VI 7, VI 35.

querir v. tr. 'chiedere': pass. pross. 1 sing. *ai quist* VI 23.

[recreire] v. rifl. 'desistere': cong. pres. 1 sing. *recreia* I 1; ind. pres. 3 sing. *recre* VI 30 (:).

reial agg. 'regale': sing. obl. I 39 (:).

[remaner] v. intr. 'rimanere', 'restare'. Ind. pres. 3 sing.: *reman* III 3, *rema* VII 42.

[remirar] v. tr. 'ammirare': ind. pres. 1 sing. *remir* V 26, *remire* VII 33.

ren pron. indef. in frase negativa 'nulla', 'niente': *re* I 26, I 32, *res* III 9, *re* VI 19, *re* VI 39 (:), *re* VII 10, *re* VII 28 (:), *res* VIII 35.

ren s. f. 'cosa': *re* I 12, *re* IV 19 (:), *re* VI 25 (:), *re* VII 23.

[rendre] v. tr. 'rendere': ind. pres. 3 sing. *ren* II 48; cong. pres. 1 sing. *renda* V 36.

retraire v. tr. 'raccontare': VII 28.

[revenir] v. tr. 'rianimare', 'far rinvenire': ind. pres. 3 sing. *reve* III 23.

ric agg. 'ricco': sing. retto II 27, *rics* V 48, *ricx* VI 38.

rir v. intr. 'ridere'. Ger. pres. *rizen* II 23; cong. pres. 1 sing. *ria* VII 26 (:).

ris s. m. 'riso': sing. retto I 9 (:).

[saber] v. tr. 'sapere': ind. pres. 1 sing. *sai*: I 21, II 3 (:), III 7 (:), III 11, IV 12, IV 14, IV 18 (:), V 23, VI 10 (:), VI 44, VII 32, VIII 7, VIII 19; ind. pres. 3 sing. *sap* V 18; cong. pres. 2 plur. *sapchatz*: I 12 (:), V 3 (:).

sai avv. 'qui': II 43, *zay* III 3.

Salsa ‘Salses’ sing. obl. III 5.

[**salvar**] v. tr. ‘salvare’: cong. pres. 2 sing. *salv* III 6.

sazo s. f. ‘stagione’: plu. obl. *sazos* V 5 (:).

[**se abaissar**] v. rifl. ‘abbassarsi’: ind. pres. 3 sing. *baissa* IV 16, *abaissa* V 49.

[**se clamar**] v. rifl. ‘lamentarsi’: ind. pres. 1 sing. *clam* III 32.

[**se enamorar**] v. rifl. ‘innamorarsi’. Part. pass. sing. retto *enamorat*: I 31 (:), V 2 (:).

[**se enlassar**] v. rifl. ‘allacciarsi’. Pass. pross. *mi soi enlassatz* I 22 (:).

[**se estraire**] v. rifl. ‘separarsi’, ‘staccarsi’: ind. pres. 1 sing. *m’estrai* II 35 (:).

[**se gardar**] v. rifl. ‘fare attenzione’, ‘avere a temere’: ind. pres. 3 sing. *gart* VI 50.

[**se metre**] v. rifl. ‘mettersi’: ind. pres. 3 plu. *se meton* IV 39.

[**se partir**] v. rifl. ‘allontanarsi’. Ind. pres. 1 sing. *part*: III 4, VI 40; ind. fut. 1 sing. *partrai* V 37.

[**se refrenar**] v. rifl. ‘arrestarsi’: ind. pres. 1 sing. *refre* VII 27 (:).

[**se tolre**] v. tr. ‘togliersi’, ‘liberarsi’: ind. pres. 1 sing. *tuil* V 30 (:), *tueill* VI 40 (:).

[**se tornar**] v. rifl. ‘diventare’: ind. pres. 1 sing. *torn* VI 53.

semblan s. m. ‘aspetto’: sing. obl. II 37, IV 15, IV 23, VII 26; plu. obl. V 24.

semblansa s. f. ‘apparenza esteriore’: sing. obl. VIII 2.

sen s. m. ‘senno’: sing. obl. II 24.

[**senhorejar**] v. tr. ‘esercitare una preminenza’, ‘dominare’: ind. pres. 3 sing. *senhoreia* I 15 (:).

si avv. ‘così’ VIII 2; *si com* ‘così come’, ‘proprio come’ V 38, VIII 28.

si con. ipotetica ‘se’: *s’* II 13, *s’* II 16, II 32, II 48, IV 24, IV 31, *s’* IV 35, V 2, *s’* V 10, V 33, V 49, *s’* VI 24, *s’* VI 27, VI 36, *s’* VI 40, *s’* VII 14, VII 16, *s’* VII 27, VIII 15, *s’* VIII 16, VIII 23, *s’* VIII 24, *s’* VIII 28.

sia cong. disgiuntiva ‘sia’: I 37.

simple agg. ‘innocente’: plu. obl. *simplas* V 21.

sitot cong. ‘benché’: II 35, III 14, III 16, VIII 1.

so pron. indef. ‘ciò’: I 10, I 12, I 14, II 47, *zo* IV 4, IV 30, V 2, *zo* V 3, *zo* V 6, VI 35, VI 46, VII 15, VII 20, VIII 9.

sobre prep. ‘sopra’: V 47, V 55.

socor s. m. ‘soccorso’: sing. obl. *socors* V 40 (:).

socorrir v. tr. ‘soccorrere’: ind. pres. 3 sing. *socor* IV 35.

soen avv. ‘sovente’: VIII 25.

[**sofrir**] v. intr. ‘soffrire’: ind. pres, 1 sing. *sofer* III 27, *sofre* V 15; ind. pres. 3 sing. *sufér* VII 14; pass. pross. 1 sing. *ai sufert* VII 8; inf. *sufrir* VIII 30.

[**soiornar**] v. tr. ‘tranquillizzare’: ind. pres. 3 sing. *soiorn(a)* III 23.

solatz s. m. ‘piacere provocato dalla società mondana, dallo stare in compagnia’: sing. retto I 9; sing. obl. I 2 (:), II 5, II 9 (:), V 10 (:).

