

Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali – SEAI

Dottorato in:  
**Scienze del Testo dal Medioevo alla Modernità: Paleografia, Filologie  
Medievali, Studi Romanzi**

# *Le coblas esparsas* trobadoriche. Primi sondaggi sul genere

Dottoranda:

Dott.ssa Francesca Cicerchia

Relatori:

Prof. Paolo Canettieri

Prof.ssa Maddalena Signorini



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

A.A. 2022/2023

© Tutti i diritti riservati

# Sommario

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>5</b>
<b>1. NOTE SULLA TERMINOLOGIA: COBLA, COBLEJADOR, COBLEJAR</b>	<b>7</b>
1.1. I VOCABOLARI	7
1.2. LE OCCORRENZE E I SIGNIFICATI	10
1.2.1. COBLA	10
1.2.2. COBLEJADOR E COBLEJAR	26
1.3. SULL'ADEGUATEZZA DELLA TERMINOLOGIA: COBLA ESPARSA E COBLA TRIADA	29
1.3.1. COBLA ESPARSA	29
1.3.2. COBLA TRIADA	34
<b>2. L'IDEA DI COBLA PER I TROVATORI</b>	<b>42</b>
2.1. I TESTI	44
2.1.1. GAUCELM FAIDIT, <i>TROP MALAMEN M'ANET UN TEMPS D'AMOR</i> (BEDT 167,063)	47
2.1.2. GUI DE CAVAILLON, <i>DOAS COBLAS FARAI EN AQUEST SON</i> (BEDT 192,002) - BERTRAN FOLCO D'AVIGNO, <i>JA NO CREIRAI D'EN GUI DE CAVAILLO</i> (BEDT 083,002)	49
2.1.3. ARNAUT DE CUMENGE, <i>BE·M PLAI US UZATGE QUE COR</i> (BEDT 028,001)	51
2.1.4. ALBRIC, <i>NA MARIA, PRETZ E·L FINA VALORS</i> (BEDT 016A,002)	52
2.1.5. CLARA D'ANDUZA, <i>EN GREU ESMAI ET EN GREU PENSAMEN</i> (BEDT 115,001)	54
2.1.6. BERTRAN CARBONEL, <i>ALCUN NESSI ENTENEDOR</i> (BEDT 082,020)	56
2.1.7. BERTRAN CARBONEL, <i>BERTRAN LO ROS, EU T'AUG COBLA RETRAIRE</i> (BEDT 082,027)	56
2.1.8. BERTRAN CARBONEL, <i>COBLA SES SO ES ENAISSI</i> (BEDT 082,033)	57
2.1.9. BERTRAN CARBONEL, <i>D'OMES TROBI DE GROS ENTENDEMEN</i> (BEDT 082,041)	58
2.1.10. SERVERI DE GIRONA, <i>NUNCHA QUERRIA EU ACHAR</i> (BEDT 434A,040)	59
2.1.11. ANONIMO, <i>CLARA DOMPNA, VOSTRE CORS LIS E CLAR</i> (BEDT 461,068)	59
2.1.12. ANONIMO, <i>VA COBLA, AL JUGE DE GALUR</i> (BEDT 461,246)	61
2.1.13. ANONIMO, <i>JOGLARET, QANT PASSAREZ</i> (BEDT 461,142)	61
2.1.14. ANONIMO, <i>SI GAIS SOLATZ AB BELS DITZ</i> (BEDT 461,223)	62
<b>2.2. IL GENERE: RIFLESSIONI A PARTIRE DAI TESTI</b>	<b>63</b>

2.2.1. PROBLEMI PRELIMINARI: LA POLISEMIA DI <i>COBLA</i> E IL CONFINE CON GLI ALTRI <i>DICTATZ</i> TROBADORICI -----	63
2.2.2. CARATTERISTICHE DEL GENERE -----	65
2.2.3. IMITAZIONE O ORIGINALITÀ METRICA?-----	70
2.2.4. DAL CORPUS <i>BEDT</i> AL GENERE: LA <i>COBLA</i> MORALIZZANTE, LA <i>COBLA</i> GIULLARESCA E I “MEZZI COMPONENTI”? -----	79
<b>3. I TRATTATI SUL <i>TROBAR</i></b> -----	<b>91</b>
<b>3.1. LA <i>DOCTRINA DE COMPONDRE DICTATZ</i></b> -----	<b>91</b>
3.1.1. UN’IPOTESI SULLO SCAMBIO DI <i>COBLAS</i> NELLA <i>DOCTRINA</i> -----	94
<b>3.2. IL TRATTATO SUI GENERI DEL MS. RIPOLL 129</b> -----	<b>96</b>
3.2.1. LA <i>COBLA</i> NELL’ANTOLOGIA DEL <i>CANÇONERET</i> -----	98
<b>3.3. LE TRE REDAZIONI DELLE <i>LEYS D’AMORS</i></b> -----	<b>114</b>
3.3.1. LE <i>LEYS D’AMORS</i> – REDAZIONE LUNGA IN PROSA (LDA1)-----	115
3.3.2. <i>LAS FLORS DEL GAY SABER</i> – REDAZIONE IN VERSI (FLORS)-----	116
3.3.3. LE <i>LEYS D’AMORS</i> – REDAZIONE BREVE IN PROSA (LDA2)-----	117
3.3.4. LA CONFUSIONE NEL RAPPORTO TRA <i>RIMS ESPARS</i> E <i>COBLA ESPARS</i> NELLE TRE REDAZIONI DELLE <i>LEYS D’AMORS</i> -----	120
3.3.5. IL <i>RIM FAYSUCH</i> NELLE <i>COBLAS</i> : DALLE <i>LEYS</i> AL <i>COMPENDI</i> DI CASTELLNOU-----	124
3.3.6. GLI ESEMPI NELLE TRE REDAZIONI DELLE <i>LEYS D’AMORS</i> -----	126
<b>3.4. ALTRI TRATTATI SUL <i>TROBAR</i></b> -----	<b>134</b>
<b>4. GLI AUTORI DI <i>COBLAS</i>: LE <i>VIDAS</i> E LE <i>RAZOS</i></b> -----	<b>135</b>
<b>4.1. AUTORIALITÀ E ANONIMATO</b> -----	<b>135</b>
<b>4.2. PROBLEMI DELLO STUDIO DELLA <i>COBLA</i> ATTRAVERSO LE <i>VIDAS</i> E LE <i>RAZOS</i></b> -----	<b>138</b>
<b>4.3. GLI AUTORI DI <i>COBLAS</i></b> -----	<b>142</b>
4.3.1. LE <i>COBLAS</i> NELLE ENUMERAZIONI DI GENERI-----	145
4.3.2. UN CASO PROBLEMatico: BERTRAN DE BORN-----	148
<b>4.4. LE <i>COBLAS</i> COMMENTATE</b> -----	<b>151</b>
4.4.1. L’IDEA DI <i>COBLAS</i> NELLE <i>RAZOS</i> -----	162
<b>5. LE RUBRICHE E I CANZONIERI: ALCUNE RIFLESSIONI</b> -----	<b>165</b>

<b>5.1. QUESTIONI PRELIMINARI</b> -----	<b>165</b>
5.1.1. LE <i>COBLAS</i> DI GUILLEM DE L'OLIVIER E DI BERTRAN CARBONEL -----	167
5.1.2. IL CASO DI BERTRAN CARBONEL: UN "LIEDERBUCH" PERDUTO? -----	169
<b>5.2. LE RUBRICHE DEI CANZONIERI</b> -----	<b>186</b>
<b>5.3. RIFLESSIONI FINALI</b> -----	<b>193</b>
<b>APPENDICE</b> -----	<b>195</b>
<b>SIGLE DEI CANZONIERI PROVENZALI</b> -----	<b>216</b>
<b>SIGLE DI ALTRI MSS. CITATI</b> -----	<b>217</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CITATA</b> -----	<b>218</b>
<b>STRUMENTI</b> -----	<b>218</b>
<b>EDIZIONI</b> -----	<b>219</b>
<b>STUDI</b> -----	<b>222</b>

# Introduzione\*

Sul modello di studi dedicati ad altri *dictatz* trobadorici, come ad esempio il *descort* (CANETTIERI 1995), la *dansa* (RADAELLI 2004) e la *balada* (ZAMUNER 2012), l'obiettivo della tesi è quello di analizzare le fonti occitane al fine di individuare le caratteristiche della *cobla esparsa*. Infatti, nonostante sia – subito dopo la canzone e il sirventese – il terzo genere trobadorico per quantità di componimenti, essa ha avuto poca attenzione da parte della critica filologica.

L'esistenza del genere è stata ipotizzata per la prima volta da François Just Marie Raynouard (1831), nella recensione alle *Osservazioni sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa, confrontate brevemente colle antiche italiane* di Giovanni Galvani (1829). Dal libro di Galvani lo studioso trae l'informazione che nel canzoniere provenzale D è presente una collezione intitolata «*coblas triadas*» (ovvero una raccolta di strofe estrapolate da componimenti più lunghi) messa assieme da Ferrarino da Ferrara; tuttavia egli nota che nei codici trobadorici vengono riportati un gran numero di testi di una o di due strofe (come ad esempio quelli di Guillem de l'Olivier d'Arle e di Bertran Carbonel di Marsiglia tramandati dallo *Chansonnier d'Urfé*), che però sembrano compiuti nella loro brevità. Da qui l'ipotesi che i trovatori si cimentassero in un genere chiamato appunto *cobla esparsa*.

Da allora la *cobla esparsa* è entrata per gli studiosi nel repertorio dei generi trobadorici, e in quanto tale occupa uno spazio nelle rassegne di *dictatz* fatte da due grandi opere quali *La poésie lyrique des troubadours* di Alfred Jeanroy (1934: 274-81) e il *Grundriss* (in particolare, nelle pagine firmate da Christiane Leube, 1989).<sup>1</sup> Gli studi specifici sul genere, però, sono limitati e non esaustivi: sulle *coblas esparsas* anonime si è concentrata Angelica Rieger (1988) che, sulla base di una quindicina di componimenti ritenuti rappresentativi, propone una classificazione tematica delle *coblas esparsas*;<sup>2</sup>

---

\* Ringrazio Paolo Canettieri e Maddalena Signorini per la cura e la costanza con cui mi hanno seguita per tutto il percorso di dottorato. Un ringraziamento particolare inoltre va ad Anna Radaelli e Stefano Asperti per il sostegno e per alcuni preziosi suggerimenti. Infine, ringrazio anche i correttori e i commissari per la segnalazione dei refusi e per i consigli.

<sup>1</sup> Jeanroy le definisce delle «*tensons réduites*» (1934: 274) e le affronta assieme alla tenzone e al *partimen* nel capitolo dedicato ai generi dialogati. Leube (1989), che oltre agli scambi di *coblas* parla anche di *coblas* monostrofiche, la descrive come un genere di grande fortuna (si tratta del 19% della produzione trobadorica), ma di importanza minore. A testimonianza di ciò cita la *Supplicatio* di Giraut Riquier, dove la *cobla* viene inserita, assieme a *dansas*, *baladas*, albe e sirventesi nel repertorio del *joglar*.

<sup>2</sup> Cfr. cap. 2. Secondo la studiosa, nel genere si possono rilevare due correnti: una aristocratica e una popolare. La prima sarebbe legata all'attività dei trovatori, autori delle *coblas* anonime di contenuto amoroso o moralizzante, il cui

Elizabeth W. Poe (2000), invece, sottolineando l'ambiguità semantica della parola nei componimenti trobadorici (tra il significato di 'strofa' e quello di 'genere'), individua quattro tipologie di *cobla* ("inserted *coblas*", "extracted *coblas*", "*coblas esparsas*" e "*coblas-exchanges*");<sup>3</sup> infine, Antonio Petrossi (2010) tenta una descrizione del genere a partire dall'edizione di quelle monostrofiche anonime curata nella sua tesi di dottorato (2009).

Lo scopo della presente tesi è quello di delineare i contorni di questo particolare *dictat* a partire dalle fonti medievali (le opere degli stessi trovatori, i trattati retorici, le *vidas*, le *razos* e le rubriche dei canzonieri). Nel primo capitolo si vaglieranno tutte le occorrenze di *cobla* e dei derivati *coblejador* e *coblejar* al fine di individuarne i significati; successivamente si esamineranno quelle di *cobla esparsa* e *cobla triada* per valutare l'adeguatezza di questa terminologia nella distinzione del genere dalle strofe estrapolate da testi più lunghi. I capitoli successivi saranno dedicati allo studio delle occorrenze in cui *cobla* può avere il significato di 'genere, *dictat*': nel secondo si analizzeranno i componimenti lirici con l'obiettivo di descrivere le caratteristiche della *cobla* per gli stessi trovatori; nel terzo ci si soffermerà sui trattati che offrono una definizione del genere (nello specifico, la *Doctrina de compondre dictatz*, il trattato di Ripoll e le tre redazioni delle *Leys d'amors*), mentre nel quarto sulle *vidas* e sulle *razos* e sull'idea di *cobla* che si ricava da esse. Nell'ultimo capitolo, infine, dopo aver approfondito la tradizione manoscritta di Bertran Carbonel, uno tra i più fertili autori di *coblas*, e dopo aver raccolto le rubriche dei canzonieri, si rifletterà sulla percezione del genere da parte degli autori e dei fruitori di lirica trobadorica.

---

nome sarebbe andato perduto a causa degli accidenti della tradizione. La seconda, invece, a quella dei giullari, autori ed esecutori dei testi di tema più basso, per i quali l'anonimato sarebbe derivato proprio dal contenuto delle opere e dal minore prestigio di questi esecutori rispetto ai trovatori.

<sup>3</sup> Cfr. par. 1.3.

# 1. Note sulla terminologia: *cobla*, *coblejador*, *coblejar*

## 1.1. I vocabolari

Il termine occitano *cobla*, il cui significato principale è ‘strofa, stanza’ e – dalla fine del XII secolo – ‘genere, *dictat*’, deriva dal latino *cōpŭla* ‘coppia’, probabilmente «per le frequenti rime accoppiate» nelle strofe (GDLI, s.v. *còbbola*)<sup>4</sup>. L’accezione di ‘genere, *dictat*’ è, come si vedrà, ben attestata in tutte le fonti ritenute indispensabili per lo studio della lirica trobadorica: i componimenti degli stessi trovatori, le rubriche dei canzonieri, la trattatistica sul *trobar*, le *vidas* e le *razos*. Tuttavia, essa non è registrata da nessuno dei vocabolari di occitano medievale oggi a disposizione degli studiosi. Solo il *Petit dictionnaire provençal-français* di Levy (PD) si distingue, perché nella sua definizione (ripresa senza modifiche dal recentissimo e ancora incompiuto *Dictionnaire de l’occitan medieval*), isola il sintagma *cobla esparsa*, chiosandolo come ‘strofa isolata’. Anch’esso, però, non coglie il valore di ‘genere, *dictat*’ della parola:

**COBLA**, s.f., couplet, stance, chanson.

Doas COBLAS farai en aquest son.

GUI DE CAVAILLON : Doas coblas.

Je farai deux *couplets* sur cet air.

COBLA ses so es en aissi

Co ‘l molis que aigua non a

B. CARBONEL DE MARSEILLE, *Coblas triadas*.

*Couplet* sans air est ainsi comme le moulin qui n’a pas d’eau.

Fig.

N’auzira mala COBLA,

Per Jhesu Crist, lo jorn que er jutjatz

<sup>4</sup> REW, s.v. *cōpŭla* «1. “Band”, 2. \*Clōppa. 1. It. *coppia*, “Paar”, *gubbia* “Dreigespann von Maultieren” Caix 352: frz. *Couple* “Paar”, prov. kat. *cobla* (> pg. *Cobra*) “Strophe”; kat. *colla* Montoliu, BDC. 1. 37; M-L., Kat. 43. 2. Neap. tarent. *Kjoppa*, emil. Parm. *Cuva*, venez. *Copa* (friul. *Cope*), “Paar” (von Brot), mittel-und südit. “Zwillingspaar”, *frades de loba*, “Zwillingsbrüder”. – Ablt.: log. Króbinu, nordsard. Kuppini “Zwillinge”. – Nigra, Agi. 15, 489; Salvioni, RIL 42, 691; Moll 983». Il FEW: s.v. *cōpŭla* «Apr. *cobla* f., ‘couplet d’une poésie’<sup>10</sup> (seit 13. Jh.), mfr. *couple* f. (14. Jh.; Fauchet), Aix *coublo* P. – Ablt. Afr. *Cope*<sup>11</sup>) ‘chaque partie d’une chanson qui est terminée par le même refrain’ (hap.leg. 13 jh.), mfr. nfr. *couplet* [...]. Apr. *cobleta* ‘petit couplet’ (seit 13. jh.), mfr. *complete* Froissart. Mfr. *coupleter* ‘écrire des couplets’ Froissart; nfr. v. a. ‘faire des couplets sur qn’ (Trév 1743 – Boiste 1829). Nfr. *coupletier* ‘faiseur de couplets’ (1778-Land 1834, Gohin); *completeur* Fér 1787. Apr. *coblejar* ‘faire des couplets’; *coblejador* ‘faiseur de couplets’».



R. GAUCELM DE BEZIERS : Dieus m'a dada

Par Jésus-Christ, il en entendra mauvaise *chanson* le jour qu'il sera jugé.

ANC. CAT. *Cobla*. ESP. PORT. *Copla*. ANC. IT. *Cobola*.

(LR, s.v. *cobla*)

**Gobla** = *cobla* R. II, 422 steht Razos de trobar 84<sup>a</sup>, 46.

(SW, s.v. *Gobla*)<sup>5</sup>

**Cobla** s.f. couplet, strophe; couple de rimes; *c. esparsa* strophe isolée.

(PD, s.v. *cobla*)

**Còbla** s.f.

a. 'couplet, strophe'

b. 'couple de rimes'

c. *c. esparsa* 'strophe isolée'

(DOM, s.v. *còbla*)

Al lemma *cobla*, già Raynouard accostava il sostantivo e aggettivo *cobleiaire/cobleiador* e il verbo *cobleiar*.<sup>6</sup> Di seguito le glosse proposte dai dizionari per il primo:

COBLEIAIRE, COBLEIADOR, s.m., coupletier, faiseur de couplets.

Pensius de cor

E marritz COBLEIAIRE.

LANFRANC CIGALA : Pensius de.

Pensif de cœur et *coupletier marri*.

*Adj.*

Ren non volgra om COBLEIADOR.

Un troubadour anonyme, *Coblas esparsas*.

Je ne voudrais point homme *coupletier*.

ANC. CAT. *Coblejayre, coblejador*, ANC. ESP. *Copleador*.

(LR, s.v. *cobla*)

**Coblejadòr** s.m. faiseur de couplets.

(PD, s.v. *coblejadòr*)

In questo modo, invece, è glossato il verbo *cobleiar*:

COBLEIAR, *v.*, faire des couplets.

Substant.

Hoïmais fastics mi seria

COBLEIARS d'aïssò que no m cal.

B. ZORGI : Mout fai.

Désormais *faire des couplets* de cela, dont je ne me soucie,  
serait dégoût pour moi.

*Part. pas.*

E pos sui asseguratz

A demandar so que·m platz

Prec que cobleian respondatz

LANFRANC CIGALA : Seingner Thomas.

Et puisque je suis assuré à demander ce qui me plaît, je prie que vous

<sup>5</sup> Il SW, che ha come scopo quello di correggere e integrare il LR di Raynouard, sostanzialmente accetta le definizioni del LR. Il riferimento al trattato di Raimon Vidal è alla forma *gobla* trådita dal solo ms. B (= canzoniere provenzale P), al f. 83rA, che Marshall nella sua edizione del testo mette in apparato (MARSHALL 1972: 20).

<sup>6</sup> Per entrambi i lemmi il DOM si limita a riportare le definizioni del PD; tace invece il SW.

répondiez *faisant des couplets*.  
ANT. CAT. Coblejar. ESP. Coplear.  
(LR, s.v. *cobla*)

**Coblejar** *v.n.* faire des couplets.  
(PD, s.v. *coblejar*)

Lo scopo dei prossimi paragrafi sarà quello di individuare i significati che le parole *cobla*, *cobleiador* e *cobleiar* hanno assunto in contesto trobadorico, per poi discutere la fondatezza delle definizioni e degli esempi offerti dai dizionari. L'indagine sarà basata su un *corpus* costituito dalle 220 occorrenze dei tre termini presenti nella COM2<sup>7</sup> e dalle molteplici ricavabili dal vaglio delle rubriche dei canzonieri provenzali, dei trattati in occitano sul *trobar*, delle *vidas* e delle *razos*.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Esse sono distribuite nel modo che segue: sostantivo *cobla*: 214 occorrenze (nello specifico nelle forme *cobl'* (3), *cobla* (125), *coblas* (85), e con il suffisso diminutivo *cobletas* (1)); sostantivo e aggettivo *cobleiador*: nessuna occorrenza; verbo *cobleiar*: 6 occorrenze (nelle forme *cobleian* (2), *cobleiar* (1), *cobleiarai* (1), *coblejar* (1), *coblejars* (1)). La parola non va confusa con il sostantivo maschile *coble*, di cui la COM2 segnala le due occorrenze *coble* e *cobles*. Entrambe sono attestate in due rappresentazioni sacre in lingua provenzale del XV secolo: nella prima, tratta dal *Mystère des Saints Pierre et Paul*, il sostantivo è declinato al singolare («Parthemius, in conspectu Neronis: O, segnour, plasso te escoutar / aquo qu'aven vist et auvy, / Feritas, mon *coble*, et my», GUILLAUME 1887: 217, vv. 5583-5585, corsivo mio), mentre nella seconda, dal *Mystère de Saint Pons*, al plurale («Sathan: Maulditz dampnas, de venim enfles, / *cobles* del diable Lucifer, / al grant temple de Jupiter / juar vauc d'uno habilita» GUILLAUME 1887-1888: vv. 503-6, corsivo mio). Nonostante il DOM (s.v. *coble*, *coplé*) glossi *coble* con «a. 'couple'; b. 'paire de bêtes de labour'; c. 'pièce de bois, poutre'», in entrambi i contesti la parola sembra avere il significato di 'compagno', significato affine a quello di «Lligam, unio entre persones o animals» attestato in catalano (cfr. DCVB, s.v. *coble*: «1. Ant. Lligam, unio entre persones o animals; cast. *Vínculo*. *E regraria eternalment e realment sobre son poble ligat en coble*, Spill 11726. [...]»).

<sup>8</sup> Per le rubriche dei canzonieri provenzali si è fatto ricorso alla BEdT, per quelle di altre opere ci si è affidati alle edizioni delle stesse. Per le *vidas* e le *razos* ci si è avvalsi dell'edizione BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964, mentre per i trattati ai testi curati da MARSHALL 1972 (le *Razos de trobar* di Raimon Vidal, la *Doctrina d' Acort* di Terramagnino da Pisa, le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà, l'anonima *Doctrina de compondre dictats* e, infine, gli anonimi trattati del manoscritto di Ripoll), FEDI 2019, ANGLADE 1926, ANGLADE 1919-1920 (per le tre redazioni delle *Lays d'Amors*), MANINCHEDDA 2003 (il *Compendi de la coeixença dels vicis en els dictats del Gai Saber* di Joan de Castellnou), CURA CURÀ 2005 (il *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet e il *Glosari* di Joan de Castellnou), PALUMBO 1995 (il *Mirall de trobar* di Berenguer de Noya) e CASAS HOMS 1956 (il *Torcimany* di Luis de Aversó). Il ricorso a edizioni di altri testi utili sarà esplicitato all'occorrenza.

## 1.2. Le occorrenze e i significati

### 1.2.1. *Cobla*

#### 1.2.1.1. I significati ‘strofa, stanza’ e ‘genere, dictat’

Nella maggioranza dei casi, la parola *cobla* ricorre con il significato di ‘strofa, stanza’. È così, ad esempio, in questi passi, tratti da alcuni componimenti trobadorici:

[...] e no s'en meraveill  
hom de son repaire,  
car ben e gen sap trobar,  
e moz e coblas laçar; [...].

(BEdT 210,006, Guillem de Berguedan, *Bernartz ditz de Baisseill*, vv. 3-6)<sup>9</sup>

Aissi cum es bella cill de cui chan,  
e bels sos noms, sa terr' e siei chastel,  
e beill siei dich, siei faich e siei semblan,  
vuoill mas coblas movan totas en bel.

(BEdT 234,003, Guillem de Saint Leidier, *Aissi com es bela cil de cui chan*, vv. 1-4)<sup>10</sup>

Deniers — pus “deniers” mentaurai  
tan soven — per deniers, no'm plai;  
mas quar fenisc ma cobla lay  
en “deniers”, dic tans “deniers” sai.

(BEdT 202,004, Guillem Ademar, *Comensamen comensarai*, vv. 33-36)<sup>11</sup>

Anche nei trattati, il significato di ‘strofa, stanza’ è ben attestato<sup>12</sup>. In particolare, si noti che nelle *Leys d'amors* la parola *cobla* è accompagnata perfino da una definizione, qui citata parzialmente dalla prima redazione dell'opera (LDA1):

---

<sup>9</sup> Citazione da RIQUER 1996: 266. Secondo Elizabeth Poe si tratta dell'occorrenza più antica in cui la parola *cobla* è un termine tecnico: «*Cobla* in this instance means “stanza within a poem”, and not a poem unto itself. This is clear not only by its being paired with *moz* but also by its association with the verb *lassar*. Already in the poetry of the earliest known troubadour, *lassar* is a technical term. Guillem IX uses it to explain how he laces up the verse that he produces in his workshop; [...]. By setting *coblas* in the context of *moz* and *lassar*, Guillem [de Berguedan] acknowledges the term's technical meaning, but gives no indication that it denotes anything other than stanzas as components of a longer poem» (POE 2000: 74).

<sup>10</sup> Citazione da SAKARI 1956: 54.

<sup>11</sup> Citazione da ALMQVIST 1951: 166. Il riferimento con *lay* è alla strofa precedente.

<sup>12</sup> Lo spoglio dei trattati contenuti in MARSHALL 1972 ha il seguente esito per le occorrenze:

Pero En B. del Ventedor mes la terza persona per prima en dos cantars. L'uns ditz *Arat can vei la fuella los dels arbres cazer*, et l'autres ditz *Era non vei luzer soleill*. Del premier cantar fon li falla en la cobla qe ditz: *Escontra l dampnatge / E la pena q'ieu trai*.  
(*Razos de trobar*, Ms. B, – rr. 360-363)

Maneyra es que d'aytantes rimes co faras la primera cobla faces les altres, e que les rimes de les cobles sien semblantz en llur loch e pars en sillabes, en axi que la primeyra rima de la primeyra cobla sia semblan a la primeyra rima de la segona cobla, e atressi a la primeyra de totes les altres cobles; e la segona rima de la primera cobla a la segona rima de les altres cobles.  
(*Regles de trobar*, Ms. H, rr. 38-43)

E cert aytantes cobles se cove de far al vers com a la canço, e aytantes tornades.  
(*Doctrina de compoundre dictats*, rr. 20-21)

[De coblas], e primieramen qu'es cobla e quans bordos deu haver al may e quan[s] al mens  
[...]  
Cobla vol dir aiustamen  
Quar al mens .V. bordos compren,  
Li qual essem fan una clauza  
Que sen complit e perfief pauza.  
Et al plus naut .XVI. n'abrassa.  
Et amb aquestz d'autres n'en[lassa]  
Qui son en loc de bioc mes,  
De quatre sillabas o tres,  
O mens. Enpero si'l compas  
Mays principals fay son amas  
{Am} quatre sillabas ses plus,  
Adonx plus breus sia cascus  
Dels autres aiustatz a lor.  
[...].  
(LDA1: II, 58)<sup>13</sup>

Infine, anche nelle *vidas* e nelle *razos* – dove accanto ai versi è sempre esplicitato il genere del componimento – l'accezione di *cobla* 'strofa, stanza' è frequente:

Trattati	Versioni mss.	Cobla	Coblas	Cobles
<i>Razos de trobar</i>	B	4	1	0
	H	4	0	0
	CL	8	1	0
<i>Doctrina d'acort</i>	--	2	0	0
<i>Regles de trobar</i>	H	8	2	7
	R	3	0	2
<i>Doctrina de compoundre dictats</i>	--	2	0	24
<i>Trattati di Ripoll</i>	--	0	0	18

<sup>13</sup> Il passo a riguardo è molto lungo: alla definizione in versi segue una parafrasi in prosa (cit. da FEDI 2019: 289-93). Sulla ricostruzione critica del passo si veda anche FEDI 1999a.

E sapchatz que per una cobla qu'el fetz el sirventes, la quals comensa: *Si'l coms m'es avinens / e non avans*, lo coms Richartz li perdonet son brau talan e rendet li son castel Autafort e vengren fin amic coral.

(BEdT 080.B.K, razo di PC 080,021, Bertran de Born, par. 9)

Et tot aqest ac per la lenga dals lausengiers, si com el dis en una cobla de la stampida qe vos ausiret[z].  
(BEdT 392.B.D, razo di PC 392,009, Raimbaut de Vaqueiras, par.12)

Mas per tot aiso non oblidava la soa tristessa, si come el dis en la quarta cobla d'agesta chanson qe comenza: *No m'agrad'iver[n]s ni pascors*. E la cobla dis: [*segue la citazione di* BEdT 392,024, *vv. 37-48*].  
(BEdT 392.B.A.b, *vida-razo* di PC 392,020 e 392,024, Raimbaut de Vaqueiras, par. 27)

Un valore contiguo, ma non coincidente a quello di 'strofa, stanza' è attestato poi nel trattato di Ripoll, dove il sostantivo *cobla* è usato per indicare la 'parte del testo che si oppone al *refrain*' (cfr. Marshall 1972: 174):

[...] e la dança es axi feta que pus en la cobla son posades ·iiii· rimes principals, tan tost ço qui's seguex deu esser semblant al refrayn en rimes e en so.

(*Trattato di Ripoll*, rr. 47-49)

[...] Aço es refr<ayn>; pux seguex se la cobla, qui diu: [...].

(*Trattato di Ripoll*, r. 58)

Sirventesch es semblant en nombre de cobles e de refrayn a la canço [...].

(*Trattato di Ripoll*, rr. 19-20)

Nel corso del XIII secolo, accanto ai due significati appena esaminati ('strofa, stanza' e 'parte di testo che si oppone al refrain') se ne sviluppa un terzo: la parola *cobla* è infatti usata con l'accezione di 'genere, *dictact*'. Si tratta di una novità significativa, che sarà esaminata nei seguenti capitoli. Per il momento, ci si limita a offrire un campionario di questo tipo di occorrenze, a cominciare dai passi in cui i trattati descrivono esplicitamente il genere della *cobla* o il contesto rende evidente che si parli di essa:

Si vols fer cobles esparses, potz les far en qual so te vuelles.

(*Doctrina de compoundre dictatz*, rr. 87-89)

Cobles no son si no dos ab una tornada, qui's fa a la dona d'aquel qui fa les cobles; [...].

(*Trattato di Ripoll I*, rr. 30-35)

Encara se deu guardar que si fa ab altre tenso que soven se solen fer, o semblants de tenso, axi com son cobles esparses, que nulla rima que l'atversari haia mesa en cap de rima no deu ell aquella metre pus en la sua part, [...].