[**soler**] v. intr. ‘solere’. Ind. pres. 1 sing. *suil*: III 9 (:), IV 1 (:), *sol* V 14, V 38 (:), *sueill* VI 5.

solet agg. ‘solo’: sing. retto *soletz* III 21, III 28.

son agg. poss. ‘suo’: m. sing. obl. II 8, III 35, IV 3, IV 23; m. sing. retto *sos* V 48; m. plu. obl. *sos* I 6; m. plu. retto *sos* IV 27; f. sing. retto *sa* IV 27; f. plu. obl. *sas* V 26; f. plu. retto *sas* V 54; f. sing. obl. *sa*: VII 31, VII 33.

sor agg. ‘elevato’: m. sing. retto *sors* V 48.

[**sospirar**] v. intr. ‘sospirare’: ind. pres. 1 sing. *sospire* VIII 9 (:).

soven avv. ‘spesso’: I 3, II 51 (:), VI 34 (:).

[**sovenir**] v. impers. ‘sovvenire’, ‘ricordare’: ind. pres. 3 sing. *sove* III 18 (:), IV 26 (:), VI 44 (:).

suau agg. ‘tranquillo’: m. sing. retto II 17; f. sing. retto III 29 (:).

tal agg. indef. ‘tale’, ‘tanto grande’, ‘di tale qualità/intensità’: m. sing. obl. I 24, II 30, *aital* VI 52; m. sing. retto VII 22; f. sing. obl. VIII 19; ‘un tale’, ‘uno’ m. sing. retto *tals* VIII 9.

talán s. m. ‘volontà’, ‘voglia’, ‘desiderio’. Sing. obl.: *talent* I 24, *talant* IV 1, IV 9 (:), *talen* VI 20 (:), VII 1 (:); sing. retto *talán* VI 2; plu. obl. *talans* VIII 5 (:).

tan agg. ‘tanto’, ‘numeroso’: f. plu. obl. *tantas* V 43.

tan avv. di quantità ‘tanto’: I 20, I 26, I 34, *tant* II 1, II 20 (:), *tant* II 22, *tant* II 33, *tant* III 18, IV 11, IV 16 (:), *tant* IV 25, *tant* V 21, *tant* V 22, *tant* V 29, *tant* VI 12, VII 6, VII 12, VII 29, VIII 13.

temensa s. f. ‘timore’: sing. obl. VIII 20 (:).

tems s. m. ‘tempo’: sing. retto III 1, IV 7; sing. obl. IV 6, V 1.

[**tener**] v. tr. ind. pres. 3 plu. ‘ritenere’, ‘considerare’ *tenon* I 4; ind. pres. 3 sing.: ‘trattenere’ *ten* IV 3; ind. pres. 1 sing. ‘dirigere’ *tenc*: IV 32, VII 28, VII 34; ‘compiere’, ‘effettuare’: cong. pres. 3 sing. *tenga* IV 17.

Tolsa s. m. ‘Tolosano’: III 2.

tort s. m. ‘torto’: sing. obl. III 13, III 30 (:), V 50, VIII 14.

tot agg. e pron. indef. ‘tutto’, ‘ogni’. Agg. f. sing. retto *tota* I 7; agg. f. sing. obl. *tota* V 1; agg. f. plu. obl. *totas* I 17; agg. m. sing. retto: *tot* III 21, *totz* VII 23; agg. m. plu. retto: *tuit* III 2; agg. m. plu. obl.: *tot* I 11, *totz* III 27; agg. m. sing. obl. *tot*: III 5, VII 21; pron. m. sing. retto *tot* (nel *senhal*): I 40, II 6, II 50, V 42; pron. m. sing. retto *tot*: IV 25; pron. m. sing. obl. *tot*: III 3, III 7, III 8, III 15; nelle locuzioni avverbiali: *totz tems* ‘sempre’: V 1, *de tot en tot* ‘del tutto’ VII 39; con funzione avverbiale: *tot dreit* ‘dritto’ V 42.

trachor s. m. ‘traditore’: sing. obl. *trachors* V 24.

[**trair**] v. intr. ‘soffrire’: ind. pres. 1 sing. *trac* III 28; ‘cavare’ cong. pres. 1 sing. *tragua* VI 47.

trebalh s. m. ‘tormento’: sing. obl. *trebaill* II 31.

Trems ‘Trempe’ sing. obl. III 5 (:).

tro a prep. ‘fino a’: III 5.

[**trobar**] v. tr. ‘trovare’: cong. imperf. 1 sing. *trobés* V 33.

trop avv. di quantità ‘troppo’: I 12, II 11, VII 35, *trops* VII 38.

un art. indeterminato. ‘uno’, ‘uno solo’. M. sing. retto *un*: I 25; m. sing. obl. II 42, IV 24, IV 36, VI 49, VI 53; pron. indef. ‘uno’ VI 44, VII 38.

[**valer**] v. tr. ‘valere’, ‘giovare’: ind. pres. 3 sing. *val*: I 11, II 32, IV 40.

vendre v. tr. ‘vendere’, ‘fare pagare’: cong. pres. 3 sing. *venda* V 10.

[**venir**] v. intr. ‘venire’, ‘giungere’: ind. pres. 3 sing. *ve* I 30, II 51, V 13; cong. pres. 3 sing. *veinha* III 1.

ver s. m. ‘vero’, ‘verità’: sing. obl. II 40; sing. retto *ver* IV 17, *vers* VII 19.

verai agg. ‘vero’: sing. retto II 27 (:); sing. obl. VI 22 (:).

vers s. m. ‘componimento poetico di genere lirico’: sing.obl. VI 2.

vezer v. tr. ‘vedere’. Inf. VIII 37; ind. pres. 1 sing. *vei*: I 26, IV 31, VI 19, VII 32; ind. pres. 3 sing. *ve*: I 30, II 51; ind. prerf. 1 sing. *vig* V 51; ind. perf. 1 plur. *vim* VII 42; ind. perf. 3 plu. *viron* V 6; ind. fut. 1 sing. *veirai* VI 15 (:); cong. imp. 1 sing. *vis*: I 24, VIII 16; cong. pres. 1 sing. *veia* I 28 (:); nell’espressione *m’es vis* ‘mi sembra’: I 10, III 30.

vezin s. m. ‘vicino’: plu. retto *vezis* VIII 28.

vezis avv. ‘vicino’: I 37 (:).

vilan agg. sost. ‘villano’, ‘uomo rude’: sing. retto III 33 (:).

vilania s. f. ‘villania’: VIII 31 (:).