(*Mirall de trobar*, III, 9)

Già da questi pochi esempi si può rilevare che il sostantivo *cobla*, con il valore di genere, può essere associato all'aggettivo *esparsa*; quest'uso è tipico della trattatistica, dove c'è maggiore attenzione a

rendere il dettato univoco<sup>14</sup>. L'aggettivo *esparsa*, invece, non è mai attestato nelle *vidas* e nelle *razos*, neanche nei casi in cui il contesto impone l'interpretazione di *coblas* come 'genere, *dictat*'. Ad esempio, nelle enumerazioni dei generi in cui un trovatore si è cimentato:

Lo Dalfins d'Alverne si fo coms d'Alverne, uns dels plus savis cavalliers, [...] e que meilz trobet sirventes e coblas e tensos, e'l plus gen parlanz hom que anc fos a sen e a solatz.  
(BEdT 119.B.A, *vida* di Dalfi d'Alvergne, par. 1)

Ben sabia chantar e far coblas e sirventes; [...].  
(BEdT 392.B.A.a, *vida* di Raimbaut de Vaqueiras, par. 3)

E fo trobaire de coblas e de sirventes.  
(BEdT 352.B.A, *vida* di Peire de la Mula, par. 2)

Nelle rubriche, luogo che spesso ospita assieme (o in alternativa) all'attribuzione autoriale un'etichetta di genere, la situazione si complica. La parola *cobla* e il sintagma *cobla esparsa*,<sup>15</sup> infatti, vengono utilizzati indifferentemente sia per le opere che appartengono al genere *cobla*, sia per quelle che Elizabeth Poe (2000: 68-70) definisce «extracted coblas» (ovvero le *coblas triadas* della bibliografia scientifica, che nella presente tesi chiameremo 'coblas estrapolate')<sup>16</sup>, ovvero quelle strofe estratte dai loro componimenti di appartenenza e che hanno goduto di una circolazione autonoma (cfr. 1.3). Per queste ultime, del resto, è complicato stabilire se nei singoli casi il rubricatore fosse consapevole o meno che stesse copiando un testo in una forma incompiuta:

Aissi comenson las coblas esparsas  
(J, f. 12vA, rubrica di una sezione contenente un totale di 73 testi tra *coblas estrapolate* e *coblas esparsas*, ognuno dei quali rubricato individualmente come *cobla*)

Cobla esparsa d'En G. Magret.  
(Mh1, f. 30v, rubrica di una strofa estratta da BEdT 392,019)

Cobla esparsa d'En Cerveri  
(Sg, f. 33r, rubrica della *cobla esparsa* BEdT 434,009b)

Cobla de Folket e d'En Porcer del cont de Telosa  
(P, f. 65rB, rubrica dello scambio di *coblas* tra BEdT 186,001a e BEdT 382,001)

Cobla am refranh declaratiu de la stela.  
(Registro di Galhac, f. 10v, rubrica di *Dins en la mar fazen peregrinage*)<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Sul sintagma *cobla esparsa* si veda anche cap. 1.3.

<sup>15</sup> Nelle rubriche di VeAg si hanno addirittura i soli aggettivi sostantivati *esparsa* e, con aferesi della vocale iniziale in posizione protonica, *sparça*.

<sup>16</sup> Sulla validità di questa etichetta si tornerà più avanti (cfr. cap. 1.3).

<sup>17</sup> Citazione da JEANROY 1914: 275.

La parola *cobla* può essere interpretata come ‘genere, *dictat*’ anche in alcuni componimenti trobadorici, come è visibile ad esempio nei seguenti passi tratti da Guillem Magret e Bertran Carbonel:

Non valon re coblas ni arrazos  
ni sirventes; tan es lo monz deliz  
qe per dos solz serai meillz acollitz,  
si·ls port liatz en un de mos giros,  
que per cent vers ni per doz cenz cansos.  
(BEdT 223,006, Guillem Magret, *No valon re coblas ni arrazos*, vv. 1-5)<sup>18</sup>

D’omes trobi de gros entendemen  
que fan coblas aitals can lur perte:  
l’us ab fals motz, l’autre·s vay enfenhen  
qu’el fai coblas naturalmen e be.  
(BEdT 082,041, Bertran Carbonel, *D’omes trobi de gros entendemen*, vv. 1-4)<sup>19</sup>

Possono essere letti in modo analogo anche i due esempi che il *Lexique roman* di Raynouard cita per il significato di ‘couplet, stance’ (cfr. *supra*): «Doas coblas farai en aquest son» (tratto da BEdT 192,002 di Gui de Cavaillon e tradotto come ‘Je ferai deux *couplets* sur cet air’) e «Cobla ses so es en aissi / Co ‘l molis que aigua non a» (da BEdT 082,033 di Bertran Carbonel, che il vocabolario definisce come «coblas triadas», e reso ‘*Couplet* sans air est ainsi comme le moulin qui n’a pas d’eau’).<sup>20</sup> In entrambi i casi, infatti, si tratta di testi appartenenti alla *cobla*, in cui dunque la parola è usata come etichetta di genere dagli autori stessi<sup>21</sup>. Nel cap. 2, si proporrà un’analisi dettagliata di questi componimenti; qui, interessa notare soprattutto la forma di questa etichetta. Nel *corpus*, infatti, l’uso preponderante è del singolare «cobla» per i testi di una strofa (come quello di Bertran Carbonel) e del plurale «coblas» per quelli di due o tre strofe (come, ad esempio, quello di Gui de

---

<sup>18</sup> Citazione da NAUDIETH 1914: 123. Secondo Poe (2000: 76), se si esclude la tenzone fittizia del monaco di Mountadon con Dio, *L’autrier fui en Paradis* (BEdT 305,012), dove non è chiaro se la parola *cobla* abbia il valore di ‘strofa, stanza’ o di ‘genere, *dictat*’ («Senher, ieu tem que falhis / s’ieu fas coblas e cansos, qu’om pert vostr’amor e vos qui son escien mentis»), quest’occorrenza nel testo di Guillem Magret sarebbe la più antica. Si deve comunque tenere presente però che il testo è indatabile su base interna e che l’attribuzione a Magret, unico elemento per collocare la *cobla* nel tempo, è presente nel solo ms. F, contro J, Q e T che lo tramandano come anonimo.

<sup>19</sup> Edizione ROUTLEDGE 2000: 111.

<sup>20</sup> Su questa etichetta si tornerà più avanti.

<sup>21</sup> L’interpretazione in questo senso dell’etichetta del testo di Gui de Cavaillon come ‘genere, *dictat*’ (e non come ‘strofa, stanza’) è, inoltre, avallata dalla eco che si può percepire confrontando il componimento con altri in cui l’etichetta di genere è indiscutibile. Si vedano ad esempio i seguenti passi: «En aquest son, qu’eu trop leugier e pla, / voill far auzir un sirventes venal, / d’avol razon ni d’ome que no val, / non es blasmatz qui bon cantar no fa» (BEdT 418,001, vv. 1-4), «Un sirventes vuelh far en aquest son d’En Gui, / que farai a Faiensa mandar a·N Guillami / et al comte Gui Guerra e·N Miquel Morezi / et a·N Bernart de Fosc, et a sier Ugoli / et als autres que son layns, de lor fe fi» (BEdT 457,042, vv. 1-5), «En aquest son fatz coindeta balada / coindeta sui, si cum n’ai greu cossire, / e prec a toz que sia loing cantada, / coindeta sui, si cum n’ai greu cossire, / e que la chant tota donna ensegnada / del meu amic, qu’eu tant am e desire» (BEdT 461,069, vv. 34-40). Sulla preferenza dei trovatori ad apporre l’etichetta di genere negli incipit o nelle *turnadas* cfr. SCARPATI/SANGUINETI 2013.

Cavaillon). Si tratta di un impiego che lascia trasparire lo stretto legame che il genere intrattiene con l'accezione di 'strofa, stanza', ben visibile anche nelle *tornadas* di alcuni componimenti; luoghi prediletti dai trovatori per assegnare un nome alla propria opera:

Coblas, anatz dreit a Mon *Bel Deszir*  
e digatz li que per liei vau languen;  
(BEdT 167,063, Gaucelm Faidit, *Trop malamen m' Janet un temps d'amor*, vv. 28-29, componimento di tre strofe).<sup>22</sup>

A mon clar vis am la fas neta e cara,  
a qu'ieu ay dat ma pensa tota clara,  
car la gensor de totes se declara,  
mas coblas man que·m done s'amor clara.  
(BEdT 461,068, anonimo, *Clara dompna, vostre cors lis e clar*, vv. 17-20, testo di due strofe).<sup>23</sup>

Bella dompna, cui pretç e gioi enança,  
e genç parlars, a vos mas coblas man,  
car e vos es gaessa et alegransa  
e tutç lo bens c'om e dona deman.  
(BEdT 016a,002, Albric, *Na Maria, pretç e·l fina valors*, vv. 21- 24, componimento di due strofe con due *tornadas*).<sup>24</sup>

D'altronde non mancano occorrenze, cronologicamente seriori, in cui l'etichetta *cobla*, al singolare, contrassegna componimenti pluristrofici: esse documentano l'evoluzione del suo significato che, ormai svincolato da quello di 'strofa, stanza', acquisisce il valore pieno di 'genere, *dictat*'.

Ciò è osservabile nel registro dei componimenti premiati dal 1324 al 1484 ai *Jocs Florals* tolosani commissionato da Guilhem de Galhac, oggi conservato nel codice 2886 della Biblioteca municipale di Tolosa.<sup>25</sup> Il documento, infatti, attesta che nel 1468 viene premiata con un *branc d'argent* una «cobla» di Frances de Morlas, *Plus que martir, jos los pes de tristessa*, formata però da tre strofe (cfr. cap. 2.2.4):

Justa la tenor de l'ajornamen, foc jutgada entre las autras, a la seguen cobla, que portec Frances de Morlas, la dita joya toquan.  
(Registre de Galhac, f. 10v).<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Citazione da MOUZAT 1965: 98.

<sup>23</sup> Citazione da GAMBINO 2003: 178.

<sup>24</sup> Citazione da BERTONI 1967: 265.

<sup>25</sup> Sul codice cfr. JEANROY 1914 e FEDI 1998.

<sup>26</sup> Citazione da JEANROY 1914: 269.



Ancora al singolare è l'etichetta di un altro componimento del registro, l'anonimo *Dins en la mar fazen peregrinage*, di due strofe, dove la rubrica, con riferimento al refrain del testo «Vos ets endres al mon dels navegans» (vv. 8 e 16), recita «Cobla am refranh declaratiu de la stela».<sup>27</sup>

### 1.2.1.2. Altri significati: Dieus m'a dada febre tersana dobla di Raimon Gaucelm de Beziars (BEdT 401,005)

I significati fin qui discussi (1. 'strofa, stanza', 1.1. 'parte di testo che si oppone al refrain' 2. 'genere, *dictat*') non sono gli unici presenti nel *corpus*. A tal proposito, è fondamentale la lettura di *Dieus m'a dada febre tersana dobla* di Raimon Gaucelm de Beziars (BEdT 401,005), nel quale il *mot refranh cobla* si ripete cinque volte, sistematicamente in rima con l'altro *mot refranh* del componimento, *dobla*. Di seguito il testo e la traduzione curati da Anna Radaelli (1997: 116-9) a partire dall'unico manoscritto che lo tramanda, il canzoniere provenzale C, dove è introdotto dalla rubrica «So son coblas que fes .R. Gaucelm quan fo mal[a]utes» (f. 333v).

*Dieus m'a dada febre tersana dobla* di Raimon Gaucelm de Beziars

(BEdT 401,005)

Dieus m'a dada febre tersana dobla  
que voi que ieu sia d'Elh remembratz.  
E pus que·l plai, en la primeira cobla  
li pregarai que·m perdo mos peccatz,  
e que·m do la sia bevolensa,  
e que·m garde de far falhensa,  
et a la fi, m'arma de marrimen,  
qu'en negun loc non sufieira turmen.

Dio mi ha mandato la febbre terzana doppia,  
perché vuole che mi ricordi di Lui. E, giacché  
gli piace, nella prima *cobla* lo pregherò che  
perdoni i miei peccati e mi conceda la sua  
benevolenza e mi trattenga dal commettere  
errori, e, alla fine, preservi la mia anima dalla  
perdizione, che in nessun modo soffra  
tormento.

<sup>27</sup> Nel registro si attesta anche il singolare «Cobla» per un anonimo componimento di una strofa, *Si vos ave remembransa*, rubricato «Cobla declarativa de l'an que lo rey Loys XII (sic) intrec a Tholoza» (cfr. JEANROY 1914: 290-1, registre de Galhac, f. 10v). La nota posta a conclusione del testo («G. de Galhac me copulavit») è interpretata da Jeanroy (1914: 291) come «G. de Galhac m'a copié».

D'aisso prec Dieus senes voluntat dobla.

Qu'ar be·u deg far: tan fort sui turmentatz  
que no mi val tenso, dansa ni cobla,  
qu'a pauc no m'es aquest mon oblidadz.  
Mar Jhezu Crist me fa suffrensa  
per tal qu'aja d'El sovicensa,  
e per amor qu'aja remembramen  
si anc lunh temps fi negun fallimen.

Quascun jorn vei que aquest segle dobla  
e malvestatz, en tortz et en foldatz,  
que quascus homs vol de Dieu far sa cobla,  
e sos esquerns e sos malvais dechatz.  
E non an de re conoissensa  
ni lur fa nulla res temensa  
ans se tenon tot quant es a nien  
sol que ajon d'aver abastamen.

Et es mout folhs qui sa paraula dobla  
encontra Dieu, e mot malazuratz,  
quar selh que·u fa n'auzira mala cobla  
per Jhezu Crist! lo jorn quez er jutjatz,  
quar Dieus li dira ses fallensa:  
«Tu iest vengutz en dechazensa  
qu'ades iras el fuec d'ifern arden,  
on ja de mal non auras guerimen!».

Bel Senher Dieus, ta fort ma lingua·s dobla  
qu'om no m'enten, tan sui afrevolatz.  
Don prec a vos qu'entendatz esta cobla:

Di ciò prego Dio senza animo sleale. Ed ora è proprio il momento di farlo: sono tanto duramente tormentato che mi mancano le forze per (comporre) una tenzone, una danza, o una *cobla* e poco ci manca che questo mondo mi cada in oblio. Ma Gesù Cristo mi fa patire perché mi ricordi di Lui e perché mi tornino alla memoria le colpe che in qualunque tempo posso aver commesso.

Ogni giorno vedo che questo mondo cresce in malvagità, in ingiustizie e in empietà, tanto che ognuno vuol comporre su Dio la sua canzone, i suoi motteggi e i suoi versi malvagi. E non hanno coscienza di nulla e di nulla hanno timore, anzi disdegnano tutto ciò che esiste purché abbiano averi a sazietà.

Ma è assai folle chi impreca contro Dio e un vero sciagurato, perché chi lo fa sentirà una brutta *cobla*, in nome di Gesù Cristo! il giorno che sarà giudicato, che Dio gli dirà certamente: «Tu hai provocato la tua rovina, perciò finirai all'istante nel fuoco ardente dell'inferno, dove mai avrai sollievo dal dolore!».

Bel Signore Dio, la mia lingua si confonde a tal punto che nessuno mi capisce, tanto sono indebolito. Così vi scongiuro di ascoltare questa invocazione: se un tempo ho peccato, vi

<p>si anc falhi, prec vos, merce m'ajatz!  Merce nais en vos e·i comensa,  de merce etz frugz e semensa,  per que merce vos queri humilmen.  Doncx ajatz la·m, francx reis omnipoten!</p> <p>Jhezu Crist, vostra bevolensa  me datz, si·us platz, que tant m'agensa  que tot quant es als teni a nien.  E deg o far, tals ert sertanamem.</p>	<p>prego, abbiate misericordia di me! Misericordia  nasce in voi e in voi comencia, di misericordia  siete il frutto e il seme, per questo umilmente  vi chiedo pietà. Dunque accordatemela, giusto  e onnipotente re!</p> <p>Gesù Cristo, concedetemi la vostra  benevolenza, se a voi piace, che tanto  l'apprezzo che tutto quanto esiste d'altro lo  dispregio. Debbo  farlo e così sia.</p>
---	--

Nonostante la rubrica di C etichetti il testo come «coblas» (f. 333v), si tratta più propriamente di una canzone religiosa: è, infatti, la seconda preghiera che Raimon Gaucelm rivolge a Dio, dopo *A Dieu bone m'arma de bon'amor* (BEDT 401,002, cfr. RADAELLI 1997: 112). La cifra stilistica del componimento è l'uso dei due *mots refranhs* (*dobla* e *cobla*) in rima equivoca nel primo e terzo verso di ogni strofa:<sup>28</sup> le due parole-rima, dunque, vengono ripetute nella medesima forma, ma con un significato di volta in volta diverso in ognuna delle cinque *coblas unissonans*. Ad aumentare il coefficiente di difficoltà, poi, c'è il fatto che se per *dobla* Gaucelm può avvalersi sia del sostantivo *dobla* che della terza persona singolare del verbo *doblar*,<sup>29</sup> la parola *cobla* in occitano è solo un sostantivo.

Nella prima strofa il trovatore ricorre al significato prototipico di *cobla*, ovvero quello di 'strofa, stanza', facendo riferimento alla prima unità metrico-ritmica del componimento medesimo («E pus que·l plai, en la primeira cobla / li pregarai que·m perdo mos peccatz», vv. 3-4). Nella seconda, l'accezione di 'genere, *dictat*' è intuibile grazie all'inserimento della parola-rima in un elenco di generi («no mi val tenso, dansa ni cobla», v. 11),<sup>30</sup> paragonabile ad altri presenti nel *corpus* di

<sup>28</sup> A tal proposito «si può parlare di *coblas retronchadas*» (RADAELLI 1997: 68). Si noti che in occitano la rima in *-òbla* è molto difficile: SANTINI (2010: s.v. *-òbla*), segnala solo un altro testo, l'anonimo *Joglaret, qant passarez* (BEDT 461,142), con rima in *-òbla* (queste le rime: *cobla* (6), *dobla* (7), *carobla* (13) *pobla* (14)).

<sup>29</sup> Cfr. RADAELLI 1997: GLOSSARIO: «*dobla* agg. "doppia" f. sg. obl. II 1<sup>r</sup> (*febre terçana d.*); "falsa, sleale, simulata" f. sg. obl. II 9<sup>r</sup> (*senes voluntat d.*)» e «*doblar* "crescere, moltiplicare, imprecare": ind. pres. 3<sup>a</sup> ps.sg. *dobla* II 17<sup>r</sup>, 25<sup>r</sup>; *se doblar* "incepparsi" II 33<sup>r</sup> (*ma lengua-s d.*)».

<sup>30</sup> «Quelli citati da Raimon sono i generi connotati più vivacemente per il ritmo e l'andamento dialettico, ideali per l'intrattenimento, tanto che potrebbe essere possibile anche questa interpretazione: "la febbre mi tormenta a tal punto che non trovo conforto neppure ad ascoltare tenzoni, danze o cobbole"» RADAELLI 1997: 122).

riferimento.<sup>31</sup> Nell'opera, è del tutto assente il significato 'parte di testo che si oppone al refrain', individuato specificamente nel trattato di Ripoll. In compenso, Raimon Gaucelm assegna alla parola *cobla* dei significati finora non discussi.

Innanzitutto, nella terza strofa, Radaelli traduce sulla scia di Francisco J. Oroz Arizcuren – un precedente editore del testo – *cobla* con 'canzone', dandole in particolare l'accezione di 'canzone di scherno':

*de Dieu far sa cobla*: "comporre una canzone beffarda e di scherno, deridere, motteggiare". [...]. Oroz Arizcuren, p. 406, commenta: «Semánticamente *cobla* "burla, escarnio" puede relacionarse con *descant* "crítica, parodia" (haciendo referencia a: *Descans cantus contra cantum de Donatz prov.*)<sup>32</sup> [...] *mettre en chanson* "ridiculizar" pertenece al mismo campo semántico». (RADAELLI 1997: 123, n. 19)

Elizabeth Poe, invece, preferisce l'interpretazione di 'componimento privo di valore'.<sup>33</sup> Questa potrebbe spiegarsi immaginando uno slittamento di significato a partire proprio da quello di 'genere, *dictat*' della *cobla*, considerata inferiore rispetto agli altri generi. L'assenza nel *corpus* di altre attestazioni del sostantivo con questi valori mantiene entrambe le intuizioni come ipotetiche, ma plausibili. È manifesta, comunque, l'accezione spregiativa della parola: infatti il verbo *faire* regge nel

<sup>31</sup> Già si è visto qualche esempio di elencazione di generi nelle *vidas* e nelle *razos* (cfr. *supra*). Di seguito si riportano elencazioni o coppie di sostantivi indicanti il genere, tratti da alcuni testi trobadorici, dal *Roman de Flamenca* e dalle lettere di Guiraut Riquier: «Senher, ieu tem que falhis / s'ieu fatz *coblas* ni *cansos*; / qu'om pert vostr'amor e vos / qui son escien mentis: / per que'm part de la barguanha» (BEdT 305,012, Monge de Montaudou, *L'autrier fui en paradis*, vv. 25-9, ed. ROUTLEDGE 1977: 106, che traduce però con 'en composant poèmes et de chansons'); «Diatz m'en ver ades, ses falhiz, / si non en vos dirai c'a'i tal falveta / que non devetz far *cobla* ni *tenso*» (BEdT 401,006, Raimon Gaucelm de Beziers, *Joan Miralhas, si Diens vos gart de dol*, vv. 6-8, ed. RADAELLI 1997: 218); «Et ieu a totz respon ab bon talan / quar totas ves m'es per ver bon e belh, / e'm plai quant aug dir de mi: "Aquest es / tals que sap far *coblas* e *sirventes!*"» (BEdT 401,003, Raimon Gaucelm de Beziers, *A penas van en loc qu'om no-m deman*, vv. 3-6, ed. RADAELLI 1997: 146); «Ja sabon tut per lo pais / qu'En Archimbautz es gelos fins; / per tot Alvergn' en fan cansos / e *serventes*, *coblas* e sos, / o *estribot* o *retroencha* / d'En Archimbaut con ten Flamencha» (*Roman de Flamenca*, vv. 1171-76; caso dubbio per la vicinanza della parola *sos*; Ed. MANETTI 2008: 148); «Car mant trobador so / de diverses trobars / a qui non tanh onrars, / car lur fag no so sert: / que l'i. tenon apert / lurs sabers en dir mal, / l'autre fan senes sal / *coblas*, *sirventes*, *dansas*, / ab que cujan honransas / penre per lur trobar»; (Ep. 11, vv. 810-19, ed. LINSKILL 1985); «E sels on es sabers / de trobar motz e sos, / d'aquels mostra razos / com los deu hom nomnar: / car qui sap dansas far e *coblas* e baladas / d'azaut maistrejadas, / albas e *sirventes*, / gent e be razos es / c'om l'appel trobador; / e deu haver honor / per dreg mais de joglar, / c'us autres se pot far / joglars ab so saber» (vv. 246-259), «E tug silh que de re / d'azaut sabon uzar / o d'esturmens tocar / o de cantar o d'als / on befag es ben sals, / gent noirit e cortes, / qu'entre bonas gens es / d'estar lurs voluntatz, / cortz seguen, es assatz / razos leus per proar / que sian dig joglar / estiers dels trobadors. / So son aquel que'l cors / sabon de faire *coblas* / e de far dansas doblas / e *sirventes* valens, / albas e partimens, / e trobar motz e sos, / que d'als lunhas sazoz / en cortz no s'entremeton / mas c'als valens trameton / o dizon lur saber: / quist per dreg dever sian dig trobador» (vv. 344-67).

<sup>32</sup> Qui si fa riferimento a *SW*: II, 118, s.v. *Descan*.

<sup>33</sup> «In the third stanza the poet speaks of how everyone wants to make "sa cobla e sos esquerns et sos malvays dechatz" about God. Levy understands *dechat* as a song of scorn. We surmise from the context that *cobla* here means a "worthless poem"» (POE 2000: 78).

componimento, oltre a *cobla*, anche *esquerns* ‘beffe’ e *malvais dechatz* ‘testi ostili’ (v. 20), in stretta relazione alle parole *malvestatz*, *tortz* e *foldatz* del v. 18.<sup>34</sup>

Nella strofa IV, i versi 35-36 («N’auzira mala cobla, / Per Jhesu Crist, lo jorn que er jutjatz») sono quelli utilizzati da Raynouard nel *Lexique roman* per esemplificare il significato di *chanson* della parola *cobla*. Il lessicografo li traduce con ‘Par Jésus-Christ, il en entendra mauvaise *chanson* le jour qu’il sera jugé’, specificandone il senso figurato. L’accezione è accettata dagli editori del testo e da Poe (2000: 78), che spiega:<sup>35</sup> «in the fourth stanza Raimon uses the word metaphorically to predict the damnation of the hypocrites who will hear *mala cobla* from God on the day of their judgment». Il valore negativo di *cobla* questa volta non è intrinseco al sostantivo, ma è determinato dall’aggettivo *mala*. Inoltre, il verbo *auzir* testimonia che il riferimento è a qualcosa che deve essere ascoltato. Come per la strofa III, anche questa volta – in assenza di altri contesti simili – è difficile stabilire un significato preciso.<sup>36</sup>

Non meno problematica è l’ultima strofa. *Esta cobla* («Don prec a vos qu’entendatz esta cobla», v. 35), retto ancora da un verbo che fa riferimento al campo semantico dell’ascolto (*entendre*) e tradotto da Radaelli con ‘questa invocazione’,<sup>37</sup> viene interpretato dagli studiosi come un riferimento all’intero testo. *Cobla* in questo caso, però, non avrebbe il valore di ‘genere, *dicatal*’ (accezione già utilizzata da Gaucelm nella seconda strofa), ma di generico ‘componimento’.<sup>38</sup>

Spigolando tra le occorrenze del *corpus*, si riscontra la presenza di altri due contesti dove il significato sembra andare oltre quello semplice di ‘strofa, stanza’ per slittare metonimicamente verso quello di ‘componimento’. Nello specifico, nel sirventese *Vil sirventes leugier e venassal* di Duran sartor de Paernas (de Carpentras), datato al 1210 ca. da Aurell (1989: 74-5), e in un passo del *Breviari d’amor*, un’opera enciclopedica in ottonari composta dal frate francescano Matfre Ermengaud alla fine nel XIII secolo:

---

<sup>34</sup> «*dechatz*: cfr. *Mistral*, I, 809 *ditat*, *diitat* (l.): «dictum, dispositif d’une sentence; composition, poésie, dictié, pamphlet (vieux); dicton, apophthegme, dire de quelqu’un à Toulouse», citando anche da *Vieux Noels*: «Piot, passerat, / jusqu’à l’escarabat / fan a Diéu soun dictab». Raynouard, *LR*, III, 47, riporta il verso per intero e traduce: «chaque homme veut faire sur Dieu son couplet et ses farces et ses mauvais ditiés», citando insieme l’esempio del *planh* di BtCarb V [ed. Contini, *BdT* 82,15] 17-18: «*Li sien dechat, ben fach maïstralmen, / Mostron que yeu no-n püesc dir lauzor pro*», tradotto da Contini con “ses poésies”. Si veda inoltre SW, s.v. *dechar* II, 27: «sagen, augeben; schildern, darstellen», che cita *Breviari d’Amor*, 2612-2614: «*Negus doncx non deu mal dechar / Ni deu re voler emendar / En l’azordenansa de Diens*». L’accezione negativa è dunque conferita a *dechat* dall’attributo *malvais*» (RADAELLI 1997: 124, n. 20).

<sup>35</sup> Cfr. par. 1. La traduzione è accettata da OROZ ARIZCUREN 1972: 407, n. 27.

<sup>36</sup> L’unico termine di confronto potrebbe essere il *mala chanson* di *BEdT* 194.B.D (*razo* di PC 361,001, Gui d’Uisel).

<sup>37</sup> Cfr. RADAELLI 1997: Glossario, s.v. *cobla*. «preghiera, invocazione».

<sup>38</sup> «In the fifth stanza Guillem prays that God will hear *esta cobla*, by which he means not just this stanza but the whole poem. When *cobla* is linked, as in the second stanza, to other recognized lyric types, we can be sure that it has gained status as a designation of genre. Nevertheless we observe that it has retained its original meaning (stanza 1), “stanza” as the basic unit of composition for all kinds of lyric poems and has also acquired a new meaning (stanza 5) as a synonym for a whole poem regardless of length» (POE 2000: 78).

e s'ieu·l lauziei en mas coblas, menten,  
Dieus m'ò perdon, q'ab ver dit m'en desmen.  
(BEdT 126,002, Duran sartor de Paernas (de Carpentras), *Vil sirventes leugier e venassal*, vv. 31-2).<sup>39</sup>

[...] Quar  
qui vol gauzir d'amor de donas, cove quez aia los digz bos  
aibs ab se, segon quez an dig li trobador en lurs cantars  
et en lurs coblas, per las quals coblas tot aisso es proat  
et examinat en est libre. [...]  
(Matfre Ermengaud, *Breviari d'amor*, par. 528TP, vv. 72P-76P)<sup>40</sup>

In entrambi questi casi il sostantivo è utilizzato al plurale, al contrario invece del testo di Gaucelm, dove l'occorrenza in rima non lascia alcun dubbio sulla sua forma al singolare. Osservazione questa che si ricollega alla rubrica del testo in C («So son coblas que fes .R. Gaucelm quan fo mal[a]jutes», f. 333v), l'unica nell'intero insieme dei manoscritti trobadorici a etichettare come *coblas* un componimento di ben cinque strofe.<sup>41</sup> Il nodo della questione sta nel comprendere innanzitutto cosa il copista/rubricatore <sup>42</sup> intenda per «coblas» ('stanza, strofa', 'genere, *dictal'*, 'componimento'...?) e, in seconda istanza, se derivi l'utilizzo di questa forma dalla sua interpretazione di *cobla* della strofa V del testo di Gaucelm.

Nella sezione dedicata dal manoscritto narbonese a Raimon Gaucelm, le rubriche spesso forniscono – oltre alla paternità – importanti informazioni, quali la data, il luogo, l'occasione di composizione e il destinatario.<sup>43</sup> Tra queste, è costante l'esplicitazione del genere del testo che si sta presentando, lasciando quindi pochi dubbi sul valore di 'genere, *dictal'* per l'etichetta di *Diens m'a dada febre tersana dobla*:

- Lo primier sirventes que fes R. Gaucelm de Bezers en l'an m.cc.lxv. e mars (C, f. 332rA)

---

<sup>39</sup> Citazione da BOUTIÈRE 1930: 81. «Il componimento è assegnato a Duran de Carpentras da CTo, a Ricas Novas dal solo M. Sebbene Boutière lo pubblichi in appendice all'edizione delle poesie di Ricas Novas, non lo ritiene opera del nostro trovatore: si tratta, infatti, di un sirventese che satirizza nel suo dettato polemico la nobiltà contadina di Thor, Venasque e di Mévouillon, località prossime a Pernes e a Carpentras, presunti luoghi d'origine di Duran» (DI LUCA 2008b: 70).

<sup>40</sup> Citazione da RICKETTS 1989: 32, nel paragrafo intitolato *L'entendemens del arbre d'amor abreujatz e senes rimas* (528TP).

<sup>41</sup> Per l'unico caso eccezionale cfr. cap. 1.3.

<sup>42</sup> In C è il copista stesso, cambiando semplicemente inchiostro, ad assumere la funzione di rubricatore (cfr. RADAELLI 1997: 30).

<sup>43</sup> Sulle rubriche e sui criteri organizzativi della successione dei testi del trovatore di Béziers cfr. RADAELLI 1997: 28-36, cit. da 33-34: «L'ordinamento cronologico non è tuttavia quello dominante per la disposizione dei testi, ma ad esso si sovrappone, per così dire, l'organizzazione delle rubriche in base al genere, o al sottogenere, cui appartiene il testo che esse accompagnano. Non viene così osservata una progressione assoluta nel tempo, ma si procede per sezioni: dal 1270, data dell'ultimo *sirventes*, la cronologia retrocede al 1262, data del *planh* per Guiraut de Linhan. Inoltre la linea temporale è appena accennata all'interno dei sottogeneri, raggruppati con un criterio non immediatamente riconoscibile». Si veda anche RADAELLI 2005: 45-8.

- Sirventes d'en R. Gaucelm l'an m.cc.lxviiij. (C, f. 332rB)
- Lo ters sirventes d'en R. Gaucelm l'an m.cc.lxx. (C, f. 332vB)
- Lo ters sirventes d'en R. Gaucelm l'an m.cc.lxx. (C, f. 333rA)
- So son coblas que fes R. Gaucelm q(ua)n fo mal<a>utes. (C, f. 333vA)
- So son .ij. coblas que fes R. Gaucelm del senhor d'Uzest q(ue) avia nom aissi quon elh, R. Gaucelm. (C. f. 333vB)
- Sirve(n)tes d'en R. Gaucelm. (C, f. 333vB)
- Planch q(ue) fes R. Gaucelm en l'an q(ue) hom comtava m.cc.lxij p(er) un borzes de Bezers lo qual avia nom Gr'z. de Linhan. (C, f. 334rB)

Come si può vedere dall'elenco, l'etichetta è utilizzata anche per un altro componimento della sezione: *Belh senher Dieus, quora veyrai mo fraire*, un breve elogio di un omonimo Raimon Gaucelm, signore della *maison de Sabran*,<sup>44</sup> formato da due strofe e una *tornada* e trasmesso anch'esso solamente dal canzoniere C (f. 333vB).<sup>45</sup> Se la definizione di quest'ultimo come «.ij. coblas» non sorprende (come si è già visto esistono altri testi con la medesima struttura nel *corpus* BEdT, la quale inoltre è contemplata anche da una parte della trattatistica medievale)<sup>46</sup>, stupisce invece quella di *Dieus m'a dada febre tersana dobla* perché – come si è accennato – appare isolata.