[**virar**] v. intr. ‘virare’, ‘direzionare altrove’: cong. imperf. 1 sing. *vires* IV 21; part. pass. retto sing. *viratz* V 34; cong. pres. 1 sing. *vire* VIII 7.

vis s. m. ‘viso’: sing. obl. I 33 (:).

[**viure**] v. intr. ‘vivere’. Ind. pres. 1 sing. *viu*: II 16, II 18, VI 8; ind. imperf. 1 sing. *vivia* VIII 23.

[**voler**] v. tr. ‘volere’. Inf. VII 3; ind. pres. 1 sing. *vueill* VI 12 (:), VI 51 (:), VII 24; ind. pres. 3 sing. *vol*: II 7, *vul* III 14 (:), III 31, VI 34, VII 2, VII 39, VIII 24; cong. pres. 3 sing. *vueilla* VII 19; part. pass. m. sing. retto *volgutz* VII 4.

vos pron. pers. 2 plur. ‘voi’: obl. I 18, *·us* I 20, *·us* I 21, I 33, III 28, *·us* IV 18, IV 21, *·us* IV 30, V 37 (:), *·us* VI 13, VII 18, *·us* VII 18, *·us* VII 19, *·us* VIII 10; retto III 25, III 29, VII 20.

vout agg. ‘vuoto’: m. sing. retto *voutz* V 34.

7. Opere citate

1. *Strumenti*

BATTLE ET AL. 2016 = M. Batlle – J. Martí i Castell – J. Moran – J. A. Rabella, *Gramàtica històrica de la llengua catalana*, Barcelona, PAM, 2016.

BdT = Alfred Pillet – Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.

BEdT = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, versione 2.5, a cura di Stefano Asperti, Università degli Studi “La Sapienza” di Roma [http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx]

CNYRIM 1888 = Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den provenzalischen Lyrikern*, Marburg, Elwertsche Verlagsbuchhandlung, 1888.

COM2 = *Concordance de l’occitan médiéval. 2. Les troubadours. Les textes narratifs en vers*, a cura di Peter Ricketts, Turnhout, Brepols, 2005 (su cd-rom).

DCVB = *Diccionari català-valencià-balear. Inventari lexical y etimologich de la llengua que parlen Catalunya espanyola y Catalunya francesa, el Regne de Valencia, les Illes Balearis y la Ciutat d’Alguer de Sardenya, en totes ses formes literaries y dialectals, antigues y modernes / obra iniciada de Antoni Maria Alcover*, Palma, Moll, 1993, 10 voll.

DOM = *Dictionnaire de l’Occitan Médiéval*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel; avec la collaboration de Claudia Kraus, Renate Peter et Monika Tausend, Tübingen, Niemeyer, 1996–

DU CANGE = Ch. Dufresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, 1883-1887 (rist. anastatica Graz 1954), 10 voll.

FARAUDO DE SAINT-GERMAIN = *Vocabulari de la llengua catalana medieval de Lluís Faraudo de Saint-Germain*.
[https://www.iec.cat/faraudo/]

FEW = Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Strasbourg, Éditions de linguistique et philologie, 1922-2002, 25 voll.

Frank = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957.

GUIDA-LARGHI 2013 = Saverio Guida – Gerardo Larghi, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, Mucchi, 2013.

JENSEN 1994 = Frede Jensen, *Syntaxe de l’ancien occitan*, Tübingen, Niemeyer, 1994.

LR = François Just-Marie Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris, Silvestre, 1836-1845, 6 voll.

MOLL 2006 = Francesc de B. Moll, *Gramàtica històrica catalana*. Edició corregida i anotada per Joaquim Martí Mestre, amb la col·laboració de Jesús Jiménez, Valencia, Universitat de València, 2006.

PD = Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl's Winter Universitätsbuchhandlung, 1909.

PULSONI 2001 = Carlo Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovadorica*, Modena, Mucchi, 2001.

SW = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards *Lexique roman*, Leipzig, Reisland, 1894-1915, 7 voll. (vol. VIII a cura di Carl Appel, 1924).

2. Edizioni trovadoriche³⁵¹

APPEL 1882 = Carl Appel, *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, Berlin, Reimer, 1882.

APPEL 1890 = Carl Appel, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, Fues's Verlag, 1890.

APPEL 1915 = Carl Appel, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.

ARVEILLER-GOUIRAN 1987 = Raymond Arveiller – Gérard Gouiran, *L'oeuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, Aix-en-Provence, CUER MA - Université de Provence, 1987.

ASPERTI 1990 = Stefano Asperti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi, 1990.

AVALLE 1960 = d'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.

BARACHINI 2016 = Giorgio Barachini, *Il trovatore Elias de Barjols*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016.

BARTSCH 1857 = Karl Bartsch, *Peire Vidal's Lieder*, Berlin, Dümmler, 1857.

BEGGIATO 1984 = Fabrizio Beggiato, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, Mucchi, 1984.

³⁵¹ Per le citazioni dai trovatori di cui non sono espressamente richiamate le edizioni si faccia riferimento alla bibliografia delle COM2. Per i nomi dei trovatori utilizzo talvolta le sigle di Frank.