Ricostruire il pensiero del rubricatore durante la stesura delle poche parole introduttive alle opere di Raimon Gaucelm è impossibile, come lo è stabilire chi sia stato il vero *autore* delle stesse. Infatti, nonostante la presenza di informazioni quali data e luogo di composizione le rendano assimilabili a quelle del *libre* di Guiraut Riquier,<sup>47</sup> non c'è modo di determinare se esse siano o meno *d'autore*. Solo a livello ipotetico, dunque, si può avanzare l'idea di un'erronea interpretazione da

<sup>44</sup> Sull'identificazione di quest'uomo, documentato tra il 1254 e il 1272 e celebrato anche in un altro componimento di Gaucelm, *A penas vai en loc qu'om no.m deman* (BEdT 401,003), cfr. RADAELLI 1997: 19-21.

<sup>45</sup> Di seguito testo e traduzione a cura di Radaelli (1997: 210-1): «Belh Senher Dieus, quora veyrai mo fraire, /lo pro Raimon Gaucelm, franc de bon aire, / que tan de be n'aug comtar e retraire? / Que mal m'irà si no-l vei ans de gaire, / quar manta gen / ditz que valen / pretz a, doncx ses estraire / l'am de cor l'ialmen. // Tant a fin pretz, fe que deg a mon paire, / que dels valens es qu'anc nasques de maire, / segon qu'aug dir, don l'am tan ses cor vaire / que-l cor e-l sen e-l saber e-l vejaire / e-l bon talen / li diei corren, / quo me dis son afaire / e son bon estamen. // Bernatz, breumen / li digatz gen / que ieu vuelh dir e faire / tostemp so mandamen». Traduzione: «Bel Signore Dio, quando vedrò mio fratello, il valoroso Raimon Gaucelm, nobile di cuore e d'estrazione, di cui tanto bene sento riferire e raccontare? Andrà a finir male per me se non lo vedo quanto prima, perché molti parlano del suo valente pregio, dunque, senza riserve, l'amo con cuore sincero. // Ha un così perfetto pregio, per la fede che devo a mio padre, che è tra i più nobili che mai nacquero da madre, come sento dire, perciò l'amo tanto senz'animo incostante, che il cuore, il senno, la conoscenza, il giudizio e la piena volontà, gli ho offerto di slancio, come mi dissero il suo contegno e il suo stato. // Bernardo, con sollecitudine riferitegli, e in modo appropriato, che dirò e farò sempre la sua volontà».

<sup>46</sup> Radaelli (1997: 122, n. 11 e 210) non considera questo componimento appartenente al genere della *cobla*, ma lo ritiene invece essere una canzone elogiativa di due strofe e una *tornada*.

<sup>47</sup> Cfr. RADAELLI 1997: 31; sul *Libre* d'autore di Guiraut Riquier si vedano gli studi di Bertolucci Pizzorusso in particolare 1978, 1979 e 2009.

parte del compilatore del codice della parola *cobla* come ‘genere, *dictat*’, anziché ‘componimento’, nella V strofa di *Dieus m'a dada febre tersana dobla*. Lettura che avrebbe potuto essere stata indotta dall'oscillazione nel numero (*cobla/coblas*) del sostantivo con il valore di ‘genere, *dictat*’, testimoniata come si è visto dal *Registre de Galbac* (cfr. *supra*), culturalmente non lontano dal contesto di produzione di C.<sup>48</sup> Se si stabilisse la paternità delle rubriche allo stesso Raimon Gaucelm, invece, le implicazioni a livello interpretativo dell'uso della parola *cobla* in questo determinato contesto sarebbero notevoli, innanzitutto perché a etichettare il testo in questo modo sarebbe un trovatore, e in secondo luogo perché a essere etichettato così è un componimento di ben cinque strofe.<sup>49</sup>

### 1.2.1.3. Il diminutivo *cobletas*

Di seguito, ricapitolando, i significati attestati per *cobla*:

1. ‘Strofa, stanza’;
  - 1.1. ‘Parte di testo che si oppone al refrain’;
2. ‘Genere, *dictat*’;
3. ‘Componimento’.

A questi, se ne aggiungono due in singola attestazione nel testo di Raimon Gaucelm: ‘Canzone di scherno’ (?) oppure ‘Componimento privo di valore’ (?) nella strofa III e ‘Ascoltare l'anatema/maledizione di Dio’ (?) in *anzir mala cobla* nella strofa IV.

Non è stata rintracciata nel *corpus* alcuna occorrenza con il significato di ‘coppia di rime’, riportato per primo dal Levy e poi ripreso dal DOM (cfr. cap. 1.1).<sup>50</sup> Al contrario, si rilevano due attestazioni nella forma alterata *cobleta*, che Levy già aveva promosso a lemma nel suo vocabolario

<sup>48</sup> Su C: «Ormai è da tempo accertata la sua appartenenza alla costellazione stemmatica la cui fonte, y, è il risultato della collezione di più tradizioni confluite in un'unica officina scrittoria ubicata fra Béziers e Narbona. La localizzazione di C nel Narbonese è stata consolidata dall'analisi grafico-linguistica condotta da Zufferey» (RADAELLI 2005: 21). Le altre *coblas* tradite dal codice non sempre riportano una rubrica e – se la riportano – essa contiene solo il nome dell'autore.

<sup>49</sup> Sull'unico caso eccezionale cfr. 1.3.

<sup>50</sup> Per *cobla* il catalano attesta molti significati in più rispetto all'occitano. DCVB (s.v. *cobla*): «*Cobla*. f. || 1. Estrofa; conjunt d'alguns versos, que sol constituir la lletra d'una canço popular; cast. *Copla*. *Lo canonge... ballà ab los tafurs, e dix estes cobles de Nostra Dona*, Llull Blanq. 76. *Si a infàmia d'algú és feyt libell famós o desonest, co és saber, cobles o altres àvols dictats*, Cost. Tort. IX, IV, 7. *Tramès a la Gatuna un juglar ab cobles*, Muntaner Cròn., c. 195 *Va entonar les cobles de la Sibila*, Rosselló Many. 183 || 2. Petit grup de músics que acompanyen amb llurs instruments les danses populars i altres passos de les festes (or.). *Que per dit dia lloguen una cobla de juglars*, doc. a. 1624 (Segura Hist. Sta. Col. 240). *Una cobla estava contractada per tot el die*, Massó Croq. 61. || 3. Conjunt de tre o quatre egües que fan la batuda (Olot.) || 4. El conjunt d'ocells que es porten per anar a caçar i que han de servir de reclam [...]. || 5. Conjunt dels cans que es porten per anar a caçar [...]. || 6. Petit grup d'animals (en general) [...]. || 7. Reunió de diferents rais a l'objecte d'ajudar-se mútuament els raiers en les dificultats de la navegació [...]. || 8. Redorta que uneix els trams d'un rai [...].»



glossando con «petit couplet» (definizione questa ripresa poi dal DOM).<sup>51</sup> Nello specifico, in *No·m posc sofrir d'una leu chanso faire* di Peire Raimon de Tolosa e nella *vida* di Guillem de Cabestaing:

Et ab ma chanzon,  
enanz c'alhors an,  
m'en vau lai de cors  
on Iois e Pretz reigna;  
e vuel que l'apreigna  
cobletas viulan  
e pois en chantan  
de qal guiz' om la'i deman.  
(BEdT 355,009, Peire Raimon de Tolosa, *No·m posc sofrir d'una leu chanso faire*, vv. 85-92)<sup>52</sup>

De [s]i enan fo del[s] servenz d'Amor e comencet de trobar cobletas avinenz e gaias, e dansas e cansos d'avinent cantar.  
(BEdT 213.B.D, *razo* di PC 213,005, Guillem de Cabestaing, par. 17)

Si attesta dunque la polisemia anche per la forma alterata. Nella *chanso* del poeta tolosano, infatti, il significato sembra essere quello di 'strofa, stanza', mentre nella biografia del trovatore catalano quello di 'genere, *dictal'*, come testimonia nel passo la citazione di altri due generi, la *conso* e la *dansa*, retti dal medesimo verbo *trobar*. Per Guillem de Cabestaing si riscontra l'impossibilità di stabilire cosa abbia spinto il biografo a usare il diminutivo di *cobla*: i suoi componimenti si contraddistinguevano per la brevità dei versi? Oppure per il loro esiguo numero? Oppure, ancora, il riferimento è alla musica che li accompagnava, *avinen* e *gaia*? Del trovatore è sopravvissuto un *corpus* limitato (nello specifico, nove canzoni) e l'assenza al suo interno di opere riconducibili alle etichette di *cobletas* e di *dansas* nega qualunque possibilità di analisi.

#### 1.2.1.4. Le co-occorrenze: trobar e faire coblas

Il «trobar cobletas» della *vida* del trovatore rossiglioneese può essere spunto per l'individuazione delle co-occorrenze del sostantivo *cobla* nella specifica accezione di 'genere, *dictal'*. Proprio come in quel contesto, infatti, nelle *vidas* e nelle *razos* esso appare spesso in combinazione con il verbo *trobar*:

Lo Dalfins d'Alverne si fo coms d'Alverne, uns dels plus savis cavalliers, [...] e que meilz trobet sirventes e coblas e tensos, e'l plus gen parlanz hom que anc fos a sen e a solatz.

<sup>51</sup> Cfr. anche REW, s.v. *cōpāla* (cap. 1.1, n. 1).

<sup>52</sup> Citazione da CAVALIERE 1935: 50.

(BEdT 119.B.A, *vida* di Dalfi d'Alvergne, par. 1)

E penset per cal caison el pogues partir sua moiler da si, la cals avia nom ma dopna Caudairenga, per lo paire qe avia nom Caudeira. Bela era et avinens, e sabia ben trobar coblas e dansas.  
(BEdT 406.B.B, *razo* di PC 406,012 - 406,015 - 406,028 - 406,038 - 454,001, Raimon de Miraval, par. 10-11).

Et el [Guillem de Lantar] lo noiri e·l tenc en sa maion; et el venc bos e bels e cortes, e saup ben cantar e parlar, et apres a trobar coblas e sirventes.  
(BEdT 106.B.A, *vida* di Cadenet, par. 5)

L'accostamento a *trobar* risulta però minoritario se confrontato all'alto numero di occorrenze in cui il sostantivo viene retto da *faire*, di cui si fornisce solo qualche esempio a scopo illustrativo:<sup>53</sup>

Ben sabia chantar e far coblas e sirventes; [...].  
(BEdT 392.B.A.a, *vida* di Raimbaut de Vaqueiras, par. 3)

E fasia coblas estan en la morgia e sirventes de la rasons que corion en aquella encontrada.  
(BEdT 305.B.A, *vida* del Monge de Montaudon, par. 4)

E deletaise en cansons aprendre et en trobar; e briguet con los bons homes de cort, et apres tot so qu'el pot; e fez coblas e sirventes.  
(BEdT 437.B.B, *vida* di Sordel, par. 2, versione di IK)

È degno di attenzione, infine, un particolare contesto in cui si utilizza il verbo *dire* con la preposizione *en*. Si tratta della *razo* del sirventese *No posc mudar un chantar non esparga* (BEdT 080,029) di Bertran de Born, scritto in occasione dell'inizio della guerra tra Riccardo Cuor di Leone e il re di Francia Filippo II Augusto tra il 1188 e il 1189:<sup>54</sup>

Anc mais per ren qu'En Bertrams de Born disses en coblas ni en sirventes al rei Felip ni per recordamen de tort ni d'aunimen que·ill fos faitz, no volc guerrejar lo rei Richart; [...].  
(BEdT 080.B.R, *razo* di PC 080,029, Bertran de Born, par. 1)

---

<sup>53</sup> Scorrendo gli esempi nel capitolo, se ne trovano molte anche tratte dai componimenti trobadorici e dai trattati.

<sup>54</sup> Di Bertran de Born ci restano, oltre le canzoni, i sirventesi e i *planh*, alcuni testi di due strofe: *Mal o fai donna, cant d'amar s'atarja* (BEdT 080,024a), *Foilleta, pos mi prejatꝯ que eu chan* (BEdT 080,017) e *Ai, Lemozis, franca terra corteza* (BEdT 080,001). Nessuno di questi, però, è di incitamento alla guerra.

## 1.2.2. *Coblejador e coblejar*

Come si è visto nel cap. 1.1., al lemma *cobla* Raynouard accosta il sostantivo *cobleiaire/coblejador* e il verbo *cobleiar*, glossati rispettivamente come «coupletier, faiseur de couplets» e «faire de couplets», e fornisce per entrambi una coppia di esempi.

Tra quelli di *cobleiaire/coblejador*, il primo – l'*incipit* di una canzone religiosa di Lanfranc Cigala (BEdT 282,018, vv. 1-2) – è *Pensius de cor / e marritz cobleiaire*,<sup>55</sup> che il filologo traduce 'Pensif de cœur et coupletier marri'. Quest'occorrenza sfugge ai principali strumenti di ricerca in uso (come la COM2 e TROBVERS), che riportano testi tratti da edizioni critiche di riferimento. In questo specifico caso, il componimento è curato da Francesco Branciforti, che corregge un errore evidente congetturando il verbo *cobleiarai*, laddove tutti i testimoni tramandano *cobleiaire*.<sup>56</sup>

Pensius de cor e marritz  
cobleiarai, car mi platz,  
e non voill esser blasmatz  
si mos chanz non es grazitz  
tant qom s'ieu era alegranz,  
c'anc iocs ni solatz ni chanz  
ses alegrer non agron lur saizon;  
mas chantar voill, vailla mos chanz o non.  
(Lanfranc Cigala, *Pensius de cor e marritz*, BEdT 282,018, vv. 1-8)<sup>56</sup>

Il secondo esempio addotto da Raynouard (un'anonima *cobla esparsa* che reciterebbe *Ren non volgra om coblejador*, reso 'Je ne voudrais point homme *coupletier*') è – come già notato da Poe (2000:

---

<sup>55</sup> Il testo è tradito dai mss. I (f. 952), K (f. 78v), a2 (f. 400), d (f. 298r), i quali riportano concordemente il sostantivo *cobleiaire* (sul loro rapporto cfr. BRANCIFORTI 1954: 41-50). La correzione di *cobleiaire* in *cobleiarai* è una congettura di Branciforti, basata sul contesto e sull'uso da parte di Lanfranc Cigala del verbo in altre occasioni. Si veda la sintesi della questione di Oroz Arizcuren (1972: 332), che accetta la correzione: «Los cuatro manuscritos legán *cobleiaire*, que Bertoni, *Studi medievali* 2, 415 intentó explicar como una forma de futuro regional; en *I trov. d'Ital.* p. 415 dice el crítico acerca de *cobleiairé* –esa es su conjetura–: “Si hanno esempi di fut. in -é, ma sono esempi rari (Bertoni, *Corrections au débat prov. du corps et de l'âme*, p. 1) sopra tutto quando si tratta di lirica aulica o cortese”. Dada la estrecha relación que media entre *Ika'd*, su testimonio tiene poco más valor que si fuese la versión de uno de ellos sólo, salvo que nos indica que la forma figuraba en el arquetipo. // En Rayn., *Lex.* 2, 422 figura *Pensius de cor e marritz cobleiaire* con la traducción: 'Pensif de coeur et coupletier marri', junto a otro ejemplo de *coblejador*, substantivo éste de formación análoga a *trobador*, *cantador*. De acuerdo con la sintaxis no es posible, sin embargo, esa explicación para el pasaje de Lanfranc Cigala, a menos que se realice algún cambio; semánticamente podría pensarse en *cans* 'canción' por *car*: 'Pensativo de corazón y afligido coplero, me gusta el canto', sobrentendiendo *sitot*, *si be* o algo por el estilo; paleográficamente es más sencillo explicar *cans* > *car* (e.g. a través de *cās* > *cas* > *car*), que *cobleiarai* > *cobleiaire*. // Pero *cobleiarai* de Branciforti satisface plenamente, ya que es un tópico exordial de los trovadores anunciar su intención de *cantar*: *Compagno, faray un vers tot covinen* (Riquer, *La lírica* p. 6, v. 1); *Faray un vers de dreyt nien* (ib. p. 12, 1); *Faray un vers, pos mi sonelb* (ib. 15, v. 1); *Farai chansoneta nueva* (ib. p. 24, v. 1); *Pos de chantar m'es pres talentz, / farai un vers, son sui dolenz* (ib. p. 30, v. 1-2); *Chantarai d'aquestz trobadors* (ib. p. 208, v. 1); *Dirai vos en mon lati* (ib. p. 71, v. 1); compárese además Riquer, *Guillem* 5, 1 i nota).

<sup>56</sup> Citazione da BRANCIFORTI 1954: 229.

79) – una variante dell'incipit di una *cobla* di Guillem Magret, *Non valor re coblas ni arrazos* (BEDT 223,006).<sup>57</sup>

Nel nostro *corpus* non ci sono altre occorrenze. Di per sé, la forma *cobleiaire/cobleiador* è grammaticalmente possibile e il suo significato è trasparente. L'errore nel testo di Lanfranc Cigala si trovava evidentemente già nell'antigrafo comune ai quattro manoscritti, e il fatto che nessuno dei copisti successivi abbia corretto la forma – anche se erronea nel contesto – testimonia che essa esisteva e circolava (almeno in Italia, luogo di origine di Lanfranc e dei codici che hanno trasmesso il suo componimento). Il fatto che sia presente anche in un altro contesto, quello di Magret, contribuisce a rafforzare quest'idea. Ampliando la visione all'area romanza, il dizionario catalano non solo riporta il lemma, ma ne attesta altri due, *coblaire* e *coblista*, la cui radice è *cobla*, anziché *coblejar*.<sup>58</sup>

COBLAIRE: m. Cantador de cobles (Subirana, ap. Aguiló Dicc.).

COBLEJADOR, -ORA: m. i f. Coblejaire.

COBLEJAIRE: m i f. Qui canta cobles sovint (or.); cast. *Coplero*.

COBLISTA: m. i f.. Qui compon o canta cobles; cast. *coplero*. Dix ell: no és jorista, mas ans és preuere y molt gran coblista, Brama llaur. 64.

(DCVB: s.v. *coblejador*, *coblejaire*, *coblaire* e *coblista*)

Tornando al LR, esso riporta – come si è detto –, oltre ai sostantivi *cobla* e *coblejador*, anche il verbo *cobleiar* con il significato «faire de couplets», per il quale vengono proposti i due seguenti esempi.<sup>59</sup>

- 1) Nella forma sostantivata, nella canzone *Mout fai sobreira folia* di Bertolome Zorzi (BEDT 074,009, vv. 37-38), i versi *Hoimais fastics mi seria / Cobleians d'aisso que no·m cal*, tradotto 'Désormais faire des couplets de cela, dont je ne me soucie, serait dégoût pour moi?'
- 2) Nel participio passato, nel sirventese *Seign'en Tomas, tan mi platz* di Lanfranc Cigala (BEDT 282,022, vv. 28-30), i versi *E pos sui asseguratz / A demandar so que·m platz / Prec que cobleian*

---

<sup>57</sup> «The substitution of *cobleiador* for *arrazos* attests, on the one hand, to the troublesome nature of *arrazos*, [...], and, on the other, to the existence of the noun *cobleiador*. The only manuscript containing this variant is the fourteenth-century Italian MS *T*, which lists the text anonymously among its *coblas esparsas*».

<sup>58</sup> Nel castigliano le forme derivate sono seniori: DCELC: s.v. *Copla* «'estrofa', h. 1140. Tom. del lat. Cōpūla 'lazo, union'. El latinismo copula, 1438, ha conservado el sentido primitivo.

Deriv. Coplear, 1505. Coplero 1580. Coplista. Acoplar, 1220-50; acoplamiento. Cuplé 'tonadilla', h. 1910, fr. couplet id., diminutivo de la misma parabra; cupletista. Copular, 1780. Copulativo, 1490».

<sup>59</sup> Nel PD, per quanto concerne il sostantivo *coblejador* e il verbo *coblejar*, essi vengono ripresi dal LR senza alterazioni degne di nota (se non quella di non prevedere la possibilità della funzione aggettivale per il sostantivo). Il *Dictionnaire de l'occitan medieval* (DOM), ancora in fase di redazione, si limita per ora a riportare le glosse del *Petit dictionnaire* senza modifiche (cfr. cap. 1.1). Poe (2000: 79) segnala inoltre che Uc Faidit nel *Donats proensals* glossa *cobleiar* con "coblas facere", trovando significativo l'utilizzo dell'occitano nella chiosa: il celebre trattatista evidentemente o non conosce nessun equivalente dell'occitano *cobla* oppure dà per scontato che il suo pubblico ne conosca il significato.

*respondatz*, reso ‘Et puisque je suis assuré à demander ce qui me plaît, je prie que vous répondez *faisant des couplets*’.

A questi, grazie alla COM2, se ne possono aggiungere altri, ai quali ben si adatta il significato di ‘scrivere *coblas*’ nel senso di ‘scrivere in versi’. Il verbo non fa mai riferimento a *cobla* come ‘genere, *dictat*’ e dunque esso non è mai utilizzato in un’accezione specifica, che avrebbe potuto essere quella di ‘scrivere componimenti appartenenti al genere letterario della *cobla*’.<sup>60</sup> Di seguito tutti i contesti, per la maggior parte dei quali si noti l’origine e la tradizione italiana dei componimenti, scritti da autori spesso legati a Lanfranc Cigala:<sup>61</sup>

A·N Jacme Gril, en cui es conoissenza,  
amics Symon, trametam la tenzon,  
q’en cobleian en don drecha sentença.  
(BEdT 282,001b- BEdT 436,001a, Lanfranc Cigala, *Amics Simon, si·us platz*, vostra semblansa in tenzone con Simon Doria, vv. 73-75)<sup>62</sup>

E pos sui asseguratz  
a demandar zo que·m platz,  
prec que cobleian respondatz  
ad aquestas coblas qu’eu fatz  
per fermar nostras amistatz;  
mas eu non quier ges qe·m digatz  
si·us es gais ni enamoratz  
qu’aisso sai eu ben qu’es vertaz;  
qu’estiers non foratz tan prezzatz.  
(BEdT 282,022, Lanfranc Cigala, *Seign'en Tomas, tan mi platz*, vv. 28-36)<sup>63</sup>

Per o car vos fegnetz de sotilment entendre,  
vos prec qe·m respondatz, En Lafranc, ses attendre:  
qals es la piegiers res, e si met grant e mendre,  
qe sia en est mond, q’om tochar puesc’ o prendre ?  
E si aizo·m dires, de cobleiar defendre  
vos poires ab chascun q’ab vos voilla contendre.  
(BEdT 258,001a-BEDT 282,018a, Jacme Grill, *Pero car vos feignetz de sotilment entendre* in tenzone con Lanfranc Cigala, vv. 1-6)<sup>64</sup>

Huoimais fastics mi seria  
coblejars d’aisso que no·m cal,  
qu’en lonc plaich avol desleial  
no·is tanh c’adreitx hom estia.

---

<sup>60</sup> Il lemma meriterebbe un approfondimento in area romanza, che però va oltre le ambizioni di questa tesi. Si segnala comunque per il catalano, oltre al verbo *coblejar*, anche *cobleig*: «COBLEIG. m. Acte i efecte de coblejar. Especialment: a) Els mots o versos d’una cançó que es repetelxen a la fi de cada estrofa (Eiv.); cast. *estribillo*» e «COBLEJAR: v. intr. | | 1. Compondre o cantar cobles; cast. *Coplear, endechar*. Una cantant, alt endechava e coblejava, Spill 3366. | | 2. Disputar (Val., en el segle XVI)» (DCVB: s.v. *cobleig* e *coblejar*).

<sup>61</sup> A questi si può aggiungere *Pensius de cor e mairitz* di Lanfranc Cigala, discusso poco più sopra, in cui la parola si è detto essere una congettura d’editore.

<sup>62</sup> Citazione da BRANCIFORTI 1954: 164. Si tratta di un *unicum* di a2.

<sup>63</sup> Citazione da BRANCIFORTI 1954: 192. Tradizione: I, K, a2, d. Si noti anche l’uso di *coblas* (v. 31) nell’accezione di ‘strofa, stanza’ e quindi di ‘componimento’.

<sup>64</sup> Citazione da BRANCIFORTI 1954: 170. *Unicum* di a2.

Don volh segre outra via,  
c'onor e pretz vuolh mantener  
e bonas dompnas obedir  
et a cortesa gen servir  
e non ai gran cura d'aver.  
(BEdT 074,009, Bertolome Zorzi, *Mout fai sobreira folia*, vv.37-45)<sup>65</sup>

Pey Trencavel, ab vos vuelh tensonar,  
e faray vos d'un partit chausidor:  
entre·ls savis fols seretz senes par  
o entre·ls fols savi senes folor.  
Prendetz aquel que·us ha may de sabor,  
car yeu Ramons vuelh l'autre razonar,  
e pueys aurem un savi jutjador  
que jutjara quals sab mielhs coblejar.  
(*Partimen* di un frate R. con Pey Trencavel d'Albi, vv.1-8)<sup>66</sup>

## 1.3. Sull'adeguatezza della terminologia: *cobla* *esparsa e cobla triada*

### 1.3.1. *Cobla esparsa*

Nella bibliografia scientifica l'uso di designare con l'etichetta '*coblas esparsas*' il genere trobadorico (in particolare, i componimenti monostrofici) e con '*coblas triadas*' le strofe 'scelte', tratte da componimenti più lunghi (canzoni, sirventesi, tenzoni...), è da tempo consolidato. Tutt'al più il disaccordo della critica riguarda in che cosa consista il genere. Ad esempio, Martin de Riquer (1975: I, 69), ammonendo sulla possibilità di confusione con il significato di 'strofa', traccia un confine tra la *cobla* dialogata e quella non dialogata:

La cobla es un debate breve, en una o dos estrofas, a veces con tornada, y es término que no debe confundirse con la denominación genérica de la estrofa que integra una composición larga ni con la cobla no dialogada, por lo general moralizadora, epigramática o satírica.

---

<sup>65</sup> LEVY 1883: 61. Tradizione: A, I, K, d.

<sup>66</sup> NOULET/CHABANEAU 1888: 64.

Elizabeth Poe (2000: 68-70), invece, distingue tra quattro tipologie di *coblas*: le «inserted *coblas*», ovvero l’inserimento da parte di un autore di una strofa aggiuntiva nel componimento di un altro, le «extracted *coblas*», ovvero le *coblas triadas*, la «*cobla esparsa*», il genere monostrofico, e infine il «*cobla-exchange*», ovvero le *coblas* dialogate:

There are essentially four types of *cobla*: inserted *coblas*, extracted *coblas*, *coblas esparsas*, and *cobla-exchange*. The first type, consisting of stanzas inserted by one person into someone else’s poem, is the hardest to spot, when it is well done. [...]. The second type, or extracted *cobla*, is made up of one, two, or three stanzas taken by one person from the poem of another and allowed to function, either anonymously or under the name of their author, as an independent entity. [...]. Extracted *coblas* typically occur in florilegia, in troubadour biographies (especially those in MS P), and in the “Perilhos tractat” section of Matfre Ermengaud’s *Breviari d’Amor*. In some codices, however, they are simply mixed in with anonymous *coblas esparsas*. The third type, or *cobla esparsa*, is a stanza composed by an individual poet, who conceived of it as an entity that could stand alone. Although the *cobla esparsa* can treat any subject, we usually associate it with the assertion of bourgeois values thank to its most prolific practitioners, Bertran Carbonel of Marseille and Guillem Olivier of Arles. [...]. The fourth type, or *cobla-exchange*, consists of a series of stanzas by two or more poets. It distinguishes itself from the *tenso* both by its brevity and by the fact that it does not necessarily raise a question. Most often begins when one person insults another, either addressing him or her directly or speaking in the third person. If the injured party replies (and it is not always clear that a response is expected or even welcome), the result in a *cobla-exchange*: otherwise the original stanza remains a *cobla esparsa*. [...].

Sulla distinzione tra *coblas* dialogate e *cobla esparsa* si tornerà in seguito (cfr. cap. 2), qui l’intento sarà quello di esaminare il *corpus* di riferimento al fine di accertare la validità della terminologia.

Come si è detto in 1.2.1., il sintagma *cobla esparsa* non è mai attestato nei componimenti dei trovatori né nelle *vidas* o nelle *razos*; poeti e biografi optano sempre per l’uso del sostantivo senza aggettivo. Nelle rubriche, invece, si oscilla generalmente tra *cobla*, *cobla esparsa* o addirittura *esparsa* (con rispettivi plurali), ma il riferimento è sia ai testi monostrofici, sia ai pluristrofici, sia alle *coblas triadas*, opere che non di rado all’interno delle sezioni vengono copiate mescolate (cfr. cap. 5). Nei trattati, invece, la forma di sostantivo e aggettivo è frequente e appare in netta contrapposizione con *cobla* con il valore di ‘strofa, stanza’.

Questi ultimi, che verranno affrontati nel dettaglio nel capitolo 3, suscitano un certo interesse non solo per le definizioni del genere che offrono, ma anche perché accanto a esse spiegano il perché le *coblas* vengano dette *esparsas*. In particolare, ciò avviene nella *Doctrina de compoundre dictatz* e nella terza redazione delle *Leys d’amors*, non concordi tra l’altro sul valore da dare all’aggettivo:

Cobles esparses son dites per ço cobles esparses cor se fan esparsament [ms. *esparsament*], en qual so te vullés. Empero coven se que li sequesques hom manera axi com a canço.  
(*Doctrina de compoundre dictatz*, rr. 132-134)

E cobla esparsa ha respieg a l'unitat de si meteysa, quar testemps vol esser sola, e per so ha nom esparsa, so es a dire que non ha par o pariona. Quar si havia par o piariona no seria esparsa [...]. (LDA2, II, p. 105-6)

Esparsa es dicha quar es ses par, so es que no ha pariona, [...]. (LDA2, II, p. 132-4)

La *Doctrina* specifica, dunque, che l'appellativo del genere è legato alla libertà di scelta della musica (tra quelle delle *cansos*) da parte del trovatore, mentre per i redattori delle *Ley*s, con una paraetimologia, *esparsa* ha il significato di 'singola' ovvero 'spaiata, senza corrispondenze', valore quest'ultimo riportato dal DOM.<sup>67</sup> L'accezione che i trattatisti danno all'aggettivo ha dirette conseguenze sui caratteri distintivi che descrivono per la forma del genere: due o tre strofe per il trattato catalano, inevitabilmente una per quello tolosano.

Le occorrenze di *cobla esparsa* nei canzonieri possono essere quindi interpretate in diverse maniere, che riflettono un'effettiva differenza di valori agli occhi degli scriventi. Il sintagma ha però anche un altro significato, non strettamente legato al genere, ma alla tipologia di rime della strofa di un qualsiasi componimento. Le strofe di un testo poetico, infatti, possono essere catalogate in base alle rime: ad esempio si chiamano strofe *unissonans* quelle che hanno al loro interno le *rimas unissonans*, *coblas singulars* quelle composte da *rimas singulars*, e così via. Tra le tante tipologie di rime, le *Ley*s normalizzano l'esistenza delle *rimas esparsas* o *brutas*,<sup>68</sup> le quali danno vita a un altro tipo di strofa, la *cobla esparsa* (sul legame *rim espars-cobla esparsa* e i problemi che pone cfr. cap. 3.3.4):

Dels rims esparses<sup>69</sup>

Rims espars pot haver respieg a la unitat de la cobla, e per so aytals cobla es dicha esparsa, segon que direm enjos, et hom pot vezer ayssi. [...]. (LDA1, II, 43)

Esempi di riferimenti alla tipologia rimica della strofa del testo si hanno nelle rubriche di due *vers*, premiati agli agoni del *Concistori* del 1462 e del 1466 e trascritti nel registro di Galhac:<sup>70</sup>

<sup>67</sup> DOM, s.v. *Esparser* «1. v. a; a. 'répandre, épande'; b. 'divulguer'; 2. *espars*: cobla esparsa 'strophe isolée'».