- BERETTA SPAMPINATO 1978 = Margherita Beretta Spampinato, *Berenguer de Palol*, Modena, Mucchi, 1978.
- BERTONI 1915 = Giulio Bertoni, *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini, 1915.
- CAVALIERE 1935 = Alfredo Cavaliere, *Le poesie di Peire Raimon de Toulouse*, Firenze, Olschki, 1935.
- CHAYTOR 1926 = Henry John Chaytor, *Les chansons de Perdigon*, Paris, Champion, 1926.
- DE RIQUER 1971 = Martín de Riquer, *Guillem de Berguedà*, Abadía de Poblet, 1971.
- DE RIQUER 1972 = Martín de Riquer, *El trovador Huguet de Mataplana*, in *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, 2 voll., pp. 455-494.
- DI LUCA 2008 = Paolo Di Luca, *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi, 2008.
- FRANK 1949 = István Frank, *Pons de la Guardia, troubadour catalan du XIIe siècle*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 22 (1949), pp. 229-327.
- FRATTA 1996 = Aniello Fratta, *Peire d'Alvernhe. Poesie*, Manziana, Vecchiarelli, 1996.
- GRESTI 2001 = Paolo Gresti, *Il trovatore Uc Brunenc. Edizione critica con commento, glossario e rimario*, Tübingen, Niemeyer, 2001.
- HERRIG'S ARCHIV 1846 = Ludwig Herrig – Heinrich Viehoff, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Auch: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, Braunschweig, Westermann, 1846.
- HOEPPFNER 1927 = Ernst Hoepffner, *Le troubadour Bernart Marti*, «Romania», 53 (1927), pp. 103-150.
- HOEPPFNER 1929 = Ernst Hoepffner, *Les Poésies de Bernart Marti*, Paris, Champion, 1929.
- JOHNSTON 1935 = Ronald Carlyle Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, Droz, 1935.
- KOLSEN 1910 = Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Niemeyer, 1910-1935.
- LACHIN 2004 = Giosuè Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.

- LAZAR 1966 = Moshé Lazar, *Bernard de Ventadour troubadour du XIIIe siècle. Edition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire*, Paris, Klincksieck, 1966.
- LEWENT 1909 = Kurt Lewent, *Zu den Liedern des Perdigos*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 33 (1909), pp. 670-687.
- MAHN 1846-1886 = Karl August Friedrich Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Berlin, Dümmler, 1846-1886, 4 voll.
- MAHN 1856-1873 = Karl August Friedrich Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Berlin, Duemmler; Paris, Frank-Klincksieck; London, Williams and Norgate, 1856-1873, 4 voll.
- MARTORANO 2017 = Pons de Chaptoil, *Poesie*, edizione critica a cura di Antonella Martorano, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017.
- MASCITELLI 2018 = Cesare Mascitelli, *Guilhem de Montanhagol. Non an dig tan li primier trobador (BdT 225.7)*, «Lecturae Tropatorum», 11 (2018), pp. 1-37.
- MELANI 2016 = Silvio Melani, *Per sen de trobar. L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols Publishers, 2016.
- MOUZAT 1965 = Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, Nizet, 1965.
- NEWCOMBE 1971 =, Terence H. Newcombe, *The Troubadour Berenger de Palazol: A Critical Edition of his Poems*, «Nottingham Medieval Studies», 15 (1971), pp. 54-95.
- PERUGI 1978 = Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, 2 voll.
- PERUGI 2015 = Arnaut Daniel, *Canzoni*, nuova edizione a cura di Maurizio Perugi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.
- POLI 1997 = Andrea Poli, *Aimeric de Belenoi. Le Poesie*, Firenze, Positivamail, 1997.
- RAYNOUARD 1816-1821 = François Just-Marie Raynouard, *Choix de poésies originales des troubadours*, Paris, Didot, 1816-1821, 6 voll.
- Rialto* = [<http://www.rialto.unina.it/>]
- ROCHEGUDE 1819 = Henri Pascal de Rochegude, *Le Parnasse Occitanien*, Toulouse, Cadet, 1819.
- SAVJ-LOPEZ 1901-1903 = Paolo Savj-Lopez, *Il canzoniere provenzale "J"*, «Studi di Filologia Romanza», 9 (1901-1903), pp. 489-594.

- SHEPARD 1927 = William P. Shepard, *The Oxford Provençal Chansonnier. Diplomatic Edition of the Manuscript of the Bodleian Library, Douce 269, with Introduction and Appendices*, Princeton, Princeton University Press, 1927.
- SQUILLACIOTI 1999 = Paolo Squillacioti, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini, 1999
- STENGEL 1872 = Edmund Stengel, *Studi sopra i canzonieri provenzali di Firenze e di Roma*, «Rivista di Filologia Romanza», 1 (1872), pp. 20-45.
- STENGEL 1898-1902 = Edmund Stengel, *Le chansonnier de Bernart Amoros*, «Revue des langues romanes», 44 (1900), pp. 213-244, 328-341, 423-442.
- STROŃSKI 1906 = Stanislaw Stronski, *Le troubadour Elias de Barjols*, Toulouse, Privat, 1906.
- TAYLOR 1991 = Robert A. Taylor, *Pons d'Ortaffa: Images of Exile and Love*, in *Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec, par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, Univ. de Poitiers - CSECM, 1991, pp. 567-575.
- VATTERONI 2013 = Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena, Mucchi, 2013, 2 voll.
- ZEMP 1978 = Josef Zemp, *Les poésies du troubadour Cadenet. Édition critique avec introduction, traduction, notes et glossaire*, Berne – Frankfurt am Mein – Las Vegas (Nev.), Lang, 1978.

3. Fondi d'archivio, cartulari, fonti documentarie e relative edizioni

ACA = Archivo de la Corona de Aragón.

ACRI-ACM = Arxiu Comarcal del Ripollès – Arxiu Comarcal del Maresme.

ACU = Archivio Capitolare di Urgell.

ADPO = Archives départementales des Pyrénées-Orientales.

ADS = Arxiu Diocesà de Solsona.

AHNM = Archivo Histórico Nacional de Madrid.

AMSJA = Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses.

ARB = Archivo Real de Barcelona.

BAIGES ET AL. 2010 = *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona, de Ramon Berenguer II a Ramon Berenguer IV*, a cura de Ignasi J. Baiges – Gaspar Feliu – Josep M. Salrach – Pere Benito – Rafael Conde – Víctor Farías – Pere Galceran – Margot Pons – Núria Sadurní – Alberto Torra, Barcelona, Fundació Noguera, 2010, 4 voll.