<sup>68</sup> «E pot esser digz rims espars, jaciayssò que sian motas coblas, so 's assaber, cant en una o en diversas coblas [son] algunas rimas que son acordans et algunas que no se acordo per neguna acordansa. Et adonx aytals rimas no acordans podon esser dichas esparsas, las quals alqu apelo brutas» (LDA1, II, 43). Cfr. cap. 3.

<sup>69</sup> *Sic* in B (f. 32v e nella tavola).

<sup>70</sup> Nel registro di Galhac i componimenti «sono sempre preceduti da una rubrica che contiene solitamente informazioni sul nome del vincitore, sull'anno e sul premio ricevuto, ma anche sulla forma metrica, precisandone gli aspetti tecnici della versificazione e non soltanto, come è lecito aspettarsi, il genere poetico: è evidente l'interesse didattico della notizia che va oltre l'intento celebrativo» (FEDI 1998: 186).



Vers figurat, per coblas sparssas, per loqual Johan de Recaut gassanyhec la'nglentina, l'an M.CCCC.LXII.

(Registro di Galhac, f. 29v, rubrica di 525,001, Joan de Recaut, *De tots los homs al plus noble del mon*)<sup>71</sup>

Vers figurat, per coblas [e]sparssas.

(Registro di Galhac, f. 32v, rubrica di 483,001, Bertrand Brossa, *D'obrias gran cop ay vist dins una vinba*)<sup>72</sup>

In entrambi i casi *cobla esparsa* non indica il genere, ma una particolarità della forma del testo, come è evidente se si confrontano le rubriche con alcune delle altre del codice: «Per aquest vers per coblas unissonans le noble moss'en Peyre de Monlasur, cavalier, gasanhec la violeta, a Tholosa, l'an MCCCLXXIII», «Vers fayt per coblas unisonans e reffrayn, a honor de nostre senhor lo Rey, per loqual foc jutjada la violeta a Mestre Thomas Luys, bachalier en leys, l'an M.CCCC.LXII», «Vers capcoat, siguen compas d'accen de cobla en cobla» (cfr. JEANROY 1914: VIII, XVI e XVII).

La peculiarità nello specifico sembra trovarsi proprio nelle rime. Il primo, *De tots los homs al plus noble del mon* di Joan de Recaut (525,001), presenta infatti un'anomalia nella IV strofa (vv. 29 e 32), dove *respondre : mendre* sono in rima imperfetta.<sup>73</sup> Nel secondo, *D'obrias gran cop ay vist dins una vinba* di Bertrand Brossa (483,001), sebbene in prima analisi – sulla base di Jeanroy (1914: 187-91)<sup>74</sup> – non si riscontri alcuna particolarità, uno studio più attento del manoscritto rivela che in due casi, nella strofa V e nella strofa VII, l'editore ha corretto il testo in rima:

<sup>71</sup> Ed. JEANROY 1914: 170.

<sup>72</sup> Ed. JEANROY 1914: 187.

<sup>73</sup>

I	II	III	IV	V	VI	T
-on	-an	-aus	-ots	autz	-at	
-ort	-en	-es	-ats	-eys	-as	
-ort	-en	-es	-ats	-eys	-as	
-on	-an	-aus	-ots	-autz	-at	
-illas	-anta	-ia	<b>-ondre</b>	-uda	-estre	-estre
-encg	-orns	-ent	-or	-er	-ol	-ol
-encg	-orns	-ent	-or	-er	-ol	-ol
-illas	-anta	-ia	<b>-ondre</b>	-uda	-estre	-estre

Nella strofa V, rima inclusiva *autz : defiantz*.

<sup>74</sup>

I	II	III	IV	V	VI	VII	T
-inha	-ilhas	-ancta	-ida	-adas	-ici	-ia	
-ems	-ar	-at	-ort	-ent	-er	<b>-ions</b>	
-inha	-ilas	-anta	-ida	-adas	-ici	-ia	
-emps	-ar	-at	-ort	-ent	-er	<b>-ions</b>	
-ura	-es	-oble	-auta	-ana	-ista	-igna	-igna
-elz	-al	-ir	-ertz	<b>-e</b>	-ieu	-anc	-anc
-ura	-es	-oble	-auta	-ana	-ista	-igna	-igna
-elz	-al	-ir	-ertz	<b>-e</b>	-ieu	-anc	-anc

Il v. 24 presenta una correzione, poco leggibile nella digitalizzazione.

Salhens del truelh, las holas molt sagradas,  
 ab affection, ly grand entendement  
 dels santz d'onor an noblamente pausadas  
 en belz vaysselhz, que son detz mandament,  
 los declaran, de que la fe crestiana  
 pren fundament y al jorn d'uey se maynte;  
 per lor meya, en la natura humana,  
 poble crestia dolsament se entrete.

= ms. *maynatghe*.

[...]

Per conclusir tota nostra sentencia,  
 quatre son may : premier confessions,  
 dolor de cor e perfieyta consencia  
 de creyre ferm et pueys satisfactions  
 distribuen a la persona digna,  
 en aquest mon, l'angel molt dos e franc,  
 so 's Jhesus Christ, qui gloria nos assigna  
 am lo sieus cors, ensemps lo noble sanc.

= ms. *confessors*.

(483,001, Bertrand Brossa, *D'obrias gran cop ay vist dins una vinha*, vv. 33-40 e 49-56)<sup>75</sup>

Di diversa natura sembra essere il sintagma che nella rubrica di R introduce un *vers* del cavaliere di Moncog, *Totz hom que vol ensi governamen* (BEDT 289,003), trascritto da una mano diversa dalla principale in uno spazio che era rimasto bianco alla fine della sezione delle *vidas* che apre il canzoniere:

Vers de coblas esparsas d'En cavalier de Moncog, doctor en leys  
 (R, f. 4rA, rubrica di BEDT 289,003, En cavalier de Moncog, *Totz hom que vol ensi governamen*)<sup>76</sup>

Il testo, di cinque strofe e una *tornada*, non presenta irregolarità rimiche.<sup>77</sup> Ma si può notare che gli incipit delle strofe richiamano molti di quelli delle *coblas esparsas*: *Totz hom que vol ensi*

<sup>75</sup> Traduzione Jeanroy (1914: 187-91): «V. Sortant (sorties) du pressoir, les ondes très sacrées, / avec respect, les grands entendements / des saints d'honneur les ont noblement placées / en de beaux vaisseaux, qui sont (les) dix commandements, / les expliquant, de quoi la foi chrétienne / prend fondement et jusqu'aujourd'hui se maintient; / par leur moyen, en la nature humaine, / peuple chrétien doucement s'entretient. [...] VII. Pour conclure toute notre sentence, / quatre (choses) sont encore : d'abord confession, / douleur de cœur et parfaite résolution / de croire fermement et puis satisfaction, / qui distribuent à la personne digne, / en ce monde, l'ange très doux et franc, / à savoir Jésus-Christ, qui gloire nous assigne / avec son corps et son noble sang».

<sup>76</sup> RICKETTS 2002: 47-8.

<sup>77</sup> Di seguito le rime:

I	II	III	IV	V	T
-en	-en	-en	-en	-en	
-an	-an	-an	-an	-an	
-an	-an	-an	-an	-an	
-en	-en	-en	-en	-en	
-ia	-ia	-ia	-ia	-ia	-ia
-ia	-ia	-ia	-ia	-ia	-ia
-ir	-ir	-ir	-ir	-ir	-ir
-ir	-ir	-ir	-ir	-ir	-ir

*guovernamen* (v. 1), *Totz hom que van sa voluntat seguen* (v. 9), *Home parlier degus hom no·l enten* (v. 17), *Los homes fals poc hom demes la gen* (v. 25), *Ades pot hom conoyser aprenen* (v. 33). Sembra trattarsi quindi di un testo particolare, un *vers* – come lo definisce il suo autore nella *tornada* finale<sup>78</sup> – formato dall'unione di più *coblas esparsas* (così sembrerebbe suggerire la proposizione *de* nella rubrica) scritte sul medesimo schema metrico e rimico; dunque, un esperimento poetico unico.

### 1.3.2. *Cobla triada*

Nelle *Osservazioni sulla poesia de' trovatori* (1829: 50-1), Giovanni Galvani rileva come il sintagma *cobla triada* fosse in uso già nel Cinquecento, adducendo la testimonianza di Giovanni Maria Barbieri:

[...] il nostro Giovanni Maria Barbieri, quel grande conoscitore, e tenerissimo coltivatore del Provenzale, accenna la ora terza parte del ricordato Codice Estense, come intitolata *Coblas triadas*, cioè *Stanze scelte*. E per vedere come certo Maestro Antonio da Ferrara, (uno degl'Italiani, che amarono di scrivere Provenzalmente, e che fu al servizio di Azzo VII. d'Este), avesse fatta tale scelta, riporterò questo breve passo di una prosa, che tuttora le dura innanzi. Parla il possessore del libro, del come questo cotale maestro Antonio lo compone, dicendo “e de cadauna Canzos, o serventes tras I. cobla, o II, o III., aquelas, que portan las sentenzas de las Canzos, on son tut li mot triat” “e di cadauna Canzone o serventesese trasse I. cobbola, o II., o III, quelle, che portano le sentenze delle Canzoni, ove son tutti li motti trascelti”. E così è difatto il diviso di questa parte di esso Codice, sonovi cioè di ogni Canzone, o Serventesese le due, o le tre, al più, stanze; che portano il pensiero principale, o vogliam dire la ragione della Canzone.

Stando al brano, quindi, *cobla triada* sarebbe attestato: 1) nella *vida* di Ferrarino da Ferrara (*unicum* di Dc), in cui si dice che il trovatore selezionò le strofe più importanti di alcuni componimenti e ne fece un *libre*, che nel manoscritto segue la biografia;<sup>79</sup> 2) nella rubrica di questo *libre* in Dc.

Alla verifica sul manoscritto, però, queste occorrenze di *cobla triada* risultano inesistenti. Innanzitutto, nessun titolo appare nella sezione che introduce il *libre* di Ferrarino nel codice estense; in secondo luogo, il verbo utilizzato dal biografo non è *triar* ma *traire* («e de chadaunas canzos o serventes *tras* .I. cobla, o .II., o .III.»);<sup>80</sup> inoltre l'aggettivo *triat* («aqelas, que portan la[s] sentenças de las canços, e o son tu[i]t li mot *triat*»)<sup>81</sup> – derivato questo sì dal verbo *triar* – si riferisce alle parole

<sup>78</sup> «Mos Bels Cristalhs, a vos no platz bauzia, car vos etz fons hon totz bes multiplia; per que mon *vers* prec vulhatz retenir, que si re·y falh que·l vulhatz corregir» (BEDT 289,003 vv. 41-4, ed. RICKETTS 2002: 47-8, corsivo mio).

<sup>79</sup> Sul *libre* di Ferrarino da Ferrara cfr. MENEGHETTI 1989 e 1991. Il suo florilegio si trova anche in un frammento di due fogli in C<sup>m</sup>, dal quale probabilmente Dc discende, ma che non contiene la *vida* del poeta (cfr. ALLEGRI 1986: 335, ma si veda anche RIZZO 1984). Si rimanda anche all'ipotesi di Paolo Canettieri (1992: 164-5) secondo la quale dietro la silloge di *descortz* di N ci potrebbe essere la mano di Ferrarino.

<sup>80</sup> Edizione BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 581, corsivo mio.

<sup>81</sup> Edizione BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 581, corsivo mio.

dei trovatori nei loro componimenti. Sono dunque i poeti ad aver ‘scelto’ delle parole con cura per i loro testi, e solo in un secondo momento Ferrarino ha selezionato alcune loro strofe (quelle che contengono «tu[*i*]t li mot *triat*») per inserirle nel suo *libre*. Ma su quest’ultimo punto si ritornerà a breve.

Il passo a cui si riferisce il Galvani si trova nell’*Arte del rimare*, opera del Barbieri pubblicata postuma nel 1790 a cura di Girolamo Tiraboschi con il titolo *Dell’origine della poesia rimata*. Nel «Capo VII», tra i grandi uomini che *montarono le rime in pregio*,<sup>82</sup> il filologo del Cinquecento cita i Marchesi d’Este, riportando come fonte proprio la biografia di Ferrarino, che trascrive per intero:

Ma dalla prenarrata regola del bon Re Guilielmo non fu guari differente lo stilo, che tennero i Marchesi d’Este in Ferrara nel ricevere, & cimentare gli huomini di Corte per avanzamento della cosa delle Rime come si trova scritto incidentalmente in una prosa di lingua Provenzale posta dinanzi ad un libretto di Stanze scelte, ch’essi chiamano Coblas Triadas, la quale io porrò qui sotto nel suo proprio linguaggio, del modo appunto che la vi ho trovata, & dice così:  
[...]. E fe un estrat de totes las canzos dels bos trobadors del mon, e de cadaunas canzos o serventes tras I coblas, o II o III. a quelas que portan las sentenzas de las canzos, co son tut li mot triat; & a quest estrat escrit isi denan, [...].  
(TIRABOSCHI 1790: 84)<sup>83</sup>

Grazie all’abitudine del filologo a esplicitare le sue fonti attraverso rimandi bibliografici (inseriti anche nei margini dell’edizione del Tiraboschi),<sup>84</sup> sappiamo che copiò la *vida* di Ferrarino dalla carta 5 di quello che egli chiama il *Libro slegato*.<sup>85</sup> L’individuazione di questo e degli altri codici utilizzati dal Barbieri ha impegnato la critica filologica nel corso degli anni, con risultati non sempre univoci.<sup>86</sup> Per quel che concerne il *Libro slegato* il primo a tentarne l’individuazione fu lo stesso Tiraboschi, che nella *Prefazione* all’opera ipotizza che si tratti della sezione Dc del canzoniere provenzale estense

---

<sup>82</sup> Il capitolo VII è intitolato *Per opera & favore di quali huomini grandi montassero le rime in pregio*.

<sup>83</sup> De Bartholomeis (1927: 9) che ha visionato gli autografi del Barbieri, ammette che la «stampa del Tiraboschi è assai fedele all’originale, malgrado qualche svista suo o del tipografo». Nella minuta del passo le differenze con la bella copia sono soprattutto formali. Di seguito il testo: «Ma dalla prenarrata regola del Bon Re Guglielmo non fu guari differente lo stile tenuto dai Marchesi d’Este, in Ferrara, nel ricevere [e nello accarezzare] et cimentare gli huomini di corte, per avanzamento della cosa delle rime, come si trova scritto incidentalmente in una prosa di lingua Provenzale posta dinanzi ad un libretto di stanze scelte ch’essi chiamano *coblas triadas*. La quale io porrò qui sotto nel suo proprio linguaggio, del modo appunto che la vi ho trovata, et dice così: Maistre Ferrari fo da Feirara e fo giullar et intende[z]t meill de trobar [...]». Secondo la ricostruzione dello studioso, alle cc. 6-15 il *libro slegato* probabilmente conteneva il florilegio di Ferrarino.

<sup>84</sup> «Come nelle moderne note bibliografiche, questi rimandi sono di solito formati dal nome dell’autore (se noto), seguito dal titolo dell’opera o dal “nome” del codice e, infine, dal numero delle carte citate» (cfr. CARERI 1989: 171, n. 2).

<sup>85</sup> Barbieri indicherebbe anche il *recto* e il *verso* della carta, attraverso un sistema di punti, non compreso dal Tiraboschi all’epoca dell’edizione, ma decifrato più recentemente da CARERI 1989.

<sup>86</sup> Nell’opera sono frequenti i rinvii a quelli che Barbieri definisce il *Libro di Michele de la Tor*, il *Libro in Asc.* e il *Libro siciliano*, sui quali cfr. MUSSAFIA 1874 e DE BARTHOLOMEIS 1927. Una sintesi dell’individuazione di questi codici con quelli oggi conosciuti in FOLENA 1964.

di Modena (frintendendo il testo di Barbieri, dove la parola *libretto* si riferisce al florilegio di Ferrarino):

Ei cita sovente il *libro slegato*; e da esso nel Capo VII. di quest'opera ei produce quel passo intorno a quel Poeta Provenzal Ferrarese a' tempi del Marchese Azzo VII. d'Este, detto Maestro Ferrari, ch'io pure dopo il Muratori ho prodotto dal codice delle Poesie Provenzali di questa Ducal Biblioteca. Ciò potrebbe persuaderci, che il codice dal Barbieri veduto fosse quel medesimo, che ora è nella suddetta Biblioteca. Ma non mi permette il crederlo la maniera, con cui il Barbieri in questo passo medesimo ne ragiona; perciocché ei lo dice *un libretto*; e il codice Estense è molto voluminoso e pesante. Ma forse, come vedremo, ch'egli avea una parte staccata del codice Estense, intitolata *Cantiones Francigenum*, di cui diremo nelle note a quest'operetta, così potè anche averne quell'altra parte staccata, che contiene il passo del Ferrari, la qual di fatto non è necessariamente connessa al rimanente.

(TIRABOSCHI 1790: 7)

Da allora, lo stato della ricerca ha compiuto un notevole avanzamento. Oggi si ritiene che il *Libro slegato* non fosse un riferimento al codice modenese (che il filologo conosceva e chiamava il «gran libro provenzale», cfr. FOLENA 1964), ma più probabilmente al canzoniere provenzale H, o meglio, a «una sua copia forse parziale, impaginata in modo diverso» ed eseguita dallo stesso Barbieri sulla base del codice vaticano.<sup>87</sup>

Eppure, in H la biografia di Ferrarino non è presente. Tuttavia, se il *libro slegato* fosse davvero un libro personale messo assieme dallo stesso Barbieri, nulla vieterebbe che in esso il filologo avesse potuto inserire anche la *vida* del ferrarese a partire proprio dall'Estense, unico manoscritto a noi noto a tramandarla.

In assenza del manoscritto, purtroppo, non si può asserire con assoluta certezza che il florilegio che Barbieri abbia avuto sotto gli occhi non fosse effettivamente intitolato *coblas triadas*. Si può notare però che egli non accenna mai a una rubrica, ma afferma – in modo molto più generico – di prendere le sue informazioni da «una prosa di lingua Provenzale posta dinanzi ad un libretto di Stanze scelte, ch'essi chiamano Coblas Triadas» (cfr. *supra*); informazioni, si badi bene,

---

<sup>87</sup> «Mentre era in possesso di Pietro e poi di Torquato Bembo, H fu visto, glossato e copiato da Giovanni Maria Barbieri. È probabile che sia proprio H il libro prestato – intorno alla metà del secolo, in data non esattamente conosciuta – da Ludovico Beccadelli al Castelvetro e restituito nel 1561 da G.M. Barbieri a Torquato Bembo. Che Barbieri abbia visto H è dimostrato, oltre che dalla glossa di sua mano a c. 1r e dal rinvio da c. 34 a c. 58, dal fatto che uno dei libri da lui citati nell'Arte del Rimare e precisamente il "Libro slegato" sia identico ad H per quanto riguarda il contenuto della raccolta e la lezione dei testi. D'altra parte, in base ai rimandi numerici dell'Arte del Rimare alle carte del Libro slegato è stato dimostrato che Barbieri citava non direttamente da H, ma da una sua copia forse parziale, impaginata in modo diverso. L'individuazione del sistema di indicazione del recto e del verso delle carte tramite puntini nei rimandi numerici presenti negli autografi del Barbieri (. = r; .. = v), non fa che confermare l'ipotesi sopra ricordata: raramente infatti componimenti per i quali Barbieri rimanda al recto o al verso del suo codice si trovano in H in quella posizione. Evidentemente Barbieri ha voluto copiare per sé il manoscritto che doveva restituire a Torquato Bembo; quanto al nome di "libro slegato" assegnato a questa copia, è verosimile che esso derivi dalle caratteristiche materiali di H e non da quelle della sua copia, e che Barbieri abbia voluto comunque identificare l'*exemplar*. Come altri manoscritti del Barbieri, anche la copia di H fu in seguito utilizzata dal Tassoni» (CARERI 1990: 51-2; citazione a testo da p. 52).

che non hanno come fine la contestualizzazione storica di Ferrarino o la descrizione della sua raccolta, ma la ricostruzione dell'ambiente in cui i trovatori operavano, incentivati da mecenati (il capitolo VII è intitolato appunto *Per opera & favore di quali buomini grandi montassero le rime in pregio*).

Riportare il contesto della frase di Barbieri nel suo trattato non è cosa di poca importanza, perché esso suggerisce un basso livello di attenzione nel definire come *coblas triadas* le strofe presenti nel florilegio di Ferrarino. In effetti, il celebre sintagma può essergli derivato dalla sua lettura del brano, che si riporta di seguito affiancato a quello dell'edizione moderna di Boutière e Shutz:<sup>88</sup>

[...]. Mas non fes mais que dos canzos e una Retruensa, mais Serventos e coblas fes el asai de las meillor del mon; e fe un estrat de totes las canzos dels bos trobadors del mon, e de cadaunas canzos o serventes tras I coblas, o II o III. a quelas que portan las sentenzas de las canzos, co son tut li mot triat; & a quest estrat escrit isi denan, & en a quest estrat non volc meter nullas de las soas coblas, mais col de cui as lo libre, lui fit scriure, perche fos recordamen de lui. [...].

(TIRABOSCHI 1790: 84)

[...]. Mas non fes mais che .II. canços e una retruensa, mais serventes e coblas fes el asai de las meillors[s] del mon. E fe[s] un estrat de tutas las canços del bos trobador[s] del mon; e de chadaunas canços o serventes tras .I. cobla o .II. o .III., aqelas che portan la[s] sentenças de las canços e o son tu[i]t li mot triat. Et aqest estrat e scrit isi denan; et en aqest estrat no<sup>n</sup> vol meter nullas de las soas coblas ; mais [a]qel de cui es lo libre li'n fe[s] scriure, per che fos recodament de lui. [...].

(BOUTIERE/SHUTZ 1964: 581)

Dal confronto emerge che il Barbieri, che aveva probabilmente imparato il provenzale da autodidatta, «con l'aiuto d'altre lingue et per forza di riscontri al modo delle ziffere», legge *co son tut li mot triat* dove gli editori moderni leggono *e o son tu[i]t li mot triat* (nell'Estense la catena grafica di *co/eo* è effettivamente interpretabile dal lettore; il copista infatti non sempre chiude l'occhiello della *e* e a volte dimentica la cediglia nella *ç*).<sup>89</sup> Il significato non è molto chiaro, ma potrebbe essere: 'e

<sup>88</sup> Sarà necessario un confronto con gli autografi del Barbieri sia nella «minuta» (M) che nella «bella copia» (C), conservati oggi mutili nell'Archiginnasio di Bologna.

<sup>89</sup> «Molto dibattuta è la questione se il B. abbia studiato il provenzale in Francia, secondo l'attestazione del figlio, con l'aiuto di un segretario della regina Eleonora, spagnola (oppure della delfina Caterina de' Medici), o piuttosto da solo e senza alcun maestro, attraverso un paziente confronto con le altre lingue romanze a lui note, particolarmente francese e spagnolo (fra cui il B. considerava il provenzale come idioma intermedio e autonomo), secondo quanto egli stesso asserisce nella sua *Arte del rimare*, che il provenzale si deve ormai apprendere come una lingua morta, per decifrazione e senza maestro, "con l'aiuto d'altre lingue et per forza di riscontri al modo delle ziffere". Se è vero infatti che la lingua dei trovatori era pressoché ignorata in Francia e che il provenzalismo cinquecentesco è d'iniziativa quasi esclusivamente

fece un estratto di tutte le canzoni dei bravi trovatori, e da ciascuna canzone o sirventese trasse una strofa, o due, o tre, quelle che portano il significato delle canzoni, *queste sono tutte le parole scelte* (?). In questo modo, l'assenza della congiunzione permette senza dubbio di ricollegare *triat* all'operazione di selezione di Ferrarino e potrebbe addirittura motivare il nome *coblas triadas* dato dal Barbieri, senza il bisogno di postulare una rubrica.

Tornando al Galvani, alla sua epoca – si è detto – si riteneva che il filologo italiano citasse la biografia di Ferrarino da Dc. Dunque, quando lo studioso scrisse che «Giovanni Maria Barbieri, [...], accenna la ora terza parte del ricordato Codice Estense, come intitolata Coblas triadas, cioè Stanze scielte» (cfr. *supra*), lo si può biasimare di non aver ricontrollato il codice e di aver presupposto che la sezione fosse «*intitolata Coblas triadas*» (corsivo mio), muovendo dalle ben più generiche parole del Barbieri. Ma Galvani non si limita a questo: egli modifica anche la citazione della biografia trobadorica, passando dal *co* della sua fonte al solo *o*, ovvero all'avverbio di luogo senza congiunzione, motivando così perfettamente il *coblas triadas* del filologo italiano e cristallizzandone il significato («*e de cadauna Canzos, o serventes tras I. cobla, o II, o III., aquelas, que portan las sentenzas de las Canzos, on son tut li mot triat*» “e di cadauna Canzone o sirventese trasse I. cobbola, o II., o III, quelle, che portano le sentenze delle Canzoni, *ove son tutti li motti trascelti*», corsivi miei).

Questo ingiusto rilievo dato al sintagma ha avuto dirette conseguenze nella terminologia affermatasi negli studi romanzi: già dal primo momento in cui si intuì l'esistenza del genere, infatti, si creò l'opposizione concettuale tra *cobla esparsa* e *cobla triada*. Per comprendere come questo sia avvenuto è necessario innanzitutto tenere a mente che l'etichetta *coblas triadas* con il significato di 'strofe scelte' non può basarsi sul canzoniere Dc, e in secondo luogo notare che la ricerca di questo sintagma nel *corpus* di riferimento dà come esito solo le seguenti due attestazioni:<sup>90</sup>

Aiso so coblas triadas esparsas d'En Bertran Carbonel de Marselha  
(R, f. 112vA, rubrica della sezione di *coblas esparsas* del trovatore)

Aiso so coblas triadas esparsas d'En G. de l'Olivier d'Arle.  
(R, f. 113rB, rubrica della sezione di *coblas esparsas* del trovatore)

---

italiana, si deve d'altronde rilevare che subito dopo il suo ritorno in Italia il B. appariva già al Castelvetro come la promessa degli studi provenzali: e non si può escludere che egli abbia potuto giovare in Francia dell'aiuto di qualche meridionale (come quel Leonardo provenzale che fu poi maestro di Fulvio Orsini) e del confronto col provenzale moderno. Nel complesso la sua formazione fu quella di un paziente e geniale autodidatta; e dell'opera dei suoi predecessori italiani in questo campo sembra che conoscesse solo quel pochissimo che era a stampa» (cfr. FOLENA 1964).

<sup>90</sup> Già Sarah Kay notava che «the terms *esparsas* and *triadas* were not opposed for medieval readers is indicated by a rubric in R» (KAY 2013: 76).

Che i componimenti di queste due sezioni rappresentassero un genere a sé stante (quello della *cobla esparsa*) e non fossero dei frammenti di testi più lunghi, fu intuizione per primo del Raynouard (1831: 343-4), che – proprio nella recensione al volume del Galvani – scrisse:

On voit que le plus souvent ces *coblas triadas* étoient tirées des ouvrages existant, qu'elles étoient triées, choisies par un compilateur ; toutefois, comme il y a un grand nombre de ces fragmens choisis qui ne se retrouvent dans aucun des auteurs qui nous sont restés, surtout parmi les collections faites par Carbonel de Marseille et par Olivier d'Arles, il me paroît vraisemblable que, sous le titre de *coblas esparsas triadas*, des auteurs faisoient circuler des pièces de leur composition qui n'avoient qu'un ou deux couplets.

Ce qui pourroit appuyer cette conjecture, c'est que le poète catalan Ausias March a composé de petites pièces auxquelles il a donné le nom de *coblas esparsas*, et qui ont été insérées dans le volume contenant ses ouvrages souvent réimprimés.

Raynouard, prendendo le mosse dal contributo di Galvani, presupponeva che in Dc esistessero delle attestazioni di *coblas triadas* e che queste fossero interpretabili con certezza come 'strofe scelte'.<sup>91</sup> Di fronte alle due rubriche di R (*coblas triadas esparsas* per testi che sembravano un genere a sé stante, quello appunto della *cobla esparsa* come si evinceva dagli altri contesti), il filologo francese finì quindi per ipotizzare che i trovatori facessero circolare alcuni componimenti, di una o due strofe, sotto il nome *coblas esparsas triadas*. Una congettura, però, che ha il difetto di invertire l'ordine degli aggettivi nel sintagma delle rubriche di R.

Dell'esistenza del genere si è già detto; che le *coblas* di Carbonel e di Guillem de l'Olivier vi appartengano è oggi concordemente accettato dalla critica filologica. *In primis*, perché alcuni dei loro componimenti riportano dei riferimenti al genere; inoltre, perché molti di essi presentano caratteristiche proprie al genere (*incipit*, contenuto, cfr. cap. 2); da ultimo – mettendo per un momento da parte il significato ignoto di R – perché le rubriche dei canzonieri, quando presenti, concordano nel ricondurre i testi (almeno quelli di Carbonel) a questo genere (cfr. cap. 5).<sup>92</sup>

Gli editori delle opere dei due trovatori non spiegano il significato di questa rubrica tanto particolare, che sembra addirittura mettere in dubbio l'appartenenza dei testi al genere.<sup>93</sup> In

---

<sup>91</sup> «On lit dans la Vie de Ferrari de Ferrare, troubadour résidant et attaché à la cour des princes de la maison d'Est: "Il avoit fait un extrait de toutes les chansons des bons trobadours; et de chaque chanson ou sirvente, il avoit tiré une, deux ou trois strophes, sans vouloir insérer dans cette collection aucun fragment de ses propres compositions". Le manuscrit de Modène contient ces extraits, sous le titre COBLAS TRIADAS [...]»; si noti il brusco taglio della citazione del brano da parte di Raynouard (1831: 343).

<sup>92</sup> Le *coblas* di Guillem de l'Olivier sono *unica* di R. Quelle di Carbonel sono trasmesse da RPqf.

<sup>93</sup> Cfr. JEANROY 1913a, ROUTLEDGE 2000 per Carbonel e LARGHI 2021 per Guillem de l'Olivier. «Certo è la medesima logica che fa precedere nella rubrica di R11, l'indicazione che *aisi son coblas triadas esparsas* e che quindi parrebbe negare l'esistenza di un libre d'autore. Ma, anzitutto, si consideri che la rubrica introduce le raccolte di *coblas* di Bertran Carbonel e quelle di Guilhem de l'Olivier, e che essa è un chiaro indicatore che lo sguardo di chi accumulò e trasmise queste liriche era rivolto al genere letterario: quell'insieme era semplicemente formato da opere appartenenti tutte a un medesimo modello formale. Senza sottovalutare che, come sostenne Meneghetti 1999:132, a metà del XIII secolo sorse



occitano, infatti, proprio come in italiano, l'ordine degli aggettivi è importante: dire 'strofe scelte singole/sparse' o 'strofe singole/sparse scelte' non è la stessa cosa. Venendo a mancare qualsiasi contesto che possa supportare una traduzione di *cobla triada* come 'strofa scelta' e in assenza di altre occorrenze del sintagma nel *corpus*, non resta che ipotizzare un significato per le rubriche dello *Chansonnier d'Urfé* partendo dalle altre attestazioni della parola e dalle conoscenze che abbiamo sul genere.

I significati riportati dal DOM per il verbo *triar*, «a. 'trier, choisir'; b. 'séparer'; c. 'discerner, distinguer'», sono ben visibili nelle occorrenze della COM2, di cui si riporta qui di seguito qualche esempio:<sup>94</sup>

Na Carenza al bel cors avenenz,  
donatz conselh a nos doas serors,  
e car saubetz mielhz triar la melhors,  
consilhatz mi second vostr'escienz: [...].  
(BEdT 012,001, Alaisina Yselda, *Na Carenza al bel cors avinen*, vv. 1-4)<sup>95</sup>

El Ia·l trobey ab un torneiamen  
on richinhey can mos amicx fugi,  
e·ls huelhs ronsiei denan l'ueis del moli  
que·l vi triar la farina del bren; [...].  
(BEdT 339,003, Peire Duran, *Midons, cui fui, deman del sieu cors gen*, vv. 25-8)<sup>96</sup>

per que deu esser tenguz quar  
qui sap triar lo mal del be  
e conois aco que·s conve.  
(BEdT 461,086, Anonimo, *Parages es cortez'i'e mezura*, vv. 14-6)<sup>97</sup>

Muovendo da questi significati, l'unico modo in cui mi sembra si possano interpretare le rubriche di R – uno dei quattro codici provenzali a tramandare anche la melodia di molti componimenti trobadorici – è in riferimento alla musica delle *coblas* e, quindi, alla pratica della contraffazione.

A essere 'scelta', ma anche 'separata' da quella dell'opera modello, sarebbe quindi la musica, per noi visibile solo nella struttura metrico-rimica della *cobla* 'stanza, strofa'. A *esparsa*, così, ben calzano entrambi i valori attestati dai trattati, sia quello musicale della *Doctrina* («Cobles esparses son dites per ço cobles esparses cor se fan esparsament, en qual so te vules. Empero coven se que

---

un «nuovo modello di silloge di canzonieri individuali [...] sulla base di un ordinamento per autori», segno di un cambiamento in atto anche nella percezione della autorialità.

<sup>94</sup> Sulla COM2 sono state tenute in considerazione le seguenti forme (verbo e aggettivo): *tria* (49), *triaç* (1), *triad* (1), *triada* (8), *triadamens* (1), *trian* (12), *triar* (127), *triara* (1), *triaras* (3), *triarem* (1), *triaretz* (1), *triaria* (1), *trias* (2), *triat* (38), *triatz* (33) e *triaç* (3). A queste si aggiungano le due del sostantivo *triaire* che secondo il DOM è «a. 'celui qui choisit'; b. 'celui qui distingue'».

<sup>95</sup> Citazione da RIEGER 1991: 155.

<sup>96</sup> Citazione da RIEGER 1991: 377.

<sup>97</sup> Citazione da KOLSEN 1919: 23.

li seguesques hom manera axi com a canço»), sia quello numerico delle *Lays* («E cobla esparsa ha respieg a l'unitat de si meteysha, quar testemps vol esser sola, e per so ha nom esparsa, so es a dire que non ha par o pariona. Quar si havia par o piariona no seria esparsa»).<sup>98</sup> L'etichetta di genere, quindi, sarebbe data non dalle singole parole del sintagma, ma dalla loro giustapposizione.

Una lettura di questo tipo – che può solo essere ipotetica – è incoraggiata dal fatto che *cobla esparsa* circolava ormai in area tolosana non solo con il significato di 'genere, *dictat*', ma anche con quello di 'strofa/componimento che contiene un *rim espars*, ovvero una rima irrelata';<sup>99</sup> essa è scoraggiata invece dall'assenza di riferimenti alla melodia nelle altre rubriche di R.

---

<sup>98</sup> Cfr. *Supra*. Si tenga comunque presente che in R tutti i testi di Carbonel e di Guillem de l'Olivier sono tutti monostrofici.

<sup>99</sup> Si noti che in riferimento alla contraffazione nella *Doctrina* è utilizzato il verbo *traire*, semanticamente vicino a *triar*: «Si vols fer cobles esparses, potz les far en qual so te vullés. E deus seguir les rimes del cant de que *trayras* lo so; e atressi les potz far en altres rimes. E deven esser dues o tres cobles e una o dues tornades» (*Doctrina de compoundre dictatz*, rr. 87-89, cit. da MARSHALL 1972: 97, corsivo mio). Al momento, purtroppo, manca uno studio che analizzi sistematicamente la terminologia utilizzata dai trovatori in riferimento alla pratica della contraffazione.

## 2. L'idea di *cobla* per i trovatori

Nella sua tripartizione del sistema dei generi trobadorici, Paolo Canettieri (2011: 4) inserisce la *cobla* tra i *dictatz* dialogici, accanto alla *tenso* e al *partimen*, notando che tuttavia essa «può assumere caratterizzazioni più varie».<sup>100</sup> Come si è visto nel capitolo 1, effettivamente la critica filologica pone un confine tra la *cobla* come unità autonoma monostrofica («*cobla esparsa*», definizione questa che nell'accezione moderna taglia fuori i testi pluristrofici e che tiene conto solo del valore di 'singola' dato all'aggettivo dalle *Ley*s) e gli scambi di *coblas* (o «*cobla-exchange*»); un confine comunque non rigido, dato che si può definire *cobla esparsa* anche un componimento potenzialmente dialogico per il quale non sia stata prodotta (o non ci è giunta) una risposta (POE 2000: 70). Questa difficoltà nello stabilire dei limiti netti tra le due entità è visibile anche nella BEdT, dove si assiste a una proliferazione di etichette per designare i quasi cinquecento testi appartenenti al genere.<sup>101</sup>

La distinzione tra la *cobla esparsa* e gli scambi di *coblas*, tuttavia, si basa su griglie di catalogazione moderne, la cui rigidità poco si adatta a questo specifico *dictat*. In particolare, i trovatori e i cultori medievali della poesia trobadorica parlano di *coblas* per testi molto differenti tra

---

<sup>100</sup> «È infatti opinione comune che il sistema dei generi trobadorici sia concettualmente ripartibile tra quelli determinati dal loro contenuto, quelli in cui risulta fondamentale la modalità esecutiva del testo e quelli che invece prendono nome, essenza, *status* a partire dalla costruzione metrica che è stata loro imposta. Così nel primo gruppo si fanno solitamente rientrare la *canso*, il veicolo più importante della poesia amorosa trobadorica e, sia pur in modo problematico, l'antico *vers*; il *sirventes*, un genere in cui si canta l'ira, la riprensione, l'attacco virulento, la polemica letteraria e il discorso moralizzatore; il *sirventes-canso* (o *canso-sirventes*), che opera la commistione di questi due principali; e poi ancora una variante del *sirventes*, il *planh*, dove si piangono protettori, amici, parenti o donne dei trovatori; infine l'*alba* e la *pastorela*, con varianti e sottovarianti. Nel secondo gruppo, quello determinato dalla modalità dialogica del testo, stanno la *tenso* e il *partimen* e in taluni casi anche la *cobla* (che però può assumere caratterizzazioni più varie): si tratta di varianti di uno stesso tipo, che può assumere caratterizzazioni di contenuto varie ed articolate. Il terzo gruppo, infine, è quello in cui di consuetudine si fanno rientrare la *dansa*, la *balada*, il *descort*, l'*estampida*, la *retroencha* ed altre varianti di questi tipi principali, che, come si noterà, hanno quasi tutti anche una conformazione di tipo coreografico» (CANETTIERI 2011: 4).

<sup>101</sup> Di seguito l'elenco delle etichette: *cobla*, *cobla* (con risposta), *cobla* (di replica), *cobla* (di risposta), *cobla* (di risposta... con risposta), *cobla* con *tornada*, *cobla* con due *tornadas*, *cobla* con *tornada* (con risposta), *cobla* con *tornada* (di risposta), due *coblas*, due *coblas* (con risposta), due *coblas* (di risposta), due *coblas* con *tornada*, due *coblas* con *tornada* (con risposta), due *coblas* con *tornada* (di risposta), due *coblas* con due *tornadas*, due *coblas* con due *tornadas* (con risposta), due *coblas* con due *tornadas* (di risposta), scambio di *coblas*, tre *coblas*, tre *coblas* con *tornada*. A queste se ne aggiungono alcune per casi particolari: «sirventese (due *coblas*)» per *Mal o fe lo bisbe d'Urgel* di Guillem de Berguedan (BEdT 210,015); «*cobla* (frammento di canzone?)» *Cel que ditz que lejalmen*, *De midons posc eu dir en tota plassa* e *Mens la pretz que volp en estiu* di Matfre Ermengau (rispettivamente BEdT 297,001, BEdT 297,003 e BEdT 297,006); «*cobla* - canzone (in a2)» per *Si ja amors pro no.m tengues* di Raimbaut de Vaqueiras (BEdT 392,030); «*coblas* (frammento di canzone)» per *Bels dous amics*, *ben vos puosc en ver dir* di Na Tibors (BEdT 440,001); «canzone; *cobla* con *tornada* (con risposta)» per *Bel m'es ab motz lengiers a far* di Sordel (BEdT 437,007); «due *coblas*; Spottlied» per *Pei Ramonz ditz / e de trobar se gaba* di Uc de Saint Circ (BEdT 457,027); «*cobla* (in francese)» per *Mon bel cenbor, ges vos creee merci* di Rainaut de Tres Sauzes (BEdT 415,002); «tre *coblas* diverse» per *Tota donna que.m don s'amor* di Raimon Rigaut (BEdT 407,001; si tratta in questo caso di tre testi monostrofici distinti, per i quali si è mantenuto il vecchio numero BdT); «*cobla* (*tornada*)» per *Va cobla, al juge de Galur* di un anonimo (BEdT 461,246; si veda cap. 2.1).

loro sia nella forma che nel contenuto: nella loro visione, al genere sembrano appartenere componenti di una, due o tre strofe,<sup>102</sup> che trattano uno spettro estremamente vario di temi<sup>103</sup>. Ma soprattutto, essi non sembrano fare alcuna differenza tra *coblas* dialogiche e non dialogiche.

Questa duttilità è ciò che probabilmente ha decretato l'eccezionale successo della *cobla*, che, dopo la canzone (40%) e il sirventese (21%), è il terzo genere per numero di componenti (19%) nell'intera produzione lirica occitanica (cfr. LEUBE 1980: 67 e PADEN 2000: 23). Il dato appare ancora più sorprendente se si considera che questo traguardo è stato raggiunto in poco più di un secolo; dall'ultimo decennio del 1100, quando il genere si stabilizza,<sup>104</sup> al 1300 si assiste a una vera e propria esplosione di composizione di *coblas*, tanto che nel Duecento diviene «as numerous as the *sirventes* or the minor genres all together» (PADEN 2000: 30).<sup>105</sup>

Eppure, come già si è accennato nell'introduzione, è il genere che ha ricevuto meno attenzione da parte della critica filologica, e sul quale, a mia conoscenza, esistono solo i pochi contributi lì citati. Nei prossimi capitoli si tenterà – in modo incompleto e non definitivo a causa della dimensione del campo di indagine – di mostrare attraverso l'analisi delle fonti primarie e secondarie in cosa consistesse per gli autori e per i fruitori di poesia trobadorica medievale questo genere. Per “fonti primarie” intendo i componenti degli stessi autori, i quali occasionalmente *denominano* il proprio testo come *cobla*<sup>106</sup>; per “fonti secondarie”, invece, tutto ciò che attorno a questi ultimi circola e che può aiutare a stabilire meglio i connotati della *cobla*: dai testi satelliti

---

<sup>102</sup> Sulle possibili eccezioni di testi di addirittura cinque strofe cfr. cap. 1.2 e 1.3.

<sup>103</sup> Proprio basandosi sul contenuto, Angelica Rieger (1988: 204) individua ben cinque tipologie di *coblas esparsas* anonime: «(a) la *fin'amors*, (b) la *cobla moralisante*, (c) l'argent, (d) le *joglar* et la poétique et (e) le 'contre-teste' [...], y compris la *cobla satirique* et parodique, ludique, burlesque, obscène et scatologique [...]».

<sup>104</sup> «[...] by the first quarter of the thirteenth century, the *cobla* was well enough established as a genre to be considered part of the standard repertoire of troubadour songs. We can assume, then, that the genre must have been recognized and practiced, at the very latest, among the poets of the generation immediately preceding Uc [de Saint Circ]'s, that is, those active in the last decade of the twelfth century. And indeed the manuscript tradition supports this hypothesis, for it preserves one *cobla esparsa* and several *cobla*-exchanges that can be dated to the early 1190s» (POE 2000: 71).

<sup>105</sup> «But it is the *cobla* which registers the most spectacular gains after negligible presence in period 1 [*scil.* 1100-1140] and 2 [*scil.* 1140-1180], winning a significant impact in period 3 [*scil.* 1180-1220], greater yet in period 4 [*scil.* 1220-1260], and almost as great in period 5 [*scil.* 1260-1300]» (PADEN 2000: 25).

<sup>106</sup> «[...] il processo di inferenza conferisce importanza alla questione dei nomi dei generi letterari. L'attribuzione di un nome da parte dell'autore dell'artefatto ha infatti tanto maggior importanza quanto più l'autore ha avuto l'intenzione di assegnare un nome distintivo rispetto ad altri *taxa*. [...] Il riconoscimento dello statuto di genere, ovvero di insieme di testi con caratteristiche omologhe, ma distintive rispetto ad altre dello stesso sistema, è dunque da mettere in pratica a partire dall'autocoscienza degli autori di comporre un testo individuabile come potenzialmente iterabile con gli stessi *taxae* appartenente ad un insieme omogeneo. Per la letteratura romanza medievale il compito è spesso facilitato, poiché come è noto, ci si può avvalere delle denominazioni che l'autore dà della propria opera all'interno del testo. In questo ambito, in effetti, un tipo di approccio fondato sull'autocoscienza dell'autore rispetto al proprio testo, implica anche l'elaborazione di un metodo forte alla base della determinazione del *corpus*: l'iter corretto dovrebbe essere quello di raggruppare tutti i componenti con autoreferenza, analizzarne la qualità e poi allargare il corpus ai testi con le medesime qualità. Il primo ad aver teorizzato in maniera coerente un atteggiamento di classificazione metodologicamente forte, alla cui base fossero le denominazioni offerte dall'autore è stato Jean Rychner in un noto lavoro sui *fabliaux*» (CANETTIERI 2011: 3).

(trattati di composizione, *vidas*, *razos*, rubriche) alle modalità di copia e presentazione nei canzonieri dei componimenti che appartengono a questo genere.

## 2.1. I testi

Rispetto alla grande quantità di testi che la BEdT riconduce al genere, i componimenti utili a stabilire che idea di *cobla* avessero i trovatori sono solo quattordici. Tra questi, innanzitutto, quelli che presentano al loro interno un'autodefinizione (ma si vedano i problemi descritti in 2.2.1); poi, quelli che danno informazioni riguardanti il modo di comporre questi testi (nello specifico, alcune *coblas* di Bertran Carbonel).

Di seguito l'elenco, per quanto possibile in ordine cronologico, dei testi che saranno esaminati nei prossimi paragrafi:<sup>107</sup>

- Gaucelm Faidit, *Trop malamen m' anet un temps d' amor* (BEdT 167,063).
- Gui de Cavaillon, *Doas coblas farai en aquest son* (BEdT 192,002) - Bertran Folco d'Avigno, *Ja no creirai d'en Gui de Cavaillo* (BEdT 083,002).
- Arnaut de Cumenge, *Be·m plai us uzatge que cor* (BEdT 028,001).
- Albric, *Na Maria, pretz e·l fina valors* (BEdT 016a,002).
- Clara d'Anduza, *En greu esmai et en greu pensamen* (BEdT 115,001).
- Bertran Carbonel, *Alcun nessi entendedor* (BEdT 082,020).
- Bertran Carbonel, *Bertran lo Ros, eu t'aug cobla retraire* (BEdT 082,027).
- Bertran Carbonel, *Cobla ses so es enaissi* (BEdT 082,033).
- Bertran Carbonel, *Alcun nessi entendedor* (BEdT 082,041).
- Serveri de Girona, *Nuncha querria eu achar* (BEdT 434a,040).
- Anonimo, *Clara dompna, vostre cors lis e clar* (BEdT 461,068).
- Anonimo, *Va cobla, al juge de Galur* (BEdT 461,246).

---

<sup>107</sup> Sul caso speciale di *Dieus m'a dada febre tersana dobla* di Raimon Gaucelm de Beziers (BEdT 401,005) cfr. cap. 1.2.

- Anonimo, *Joglaret, qant passare* (BEdT 461,142).
- Anonimo, *Si gais solatz ab bels dit* (BEdT 461,223).

È nota la difficoltà di collocazione diacronica e diatopica di molta della produzione lirica trovadorica. In quest'elenco, solo un testo è databile e localizzabile con relativa sicurezza e precisione grazie ad alcuni riferimenti interni, ovvero il botta e risposta tra Gui de Cavaillon e Bertran Folco d'Avigno, nel quale si fa allusione all'assedio di Castelnaudary, in Linguadoca, nell'autunno 1220.<sup>108</sup> Per tutti gli altri, gli unici elementi che possono consentire una sistemazione spazio-temporale sono le coordinate biografiche degli autori delle *coblas* o l'individuazione delle persone citate in esse.

Tra i componimenti di nostro interesse, quello più antico è *Trop malamen m' Janet un temps d'amor*, tramandato dal solo canzoniere provenzale E, dove è attribuito a Gaucelm Faidit, trovatore prolifico documentato tra il 1175 e il 1201/1202, ma certamente deceduto prima del 1218.<sup>109</sup> Al 1236-7, invece, va verosimilmente fatto risalire il componimento *Be·m plai us uzatge que cor*, attribuito da entrambi i relatori del testo (i canzonieri A e D) ad Arnaut de Cumenge, figlio del visconte di Couserans ed erede del Dalmazanès.<sup>110</sup>

Probabilmente anteriori alla metà del XIII secolo sono *Na Maria, pretz e l'fina valors* di Albric ed *En greu esmai et en greu pensamen* di Clara d'Anduza. Il primo, tramandato dal solo T sotto la rubrica «Na Bietris de Romans» (una probabile storpiatura di «N'Albric de Roman»), è stato presumibilmente composto da Alberico da Romano (1196-1260) in Italia settentrionale, verosimilmente nella Marca Trevigiana.<sup>111</sup> Il secondo, *unicum* di C, è plausibilmente opera della poetessa che Uc de Saint-Circ amava e designava con il *senhal* «Clara»: una nobildonna appartenente

<sup>108</sup> «Castelnaudary (Catelnou d'Array), capitale del Lauragais, aveva un valore strategico rilevante e fu più volte oggetto, durante la crociata albigese, di contese belliche. L'assedio cui accenna in questi versi Gui de Cavaillon ebbe inizio nel luglio del 1220 e si prolungò per otto mesi» (cfr. GUIDA 1973: 262, n. 3-4).

<sup>109</sup> Cfr. DBT, s.v. *Gaucelm Faidit*. Di Gaucelm ci restano anche delle *coblas* che il trovatore scambiò con Elias d'Ussel quando fu ospite nel suo castello di Chalus (probabilmente nei primi anni '90 del 1100): *Manenz fora-l francs peregris* (BEdT 136,003) - *Ben auria ops pans e vis* (BEdT 167,013) e *Gaucelm eu mezeis garentis* (BEdT 136,002) - *A jutjamen de sos vezis* (BEdT 167,003a).

<sup>110</sup> Il testo è di difficile decifrazione, ma forse è una «veemente protesta contro il clima oppressivo, soffocante, oscurantista instauratosi nella città bagnata dalla Garonna e in tutta la Linguadoca dopo il «trattato» di Meaux-Paris del 1229 per opera soprattutto dell'*ordo praedicatorum*, incaricato dal pontefice di «inquisire» i sospetti d'eresia e i loro protettori. Nei confronti dei frati domenicani, 'gendarmi' del papa, affaristi senza scrupoli, dimentichi della *paupertas* evangelica, l'autore dell'infuocato componimento minaccia azioni di rappresaglia, cerca di suscitare una corrente di opinione ostile, mette in moto infamanti, anche se per timore di persecuzione a tratti larvate, accuse, tese a ottenere la solidarietà dei destinatari del messaggio» (cfr. DBT, s.v. *Arnaut de Cumenge*).

<sup>111</sup> L'attribuzione ad Alberico da Romano è discussa. È preferita, ad esempio, quella a *Na Bietris* (ovvero *Beatritz*) *de Romans* da BEC 1984: 197 e da RIEGER 1989.

a una potente famiglia feudale della Francia Meridionale, «Sibilla d'Anduza, figlia di Bernardo VII [...], andata in sposa intorno al 1200 a Raimondo Pelet (cosignore di Alès)».<sup>112</sup>

Si giunge così alla metà del secolo XIII con quello che, con una settantina di *coblas* tramandate da ben quattro manoscritti (R, P, q, f), risulta essere uno dei più prolifici autori del genere: il marsigliese Bertran Carbonel. Nessuna delle sue *coblas*, però, offre elementi utili a una più precisa collocazione temporale e spaziale delle stesse.<sup>113</sup>

Alla seconda metà del secolo (secondo un'ipotesi di Martí de Riquer al 1269)<sup>114</sup> si fa risalire la *cobla* in sei (o quattro)<sup>115</sup> lingue di Serveri de Girona. Con meno precisione, ma nello stesso periodo e in area iberica, è collocato da Francesca Gambino l'anonimo *Clara dompna, vostre cors lis e clar*.<sup>116</sup>

Segue nell'elenco *Va cobla, al juge de Galur*, trascritta in P, unico codice relatore del testo, come *tornada* dell'anonimo *Per ço no voill desconortar* (BEdT 461,193);<sup>117</sup> si tratta però più probabilmente della *tornada* di un componimento oggi perduto.<sup>118</sup> La citazione del *juge de Galur*, forse il Giudice Nino (Ugolino) Visconti, permette di sistemare la creazione di quest'opera nel periodo di attività del giudice (in carica dal 1276 al 1296) in Italia, forse in Toscana o in Sardegna.<sup>119</sup>

In coda, infine, in assenza di elementi che ne consentano una collocazione storica e geografica, sono posti gli anonimi *Joglaret, qant passarez* e *Si gais solatz ab bels ditz* (tràditi rispettivamente da P e T e dal solo P).

---

<sup>112</sup> DBT, s.v. *Clara d'Anduza*.

<sup>113</sup> Sul trovatore marsigliese cfr. cap. 5.1.2.

<sup>114</sup> «Creo probable que la presente cobla fue escrita en el largo viaje del infante don Pedro a Toledo, para visitar Alfonso X (del 23 de abril al 9 de junio de 1269), no tan sólo por la alusión al *esparver* de setiembre hecha en la tornada (véase Frank, págs. 72-73, que recoge las alusiones a aves de caza y a *esparvers* contenidas en las cuentas de este viaje, durante el qual el infante y su cortejo se entregaron a la caza), sino también porque, después de la visita a Toledo, el trovador Folquet de Lunel (que viajó en el séquito de don Pedro, al lado de Cerverí) escribió el sirventés *Al bon rey q'es reys de pretz car* (327), compuesto con el mismo estrofismo y la mismas rimas que nuestra cobla plurilingüe y dedicado a Alfonso X» (RIQUER 1975: 1571).

<sup>115</sup> Sul numero di lingue usate da Serveri, sei (come vuole la rubrica) o quattro (come ritengono alcuni studiosi), c'è un dibattito sintetizzato in TAVANI 2001:103-108.

<sup>116</sup> GAMBINO 2003: 179.

<sup>117</sup> Le proposte di autorialità del testo sono sintetizzate in NOTO 2012; per il componimento si veda anche PETROSSI 2009: 241-2.

<sup>118</sup> «i quattro vv. che costituiscono 461.246 sono dunque il frammento di un componimento per il resto andato perduto oppure vanno letti di seguito a 461.193, dando vita ad una *cobla* di 13 versi, secondo uno schema (a8 b8 b8 a8 c8' c8' d8 d8 a8 e8 e8 a8 a8) che non trova riscontri in Frank» (NOTO 2012: 15).

<sup>119</sup> «In particolare, per quel che riguarda l'attenzione all'attualità storico-politica, va ricordato che Nino Visconti, menzionato come vivo quantomeno in BdT 461.246 (e probabilmente anche in BdT 461.217, pur se a rigore nulla prova con certezza che il *Juge* in questione sia proprio Nino Visconti e non il suo predecessore, Giovanni Visconti, morto nel 1275 e Giudice dal 1238 circa), nasce intorno al 1265, diventa Giudice nel 1276 e muore in Sardegna nel 1296, dunque in epoca molto prossima alla compilazione della raccolta (il più tardo componimento databile tràdito dal florilegio porta al 1296-1298). Si noti, inoltre, che Nino Visconti è menzionato da Terramagnino da Pisa nella *Doctrina d'acort* (collocabile con una certa sicurezza tra gli anni '80 e i primi '90 del Duecento) e che Terramagnino è in relazione con Guittone, il quale dedica a Nino e al Conte Ugolino la canzone *Magni baroni certo e regi quasi* (composta probabilmente intorno al 1288) nonché al solo Nino il sonetto 214: sembrano emergere ancora una volta i legami che l'antologia di *coblas* di P intrattiene con Guittone e ambienti guittonianiani» (NOTO 2012: 2-3).

Dalla breve rassegna emerge che i testi sotto analisi si distribuiscono su tutto l'arco del Duecento e nell'intera area di diffusione della lirica trobadorica. Prima di riflettere su di essi e sul loro *status* di *coblas*, è opportuno leggerli con attenzione.

### 2.1.1. Gaucelm Faidit, *Trop malamen m' Janet un temps d' amor* (BEdT 167,063)

Testimoni che tramandano il testo: E (f. 20).

Schema rimico: -a b b a a c c d d -.

Rime: I: a: -or; b: -ar; c: -at; d: -ir. II: a: -en; b: -ar; c: -ir; d: -at. III: a: -es; b: -ens; c: -at; d: -en.

Schema metrico: -10 10 10 10 10 10 10 10 10 -

Edizione di riferimento: MOUZAT 1965: 98.<sup>120</sup>

#### Gaucelm Faidit, *Trop malamen m' Janet un temps d' amor* (BEdT 167,063)

Testo	Traduzione <sup>122</sup>
<p>Trop malamen m' Janet un tems d' Amor,            si qu'ie·m cugei de lieis descaminar,            ni anc pensei aver talen d' amar,            ni per beutat, ni per nuilla ricor –            ara m' a pres, e mes en la folor            si malamen, que greu n' escaparai!            Si no·m socor Mercès, per liei morrai;            e, per ma fe, si no·n pogues morir,            la pen' es greus enans mi vueill assir.</p> <p>Conortatz soi, quar am tan bela ren,</p>	<p>Troppo malamente mi andò una volta l'amore,            sicché io pensai di allontanarmi da lui, e            pensavo che non avrei più avuto desiderio di            amare, né per la bellezza, né per l'altezza di            rango; ora mi ha fatto prigioniero e mi ha fatto            impazzire così oltremisura, che difficilmente ne            scapperò! Se non mi soccorre la Grazia, morirò            a causa sua; e, in fede mia, se non ne morirò, il            dolore sarà grande prima che mi vorrà            lasciare.<sup>123</sup></p>

<sup>120</sup> Si veda anche ROSSELL 2013: 492-5.

<sup>122</sup> Traduzione mia.

<sup>123</sup> Mouzat (1965: 104) traduce: «et par ma foi si je n'en peux morir, quelle grande peine avant que je me vueille fixer!», mentre Rossell (2013 : 493) «Si Mercè no em socorre, moriré per culpa seva, i, a fe meva, si jo no pogués morir la pena ha de ser greu; però malgrat tot m'hi vull aferrar».



qu'en tot lo mon, non cre, trobaria par;  
e platz mi mais per leis pena durar  
que de nuill'autr'aver tot mon talen;  
qe Dieus mi fes per far son mandamen,  
et ieu·l m'autrei, ni mais no·m vueill partir  
de lei onrar francamen, e servir;  
e mais en vueill aver d'umelitat  
no·n ac lo leu quan fon issitz del latz.

Las mas jonhtas, col liguat e·l cor pres,  
vos clam merce, bona dona plazens,  
c'aisi com etz bela, et avinens,  
merce aiatz de mi, c'avetz conques !  
E prec ne Dieu, de cui ve totz lo bes,  
que·us met' el cor alcuna pietat,  
qe·m retenguatz en la vostr'amistat,  
si com ie·us am, de bon cor, leialmen;  
ni mais non vueill camjar lo meu enten.<sup>121</sup>

Coblas, anatz dreit a Mon Bel Dezir  
e digatz li que per liei vau languen;  
c'al cor m'an mes un tan dous pensamen  
li sieu bel hueill e·ill sieu plazen semblan —  
peitz m'es de mort quan m'en vau remembran.

Sono incoraggiato, perché amo una donna tanto bella, che in tutto il mondo non credo ne troverei una pari; e preferisco sopportare il dolore per lei, che qualsiasi altra abbia tutto il mio desiderio; poiché Dio mi ha creato per eseguire i suoi ordini; e mi concedo a lei, e non voglio mai smettere di onorarla e servirla onestamente; e voglio avere più umiltà di quella che ebbe il leone quando uscì dalla rete.

Le mani giunte, collo legato e il cuore prigioniero, vi chiedo grazia, buona donna amabile; e dato che siete bella e graziosa, abbiate pietà di me, che avete conquistato! E prego Dio, dal quale viene ogni bene, che vi metta nel cuore un po' di pietà, affinché mi riteniate nella vostra amicizia; perché, in cuore sincero, io vi amo lealmente e né mai voglio cambiare la mia opinione.

*Coblas*, andate dritte al mio Bel Desiderio e ditele che per lei vado languendo; perché i suoi begli occhi mi hanno messo nel cuore un tanto dolce pensiero e il suo aspetto piacevole è per me, quando ci penso, peggio della morte.

<sup>121</sup> Al v. 27 Rossell preferisce mantenere la lezione del manoscritto (*talen*, con rima identica col v. 13), non accettando quindi la congettura di Mouzat *enten*.

2.1.2. Gui de Cavaillon, *Doas coblas farai en aquest son* (BEdT 192,002) - Bertran Folco d'Avigno, *Ja no creirai d'en Gui de Cavaillo* (BEdT 083,002)

Testimoni che tramandano il testo: H (f. 51) - 2 vv. kappa 129.

Schema rimico: -a a a a a a a b -

Rime: BEdT 192,002: I: a: -on; b: -am. II: a: -at; b: -on.

BEdT 083,002: I: a: -on; b: -ui. II: a: -at; b: -ui.

Schema metrico: -10 10 10 10 10 10 10 10 04 -

Edizione di riferimento: GUIDA 1973: 259-64.

Gui de Cavaillon, <i>Doas coblas farai en aquest son</i> (BEdT 192,002) <sup>124</sup>	Bertran Folco d'Avigno, <i>Ja no creirai d'en Gui de Cavaillo</i> (BEdT 083,002)
<b>Testo</b>	<b>Testo</b>
<p>Doas coblas farai en aquest son            q'eu trametrai a·n Bertram d'Avignon,            e sapça be que dinz Castelnou son,            e li Franceis nos estan de viron;            e membra·m be de cela cui hom son,            qe sovendet en broc e·n esperon            e crit m'enseigna e desplaç mon leon:            per q'eu o man a Bertram d'Avignon,            hoc, a·N Bertram.</p>	<p>Ja no creirai d'en Gui de Cavaillon            qu'entre·ls Franceis empenga son leon            per re qe dompna·l prometa ni·ll don,            tan mal o fes al vencemen d'Usson,            on non avia Franceis ni Borgoignon.            Pois auzem dir a·n Guillem d'Esparron            que per paor desemparet Pisson,            mal o fai Gui, car dis ço c'anc no fon,            per Deu, en Gui!</p>
<p>A·N Bertram Folc man, com hom esserat,            per zo qu'el aia del venir voluntat,            qe·l jorn estam nos e·l caval armat            e puois, al vespre, can tost avem sopat,</p>	<p>Per Deu, en Gui, saubut es e proat            qe·l coms vos mes dinz Castelnou forsat,            qe vos tengra per trop frevol lo grat            qi·us i mezes ab vostra voluntat.</p>

<sup>124</sup> Il componimento è interamente tràdito dal solo canzoniere provenzale H (ff. 51r-v), all'interno della *vida* di Gui de Cavaillon, dove, dopo alcune informazioni essenziali, il biografo introduce il testo etichettando anch'egli il componimento del trovatore come *coblas* (cfr. cap. 5).

nos fam la gaita entre·l mur e·l fossat;  
[et ab Franceis non a·n ges entregat,  
enanz i son maint colps pres e donat]<sup>125</sup>  
e d'aizo a <ja> be tres mes passat.  
Et el i a tot soau sojornat,  
pois se parti de nos se<nes> comjat,  
Bertram Folcon.

Ja non creirai qe tant aiatz brocat  
entre·ls Franceis, com sai avetz mandat:  
en jutjamen o met d'en Reforzat,  
si vos es bon dintz castel assejat,  
per Deu, en Guil

---

**Traduzione del testo di Gui de Cavaillon**<sup>126</sup>

Farò in questa melodia due cobbole che manderò al signor Bertrando d'Avignone: e sappia bene che sono dentro Castelnuovo e che i Francesi ci stanno attorno. E mi ricordo bene di colei cui appartengo, ché sovente con la lancia e con lo sperone faccio sentire il mio grido di guerra e dispiego il mio leone: perciò lo faccio sapere a Bertrando d'Avignone, sì, al signor Bertrando.