- BEUTER 1604 = Pedro Antonio Beuter, *Cronica general de toda España y especialmente del Reyno de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1604.
- BT = Biblioteca Provincial de Terragona.
- Cartulari de Poblet* = *Cartulari de Poblet. Edició del manuscrit de Tarragona*, a cura dell'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, Casa d'Assistència Pres. Macia, 1938.
- Cartulario de «Sant Cugat» del Vallés* = *Cartulario de «Sant Cugat» del Vallés*, a cura de José Rius y Serra, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945-1981, 4 voll.
- Casa del Temple de Gardeny* = *Col·lecció diplomàtica de la Casa del Temple de Gardeny (1070-1200)*, a cura de Ramón Sarobe i Huesca, Barcelona, 1998, 2 voll.
- Chartrier de Fontfroide* = *Chartrier de l'abbaye cistercienne de Fontfroide (894-1260)*, éd. par Véronique de Becdelièvre, Paris, Éditions du CTHS, 2009, 2 voll.
- Diplomatari de l'Arxiu Diocesà de Solsona* = *Diplomatari de l'Arxiu Diocesà de Solsona (1001-1200)*, a cura de Antoni Bach Riu, Barcelona, Fundació Noguera, 2002, 2 voll.
- Diplomatari de Poblet* = *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, vol. 1, a cura di Agustí Altisent, Barcelona, Abadia de Poblet, 1993.
- Diplomatari del Masdú* = *Diplomatari del Masdú*, a cura di Rodrigue Tréton, Barcelona, Fundació Noguera, 2010, 5 voll.
- FELIU DE LA PEÑA 1709 = Narciso Feliu de la Peña, *Anales de Cataluña*, Barcelona, Editorial Base, 1999 [facsimile dell'edizione Barcelona, per Juan Pablo Martí, 1709].
- GONZALVO 1994 = *Le constitucions de pau i treva de Catalunya (segles XI-XIII)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departamente de Justícia, 1994.
- LBSC = «Llibre Blanch» de Santa Creus.
- LFM = *Liber Feudorum Maior*, a cura di Francisco Miquel Rossel, Barcelona, Consejo superior de investigaciones científicas, 1945-1947, 2 voll.
- Marca Hisp.* = *Marca Hispanica sive Limes Hispanicus, hoc est, geographica & historica descriptio Cataloniae, Ruscinonis, & circumjacentium populorum*, Paris, Apud Franciscum Muguet, 1688.
- MIRET Y SANS 1899 = Joaquím Miret y Sans, *Cartoral dels Templers de les Comandes de Gardeny y Barbens*, Barcelona, Tipografia "L'Avenç", 1899.
- MONTSALVATJE Y FOSSAS 1889-1910 = Francisco Montsalvatje y Fossas, *Noticias históricas*, Olot, Imprenta y Librería de Juan Bonet, 1899-1910, 26 voll.

Sant Joan de les Abadesses = Diplomatarium del monestir de Sant Joan de les Abadesses (995-1273), a cura de Joan Ferre i Godoy, Fundació Noguera, Barcelona, 2009.

Sant Pere de la Portella = Diplomatarium del monestir de Sant Pere de la Portella, a cura di Jordi Bolòs, Barcelona, Fundació Noguera, 2009.

Santa Maria de Santes Creus = Diplomatarium de Santa Maria de Santes Creus (975-1225), a cura di Joan Papell i Tardiu, Barcelona, Fundació Noguera, 2005, 2 voll.

TOMIC 1534 = *Historias e conquistas dels excellentissims e catholics reys de Aragó e de lurs antecessors los comtes de Barçelona compiladas per lo honorable historic mossen Pere Tomic. Any MDXXIIIJ*, Barcelona, Estampa «La Renaixensa», 1886 [facsimile dell'edizione del 1534].

VILLANUEVA 1850 = Jaime Villanueva, *Viage literario a las Iglesias de España*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1808-1852, 22 voll.

4. Varia

ALBERNI 2005 = Anna Alberni, *El cançoner occità V: un estat de la cuestió*, 65 (2005), pp. 155-180.

ALTISENT 1978 = Augustí Altisent, *Seguint el rastre de Guerau de Jorba i el seu llinatge*, «Aplec de treballs», 1 (1978), pp. 33-84.

ANGLADE 1919 = Joseph Anglade, *Las Leys d'Amors*, Toulouse, Privat, 1919, 4 voll.

ASHCROFT – GRIFFITHS – TIFFIN 2002 = *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, ed. by B. Ashcroft – G. Griffiths – H. Tiffin, London-New York, Routledge, 2002² [1989].

ASPerti 1995 = Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995.

ASPerti 1999 = Stefano Asperti, *I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento*, «Mot So Razo», 1 (1999), pp. 12-31.

ASPerti 1999a = Stefano Asperti, *La letteratura catalana medievale*, in *L'area iberica*, a cura di V. Bertolucci – C. Alvar – S. Asperti, Roma, Laterza, 1999.

ASPerti 2013 = Stefano Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, «Studi mediolatini e volgari», 59 (2013), pp. 65-105.

ASTON 1953 = Stanley C. Aston, *On the attribution of the poem "Be.m cujava que no chantes oguan" and the identity of "Marqueza"*, «The Modern Language Review», 48 (1953), pp. 151-158.