Io, come uomo assediato, avverso il signor Bertrando Folco, affinché voglia venire, perché il giorno noi e i cavalli siamo armati e poi, la sera, dopo aver rapidamente cenato, montiamo la guardia fra il muro e il fossato; [e coi Francesi non v'è nessuna tregua, vi sono anzi molti colpi presi e dati] e ciò dura da oltre tre mesi. Ed egli, Bertrando Folco, vi ha soggiornato tranquillamente e poi se ne è andato da noi senza commiato.

---

**Traduzione del testo di Bertran Folco d'Avigno**<sup>127</sup>

Non crederò mai che il signore Guido di Cavaillon lanci il suo leone contro i Francesi per qualunque cosa che donna gli prometta o gli doni, tanto male si comportò alla sconfitta d'Usson, dove non c'erano né Francesi né Borgognoni. Dopo che sentiamo dire dal signor Guglielmo

---

<sup>125</sup> Non c'è accordo tra gli editori del testo sulla lezione corretta del testo. Per Favati (1961: 320) le strofe dovevano essere di undici versi e dunque l'editore ha segnato un vuoto dopo il v. 8; Boutière e Schutz (1964: 507), invece, ritengono che sia la seconda strofa ad avere dei versi in più, ovvero i vv. 17-18, per Guida (1973: 259-60), che qui si è usato come testo base, i versi da cancellare sarebbero i vv. 15-16. Cfr. anche DI LUCA 2010 e par. 2.2.3.

<sup>126</sup> Traduzione di Saverio Guida (1973: 259-64).

<sup>127</sup> Traduzione di Saverio Guida (1973: 259-64).

d'Esparron che per paura abbandonò Pisson, fa male Guido a dire ciò che non fu mai, per Dio, signor Guido!

Per Dio, signor Guido, è risaputo e provato che il conte vi mise con la forza dentro Castelnuovo perché avrebbe considerato troppo debole la vostra voglia d'entrarvi spontaneamente. Io non crederò che voi abbiate rotto tante lance contro i Francesi, come qui avete mandato a dire: lo rimetto al giudizio del signor Rinforzato, se vi fate valere in un castello assediato, per Dio, signor Guido!

### 2.1.3. Arnaut de Cumenge, *Be·m plai us uzatge que cor* (BEdT 028,001)

Testimoni che tramandano il testo: A (f. 207) - D (f. 138).

Schema rimico: -a b b a c c a d d -

Rime: a: -or; b: -en; c: -ar; d: -aja.

Schema metrico: -08 08 08 08 08 08 10' 10' -

Edizione di riferimento: JEANROY 1923: 75.

#### Arnaut de Cumenge, *Be·m plai us uzatge que cor* (BEdT 028,001)

Testo	Traduzione <sup>128</sup>
Be·m plai us usatges, que cor e qe·is vai er mest nos meten, e·m plai que dure longamen que cel que forssara·l menor, c'autre sia que lui fors ar e volria pogues pojar d'aissi tro a l'emperador, que ad un mal un autre peyor aia, mas non vezem c'otra dreitura plaia.	Mi piace un uso che corre e si va mettendo adesso tra di noi. E mi piace che duri a lungo. Colui che forzerà il più debole, troverà un altro a forzarlo, e potrei desiderare di sottoporre a questo anche l'imperatore. Per ogni male ne abbia sempre uno peggiore, a meno che non vediamo che un'altra giustizia piaccia.

<sup>128</sup> Traduzione mia.

Enanz si son faich comprador  
o toledor, qui non lor ven,  
e aqui eis fan bastimen  
per vilas tolre a lor seignor,  
et aissi cujon restaurar  
lo dan q'ant pres per autr'afar,  
mas non restauron ges honor,  
ni lor non chal, sol lo pros lor n'eschaia,  
de l'autr'afar: qui·s voilla lo retraia.

E fan o cum li jogador  
que al grand joc primieiramen  
perden e puois ab pauc d'argen  
que roman van jogar aillor,  
a petit joc, per essaier  
s'o poiria d'autrui cobrar;  
et aissill ric home major  
ant trop perdut, per que chascuns s'essaia  
en tal percatz don calque gazaing traia.

Ab mas coblas vai, Bec d'Austor,  
vas calque part que a ti mezeis plaia,  
qu'eu non sai luoc on bon enviar t'aia.

Si sono fatti avanti compratori o ladri (chi non vende loro) e qui hanno costruito un bastimento per prendere le città dai legittimi signori; intendono di ripristinare in questo modo il danno fatto in altri modi, ma l'onore non possono recuperarlo, né importa loro, solo il loro profitto conviene loro: chi lo voglia lo dichiari.

E fanno come i giocatori d'azzardo, che nel grande gioco, prima di tutto, perderanno: e poi, con i pochi soldi rimanenti, vanno a giocare altrove con piccole scommesse per cercare di vedere se recupereranno da qualche altra parte; e questi ricchi e potenti hanno perso troppo, perché ciascuno s'arrischi in qualche sforzo, da dove tiri fuori qualche guadagno.

Vai con le mie *coblas*, Bec D'Austor, ovunque ti piaccia di più, perché non conosco un posto adatto a inviarti.

#### 2.1.4. Albric, *Na Maria, pretz e·l fina valors* (BEdT 016a,002)

Testimoni che tramandano il testo: T (f. 208).

Schema rimico: -a b a b c d c d -

Rime: a: -ors; b: -atz; c: -ansa; d: -an.

Schema metrico: -10 10 10 10 10' 10 10' 10 -  
Edizione di riferimento: RIEGER 1991: 505-17.

**Albric, Na Maria, pretz e'l fina valors (BEdT 016a,002)**

Testo	Traduzione <sup>130</sup>
<p>Na Maria, prez e fina valors, e'l gioi e'l sen e la fina beutatz, e l'acuglir e'l pretz e las onors, e'l gent parlar e l'avinen solatz, e la <i>doms</i> cara, la gaia cuendanza, e'l <i>domz</i> esgart e l'amoros semblan, ce son en vos, don non avetz egansa, me fan traire vas vos ses cor truan.</p>	<p>Donna Maria, il pregio e il sicuro merito e il piacere e il senno e la bellezza e la buona accoglienza e il pregio e il decoro e l'eloquenza e la conversazione piacevole e il bel viso e le amabili maniere e il dolce sguardo e l'aspetto amoroso che sono in voi, e per cui non avete chi vi eguagli, mi conducono verso di voi senza intenzioni cattive.</p>
<p>Per ce vos prec, si' <i>us</i> platz, ce fin'amors e gausiment e douz umilitatz me puosca far ab vos tan de socors ce mi donetz, bella domna, si' <i>us</i> platz, so don plus ai d'aver gioi esperansa, <i>car</i> en vos ai mon cor e mon talan e per vos ai tut so c'ai d'alegransa e per vos vauc mantas vez sospiran.</p>	<p>Perciò vi prego, se vi aggrada, che la <i>fin'amor</i> e la gioia e la dolce umiltà mi possano valere così tanto con voi, bella donna, da concedermi, se volete, ciò di cui ho più speranza di avere gioia; poiché in voi ho posto il mio cuore e il mio desiderio, ed è per voi tutta la gioia che ho, e per voi vado spesso sospirando.</p>
<p>E car beutatz e valors vos onransa<sup>129</sup> sobra tutas, c'una no' <i>us es</i> denan, vos prec, si' <i>us</i> platz, per so ce'us es onransa</p>	<p>E poiché la bellezza e i meriti vi adornano più di tutte, in modo tale che nessuna vi stia avanti, vi prego, se vi aggrada, per l'onore che avete, di non amare un ingannevole pretendente.</p>

<sup>129</sup> Qui Rieger preferisce mantenere *onransa* del manoscritto, anziché correggere con *enansa* come suggerisce Schultz-Gora (poi anche in BERTONI 1967: 265): «*onransar* (zu *onrar*, «schmücken, zieren», cf. *SW* V, S. 493) als Verb nicht attestiert ist, behalten wir die Lesart der Handschrift bei, da der erneute Reim vom Verb zum Substantiv (v. 19) einem weiteren Reim zum gleichen Wort (wie wir ihn bereits mit *truan*, vv. 8 und 20 haben) u. E. vorzuziehen ist» (RIEGER 1991: 508, n. 17).

<sup>130</sup> Traduzione mia, ma si veda anche FOLENA 1990: 87-88.

ce non ametz entendidor truan.

Bella dompna, cui pretz e gioi enansa,  
e gent parlar, a vos mas coblas man,  
car en vos es saess' e alegransa,  
e tot lo ben c'om en dona deman.

Bella donna, che esalta il pregio e la gioia e la buona eloquenza, a voi invio le mie *coblas*, perché in voi risiedono saggezza e gaiezza e tutte le virtù che un uomo richiede in una donna.

## 2.1.5. Clara d'Anduza, *En greu esmai et en greu pensamen* (BEdT 115,001)

Testimoni che tramandano il testo: C (f. 359).

Schema rimico: -a b b a c d d c -

Rime: a: *-en*; b: *-or*; c: *-ia*; d: *-ar*.

Schema metrico: -10 10 10 10 10' 10 10 10' -

Edizione di riferimento: RIEGER 1991: 572.

### Clara d'Anduza, *En greu esmai et en greu pensamen* (BEdT 115,001)

Testo	Traduzione <sup>131</sup>
En greu esmay et en greu pessamen an mes mon cor et en granda error li lauzengier e·l fals devinador, abayssador de ioy e de ioven, qar vos q'eu am mais que res qu'el mon sia an fait de me departir e lonhar, si q'ieu no·us puesc vezer ni remirar, don muer de dol, d'ira e de feunia.  Selh que·m blasma vostr'amor ni·m defen	Mi hanno messa in grande sconforto e in grande pensiero e in grande pena i maldicenti e i falsi spioni, detrattori di gioia e gioventù, perché voi – che io amo più di qualsiasi cosa al mondo – hanno fatto separare e allontanare da me, cosicché io non posso vedervi né rimirarvi, dunque muoio di dolore, di ira e di risentimento.

<sup>131</sup> Traduzione mia.

no podon far en re mon cor mellor,  
ni·l dous dezir qu'ieu ai de vos maior  
ni l'enveya ni·l dezir ni·l talen;  
e non es hom — tan mos enemicx sia —  
si·l n'aug dir ben, no·l tenha en car  
e, si·n ditz mal, mais no·m pot dir ni far  
neguna re que a plazer me sia.

Ia no·us donetz, belhs amicx, espaven  
que ia ves vos aia cor trichador,  
ni qu'ie·us camge per nul autr'amador,  
si·m pregavon d'autras donas un cen;  
qu'amors que·m te per vos en sa bailia  
vol que mon cor vos estuy e vos gar,  
e farai o; e, s'ieu pogues emblar  
mon cors, tals l'a que iamais non l'auria.

Amicx, tan ai d'ira e de feunia  
quar no vos vey, que quant yeu cug chantar  
planh e sospir, per qu'ieu no puesc so far  
a mas coblas que·l cors complir volria.

Colui che mi rimprovera e mi preclude il vostro  
amore, non *può* [?] <sup>132</sup> rendere il mio cuore  
migliore in niente, né accrescere il dolce  
desiderio che io ho di voi, né l'invidia né il  
desiderio né il sentimento.

E non esiste un uomo – tanto sia mio nemico  
– che se ne odo dire bene, non lo tenga come  
caro e se ne dico male, non mi può dire o fare  
nessuna cosa che mi sia piacevole.

Non abbiate mai timore, bell'amico, che io mai  
abbia verso di voi cuore ingannatore, né che io  
vi cambi con nessun'altro amante, se anche mi  
pregassero cento volte più di altre donne; che  
l'amore per voi, che mi tiene in suo potere,  
vuole che vi metta al sicuro e vi sorvegli il mio  
cuore, e lo farò; e, se io potessi sottrarre il mio  
corpo, tale lo ha che mai non l'avrebbe.

Amico, tanto ho d'ira e di risentimento perché  
non vi vedo, che quando io penso di cantare,  
invece piango e sospiro, perché io non posso  
fare alle mie *coblas* ciò che il cuore vorrebbe  
compiere.

---

<sup>132</sup> Nel verso 1, *blasma* e *defen* sono coniugati alla terza persona singolare, mentre *podon* nel v. 2 alla terza plurale. L'editrice del testo, evitando di correggere il manoscritto, propone di vedere due soggetti diversi nel v. 1 e suggerisce che sia a loro che si riferisca il verbo *podon*. Infatti, Rieger (1991: 574 e 575, n. 10) traduce: «Jener, der meine Liebe zu Euch tadelt und jener, der sie mir verbietet, können mein Herz in keiner Weise bessern noch das Verlangen, noch das Begehren, noch die Zuneigung». E su *podon* nota: «*podon*: Schultz (S. 26) emendiert *pot en* – gefolgt von Bec (S. 194) – und kommentiert: «Derjenige, welcher mir die Liebe zu Euch tadelt und verwehrt, kann dadurch mein Herz in nichts besser machen» (S. 35); der Plural kann jedoch, bezogen auf v. 9, «selh que-m blasma e [selh] que-m defen», stehen bleiben, cf. Raybouard, S. 335, Rochegude, S. 252, und Mölk (S. 196): «Der Plural des Prädikats (S. 26) entspricht der Doppelung der Subjektsätze»; [...]. Tuttavia, la soluzione della studiosa non mi sembra ottimale, perché nelle lingue romanze se il soggetto cambia, non può rimanere sottinteso.



## 2.1.6. Bertran Carbonel, *Alcun nessi entendedor* (BEdT 082,020)

Testimoni che tramandano il testo: P (f. 56v-57r) - R (f. 112r) – f (f. 5) - q (f. 21).

Schema rimico: -a b b a c c a a d d e e -

Rime: a: -or; b: -ims; c: -ia; d: -a; e: -o.

Schema metrico: -08 08 08 08 08' 08' 08 08 08 08 08 -

Edizione di riferimento: ROUTLEDGE 2000: 91.

### Bertran Carbonel, *Alcun nessi entendedor* (BEdT 082,020)

Testo	Traduzione <sup>133</sup>
<p>Alcun nessi entendedor, cais yeu soi dels autres pus prims, an fag coblas en tan cars rims c'om no y troba respondedor, don alcus fort se glorifia. Mas sapchas c'aiso es folia, que'l jonheyre(s), segon valor, deu voler a son jonhedor las armas semblans que el ha; atressi sel que cobla fa deu donar rims segon razo que y puesca hom far responsio.</p>	<p>Alcuni sciocchi sapienti, quasi a dire io sono degli altri più eccellente, hanno fatto <i>coblas</i> in rime così difficili che non vi si trova chi risponda; di ciò qualcuno si vanta molto. Ma sappiate che ciò è follia; perché il giostratore, secondo il (proprio) merito, deve volere al suo avversario (letter. <i>giostratore</i>) le armi simili a quelle che egli stesso ha. Allo stesso modo colui [che] compone una <i>cobla</i> deve scegliere le rime con ragione affinché vi si possa comporre una risposta.</p>

## 2.1.7. Bertran Carbonel, *Bertran lo Ros, eu t'aug cobla retraire* (BEdT 082,027)

Testimoni che tramandano il testo: R (f. 113).

Schema rimico: -a b a b c c d d -

Rime: a: -aire; b: -ona; c: -ar; d: -enba.

<sup>133</sup> Traduzione mia.

Schema metrico: -10' 10' 10' 10' 10 10 10' 10' -  
Edizione di riferimento: ROUTLEDGE 2000: 149.

**Bertran Carbonel, *Bertran lo Ros, eu t'aug cobla retraire* (BEdT 082,027)**

Testo	Traduzione <sup>134</sup>
Bertran lo Ros, yeu t'auch cobla retraire en tant cars rims que huey non es persona qu'en lo semblan respost te pogues faire; per que tos cors a saber no s'adona? No fai valor sel que nus vol sobrar cant es armatz, ni deu nuls comensar, segon razo, obra c'a fi no venha; per qu'ieu ti prec hueimay ton cors s'en tenha.	Bertran lo Ros, ti ho sentito recitare una <i>cobla</i> con delle rime così difficili che al giorno d'oggi non c'è nessuno che possa comporti una risposta simile; perché non ti applichi alla conoscenza? Non ha merito colui che, quando è ben armato, vuole sopraffare persone inermi; né, a ragione, si deve cominciare un'opera che non può essere completata; per questo motivo io ti prego ormai di astenertene.

**2.1.8. Bertran Carbonel, *Cobla ses so es enaissi* (BEdT 082,033)**

Testimoni che tramandano il testo: R (f. 113).  
Schema rimico: -a b b a a b -  
Rime: a: -i; b: -a.  
Schema metrico: -08 08 08 08 08 08 -  
Edizione di riferimento: ROUTLEDGE 2000: 184.

**Bertran Carbonel, *Cobla ses so es enaissi* (BEdT 082,033)**

Testo	Traduzione <sup>135</sup>
Cobla ses so es enaissi co·l molis que aigua non a;	Una <i>cobla</i> che non ha melodia è come un mulino che non ha acqua. Per questo motivo chi

<sup>134</sup> Traduzione mia.

<sup>135</sup> Traduzione mia. Una traduzione anche in NOTO 2017.

per que fai mal qui cobla fa  
 si son non li don' atressi;  
 c'om non a gaug pas del moli,  
 mas per la moutura que·n tra.

compone una *cobla* sbaglia, se non le dà anche  
 una melodia: perché il piacere non proviene dal  
 mulino, ma dalla molitura che se ne ricava.

## 2.1.9. Bertran Carbonel, *D'omes trobi de gros entendemen* (BEdT 082,041)

Testimoni che tramandano il testo: P (f. 58v) - R (f. 112) - q (f. 21).

Schema rimico: -a b a b c d d c -

Rime: a: *-en*; b: *-e*; c: *-ensa*; d: *-o*.

Schema metrico: -10 10 10 10 10' 10 10 10' -

Edizione di riferimento: ROUTLEDGE 2000: 111.

### Bertran Carbonel, *D'omes trobi de gros entendemen* (BEdT 082,041)

Testo	Traduzione <sup>136</sup>
<p>D'omes trobi de gros entendemen            que fan coblas aitals com lur perte,            l'us ab fals motz, l'autre·s vay enfenhen            qu'el fay coblas naturalmen e be;            per que aquel c'a engenh e sciensa            non deu voler ni mour' ab els tenso,            car a cobla que non porta razo            nulhs hom non pot far respost de valensa.</p>	<p>Ci sono uomini di intelligenza grossolana che            fanno <i>coblas</i> come pertiene loro: l'uno con            parole false; l'altro che se ne va fingendo di            comporre <i>coblas</i> naturalmente e bene.            Per questo motivo colui che ha ingegno e            sapere non deve né volere né iniziare una            disputa con loro, perché a una <i>cobla</i> che non ha            senso, nessuno può fare una risposta di valore.</p>

<sup>136</sup> Traduzione mia.

## 2.1.10. Serveri de Girona, *Nuncha querria eu achar* (BEdT 434a,040)

Testimoni che tramandano il testo: Sg (f. 32v).

Schema rimico: -a b a b c d d c -

Rime: a: -ar; b: -o; c: -ia; d: -an.

Schema metrico: -08 08 08 08 10' 10 10 10' -

Edizione di riferimento: TAVANI 2001: 123.

### Serveri de Girona, *Nuncha querria eu achar* (BEdT 434a,040)

Testo	Traduzione <sup>137</sup>
<p>Nunca querria eu achar  ric'home con mal coraçon,  mas volria seynor trobar  que·m dones ses deman son do&lt;n&gt;;  e voldroye touz le&lt;s&gt; jors de ma vie  dames trover o pris de tote jan;  e si femna trobava ab enjan,  pel mio cap'iol, misser, la pigliaria.</p>	<p>Non vorrei mai trovare un nobilastro di mal  animo, ma vorrei trovare un signore che mi  desse, senza chiederglielo, un dono; e vorrei  tutti i giorni della mia vita trovare dame  pregiate da tutti; e se trovassi con inganno una  donna, per la mia testa [lo giuro], io, messere,  la prenderei.</p>
<p>Un &lt;e&gt;sparver daria a l'Enfan  de setembre, s'aytal cobla·m fazia.</p>	<p>Darei all'Infante uno sparviero di settembre, se  mi facesse una cobbola come questa.<sup>138</sup></p>

## 2.1.11. Anonimo, *Clara dompna, vostre cors lis e clar* (BEdT 461,068)

Testimoni che tramandano il testo: f (f. 27).

Schema rimico: -a b b a c c c c -

Rime: I: a: -ar; b: -is; c: -ara. II: a: -itz; b: -at; c: -ida.

Schema metrico: -10 10 10 10 10' 10' 10' 10' -

<sup>137</sup> Traduzione da TAVANI 2001: 123.

<sup>138</sup> La *tornada* può essere letta in due modi: come una sfida all'Infante a comporre una *cobla* o come una critica di avarizia a quest'ultimo (nei primi versi, infatti, il poeta affermava che vorrebbe trovare un signore prodigo e quindi, forse, disposto a donare uno sparviero di settembre per una *cobla*, come farebbe il poeta).

**Anonimo, *Clara dompna, vostre cors lis e clar* (BEdT 461,068)**

Testo	Traduzione <sup>139</sup>
<p>Clara dompna, vostre cors lis e clar am lo clar vis claramens s'esclarzis, si que, tot clar, vos est de mon clar vis clara clardat, per qu'ieu vuelh declarar, vostra beutat en la qual se declara sens e valors e fin pres, car es clara . . . . . [-ara] per qu'ieu vos am, donna, car es tan clara.</p>	<p>Chiara signora, il vostro corpo liscio e chiaro dal chiaro viso tanto chiaramente risplende che è chiaro che voi siete chiara chiarezza del mio chiaro viso; è per questo che desidero dichiarare la vostra bellezza nella quale si dichiara saggezza, valore e merito perfetto, poiché è chiara [...], ecco perché, signora, vi amo, perché siete molto chiara.</p>
<p>De vostr'amor mon cors es esclarzitz et es plus clars que non es la clardat del clar soleilh, per qu'ieu n'ay declarat vos en luoc clar, ses nompnar e mos ditz, per que vo·n'es claramens esclarzida e plus clara que la flor expandida. Mon clar vis es per nom, domna grazida, tant es clara vostra valor complida.</p>	<p>Il mio cuore è illuminato dal vostro amore ed è più chiaro che non è la chiarezza del sole chiaro, per cui ve l'ho dichiarato in un luogo chiaro, senza dirlo con le mie parole, poiché voi ne siete chiaramente illuminata e più chiara che il fiore sbocciato. Mio chiaro viso siete di nome, signora adorata, tanto è chiaro il vostro valore compiuto.</p>
<p>A mon clar vis am la fas neta e cara, a qu'ieu ay dat ma pensa tota clara, car la gensor de totas se declara, mas coblas man que·n done s'amor clara.</p>	<p>Al mio viso, figura netta e cara alla quale ho confidato il mio pensiero tutto chiaro, poiché la più gentile di tutte si dichiara, invio le mie <i>coblas</i> affinché mi doni il suo amore chiaro.</p>

<sup>139</sup> Traduzione da GAMBINO 2003: 177-8.

### 2.1.12. Anonimo, *Va cobla, al juge de Galur* (BEdT 461,246)

Testimoni che tramandano il testo: P (f. 63v).

Schema rimico: -a a b b -

Rime: a: -ur; b: -ar.

Schema metrico: -08 08 08 08 -

Edizione di riferimento: BARACHINI 2018.

#### *Anonimo, Va cobla, al juge de Galur* (BEdT 461,246)

Testo	Traduzione <sup>140</sup>
Va, cobla, al Iuge de Galur; mand qe iur e non periur, qe d'al ren nò'l sai enpazar, per qe fa ben qe·m vol donar.	Va', strofa, dal Giudice di Gallura; comunicagli che egli giuri e non spergiuri, perché non so incaricarlo d'altro, perciò fa bene a volermi fare dei doni.

### 2.1.13. Anonimo, *Joglaret, qant passarez* (BEdT 461,142)

Testimoni che tramandano il testo: P (f. 65v) - T (f. 85v).

Schema rimico: -a a a b b c c -

Rime: a: -erz; b: -egle; c: -obla.

Schema metrico: -08 08 08 08' 08' 08' 08' -

Edizione di riferimento: PETROSSI 2009: 331-33.

#### *Anonimo, Joglaret, qant passarez* (BEdT 461,142)

Testo	Traduzione <sup>142</sup>
Gioglaret, qant passarez, garda no moill ta cappa verz, qe fols foza si no·i lai derz, q'eu dar te un moi de segle <sup>141</sup>	Gioglaret, quando passerai, presta attenzione a non bagnare il tuo mantello verde, perché sarebbe sciocco se non lo sollevi là; perché, se su un foglio che io ti regalo, saprai scrivere una

<sup>140</sup> Traduzione BARACHINI 2018.

<sup>141</sup> Correggio *desegle* di Petrossi.

<sup>142</sup> Traduzione mia.

s'en carta q'eu te regle  
 poi scriver una tal cobla  
 s'un d'aquestz motz non s'i dobla.

Ben es savis e sel e serz,  
 qe son castel bast dinz e derz  
 qe dedinz no'l prenda en grez  
 e'l sera belle e'l dintegle,  
 si qe nullz non l'integle.  
 Q'ieu non prez una carobla,  
 terra qi d'avol genz pobla.

tale *cobla*, senza che nessuna di queste parole si raddoppi, ti darò un moggio di segale.

È molto saggio e discreto e sicuro chi costruisce il suo castello spesso e forte, che dall'interno non lo prenda volentieri; e belli saranno i contrafforti, sicché nessuno l'intagli. [?] Che io non stimo una carruba la terra che è popolata da gente malvagia.

#### 2.1.14. Anonimo, *Si gais solatz ab bels ditz* (BEdT 461,223)

Testimoni che tramandano il testo: P (f. 60r).

Schema rimico: -a a a b a b c c b c b -

Rime: a: *-itz*; b: *-enda*; c: *-es*.

Schema metrico: -07 07 07 07' 07 07' 07 07 07' 07 07' -

Edizione di riferimento: PETROSSI 2009: 251-52.

#### **Anonimo, *Si gais solatz ab bels ditz* (BEdT 461,223)**

Testo	Traduzione <sup>143</sup>
<p>Si gais solatz ab bels ditz            fos, aissi com sol, grazitz            e q'om no'n fos escarnitz            per far coblas ses venda,            ieu'n fera; Mas sui marritz,            non sai com m'en defenda</p>	<p>Se il gaio piacere con i bei detti fosse, come suole, gradito e non si fosse scherniti per fare <i>coblas</i> senza lucro, ne farei. Ma sono smarrito, non so come difendermi giacché i villani scortesesi, ghiotti di roba e di ogni bene (che Dio diminuisca le rendite!), dicono che è folle chi decide di far <i>coblas</i>.</p>

<sup>143</sup> Traduzione mia.

qe li vilan, descortes,  
glot de raub' es de totz bes,  
cui Deus merme de renda,  
dizon d'ome qe fols es,  
q'en coblas far s'entenda.

## 2.2. Il genere: riflessioni a partire dai testi

### 2.2.1. Problemi preliminari: la polisemia di *cobla* e il confine con gli altri *dictatz* trobadorici

È opportuno, innanzitutto, soffermarsi brevemente su un problema specifico alla *cobla*. A differenza degli altri *dictatz*, per i quali nel contesto non si hanno dubbi sul significato della parola indicante il genere (come ad esempio *vers*, *sirventes*, *tenso*...), la polisemia di *cobla* (cfr. cap. 1) lascia sempre spazio all'interpretazione come 'genere, *dictat*' da un lato, oppure come 'strofa, stanza' o anche 'componimento' dall'altro.

L'ambiguità semantica a cui è soggetto il termine, infatti, va a minare direttamente le basi del metodo generalmente utilizzato per la ricerca delle caratteristiche dei generi trobadorici. Questo è incentrato sulla selezione di un *corpus* che riunisca tutti i testi che si autodesignano come appartenenti a un dato *dictat*, e poi – «in base all'analisi di questi componimenti» – sull'istituzione di «criteri esclusivi ed inclusivi, tali cioè da permettere l'ammissione o la reiezione di altri» (CANETTIERI 1996: 59).<sup>144</sup> Partendo da un dato non oggettivo, come l'interpretazione della parola *cobla*, i risultati dell'indagine sarebbero discutibili.

Il pericolo di un'erronea interpretazione di *cobla* come 'genere, *dictat*' si può vedere ad esempio nella *tornada* dell'opera di Gaucelm Faidit, che recita «Coblas, anatz dreit a Mon Bel Dezir

---

<sup>144</sup> Il metodo, utilizzato per la prima volta da MARSHALL 1981 per lo studio dei *descort*, è stato poi precisato da BILLY 1983 e applicato al genere da CANETTIERI 1996.



/ e digatz li que per liei vau languen». *Trop malamen m' Janet un temps d'amor* è considerato una *canzone* sia dalla BdT che dal Frank,<sup>145</sup> mentre la BEdT etichetta il testo come «tre coblas», notando che si tratta di un «anomalo componimento, definito internamente come "coblas"». Nelle *note alla forma metrica*, in quest'ultima si aggiunge: «testo incompleto?; ma la singolare definizione interna come "coblas" parrebbe indicare qualcosa di diverso da una canzone vera e propria, quantomeno per dimensione e struttura complessiva». Il disaccordo investe anche gli editori del testo: Kolsen definisce il componimento *Halbkanzone* («mezza canzone»), mentre Mouzat preferisce lasciargli il nome di *coblas* dato dallo stesso Gaucelm.<sup>146</sup>

Questa diffrazione interpretativa mette immediatamente in luce un altro problema: quello dell'individuazione di criteri oggettivi che pongano un confine netto tra le *coblas* e gli altri *dictatz*. La lunghezza è la caratteristica che distingue le *coblas* dalla canzone e dal sirventese e gli scambi di *coblas* dalla tenzone e dal *joc partit*. Più problematica, invece, sembra essere l'individuazione di un confine con le mezze-canzone, i mezzi-*vers* e i mezzi-sirventesi: confine che, in verità, potrebbe rivelarsi solamente terminologico (cfr. *infra*).

Questo problema si ricollega di nuovo a quello semantico: l'utilizzazione della parola *cobla* nella *tornada* di *Trop malamen m' Janet un temps d'amor* da parte di Gaucelm Faidit potrebbe certamente aver avuto per il poeta semplicemente il senso di 'strofa, stanza' o di 'componimento'; va notato tuttavia che il *significato* di un qualsiasi messaggio linguistico non è dato solo dal suo *emittente* ma anche dal suo *destinatario*: nel momento in cui l'opera iniziò a circolare quel «Coblas, anatz dreit a Mon Bel Dezir / e digatz li que per liei vau languen» può esser stato interpretato dai fruitori del testo di Gaucelm come un'etichetta di genere, e il testo può aver quindi fatto da modello per la scrittura di altri componimenti della medesima tipologia, ritenuti essi stessi delle *coblas*.

In un tale contesto, le fonti secondarie assumono un ruolo di rilievo nella descrizione del genere: i trattati, le rubriche e le biografie trobadoriche verranno affrontati nei prossimi capitoli, ma si può già anticipare che questi non contengono alcuna informazione che osti nell'interpretazione di *cobla* come 'genere, *dictat*' in tutti i testi del *corpus* qui raccolto.

<sup>145</sup> Genere BdT (PC tradotto e regolarizzato): *canzone*, genere Frank: *chanson* (cfr. BEdT).

<sup>146</sup> «Indiquées comme "canzone" par Pillet-Carstens, appelées *Halbkanzone* par Kolsen, nous ne croyons pas pouvoir mieux faire que Gaucelm Faidit, et nous préférons conserver à cette pièce le nom de *coblas*, ou *couplets*, que leur donne l'auteur». Più avanti aggiunge: «Avec ces «coblas», que nous traduisons forcément par «couplets», nous trouvons une forme particulière, et d'ailleurs isolée chez Gaucelm, autant que rare chez ses confrères. Elle paraît différente de la «cobla» (au singulier) qui est presque toujours consacrée à l'invective ou à la satire, alors que ces couplets respirent une parfaite courtoisie» (MOUZAT 1965: 98-99 e 100).