- AURELL 1981 = Martin Aurell, *Le personnel politique catalan et aragonais en Provence sous Alphonse Ier (1162-1196)*, «Annales du Midi», 93 (1981), pp. 121-139.
- AVALLE 1993 = d'Arco Silvio Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1993.
- BEC 1969 = Bec Pierre, *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadorn*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 12 (1969), pp. 25-33.
- BEC 1969a = Pierre Bec, *Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, vol. 2, pp. 1309-1329.
- BEC 1971 = Pierre Bec, *L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour*, in *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, Soledis, 1971, vol. 1, pp. 102-114.
- BEC 1982 = Pierre Bec, *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 25 (1982), pp. 31-47.
- BELTRAMI 2016 = Pietro G. Beltrami, *Appunti per una nuova edizione di Giraut de Bornheil*, «Romance Philology», 70 (2016), pp. 21-37.
- BELTRAMI-SANTAGATA 1987 = Pietro Beltrami – Marco Santagata, “*Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori*”. *Un episodio della cultura provenzale del Petrarca*, «Rivista di Letteratura Italiana», 5, 1987, pp. 9-89.
- BERETTA SPAMPINATO 1991 = Margherita Beretta Spampinato, *Il percorso occhi-cuore nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani*, «Messana», n.s. 8 (1991), pp. 187-221.
- BISSON 1977 = Thomas N. Bisson, *Ramon de Caldes (c. 1135-c. 1200): dean of Barcelona and king's minister*, in *Law, Church and Society. Essays in honor of Stephan Kuttner*, edited by Kenneth Pennington e Robert Sommerville, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1977, pp. 281-292.
- BONNASSIE 1975-1976 = Pierre Bonnassie, *La Catalogne du milieu du Xe à la fin du XIe siècle: croissance et mutations d'une société*, Toulouse, Assoc. de publ. de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1975-1976, 2 voll.
- BOUTIÈRE-SCHUTZ 1964 = Jean Boutière – Alexander H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles. Édition refondue, augmentée d'une traduction française, d'un appendice, d'un lexique, d'un glossaire et d'un index des termes concernant le “trobar” / par Jean Boutière; avec la collaboration d'I. M. Cluzel*, Paris, Nizet, 1964.
- BRAMBILLA AGENO 1984 = Franca Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*. Seconda edizione riveduta e ampliata, Antenore, Padova, 1984.

- BRUNETTI 1993 = Giuseppina D. B. Brunetti, *Il testo riflesso: appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali*, in *La Filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991)*, a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1993, pp. 609-628, 2 voll.
- CARUANA 1962 = Jaime Caruana Gómez de Barrera, *Itinerario de Alfonso II de Aragón*, «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», 7 (1962), pp. 73-298.
- CHAMBERS 1976-1977 = Frank M. Chambers, *Two troubadour lyrics*, «Romance Philology», 30, 1976-1977, pp. 134-144.
- CHENON 1919-1923 = Emile Chénon, *Le rôle juridique de l'«osculum» dans l'ancien droit français*, «Mémoires de la Société des Antiquaires de France», serie VIII, 6, 1919-1923, p. 124-155.
- COHEN 2000 = *The Postcolonial Middle Ages*, ed. by Jeffrey Jerome Cohen, New York, Palgrave, 2000.
- COLL I ALENTORN 1957 = Miquel Coll i Alentorn, *Sobre el nom d'un trobador català*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romane à la mémoire de István Frank*, Saarbrücken, Univ. des Saarlandes, 1957, 2 voll., pp. 179-182.
- COROMINES 1971 = Joan Coromines, *Lleures i converses d'un filòleg*, Barcelona, Club Editor, 1971.
- CROPP 1975 = Glynnis M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.
- CURTIUS 1999 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Milano, La Nuova Italia, 1999 [1948].
- DE LOLLIS 1920 = Cesare De Lollis, *Poesie provenzali sulla origine e sulla natura d'amore*, Roma, Maglione e Strini, 1920.
- DE RIBERA 1743 = Manuel de Ribera, *Genealogía de la ilustre casa de Cervelló*, Barcelona, 1743.
- DE RIQUER 1959 = Martín de Riquer, *La littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 2 (1959), pp. 177-201.
- DE RIQUER 1964 = Martín de Riquer, *Història de la literatura catalana. 1*, Barcelona, Ariel, 1964.
- DE RIQUER 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975.
- DE RIQUER 1997 = *Antologia de poetas catalans I: Època medieval*, a cura de Martí De Riquer, Galàxia Gutenberg, Cercle de lectors, 1997.

- DE RIQUER 1999 = Martín de Riquer, *Hommage à István Frank*, «La France latine», 129 (1999), pp. 4-21.
- DE RIQUER 2010 = Martín de Riquer, *Leggere i trovatori*, edizione italiana a cura di Massimo Bonafin, Macerata, eum, 2010.
- DOLSET 2008 = Henri Dolset, *Frontière et pouvoir en Catalogne médiévale. L'aristocratie dans l'ouest du comté de Barcelone (début du xe-milieu du xiiie siècle)*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2008, 3 voll.
- DRAGONETTI 1960 = Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise (contribution à l'étude de la rhétorique médiévale)*, Bruges, De Tempel, 1960.
- EPF = [Epître farcie française] G. Paris, *Une épître française de Sainte Etienne*, «Romania», 10 (1881), 218-23.
- FERRAN VAILS TABERNER 1915-1916 = Ferran Vails Taberner, *Els comtats de Pallars i Ribagoça a partir del segle XI*, «Estudis Universitaris Catalans», IX (1915-1916), pp. 1-101.
- FRANQUESA GASOL 1899 = Juan Franquesa Gasol, *Anales de Cervera*, Barcelona, C. Miró, 1899, 3 voll.
- GADEA I GAMBÚS 1990 = Ferran Gadea i Gambús, *En so vell i antic: antologia de trobadors catalans*, Barcelona, La Magrana, 1990.
- GAMBINO 2009 = Salutz d'amor. *Edizione critica del corpus occitanico*, a cura di Francesca Gambino, Introduzione e Nota ai testi di Speranza Cerullo, Roma, Salerno, 2009.
- GATIEN-ARNOULT 1841-1843 = Adolphe Félix Gatien-Arnoult, *Las flors del gay Saber estiers dichas "Las Leys d'Amors"*, Toulouse, J.-B. Paya, 1841-1843.
- GHIL 1986 = Eliza Miruna Ghil, *The Seasonal Topos in the Old provençal Canso: A Reassessment*, in *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1986, vol. 1, pp. 87-99.
- GRIFOLL 2017 = Isabel Grifoll, *The Culture (Ninth-Twelfth Centuries): Clerics and Troubadours*, in *The Crown of Aragon. A singular mediterranean Empire*, edited by Flocel Sabaté, Leyde – Boston, Brill, 2017, pp. 125-149.
- GRÖBER 1877 = Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670.
- GUIDA 1993 = Saverio Guida, *Ecdotica delle più antiche liriche oitaniche ed occitaniche*, in *La Filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Messina 19-22 dicembre 1991)*, a cura di Saverio Guida e Fortunata Latella, Messina, Sicania, 1993, pp. 115-129, 2 voll.