## 2.2.2. Caratteristiche del genere

La definizione più pertinente e operativamente funzionale del concetto di genere, che deve essere presa come base per ogni indagine in tal senso, è quella data da Bec 1982, 32: «un ensemble cohérent de marques typologiques concernant soit le contenu, soit la forme, soit la juxtaposition des deux» e sul piano diacronico «un ensemble reconnu déjà comme tel à l'époque de sa production (ou à l'époque directement postérieure) à la fois par le poète (dans l'acte même de sa création) et par le public (au niveau de la réception du texte et de ses critères de valorisation)». Il riconoscimento dello statuto di genere, ovvero di insieme di testi con caratteristiche omologhe, e nello stesso tempo distintive rispetto ad altri dello stesso sistema lirico, è da mettere in pratica a partire dall'autocoscienza degli autori di comporre un testo individuabile come tipologicamente iterativo e dunque appartenente ad un insieme omogeneo. (CANETTI 1992: 75-6)

Partendo dalla definizione di genere di Pierre Bec di seguito si propone una tabella che sintetizza i dati sulla forma e sul contenuto dei componimenti selezionati nel paragrafo 2.1. A questi, nell'ultima colonna, sono affiancati quelli riguardanti la modalità dialogica.

**Tabella 1:** Caratteristiche delle *coblas* selezionate

N.	Testo e citazione	Forma	Contenuto	Modalità dialogica
1	Gaucelm Faidit, <i>Trop malamen m' Janet un temps d'amor</i> (BEdT 167,063) «Coblas, anatz dreit a Mon Bel Dezir / e digatz li que per liei vau languen», vv. 28-9.	3 strofe + 1 <i>tornada</i>	Amoroso	No
2	Gui de Cavaillon, <i>Doas coblas farai en aquest son</i> (BEdT 192,002) - Bertran Folco d'Avigno, <i>Ja no creirai d'en Gui de Cavaillo</i> (BEdT 083,002) «Doas coblas farai en aquest son», v. 1.	2 strofe	Vanto del poeta per le imprese compiute nella guerra contro i francesi. + Risposta scherzosa	Sì

N.	Testo e citazione	Forma	Contenuto	Modalità dialogica
3	<p>Arnaut de Cumenge, <i>Be·m plai us uzatge que cor</i> (BEdT 028,001)</p> <p>«Ab mas coblas vai, Bec d'Austor, / vas calque part que a ti mezeis plaia, / qu'eu non sai luoc on bon enviar t'aia», vv. 28-30.</p>	<p>3 strofe + 1 <i>tornada</i></p>	<p>Moralizzante, di attacco</p>	<p>No</p>
4	<p>Albric, <i>Na Maria, pretz e·l fina valors</i> (BEdT 016a,002)</p> <p>«Bella dompna, cui pretz e gioi enansa, / e gent parlar, a vos mas coblas man, / car en vos es saess' e alegransa, / e tot lo ben c'om en dona deman», vv. 21-4.</p>	<p>2 strofe + 2 <i>tornadas</i></p>	<p>Cortese, amoroso</p>	<p>No</p>
5	<p>Clara d'Anduza, <i>En greu esmai et en greu pensamen</i> (BEdT 115,001)</p> <p>«Amicx, tan ai d'ira e de feunia / quar no vos vey, que quant yeu cug chantar / planh e sospir, per qu'ieu no puesc so far / a mas coblas que·l cors complir volria», vv. 25-8.</p>	<p>3 strofe + 1 <i>tornada</i></p>	<p>Amoroso, contro <i>i lauzengiers</i></p>	<p>No</p>
6	<p>Bertran Carbonel, <i>Alcun nessi entendedor</i> (BEdT 082,020)</p> <p>«Alcun nessi entendedor, / cais yeu soi dels autres pus</p>	<p>1 strofa</p>	<p>Didattico- moraleggiante</p>	<p>No, ma fa riferimento alla possibilità di risposta nelle <i>coblas</i>.</p>

N.	Testo e citazione	Forma	Contenuto	Modalità dialogica
	prims, / an fag coblas en tan cars rims / c'om no y troba respondedor», vv. 1-4.			
7	Bertran Carbonel, <i>Bertran lo Ros, eu t'aug cobla retraire</i> (BEdT 082,027) «Bertran lo Ros, yeu t'auch cobla retraire / en tant cars rims que huey non es persona / qu'en lo semblan respost te pogues faire», vv. 1-3.	1 strofa	Didattico- moraleggiante	Probabilmente sì (vocativo iniziale + riferimento alla possibilità di risposta nelle <i>coblas</i> ).
8	Bertran Carbonel, <i>Cobla ses so es enaissi</i> (BEdT 082,033) «Cobla ses so es enaissi / co·l molis que aigua non a», vv. 1-2.	1 strofa	Didattico	No.
9	Bertran Carbonel, <i>D'omes trobi de gros entendemen</i> (BEdT 082,041) «D'omes trobi de gros entendemen / que fan coblas aitals com lur perte», vv. 1-2.	1 strofa	Didattico- moraleggiante	No, ma fa riferimento alla possibilità di risposta nelle <i>coblas</i> .
10	Serveri de Girona, <i>Nuncha querria en achar</i> (BEdT 434a,040) «Un <e>sparver daria a l'Enfan / de setembre, s'aytal cobla·m fazia», vv. 9-10.	1 strofa + 1 <i>tornada</i>	Desideri del poeta	Nell'interpretazione dominante del testo, probabilmente sì. <sup>147</sup>

<sup>147</sup> Cfr. note di 2.1.10.

N.	Testo e citazione	Forma	Contenuto	Modalità dialogica
11	Anonimo, <i>Clara dompna, vostre cors lis e clar</i> (BEdT 461,068) « A mon clar vis am la fas neta e cara, / a qu'ieu ay dat ma pensa tota clara, / car la gensor de totas se declara, / mas coblas man que·n done s'amor clara», vv. 17-20.	2 strofe + 1 <i>tornada</i>	Amoroso (gioco con la parola <i>clar</i> )	No
12	Anonimo, <i>Va cobla, al juge de Galur</i> (BEdT 461,246) «Va cobla, al juge de Galur», v. 1.	1 strofa (?) <sup>148</sup>	//	//
13	Anonimo, <i>Joglaret, qant passareꝝ</i> (BEdT 461,142) «q'eu dar te un moi de segle / s'en carta q'eu te regle / poi scriver una tal cobla / s'un d'aquestz motz non s'i dobla», vv. 4-8.	2 strofe oppure 1 strofa + 1 strofa	Sfida a scrivere una <i>cobla</i> in rime difficili (+ risposta?)	Il testo, in quanto sfida, presuppone la dialogicità; si noti però che potrebbe essere interpretato già esso stesso come sfida + risposta.
14	Anonimo, <i>Si gais solatz ab bels ditꝝ</i> (BEdT 461,223) «dizon d'ome qe fols es, q'en coblas far s'entenda», vv. 10-11.	1 strofa	Moraleggiante, sull'attività poco remunerativa dello scrittore di <i>coblas</i>	No

Dalla tabella si possono ricavare le seguenti informazioni, che non vanno lette necessariamente come esaustive per il genere:<sup>149</sup>

<sup>148</sup> L'esistenza di componimenti pluristrofici designati con il singolare *cobla* non permette di essere certi sul numero di strofe del testo. Si tenga conto, comunque, che la *tornada* è stata posta nel manoscritto dopo un testo monostrofico.

<sup>149</sup> Si veda il criterio alla base della selezione del *corpus* poco più avanti.

- 1) L'etichetta *cobla* indica sempre testi brevi (una, due o tre strofe con possibilità di una o più *tornadas*).
- 2) I contenuti sono disparati (*fin'amor*, ma anche argomento politico, morale, didattico...).
- 3) Non mancano testi dialogici e Carbonel, di cui ci sono rimasti solo componimenti monostrofici non dialogici, parla delle *coblas* anche come dialogiche.<sup>150</sup>

Stando alla definizione di Bec, il tratto distintivo del genere *cobla* rispetto agli altri sembra quindi essere nella forma: nello specifico nella sua brevità.

Per quanto concerne quest'ultima caratteristica, verrebbe da notare che *cobla* viene utilizzato dagli autori nei componimenti pluristrofici più antichi e che con la parola vengono designati quelli monostrofici solo a partire dalla metà del XIII secolo (con l'eccezione di Anonimo, *Clara dompna, vostre cors lis e clar*). Tuttavia, è necessario ricordare che i testi della tabella non sono rappresentativi dell'intero *corpus* di *coblas* esistenti: la selezione, infatti, è stata fatta in base alla presenza di un'autodefinizione o di informazioni pertinenti al genere all'interno dei componimenti, ovvero in base a un criterio randomico, scelto con il fine di stabilire le caratteristiche del genere. Qualsiasi conclusione in senso diacronico a partire dalla tabella è quindi da rigettare a causa della distorsione prospettica a cui si andrebbe incontro. Allargando lo sguardo ai componimenti etichettati come *coblas* dalla BEdT corrispondenti alle caratteristiche ora individuate, infatti, la cronologia poc'anzi proposta appare fuorviante: per le *coblas* monostrofismo e pluristrofismo convivono dagli albori del genere a tutto l'arco del Duecento.

---

<sup>150</sup> Si vedano i testi 2.1.6, 2.1.7., 2.1.9 nei quali si fa riferimento al fatto che la composizione di testi su *rims cars* rende difficile trovare qualcuno che vi risponda e che è importante non iniziare uno scambio con chi fa uso di *fals motz* o con chi finge l'improvvisazione. Nel *corpus* di componimenti che ci sono pervenuti del poeta, *Bertran lo Ros, eu t'aug cobla retraire* (BEdT 082,027) e *Bertran lo Ros, tu est hom entendens* (BEdT 082,028) l'apostrofe iniziale fa supporre che si tratti probabilmente di scambi di *coblas* di cui è andata perduta la parte degli interlocutori, e non di *coblas esparsas*. Per quanto riguarda *Als demandans respondi qu'es amors* (BEdT 082,021), invece, spie lessicali in direzione dialogica sono il verbo *respondre* e il sintagma *als demandans*. Sull'apostrofe iniziale nei testi di corrispondenza, ma in contesto italiano, cfr. GIUNTA 2002: 86-102; per le riflessioni sui responsabili – i copisti ma anche gli autori stessi – della separazione di testi missivi o responsivi dal testo corrispondente cfr. GIUNTA 2002: 3-103. Su quelli che vengono definiti *incipit vocativi* si veda anche SCARPATI/SANGUINETI 2013: 121-25, cit. 122: «Simili agli incipit delle tenzoni sono, inoltre, la maggior parte dei versi incipitali che caratterizzano gli scambi di *coblas*, nonché le *coblas* con e di risposta, in cui di frequente figura il nome proprio del destinatario, [...]».

### 2.2.3. Imitazione o originalità metrica?

Un altro dato che merita di essere indagato riguarda la melodia delle *coblas*, ritenuta dalla critica filologica di contraffazione. Il metodo utilizzato per studiare quest'aspetto è stato approntato da John Marshall (1972) e successivamente messo in pratica da Stefano Asperti (1991), nel suo studio sui *contrafacta* occitani da modelli francesi, e da Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni (2003), nel loro contributo incentrato invece sui poeti galego-portoghesi. In assenza della musica, andata perduta per la gran parte della lirica trobadorica, il metodo consiste nello studio degli schemi metrico-rimici e delle rime dei componimenti: solo in caso di perfetta identità di questi elementi tra diverse opere si ha un'alta probabilità di contraffazione (ma mai la certezza).<sup>151</sup> Il punto di partenza è l'assunto che il contenuto amoroso muove il canto e quindi che l'originalità melodica riguarda tutti quei generi la cui tematica centrale è l'amore (*canço*, ma anche *descort*, *dansa*, *balada*, *estampida*); per gli altri, tra cui la *cobla*, questi ultimi divengono il bacino «da cui attingere le proprie strutture» (Cfr. CANETTIERI 2011: 31-32).<sup>152</sup>

Mettendo da parte il motivo topico del canto come lamento in *En greu esmai et en greu pensamen* di Clara d'Anduza («Amicx, tan ai d'ira e de feunia / quar no vos vey, *que quant yeu cug chantar / planh e sospir*, per qu'ieu no puesc so far / a mas coblas que'l cors complir volria», vv. 25-28, corsivo mio), gli unici accenni alle melodie nel *corpus* selezionato si trovano in *Doas coblas farai en aquest son* di Gui de Cavaillon (BEDT 192,002) e in *Cobla ses so es enaissi* di Bertran Carbonel (BEDT 082,033). Entrambi i testi risultano di notevole interesse in questa prospettiva: nel primo perché si esplicita che la ripresa dal modello non riguarda solo la struttura metrica (cfr. *infra*), ma anche la musica («Doas coblas farai en aquest son», v. 1, corsivo mio); nel secondo perché si sottolinea l'importanza dell'accompagnamento musicale per le *coblas esparsas*.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Per tutti i problemi sul metodo cfr. gli studi citati.

<sup>152</sup> Questo metodo è stato poi messo in dubbio da Maria Sofia Lannutti (2008), che ritiene che l'imitazione metrica di un trovatore non comporti necessariamente l'imitazione musicale. Sulla questione di originalità melodica e contraffazione nella *canço* si veda anche BILLY 2005.

<sup>153</sup> «Molti riferimenti testuali, sia interni che esterni alle poesie dei trovatori, fanno pensare che l'intonazione (*son*) del testo poetico (*motz*), costitutivamente destinato all'esecuzione e all'ascolto musicali, abbia rappresentato una componente essenziale per molti autori, da un capo all'altro della tradizione lirica provenzale. Una celebre strofa d'esordio di Jaufrè Rudel rappresenta *in nuce* una sorta di 'teoria della canzone' dove l'esecuzione della melodia, che s'immagina implicitamente composta dall'autore del *vers* ed è espressa tramite la locuzione tecnica *dicere sonum*, occupa il primo posto: «No sap chantar qui so non di, / ni vers trobar qui motz no fa, / ni conois de rima co's va / si razo non enten en si» (*Non sap chantar qui so non di*, BdT 262.3, vv. 1-4). Circa un secolo più tardi, il trovatore marsigliese Bertran Carbonel ricalcherà la strofa metapoetica di Jaufrè (riprendendone schema metrico e melodia) in una delle sue *coblas esparsas*, dove il rapporto di funzionalità reciproca fra poesia e musica è rappresentato dalla similitudine del mulino, ovvero il componimento verbale, che per funzionare ha bisogno dell'acqua, ovvero la melodia inventata dallo stesso autore; non è infatti il mulino che procura godimento, bensì la molitura che esso produce grazie all'acqua: [...]. In questo caso, è evidente che la melodia non viene concepita come un semplice ornamento o mezzo di diffusione del

L'individuazione del modello è pressoché certa per entrambi i testi (cfr *infra*). Tuttavia, è lecito chiedersi se la contraffazione melodica e l'accompagnamento musicale siano una *costante* oppure una *possibilità* nella composizione di *clobas*. In mancanza di testimonianze esplicitamente contrarie a quelle tramandate nei due componimenti, e in presenza invece di conferme nelle opere di trattatistica (cfr. cap. 3), si può desumere che la contraffazione melodica possa caratterizzare almeno una parte dei componimenti appartenenti al genere.

Nello studio dell'imitazione metrica per i testi del *corpus* si è deciso qui di procedere da quelli monostrofici a quelli pluristrofici, ai quali si ricollega il problema di distinzione con i “mezzi componimenti” esposto nel paragrafo 2.2.4.

### 2.2.3.1. I testi monostrofici

Dei quattro testi esaminati di Bertran Carbonel solo lo schema di *Alcun nessi entendedor* (BEdT 082,020) risulta un *unicum* sull'RMU. Per quel che riguarda *Cobla ses so es enaissi* (BEdT 082,033) e *D'omes trobi de gros entendemen* (BEdT 082,041), i relativi modelli metrici sono già segnalati dalla BEdT: il primo, in cui l'autore dichiara esplicitamente che la melodia deve accompagnare le *coblas*, si rifà al celebre *No sap chantar qui·l so no di* di Jaufrè Rudel de Blaja (BEdT 262,003), mentre il secondo, che ci informa della finzione di improvvisazione di alcuni trovatori, alla canzone *Meravill me com pot hom apelar* di Aimeric de Belenoi (BEdT 009,012), con il quale il componimento del marsigliese condivide le rime in *-ansa* e in *-o*. Più interessante, però, è il caso di *Bertran lo Ros, eu t'aug cobla retraire* (BEdT 082,027) di schema a10' b10' a10' b10' c10 c10 d10' d10' e di rime a: *-aire*; b: *-ona*; c: *-ar*; d: *-enba*. Nonostante alcune similarità rimiche con la canzone *Mout m'alegra doussa votz per boscatge* di Guillem de Cabestaing (BEdT 213,007; in particolare vi è un'affinità con le rime strofa b: *-ina* e d: *-enza* dell'ultima strofa), Carbonel sembra aver preso come modello il sirventese *Amics marques, enquera non a gaire* di Guillem de Berguedan (BEdT 210,001) con il quale condivide le rime a: *-aire* (con l'utilizzo della parola-rima *faire* nel terzo verso di entrambi i componimenti e la parola-

---

testo, priva di autorialità e quindi rinnovabile: essa costituisce una parte integrante e qualificante del prodotto poetico, che è il risultato della relazione organica tra parole e musica. Allo stesso tempo, però, poesia e melodia costituiscono due entità separate che vengono prodotte in momenti diversi – prima, in genere, si ‘fanno’ le parole e poi gli si ‘dà’ il suono (ma non mancano casi in cui si dice che la poesia è stata fatta per un suono già composto) – secondo tecniche e competenze specifiche» (CARAPEZZA 2020: 19-20).



rima *retraire* nel v.1 del testo del marsigliese affine al *traire* del v. 9 del suo modello) e b: *-ona*, oltre che l'uso di un allocutivo iniziale.

Anche per *Nuncha querria eu achar* di Serveri de Girona (BEdT 434a,040) e per *Si gais solatz ab bels ditx* di un anonimo trovatore (BEdT 461,223) già la BEdT segnala i modelli. Per il primo, *unicum* di Sg, il repertorio indica *Bel m'es ab motx leugiers a far* di Sordel (BEdT 437,007), con il quale condivide schema metrico-rimico, rime e le parole-rima *do* (v. 4) ed *enjan* (al v. 34). A parere di Frank (1953-57: 1, XXI),<sup>154</sup> alla canzone apparterebbe anche la *cobla A lei puesc ma mort demandar* attribuita allo stesso Sordel (BEdT 437,003) dall'unico relatore del testo (F), con il quale l'opera del trovatore di Girona ha in comune la parola rima *via* (v. 5), tradotta nel francese *vie* (v. 5).<sup>155</sup> Invece, se – sulla scorta della BEdT – si rigetta l'ipotesi di Frank, bisogna congetturare che Serveri utilizzi più modelli assieme. Il caso meriterebbe un approfondimento ulteriore, ma si può rilevare che queste parole-rima si trovano anche in altri *contrafacta* di *Bel m'es ab motx leugiers a far*: in particolare, *enjan* è ripreso anche dalla *cobla con tornada Per cinq en podetx demandar* di Blacasset (BEdT 096,009, v. 6)<sup>156</sup> e dalla tenzone *Ar parra si sabetx triar* tra Guigo de Cabanas e Bernart (BEdT 197,001a - BEdT 052,001, v. 22); *do* dal sirventese *Al bo rei qu'es reis de pretx car* di Folquet de Lunel (BEdT 154,001, v. 10); *via* da quest'ultimo (BEdT 154,001, v. 56) e da *En Guillem Fabre sap fargar* (di tre strofe e una *tornada*) di Bernart d'Auriac (BEdT 057,002, v. 8).<sup>157</sup>

Per il secondo componimento, l'anonimo *Si gais solatz ab bels ditx* (BEdT 461,223), la BEdT segnala come modello la tenzone *Seign'en Sordel, mandamen* tra Guillem de Montaignagol e Sordello (BEdT 225,014 - BEdT 437,030), con la quale tuttavia non ci sono né rime né parole-rima in comune, ma solamente lo schema metrico-rimico ricostruito da Lewent:<sup>158</sup>

Frank: "manca un verso [c 7]?; versi -b di 6 sillabe ? (con rinvio a BEdT 225,014)". Così come trasmessa dal ms. la *cobla* presenta un *éptasyllabe* con rima b solo in sesta posizione; Kolsen regolarizza anche gli altri tre con l'inserzione di monosillabi, Lewent al contrario riduce la misura di questo verso, giungendo ad uno schema: -07 07 07 06' 07 06' 07 07 06' 07 06' - (senza riscontri precisi in ambito provenzale, benché molto simile a BEdT 225,014, rispetto al quale manca un solo *éptasyllabe*). L'intervento di Lewent pare nel complesso più attendibile.  
(BEdT 461,223: *note a forma metrica*)

<sup>154</sup> Ipotesi questa rigettata dalla BEdT.

<sup>155</sup> Nel testo proposto Tavani (2001: 123) preferisce «conservare *vie* in rima al v. 5 (perché l'atona finale in *vie* e in *pigliaria* è soggetta, nel sistema fonologico catalano, a neutralizzazione) [...]».

<sup>156</sup> Si tratta di una risposta alla sola strofa 2 della canzone di Sordello tramandata da F e H.

<sup>157</sup> Si noti che tutti questi testi citati hanno una tradizione estremamente ristretta: la canzone di Sordello è trådita interamente dal solo C, mentre la strofa 2 da H, F (dove è in tenzone con la *cobla* di Blacasset, cfr. nota precedente) e T; la *cobla* BEdT 437,003, che secondo Frank apparterebbe alla canzone, dal solo F; infine la tenzone BEdT 197,001a - BEdT 052,001, e i sirventesi BEdT 154,001 e BEdT 057,002 sono *unica* di C.

<sup>158</sup> In LEWENT 1920: 378.

Infine, lo schema a08 a08 a08 b08' b08' c08' c08' dell'anonimo *Joglaret, qant passarez* (BEdT 461,142) risulta un *unicum* sull'RMU. Tuttavia, lo schema rimico (raro nella lirica romanza) abbinato a versi ottosillabi tutti maschili è nel *vers Comensamen comensarai* di Guillem Ademar (BEdT 202,004), nel quale la rima c: *-ers* è assimilabile alla rima a: *-e(r)z* del nostro componimento.<sup>159</sup> Troppo poco, comunque, per parlare di sicura contraffazione.

### 2.2.3.2. I testi pluristrofici

Per quel che riguarda i componimenti pluristrofici, è possibile constatare che in quelli di materia cortese non è possibile accertare casi di imitazione musicale, sollevando dunque dei dubbi sulla possibilità che questi ultimi siano *contrafacta*.

Ciò è evidente fin da *Trop malamen m' Janet un temps d'amor* di Gaucelm Faidit, dove l'attestazione di *coblas* non si presta a una interpretazione univoca e lo stesso componimento è spesso etichettato dalla critica come canzone (sul testo cfr. *supra*). Lo schema metrico e rimico (a10 b10 b10 a10 a10 c10 c10 d10 d10) si ritrova in altri tre componimenti trobadorici:

- 1) Uc Catola, *No·m pois mudar, bels amics, q'en chantanz* (BEdT 451,002);
- 2) Guillem Magret, *No valon re coblas ni arrazos* (BEdT 223,006);
- 3) Bertran Carbonel, *Us hom pot ben en tal cas vertat dir* (BEdT 082,093).

Il primo è uno scambio di *coblas* tra Uc Catola e la sua *bella amiga*, gli altri due sono delle *coblas* monostrofiche. Che i quattro testi condividano la melodia è accertato oltre che dall'utilizzo dello stesso schema metrico, anche dalla condivisione di alcune rime (sebbene tutte comunissime nella lirica trobadorica) e di alcune parole-rima:

- La rima in *-or* è presente nel testo di Faidit, di Magret e di Carbonel, ma in posizioni diverse. Inoltre, Faidit condivide con Magret la parola-rima *amor*, mentre con Carbonel quella *ricor*.
- La rima in *-ar* è in Faidit e Magret.
- La rima in *-ir* è in Faidit e Carbonel.
- La rima in *-os* è in Catola, Magret e Carbonel.

Se, come parte della critica, si considerasse il testo di Gaucelm Faidit una canzone a tema amoroso, e in quanto tale melodicamente originale, sembrerebbe plausibile che *Trop malamen m' Janet un temps*

---

<sup>159</sup> Del testo si hanno due *contrafacta* nelle *cantigas d'escarnio* di don Lapo Lias (T 87,004) e di Estevan da Guarda privado d'el-Rey Don Denis (T 30,004).

*d'amor* abbia fatto da modello per gli altri testi. Tuttavia, occorre considerare che Faidit è un trovatore della terza generazione e, quindi, posteriore a Uc Catola che appartiene invece alla prima (inizio XII secolo). L'attribuzione a Uc di *No·m pois mudar, bels amics, q'en chantanz* è però oggetto di discussione,<sup>160</sup> lasciando dunque aperta ogni prospettiva.

Parlare di contraffazione o originalità melodica per *En greu esmai et en greu pensamen* di Clara d'Anduza, etichettato come *canzone* da tutti i principali repertori lirici ma anch'esso di tre strofe e una *tornada*, sarebbe quantomeno incauto: i testi sull'RMU che presentano schema a10 b10 b10 a10 c10' d10 d10 c10' sono innumerevoli in tutte le tradizioni linguistiche romanze, come lo sono anche le rime usate dalla *trobairitz* (a: -en; b: -or; c: -ia; d: -ar).

A differenza dei componimenti di Gaucelm Faidit e di Clara d'Anduza, entrambi di tre strofe e una *tornada*, gli altri di contenuto amoroso del nostro *corpus* sono di due strofe rispettivamente con una e con due *tornadas*. Il primo, *Na Maria, pretz e·l fina valors* di Alberico da Romano, è etichettato come «canzone» dalla BdT e dal Frank, mentre come «(mezza) canzone» dalla BEdT. Lo schema metrico-rimico (a10 b10 a10 b10 c10' d10 c10' d10) è presente in vari componimenti trobadorici, nessuno dei quali prevede l'originalità melodica:<sup>161</sup>

- Paves, *Anc de Rolan ni del pro n'Aulivier* (BEdT 320,001), *cobla*.
- Bertran de Born, *Pos Ventadorns e Comborns ab Segur* (BEdT 080,033), sirventese.
- Raimon, *Se Lestanquer ni Otons sap trobar* (BEdT 393,003), scambio di *coblas* con uno sconosciuto.
- Anonimo, *E s'ieu aghes pendutz aut al ven* (BEdT 461,114), *cobla*.
- Anonimo, *Ab lo cor trist environat d'esmay* (BEdT 461,002); *planch*.
- Sordel, *Be·m meraveill com negus onratz bars* (BEdT 437,008), scambio di *coblas* con Montan.

<sup>160</sup> Il testo, tràdito dal solo Da, adespoto nel manoscritto ma attribuito al trovatore nel suo indice antico, sembra secondo Jean-Marie-Lucien Dejeanne (1909: 219) «par leur facture postérieurs au temps de Marcabru et de Catola». Dello stesso avviso è Ulrich Mölk (1989: 199-200) che per ragioni metriche e di contenuto le fa risalire al più presto all'inizio del XIII secolo (allo stesso periodo dello scambio di *coblas* tra Gui de Cavaillo e il conte di Tolosa, *Seigneur coms, saber volriai*, BEdT 192,005, che in Da segue immediatamente il testo).

<sup>161</sup> «La canzone in attesa di restituzione autorale si rivela una palese imitazione, una contraffattura formale e strutturale di una precedente lirica di Uc de Saint Circ, un «esercizio sulle orme del maestro», che ben s'addice sul piano tematico-ideologico ad un signore dilettante di poesia, interessato alla trasposizione dei legami giuridico-feudali in una dimensione erotica ed estetica e sensibile alle iniziative e ai fermenti sollecitati dal suo istitutore collaboratore» DBdT, s.v. *Albric de Roman*. In realtà Folena non parla mai di contraffazione e le due *coblas* con una *tornada* di Uc de Saint Circ (*Na Maria es gent' e plazenteira*, BEdT 457) a cui si riferisce quando parla di «esercizio sulle orme del maestro» hanno il seguente schema: a10' b10' a10' b10' c10 c10 b10' sulle seguenti rime: a: -era, b:-ansa; c: -os e non rendendo possibile parlare di contraffazione.

Lo schema metrico-rimico del testo, inoltre, è presente anche in tre autori catalani, tutti sicuramente successivi e quindi non necessari di approfondimento in questo contesto.

- Sordel, *Lo reproviers vai averan, so·m par* (BEdT 437,020), sirventese con risposta.

In particolare, con la *cobla* di Paves e il *planh* anonimo l'opera di Alberico da Romano condivide la rima in *-ansa* in terza posizione, assimilabile anche a quella in *-assa* nella terza e nella quarta strofa del sirventese di Bertran de Born. L'approssimazione nelle datazioni di tutti questi componimenti non permette né di escludere né di accertare con sicurezza la loro posteriorità rispetto a *Na Maria, pretz e·l fina valors*, che tra l'altro, si ricordi, è databile solo in base all'attribuzione ad Alberico da Romano, ricostruita a partire dalla rubrica «Na Bieiris de Romans» di T, unico testimone dell'opera.

Per il secondo, l'anonimo *Clara dompna, vostre cors lis e clar*, si può rilevare grazie all'RMU la rarità del suo schema (a10 b10 b10 a10 c10' c10' c10' c10'): esso, infatti, è presente solo in un altro testo anonimo, *N'Auriflama, car vos es flamejans* (BEdT 461,174), anch'esso *unicum* di f, dove è scritto proprio di seguito a *Clara dompna*. Che i due componimenti utilizzino la medesima melodia è probabile, anche osservando la similarità delle rime (per *Clara dompna*: I: a: *-ar*; b: *-is*; c: *-ara*. II: a: *-itz*; b: *-at*; c: *-ida*; mentre per *N'Auriflama*: I: a: *-ans*; b: *-atz*; c: *-ura*. II: a: *-ans*; b: *-atz*; c: *-ia*). Sarebbe più complesso, invece, stabilire se e, nel caso, quale dei due sia stato il modello dell'altro, oppure se sia esistita un'opera con melodia originale oggi perduta ispiratrice per entrambi. Sebbene, anche in questo caso, i repertori siano in disaccordo nella catalogazione,<sup>162</sup> si tratta di testi molto simili, nei quali, partendo dal nome designante la donna (rispettivamente Clara e Auriflama), si sviluppa una figura etimologica che percorre tutto il testo (*clar, claramens, esclarzis...* per il primo, mentre *aflamatz, flama, flaman...* per il secondo).

**Anonimo, *Clara dompna, vostre cors lis e clar* (BEdT 461,068)**

**Anonimo, *N'Auriflama, car vos es flamejans* (BEdT 461,174)<sup>163</sup>**

<sup>162</sup> Anonimo, *Clara dompna, vostre cors lis e clar* (BEdT 461,068):

- genere BEdT (nuova schedatura): due *coblas* con *tornada*;
- genere BdT (PC tradotto e regolarizzato): canzone (due *coblas* con *tornada*);
- genere PC (originale): Canzone (zwei *Coblas* mit *Tornada*);
- genere Frank: *chanson*.

Anonimo, *N'Auriflama, car vos es flamejans* (BEdT 461,174):

- genere BEdT (nuova schedatura): due *coblas* con *tornada*;
- genere BdT (PC tradotto e regolarizzato): canzone (due *coblas* con *tornada*);
- genere PC (originale): Canzone (zwei *Coblas* mit *Tornada*);
- genere Frank: *chanson*.

<sup>163</sup> Testo e traduzione da GAMBINO 2003: 181-2. Traduzione: «Signora Fiamma d'oro, poiché siete fiammeggiante come l'oro puro quando è ben infiammato, in questa fiamma ben fiammeggiante e purificato sono infiammante, e il mio cuore si consuma di una fiamma fiammeggiante che è perfettamente pura perché brilla come doratura, e questa fiamma ogni giorno cresce e si migliora: signora Fiamma d'oro, voi siete della stessa natura. / Voi siete fiamma di oro

Clara dompna, vostre cors lis e **clar**  
am lo clar vis claramens s'esclarzis,  
si que, tot clar, vos est de mon clar **vis**  
clara clardat, per qu'ieu vuelh **declarar**,  
vostra beutat en la qual se **declara**  
sens e valors e fin pres, car es **clara**  
. . . . . [-ara]  
per qu'ieu vos am, donna, car es tan **clara**.

De vostr'amor mon cors es esclar**zitz**  
et es plus clars que non es la clardat  
del clar soleilh, per qu'ieu n'ay declarat  
vos en luoc clar, ses nompnar e mos **ditz**,  
per que vo'n'es claramens esclar**zida**  
e plus clara que la flor espan**vida**.  
Mon clar vis es per nom, domna graz**ida**,  
tant es clara vostra valor compl**ida**.