- GUIDA 1995 = Saverio Guida, *Religione e letterature romanze*, Soveria Manelli, Rubbettino, 1995.
- GUIDA 2010 = Saverio Guida, “*Bernart Marti lo pintor...*”, «Romance Philology», 64 (2010), pp. 53-72.
- GUIDA 2013 = Saverio Guida, *Tremoleta.l Catalas (BdT 305.16, v.49) = Pons d’Ortafa?*, in *Dai pochi ai molti: Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2013, pp. 893-914.
- GUIDA 2019 = Saverio Guida, *Per la biografia di Guilhem Figueira (con ipotesi agnitiva di Gormonda)*, «Cultura Neolatina», LXXIX, 1-2 (2019), pp. 11-62.
- HARVEY 2001 = Ruth Harvey, *Occitan Extravagances and the Court Assembly at Beaucaire in 1174*, «Cultura Neolatina», 61 (2001), pp. 55-74.
- HARVEY 2006 = Ruth Harvey, *Belcaire 1174: les virtuts polítiques del dispendi i l’ostentació*, «Mot so razo», 5 (2006), pp. 7-16.
- HENRICHSEN 1971 = Arne Johan Henrichsen, *Les propositions concessives en ancien provençal*, in *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, Soledì, 1971, 2 voll.
- HINOJOSA 1905 = Eduardo de Hinojosa, *El régimen señorial y la cuestión agraria en Cataluña durante la edad media*, Madrid, Librería General del Victoriano Suárez, 1905.
- HOEPPFNER 1946 = Ernst Hoepffner, *Le «baiser volé» de Peire Vidal*, in *Mélanges Krepinski* («Casopis moderna Filologia», giugno), 1946, pp. 140-145.
- HOEPPFNER 1951 = Ernst Hoepffner, [recensione a FRANK 1949], «Romania», 285 (1951), pp. 115-118.
- HOEPPFNER 1951a = Ernst Hoepffner, *Les poésies de Peire Vidal d’attribution douteuse*, in *Mélanges d’Histoire du Moyen Age dédiées à la mémoire de Louis Halphen*, Paris, PUF, 1951, pp. 333-343.
- HOLLYMAN 1957 = Kenneth James Hollyman, *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut moyen-âge*, Genève-Paris, Droz, 1957.
- Intavulare JSV = Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari), I. *Canzonieri provenzali: J* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi soppressi F 4 776), a cura di Enrico Zimei; *S* (Oxford, Bodleian Library, Douce 269), a cura di Luciana Borghi Cedrini; *V* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11 = 278), a cura di Ilaria Zamuner.
- JEANROY 1934 = Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1934, 2 voll.
- KÖHLER 1981 = Erich Köhler, “*Can vei la lauzeta mover*”: *Überlegungen zum Verhältniss von phonischer Struktur und semantischer Struktur*, in *Semiotics and*

Dialectics: Ideology and the Text, ed. by Peter V. Zima, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1981, pp. 445-468.

KOLSEN 1925 = Adolf Kolsen, *Trobadorgedichte: Dreissig Stücke altprovenzalischer Lyrik zum ersten Male kritisch bearbeitet*, Halle, Niemeyer, 1925.

LAFONT 1998 = Robert Lafont, "Sai" et "lai". *Le concept d'Espagne chez Marcabru*, in *Le Rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO*, Amsterdam, 16-18 octobre 1995, éd. par Anton Touber, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1998.

LEÓN GÓMEZ 2012 = Magdalena León Gómez, *El cançoner C (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.

LINDER 1970 = Karl Peter Linder, *Studien zur Verbalsyntax der ältesten provenzalischen Urkunden und einiger anderer Texte mit einem Anhang über das konditionale "qui"*, Tübingen, Fotodruck Präzis B. v. Spongenberg, 1970.

LLAGOSTERA – ALABAU 2001 = Antoni Llagostera Fernández – Ramon Alabau, *Primera traducció al català dels poemes del trobador ripollès Ponç de la Guàrdia*, «Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès», 2001 (Annals 1999-2000), pp. 11-32.

LOPORCARO 1990 = M. Loporcaro, *Due poesie di Guilhem de Saint Gregori (BdT 233.2 e 233.3)*, «Medioevo romanzo», XV (1990), pp. 17-60.

MANCINI 1993 = Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 187-205.

MARSHALL 1965 = John 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)*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1965, pp. 53-63.

MARSHALL 1980 = John H. Marshall, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, «Romania», 101, 1980, pp. 289-335.

MEDINA GRANDA 2011 = Rosa María Medina Granda, *La repetición sinonímica en la Chansó cortés occitana: una primera aproximación desde el 'motivo registral', el 'coupling poético'*, in *Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008)*, éditées par Angelica Rieger avec la collaboration de Domergue Sumien, Aachen, Shaker, 2011, pp. 219-224.

Mélanges Frank = 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 Saarlanders, 1957.

- MENICHETTI 2015 = Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, prefazione di Pietro G. Beltrami, Strasbourg, ELiPhi, 2015.
- MIRET I SANS 1904 = Joaquim Miret i Sans, *Itinerario del Rey Alfonso I de Cataluña, II en Aragón: I (de 1162 a 1174)*, «Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona», 2, 13 (1904), pp. 257-278.
- MOCAN 2004 = Mira Mocan, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale "cossirar"*, Roma, Bagatto, 2004.
- MUNDY 1997 = John H. Mundy, *Society and Government at Toulouse in the Age of the Cathars*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1997.
- PADEN 1998 = William D. Paden, *An Introduction to Old Occitan*, New York, The Modern Language Association of America, 1998.
- PIROT 1972 = François Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona, R. Academia de Buenas Letras, 1972.
- PREMI 2019 = Nicolò Premi, *La canzone Nueyt e iorn ai dos mals senhors (BdT 233,3)*, «Medioevo romanzo», XLIII (2019-1), pp. 139-165.
- RIEGER 1990 = Dietmar Rieger, "Chantar" und "faire". *Zum problem der trobadoresken Improvisation*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 106 (1990), pp. 423-435.
- SAKARI 1961 = Aimo Sakari, *Pontus de La Gardie, capitaine scandinave, descend-il du troubadour homonyme?*, «Estudis Romànics», 9 (1961), pp. 203-207.
- SANGUINETI – SCARPATI = Federica Sanguineti – Oriana Scarpati, *Comensamen comensarai: per una tipologia degli incipit trobadorici*, «Romance Philology», 67-1, pp. 113-138.
- SAVIOTTI 2017 = Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017.
- SCHELUKO 1937 = Dimitri Scheludko, *Zur Geschichte des Natureingangs bei den Trobadors*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 60 (1935-37), pp. 257-334.
- SCHULTZ-GORA 1892 = Oskar Schultz-Gora, *Unvermitteltes Zusammentreten von zwei Adjektiven oder Participien im Provenzalischen*, «Zeitschrift für romanische Philologie», XVI (1892), pp. 513-517.
- SCHULTZ-GORA 1905 = Oskar Schultz-Gora, *Los olhs del cor*, «Zeitschrift für romanische Philologie», XXIX (1905), pp. 337-340.

- SERRA VILARO 1930 = Joan Serra Vilaro, *Baronies de Pinós i Mataplana: investigació als seus arxius*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1930.
- SOBREQUÉS I VIDAL 2011 = Santiago Sobrequés i Vidal, *Els barons de Catalunya*, Barcelona, a cura de Jaume Sobrequés i Callicó, Editorial Base, 2011.
- STENGEL 1878 = Edmund Stengel, *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken. "Lo Donatz Proensals" und "Las Rasos de trobar", nebst einem provenzalisch-italienischen Glossar*, Marburg, Elwert, 1878.
- STICHEL 1890 = Karl Stichel, *Beiträge zur Lexikographie des altprovenzalischen Verbuns*, Marburg, N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, 1890.
- TAVERA 1978 = Antoine Tavera, *Le Chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, «Cultura Neolatina», 38, 1978, pp. 233-249.
- TAVERA 1992 = Antoine Tavera, *La table du chansonnier d'Urfé*, «Cultura Neolatina», 42 (1992), pp. 23-138.
- VALLET 2003 = Edoardo Vallet, *Il "senhal" nella lirica trobadorica (con alcune note su "Bel/Bon Esper" in Gaucelm Faidit). 1ª parte*, «Rivista di Studi Testuali», 5 (2003) [ma 2006], pp. 111-167.
- VALLET 2004-2005 = Edoardo Vallet, *Il "senhal" nella lirica trobadorica (con alcune note su "Bel/Bon Esper" in Gaucelm Faidit). 2ª parte*, «Rivista di studi testuali», 6-7 (2004-2005) [ma 2007], pp. 281-325.
- VAN VLECK 1991 = Amelia E. van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, Univ. of California Press, 1991.
- VARVARO 1970 = Alberto Varvaro, *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli», 45 (1970), pp. 73-117.
- WECHSSLER 1909 = Eduard Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs. Studien zur Vorgeschichte der Renaissance. I. Minnesangs und Christentum*, Halle, Niemeyer, 1909.
- ZIMEI 2004 = Enrico Zimei, *Sinalefe e dialefe*, «Critica del testo», 7 (2004), pp. 919-971.
- ZIMMERMANN 1998 = Marie-Claire Zimmermann, *Ausiàs March o L'emergència del jo*, València/Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ZIMMERMANN 2003 = Michel Zimmermann, *Écrire et lire en Catalogne (IXe-XIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, 2 voll.
- ZINELLI 2003 = Fabio Zinelli, *Quelques remarques autour du chansonnier E (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749), ou du rôle de la "farcissure" dans les chansonniers occitans*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du VIIe Congrès International de l'Association

Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria – Messina, 7-13 luglio 2002), a cura di R. Castano – S. Guida – F. Latella, Roma, Viella, 2004, p. 761-791.

ZUFFEREY 1987 = François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Ginevra, Droz, 1987.

RÉSUMÉ

La thèse consiste en une nouvelle édition critique des huit chansons du troubadour catalan Pons de la Guardia. Tout d'abord, l'édition s'ouvre sur un bref statut quaestionis qui résume la bibliographie précédente sur le troubadour. Deuxièmement, dans une étude introductive, j'ai présenté les caractéristiques de la tradition manuscrite du poète illustrant les huit manuscrits (CEJNRSVa) qui rassemblent ses poèmes et commentant les données matérielles. Il est apparu que la tradition du troubadour se situe entièrement dans la soi-disant tradition y, définie par Avalor, et qu'elle prouve ses relations avec les sources catalanes. J'ai consacré un chapitre à la biographie du poète et à la reconstitution du contexte historique et littéraire dans lequel il opérait. Le profil du poète-chevalier qui se dégage de ma reconstruction illumine un réseau dense de différents problèmes socioculturels. Quant à la langue, Pons, bien qu'il soit de langue maternelle catalane, s'avère maîtriser correctement la langue littéraire. Seuls quelques cas de catalanisms en rime ont été détectés. La thèse se termine par un glossaire complet.

MOTS CLÉS

édition critique, troubadour, occitan, catalan, philologie

ABSTRACT

The thesis consists of a new critical edition of the eight songs of the Catalan troubadour Pons de la Guardia. First, the edition opens with a brief status quaestionis that summarizes the previous bibliography on the troubadour. Secondly, in an introductory study, I presented the characteristics of the poet's manuscript tradition illustrating the eight manuscripts (CEJNRSVa) which collect his poems and commenting on material data. It emerged that the tradition of the troubadour is entirely situated in the so-called tradition y, defined by Avalor, and that it proves its relations with Catalan sources. I dedicated a chapter to the biography of the poet and to the reconstruction of the historical and literary context in which he operated. The profile of the poet-knight that emerges from my reconstruction illuminates a dense network of different socio-cultural problems. As for the language, Pons, although he was a Catalan native speaker, proves to master the literary language properly. Only a few cases of rhyming Catalanisms are noted. A complete glossary closes the edition.

KEYWORDS

critical edition, troubadour, occitan, catalan, philology