A mon clar vis am la fas neta e **cara**,  
a qu'ieu ay dat ma pensa tota **clara**,  
car la gensor de totas se **declara**,  
mas coblas man que'n done s'amor **clara**.

N'Auriflama, car vos es flamej**ans**  
coma fin aur cant es ben aflam**atz**,  
en la flama ben flaman ni purg**atz**,  
soy enflamats e mon cors es flam**ans**  
d'una flama flamejan qu'es mot **pura**  
que flameja si con fay daurad**ura**,  
la qual flama tot jorn creis e meilh**ura**;  
N'Auriflama vos es d'aital nat**ura**.

Vos es flama de fin aur reflam**ans**,  
N'Auriflama, per qu'ieu soy enflam**atz**  
de tal flama don es mon cors daur**atz**,  
que coma l'aur lus, tant es reflam**ans**;  
don flameja fuoc e flama tot **dia**  
per vostr'amor qu'enflama tan la **mia**,  
si qu'escantir la flama no's poir**ia**,  
tant soy de vos enflam**atz**, dous'am**ia**.

Flama flaman ni flamier no'm poir**ia**  
desemflamar, N'Auriflama yol**ia**,  
de vostr'amor, ans mais m'enflam**aria**  
qui flamairar de flama me vol**ria**.

Se dei quattro testi pluristrofici di contenuto amoroso del nostro *corpus* non è stato possibile verificare con sufficiente certezza la contraffazione o l'originalità melodica, al contrario per i due

---

puro fiammeggiante, signora Fiamma d'oro, perché sono infiammato da una tale fiamma che dora il mio cuore, e brilla come l'oro, tanto è fiammeggiante; e tutto il giorno fiammeggia fuoco e fiamma per l'amore che è in voi e che infiamma tanto il mio che la sua fiamma non potrebbe spegnersi, tanto sono infiammato d'amore per voi, dolce amica. / Né fiamma fiammeggiante né fiaccola potrebbe disinfiammarmi del mio amore per voi, graziosa Fiamma d'oro, ma al contrario se uno volesse consumarmi con la fiamma mi infiammerebbe di più».

restanti, lo scambio tra Gui de Cavaillon e Bertran Folco da un lato e il componimento di Arnaut de Cumenge dall'altro, i modelli possono essere individuati con relativa certezza.

Nel comporre *Doas coblas farai en aquest son*, Gui de Cavaillon si serve della forma metrica della canzone *Ma bella domna, per vos dei esser gais* di Falquet de Romans (BEdT 156,008),<sup>164</sup> costituita da cinque strofe *unissonans* (rime: a: *-ais*, b: *-eus*; c: *-ort*; d: *-ir*; e: *-os*) di decasillabi maschili con un *refrain* femminile di quattro sillabe. Nelle sue *coblas*,<sup>165</sup> Gui mantiene lo schema di decasillabi maschili, ma utilizza parole rimanti in *-on* nella prima strofa e in *-at* nella seconda (riprese poi da Bertran Folco nella risposta); tuttavia, il *refrain* (maschile anziché femminile come nel modello) sembra sospetto di una lezione erronea. Nella canzone di Falquet de Romans, quest'ultimo («ma bella dompna», vv. 9, 18, 27, 36 e 45) si ripeteva invariato alla fine di ogni strofa ed era reiterato, inoltre, nel primo emistichio di quella seguente:

**Ma bella dompna**, per vos dei esser gais,  
c'al departir me dones un dolz bais  
tan dolzamen lo cor del cors me trais.  
Lo cor avez, dompna, q'eu lo vos lais  
per tal coven q'eu no'l voill cobrar mais,  
qe meill no'n pres a Raol de Cambrais  
ne a Flori, qan poget el palais,  
com fez a mi, car soi fins et verais,  
**ma bella dompna.**

**Ma bella dompna**, a vos me valla Deus!  
Qe mill aitzan soi meill vostre qe meus,  
obedienc plus qe sers ni Judeus,  
et de vos teng mon aloc et mos feus  
et nuls trabals no me pot esser greus;

---

<sup>164</sup> Interessanti anche le notazioni di Paolo di Luca (2010: 7 e 3), per il quale «[...] nella forma il componimento di Falquet è accostabile all'epica», in particolare per il *refrain* perché «presenta tutte le caratteristiche tipiche del *petit vers* epico: misura equivalente a quella di un emistichio, uscita femminile, rima differente da quella che informa la *cobla*, ripetizione nel primo verso della *cobla* successiva». Invece «nei contenuti [*Ma bella domna*] rimanda al genere del *salut d'amor*» (DI LUCA 2010: 7). Secondo lo studioso, inoltre, le *coblas* di Gui de Cavaillon e Bertran Folco non sono una contraffazione del componimento di Falquet, ma «sarebbero modulate su un'intelaiatura formale di tipo epico». A prova di ciò, starebbe l'isostrofismo nel testo tradito da H. «Non è necessario, a mio avviso, procedere ad alcuna correzione per restituire allo scambio di componimenti un'isomorfia che non avrà mai avuto: esso si compone, almeno per quanto riguarda il contributo di Gui, non *di coblas*, bensì di vere e proprie lasse epiche, che non obbligatoriamente devono avere la stessa lunghezza. A questa ipotesi non nuoce il fatto che in sede incipitale Gui definisce *coblas* le sue lasse di corrispondenza: il termine, infatti, non si riferisce qui a delle unità strofiche, bensì al genere poetico, la cui funzione, nella sua variante tenzonatoria, è quella di veicolare un messaggio di varia natura a un destinatario definito, il quale può a sua volta rispondere con un altro messaggio» (DI LUCA 2010: 13-14). Il modello dello scambio si può intravedere, secondo lo studioso, nella lettera di Raimbaut de Vaqueiras a Bonifacio I di Monferrato, *Senbar marques, no-us vuell totz remembrar* (BEdT 392, I-III), anch'essa in lasse monorime di decenari chiuse da un *petit vers* della misura di un emistichio che si ripete all'inizio della lasse successiva.

<sup>165</sup> Come si è avuto già modo di dire nel cap. 1, n. 21, che qui *coblas* abbia il significato di 'genere, *dictal*' è evidente confrontando contesti simili. Si tratterebbe quindi di quello che viene definito un "incipit metapoetico", in cui a «partire dal primo verso il trovatore svela spesso l'appartenenza di un componimento a un genere preciso tramite l'adozione di tecniche stilistiche simili, sia che si tratti di una canzone, sia che tratti di un sirventese, di un *descort*, di una tenzone, o altro ancora. È il caso di quelle che possiamo definire come vere e proprie autodesignazioni al verso incipitale, [...]» (SCARPATI/SANGUINETI 2013: 118-21).

sol c'a vos plaza, anz m'es plasenz et leus;  
et morrai tot aissi com fes N'Andreu  
et valgra mais q'agues mort vint romeus,  
**ma bella dompna.**

**Ma bella dompna, [...]**

(BEdT 156,008, Falquet de Romans, *Ma bela donna, per vos dei esser gais*, vv. 1-19)

Stando alla lezione di H – l'unico codice che tramanda il componimento di Gui nella sua interezza – il *refrain* né si ripete uguale a sé stesso, né rima: «hoc, a·N Bertram» (v. 9) «Bertram Folcon» (v. 18). La stranezza è ancora più evidente se si accosta al testo la risposta di Bertran Folco, che non solo utilizza il *refrain* in modo corretto («per Deu, en Guil», vv. 9 e 18), ma lo ripete nel primo emistichio della strofa II («Per Deu, en Gui, saubut es e proab» (v. 10), proprio come avviene nella canzone di Falquet de Romans. Stupisce inoltre che i due *refrain* e il primo verso della strofa II di Gui abbiano del materiale grafico in comune (in particolare le sequenze *hoc - folc*), che i versi 2 e 8 della prima strofa, non solo abbiano rime identiche, ma addirittura significato affine («Doas coblas farai en aqest son / q'eu trametrai a·n Bertram d'Avignon», vv. 1-2, e «per q'eu o man a Bertram d'Avignon», v. 8), e che ci sia molta similarità tra il v. 8 e il primo emistichio del 10 («per q'eu o man a Bertram d'Avignon», v. 8 e «A·N Bertram Folc man, com hom esserat» (v.10). Queste notazioni, possibili solo grazie all'individuazione del modello dello scambio di *coblas*, fanno sospettare che il testo tradito da H sia il risultato di alcune “correzioni” di un copista che evidentemente aveva sotto gli occhi una fonte già corrotta.

Infine, anche per il componimento di Arnaut de Cumenge, *Be·m plai us uzatge que cor* (BEdT 028,001) è possibile individuare il modello grazie all'RMU. Lo schema a08 b08 b08 a08 c08 c08 a08 d10' d10' con rime: a: -or; b: -en; c: -ar; d: -aia del testo è comune ad altre tre opere, tra cui una *canço* di Pons de Capdoill che presumibilmente è il modello degli altri:

- 1) la canzone *Tuich dison q'el temps de pascor* di Pons de Capdoill (BEdT 375,025);
- 2) la *cobla Cil que.m te per seu servidor* di Blacasset (BEdT 096,003);
- 3) la *tenso N'Eble, ar cauzetz la meillor* di Guillem Gasmar (BEdT 218,001) con Eble de Saignas (BEdT 128,001).

Supposizione questa avvalorata dal fatto che tra i testi circolano molte parole-rima in comune (a volte anche nelle medesime posizioni) e termini con affinità desinenziali.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Tra le parole-rima si possono rilevare: *aia* (BEdT 375,025, v. 26; BEdT 028,001, vv. 8 e 30; BEdT 218,001, vv. 26 e 45; BEdT 096,003, v. 8), *traia* o composti (*atraia* in BEdT 375,025, v. 44; *retraia* in BEdT 028,001, v. 18; *traia* in BEdT 218,001, vv. 17, 35 e 50; *traia* in BEdT 096,003, v. 7), *plaia* (BEdT 375,025, v. 35; BEdT 028,001, vv. 9 e 35; BEdT 218,001, vv. 8, 27 e 36), *seignor* (BEdT 375,025, v. 19; BEdT 028,001, v. 13; BEdT 218,001, v. 46), *far* (BEdT 375,025,

## 2.2.4. Dal corpus BEdT al genere: la *cobla* moralizzante, la *cobla* giullaresca e i “mezzi componimenti”?

È opportuno, giunti a questo punto, esaminare il *corpus* raccolto dalla BEdT, il cui database rende possibili alcune osservazioni sull'esistenza di sottogeneri all'interno del genere *cobla*.<sup>167</sup> Il *corpus* BEdT comprende 495 componimenti ai quali è stata attribuita, come si è detto all'inizio del capitolo, una serie abbastanza ampia di etichette indicante questo genere. La maggior parte di questi testi è monostrofico (ben 387), mentre il numero per quelli di due strofe è ben inferiore (sono solo 72). Stupisce, invece, che siano etichettati come tali solo due opere di tre strofe, ma su questo si tornerà in seguito.

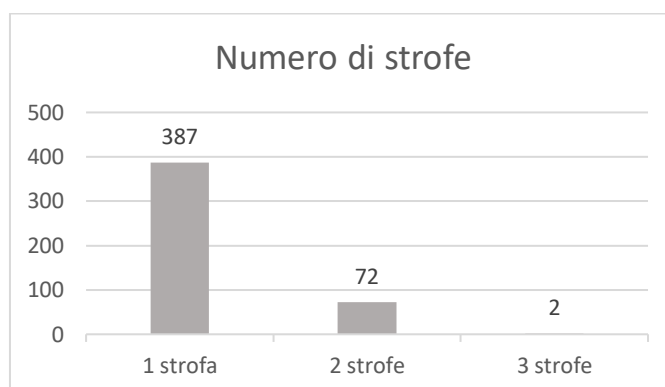
---

v. 42; *afar* in BEdT 028,001; BEdT 218,001, v. 41), *honor* (BEdT 375,025, v. 25; BEdT 028,001, v. 16; BEdT 218,001, v. 49); *eschaia* (BEdT 375,025, v. 45; BEdT 028,001, v. 17), *aïllor* (BEdT 375,025, v. 28; BEdT 028,001, v. 22); *dolor* (BEdT 375,025, v. 43; BEdT 218,001, v. 16), *error* (BEdT 375,025, v. 34; BEdT 218,001, v. 4), *amar* (BEdT 375,025, vv. 23 e 41; BEdT 218,001, v. 23), *color* (BEdT 375,025, v. 4; BEdT 218,001, v. 34), *amor* (BEdT 375,025, v. 10; BEdT 218,001, vv. 7 e 10). Tra i termini con affinità desinenziali, si noti che: nella rima in *-en* si utilizza un termine che finisce in *-men(t)* (*douzament*, *finamen*, *veramen*, *chauzimen* e *faillimen* in BEdT 375,025, vv. 3, 11, 21, 38 e 39; *longamen*, *bastimen* e *primieiramen* in BEdT 028,001, v. 3, 12 e 20; *pensamen* e *jutjamen* in BEdT 218,001, vv. 3 e 39; *mandamen* in BEdT 096,003, v. 3); con rima in *-or* vengono usati aggettivi comparativi (*genzor* in BEdT 375,025, v. 16; *menor* e *major* in BEdT 028,001, vv. 16 e 25; *meïllor* in BEdT 218,001, v. 1) e sostantivi con desinenza *-dor* (*trichador* e *amador* in BEdT 375,025, vv. 7 e 13; *emperador*, *comprador* e *jogador* in BEdT 028,001, vv. 7, 10 e 19; *amador*, *domnejador*, *ublador* in BEdT 218,001, vv. 19, 37 e 40; *servidor* in BEdT 096,003, v. 1).

<sup>167</sup> Si ringrazia Stefano Asperti per i file Excel tratti dalla BEdT che hanno reso possibile la creazione di grafici sia in questo paragrafo che nei prossimi.



**Grafico 1.** Il corpus BEdT: il numero di strofe per le *coblas*.<sup>168</sup>

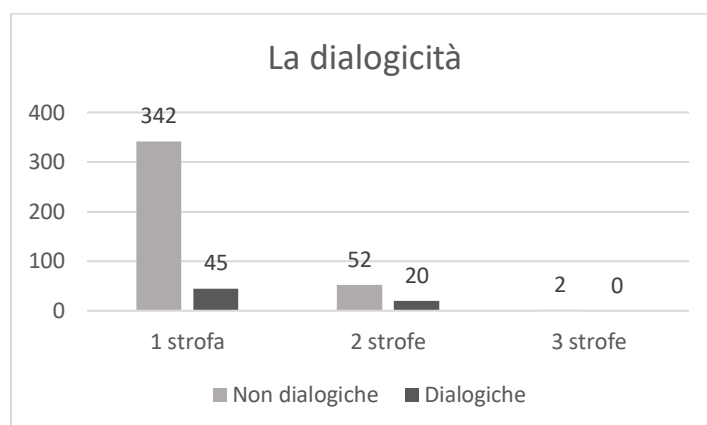


Per quanto riguarda la possibilità di dialogicità, confermata – come si è visto – dalla voce dello stesso Bertran Carbonel e da alcune spie testuali nelle opere lette nel par. 2.1<sup>169</sup>, essa appare meno marcata delle aspettative, probabilmente anche perché tra questi un numero imprecisato rientra nel gruppo solo a causa degli accidenti della tradizione: di quelle monostrofiche sono dialogiche solo 45, mentre di quelle di due strofe 20 (cfr. Grafico 2). A questi, vanno tuttavia aggiunti i 33 componimenti etichettati come «scambi di *coblas*» dalla BEdT e che si è deciso di non inserire nel grafico, perché sotto questa etichetta il repertorio conta sia il testo della domanda che quello della risposta (quindi due unità scritte da due differenti autori sotto la medesima etichetta), mentre con quelle degli altri componimenti ogni testo viene contato separatamente.

<sup>168</sup> Etichette BEdT delle quali si è tenuto conto: per 1 strofa: *cobla*, *cobla* (con risposta), *cobla* (di replica), *cobla* (di risposta), *cobla* (di risposta...con risposta), *cobla* con *tornada*, *cobla* con due *tornadas*, *cobla* con *tornada* (con risposta), *cobla* con *tornada* (di risposta), alle quali sono stati aggiunti le «tre *coblas* diverse» di BEdT 407,001. Per 2 strofe: due *coblas*, due *coblas* (con risposta), due *coblas* (di risposta), due *coblas* con *tornada*, due *coblas* con *tornada* (con risposta), due *coblas* con *tornada* (di risposta), due *coblas* con due *tornadas*, due *coblas* con due *tornadas* (con risposta), due *coblas* con due *tornadas* (di risposta). Per 3 strofe: tre *coblas*, tre *coblas* con *tornada*.

<sup>169</sup> Di dialogicità parlano anche alcuni trattati e biografie trobadoriche (cfr. cap. 3 e 5).

**Grafico 2.** Il corpus BEdT: la dialogicità delle *coblas*.<sup>170</sup>



Innanzitutto, un sottogenere può essere quello delle *coblas esparsas* moralizzanti, individuato già da Angelica Rieger (1988: 208) e che, come hanno notato Oriana Scarpati e Francesca Sanguineti (2003: 125-6) nel loro contributo dedicato ai versi incipitari della lirica trobadorica,<sup>171</sup> sono caratterizzate dall'utilizzo di "incipit gnomici":

La categoria degli incipit gnomici include tutti quei componimenti che iniziano con una sentenza, una precisazione, o anche un'osservazione, una riflessione di tipo moralistico, da parte dell'autore, sul mondo e sulla società. Talvolta la riflessione è introdotta, nel verso incipitale, da verbi espressi alla prima persona dell'indicativo presente come *vei, trop, sai*: *Del tot vey remaner valor* (Guillem Montagnagol, BdT 225,4), *D'omes truep que donan cosselh* (Guillem de l'Olivier d'Arle, BdT 246,18), *Be vei e conosc e sai* (Giraut de Bornelh, BdT 242,26). [...].

Frequente è il ricorso a pronomi indefiniti come *tals e qui* (= SI QUIS) o a costruzioni impersonali con *hom, totz hom, nulhs hom* per rendere universalmente valida l'affermazione che si sta per pronunciare [...].

<sup>170</sup> Etichette BEdT delle quali si è tenuto conto: per 1 strofa non dialogica: *cobla, cobla con tornada, cobla con due tornadas*, alle quali sono stati aggiunte le tre *coblas* diverse di BEdT 407,001. Per 1 strofa dialogica: *cobla* (con risposta), *cobla* (di replica), *cobla* (di risposta), *cobla* (di risposta...con risposta), *cobla con tornada* (con risposta), *cobla con tornada* (di risposta). Per 2 strofe non dialogiche: due *coblas*, due *coblas con tornada*, due *coblas con due tornadas*. Per 2 strofe dialogiche: due *coblas* (con risposta), due *coblas* (di risposta), due *coblas con tornada* (con risposta), due *coblas con tornada* (di risposta), due *coblas con due tornadas* (con risposta), due *coblas con due tornadas* (di risposta). Per 3 strofe non dialogiche: tre *coblas*, tre *coblas con tornada*.

<sup>171</sup> «Il verso incipitale delle poesie medievali va inteso come il luogo retoricamente più marcato del testo poetico in quanto chiave d'accesso dell'intero componimento. Esso assume una funzione equiparabile a quella che rivestirà il titolo in epoca moderna: come tale allude, circoscrive, introduce l'argomento su cui verterà il discorso e in un certo senso rappresenta un invito all'ascolto rivolto all'uditorio, che sin dalle prime battute può dedurre il genere del componimento, la tematica trattata oppure la condizione in cui versa l'io lirico. [...] L'esordio costituisce dunque una premessa, un preambolo all'argomentazione vera e propria del componimento, ma è anche una sorta di promessa che, nell'ambito specifico della lirica occitana, il trovatore formula nei confronti del pubblico, il quale inevitabilmente si crea delle aspettative riguardo a ciò che ascolterà con il proseguo dell'esecuzione» (SCARPATI/SANGUINETI 2013: 113-4).

Delle *coblas* lette nel par. 2.1. solo due, *Alcun nessi entendedor* e *D'omes trobi de gros entendemen* di Bertran Carbonel<sup>172</sup>, presentano questa tipologia incipitaria, ma effettivamente nel *corpus* BEdT gli esempi si possono facilmente moltiplicare.<sup>173</sup> Questa tipologia di *cobla* è probabilmente tra quelle che tentano di normalizzare i trattatisti del *Concistori* tolosano: sono *coblas esparsas* moralizzanti *Qui de parlar vol esser trop cuxtos*, *Mant home vey am paubriera* e *Manta gent vey a son perfieg tardiva* testi esemplificativi del genere rispettivamente in FLORS (il primo) e in LdA1 e LdA2 (il secondo e il terzo).<sup>174</sup> D'altronde, nell'unica delle tre redazioni che presenta una definizione del *dictat* vera e propria, ovvero LdA2, non viene ritagliato solo il contenuto didattico-moraleggiante ma si resta su un piano più generico, nel quale la *cobla* «pot esser d'una bona razo notabla o de motas» (LdA2, II, 132). È evidente che a essere scartati e tenuti fuori, usando la classificazione dei contenuti individuati da RIEGER 1988, non sono le *coblas* monostrofiche di materia amorosa (come, ad esempio, quelle di una sezione del canzoniere di Guillem de l'Olivier d'Arle)<sup>175</sup> e nemmeno quelle

<sup>172</sup> Particolarmente usato da Bertran Carbonel, è l'incipit formato da *D'ome* seguito per lo più dal verbo *trobar* o *vezzer*, che ricorre in ben quattordici componimenti con minime varianti: Bertran Carbonel, *D'omes atrobi totz aitals* (BEdT 082,039); Bertran Carbonel, *D'omes i a, e sai.n un majormens* (BEdT 082,040); Bertran Carbonel, *D'omes trobi de gros entendemen* (BEdT 082,041); Bertran Carbonel, *D'omes trobi fols et esservelatx* (BEdT 082,042); Bertran Carbonel, *D'omes trobi que ab lor gen parlar* (BEdT 082,043); Bertran Carbonel, *D'omes trobi que de cors e d'aver* (BEdT 082,044); Bertran Carbonel, *D'omes trobi que son de vil natura* (BEdT 082,045); Bertran Carbonel, *D'omes trop fort enamoratz* (BEdT 082,046); Bertran Carbonel, *D'omes trop que per amistat* (BEdT 082,047); Bertran Carbonel, *D'omes trop que van rebuszan* (BEdT 082,048); Bertran Carbonel, *D'omes vei rics et abastatz* (BEdT 082,04); Guillem de l'Olivier d'Arle, *D'omes trop que donan conseil* (BEdT 246,018); Guillem de l'Olivier d'Arle, *D'omes vei qu'an a totz jorns mens* (BEdT 246,019); Anonimo, *D'ome fol ni desconoissen* (BEdT 461,086). Nonostante la similarità dell'attacco incipitario, indice di un contenuto moraleggiante, queste *coblas* non sono scritte a partire dalla stessa melodia. Ad esempio, i testi BEdT 246,018 di Guillem de l'Olivier d'Arle e BEdT 082,049 di Bertran Carbonel, che pure hanno lo stesso schema metrico e rimico (a08 b08 b08 a08 c08 c08 d08 d08 e10 e10), hanno però rime diverse (-elb, -an, -ar-ug, -o, il primo e -atz, -er, -ens, -ar, -es il secondo), fatto che non permette di assicurare l'utilizzo della stessa musica. Per quanto riguarda invece le due *coblas* di Bertran Carbonel, BEdT 082,042 e BEdT 082,043, con schema a10 b10 a10 b10 c10' c10' d10 d10, anch'esse non condividono le rime (-atz, -ens, -ura, -iers per il primo testo, e -ar, -es, -eza, -en per il secondo). Lo schema metrico-rimico in questo caso è condiviso da altri 12 componimenti trobadorici e trovierici, che sarà necessario approfondire per tentare di rintracciare il modello.

<sup>173</sup> Di seguito qualche esempio di sintagmi frequentissimi quali *mant home*, *manta gent*, *nuls hom*, *mans*, *alcus*, *tals*, ecc.: Bertran Carbonel, *Moutz omes trobi de mal plag* (BEdT 082,065); Guillem de l'Olivier d'Arle, *Mans se feignon enamorad* (BEdT 246,040); Guillem de l'Olivier d'Arle, *Tota donna qu'amors vensa* (BEdT 246,069); Anonimo, *Nuls boms non deu tardar de far son pro* (BEdT 461,181); Anonimo, *Tals lanza Dieu e salmeja* (BEdT 461,228). Esempi con *qui*: Bertran Carbonel, *Qui per bo dreg se part d'amor* (BEdT 082,076); Bertran Carbonel, *Qui vol paradis gazaignar* (BEdT 082,078); Guillem de l'Olivier d'Arle, *Qui vol aver ganre d'amics* (BEdT 246,052); Guillem de l'Olivier d'Arle, *Qui se volgues conseilhar* (BEdT 246,051); Uc de Saint Circ, *Qui vol terr' e prez congerer* (BEdT 457,031); Anonimo, *Qui vol eser per son senhor amatx* (BEdT 461,214a). Esempi con varianti incipitarie simili a queste ultime, ma un po' meno generiche, come *cel que o aicel que*: Bertran Carbonel, *Sel que ditx qu'eu fatx foldat* (BEdT 082,081); Matfre Ermengau, *Cel que ditx que lejalmen* (BEdT 297,001); Anonimo, *Aicel que non es aizit* (BEdT 461,008). Nelle *coblas* moraleggianti, accanto ai già segnalati dalle studiosi *trob* e *vey*, si può segnalare il verbo *auzir*, che introduce l'argomento del testo e ne giustifica la scrittura: Bertran Albaric, *Auzit ai dir qu'el temps ques es passatz* (BEdT 077,001a); Lo coms de Rodes, *Ad un romeu auzi comtar e dir* (BEdT 185,001); Gui de Cavaillo, *Ben avetz auzit qu'en Ricas Novas ditx de mi* (BEdT 192,001); Guillem de l'Olivier d'Arle, *Auzit ai dir mainta sazò* (BEdT 246,006); Guillem de l'Olivier d'Arle, *Cobes e larcs aug cais tot jorn reprendre* (BEdT 246,015); Guillem de l'Olivier d'Arle, *S'eu auzes dire a ma quiza* (BEdT 246,049); Anonimo, *Auzit ai dir, e vey mi remembrant* (BEdT 461,033); Anonimo, *Seigneur Juge, ben aug dir a la gen* (BEdT 077,217); Anonimo, *Tot m'enoja quant aug ni vei* (BEdT 461,238).

<sup>174</sup> Sulle definizioni dei trattatisti si tornerà più approfonditamente nel cap. 3. Per i testi si veda 3.3.6.

<sup>175</sup> Cfr. LARGHI 2017b.

metapoetiche, ma quelle parodiche e oscene di cui ci è rimasta traccia spesso in attestazione unica in alcuni canzonieri trobadorici. In questa categoria rientrano ad esempio le *coblas* parodiche, generalmente monostrofiche e non dialogiche, come quelle di G, Q e T: «la *cobla* sulla regina delle flatulenze *Deus vos sal, dels peç sobeirana* BdT 461, 82 (G 129), parodia di *Deu vos sal, de pretz sobeirana* BdT 461, 83 (G 129 - J 13 (c.11) - Q 108 (270) - T 88); la *cobla* dileggio della dama cortese *Bona donna voill* BdT 461, 57 (G 130); le due *coblas* sull'amante instancabile di *U fotaires qe no fo amoros* BdT 461, 241 (G 128); la parodia di una strofa di Folchetto di Marsiglia *A vos volgra metre lo veit qe·m pent* BdT 461, 35 (G 129); la parodia dell'inizio di una canzone di Bernart de Ventadorn *Quand lo pels del cul li venta* BdT 461, 202 (G 129 - J 14, c.71); la parodia di una canzone di Peirol *Del cap li trairai la lenda* BdT 461, 75 (G 129)» (GAMBINO 2002: 10). Accanto a queste, alcuni *unica* trasmessi da una tradizione esclusivamente italiana nei canzonieri provenzali H e P (e in parte in Da), studiati prima da Gianfranco Folena (1991)<sup>176</sup> e, più recentemente, da Paolo di Luca (2017). Si tratta in questo caso di una serie di testi perlopiù monostrofici e dialogici scritti da una serie di autori<sup>177</sup> – spesso giullari – e che raccontano «aneddoti da trivio o da taverna, come risse, ubriacature, perdite al gioco», e che «sono funzionali a effigiare la codardia, l'impudicizia o la povertà dell'avversario, che di solito risponde ricambiando e rincarando le accuse» (DI LUCA 2017: 121). Nonostante i fatti raccontati rimandino alle città di Firenze e a Brescia tra il '20 e il '21 del Duecento, Folena (1991: 65-6) spiega che «non c'è certo bisogno per questo di collocare quest'accademia picaresca in una di queste città», ma congettura piuttosto che questi autori più probabilmente «avranno operato in qualche località padana, a cavallo dell'asse trobadorico allora così attivo fra Malaspina ed Estensi».

Accanto ai filoni di *coblas esparsas* moraleggianti e giullaresche, doveva esistere anche un'altra tipologia, di due o tre strofe con possibilità di *tornada*, come quella descritta dai trattatisti catalani. Il grafico 1, posto a inizio di questo paragrafo, mostrava che la BEdT etichetta come *coblas* 72 componimenti di due strofe, ma solamente 2 di tre, ovvero il già più volte citato *Trop malamen m'anet un temps d'amor* di Gaucelm Faidit e l'anonimo *Gasquet, vai t'en Proensa* (BEdT 461,123c).<sup>178</sup> Questo

<sup>176</sup> «Ma soprattutto mi sembra che questa “accademia tabernaria” che si colloca accanto all'accademia cortese, con alcune voci comuni ai due versanti, rappresenti una novità notevole, anche se la vena “comica” è presente *ab origine* nella poesia provenzale, per il carattere conturbate e il gusto della cronaca, e abbia un rilevante significato letterario, se si pensa da un lato alla poesia “comica” e alle tenzoni fiorentine di sonetti, dall'altro, più tardi alle origini della letteratura pavana d'età carrarese, con sonetti dialettali di verbio intorno a fatti di cronaca e di sangue» (FOLENA 1991: 66).

<sup>177</sup> «[...] accanto ad autori importanti, come Aimeric de Peguillan, Guillem Figueira, Guillem de la Tor, Sordello, Uc de Saint Circ, troviamo anche personalità conosciute solo per versi di simile ispirazione e spesso celate dietro *sobriquets* giullareschi, come Bertran d'Aurel, Guillem Raimon, Cavaire, Falco, Lambert, Mola, Pavès» (DI LUCA 2017: 121).

<sup>178</sup> Si tratta di un testo composto in Occitania certamente prima del 1236-37 (anno di morte di Blacatz, a cui l'opera è inviata) sul modello di *Del seu tort farai esmenda* di Peirol (BEdT 366,012) e trascritto nella sezione di E dedicata alle tenzoni. Questo fatto pone il dubbio sulla possibile dialogicità del testo: «Gasquet, vai t'en en Proensa / dir a·N Blacatz et a·N Gui / que, quar m'agr' obs lur valensa, / tramezeson sai per mi; / qu'ieu lai venrai, so t'afi, / que fort me platz e m'agensa / tostems l'anar de Proensa. // Trop ama sa mantenensa / En Blacatz segon c'om di, / e se·l fai bela parvensa / lo dans torna sobre mi; / c'anc nuill tems pueis qu'ieu la vi / vas midons no fis faillesa; / cre nais m'en

dato stupisce, perché la possibilità della forma di tre strofe per il genere, oltre a essere ammessa dai trattati catalani, lo era probabilmente anche per il *Concistori* tolosano, dato che l'unica *cobla* premiata che ci è rimasta possiede questa conformazione.

Sul repertorio trobadorico non mancano testi di tre strofe, ma essi sono etichettati spesso come canzoni o come sirventesi, avanzando a volte dei dubbi sulla loro frammentarietà. È evidente che si pone il problema di tracciare un confine tra le *coblas* e le mezza canzoni, i mezzi *vers* e i mezzi sirventesi, ovvero quelli che potremmo definire “mezzi-componimenti”.

Nel paragrafo 2.2.3. si è visto come alcuni testi del *corpus* selezionato siano etichettati in modo diverso dai vari repertori e che per alcuni sia stata utilizzata l'etichetta di *mezza canzone* (come, appunto, per *Trop malamen m' Janet un temps d'amor* di Gaucelm Faidit). Definizioni quali mezza canzone, mezzo *vers* e mezzo sirventese «sono rare e si incontrano in testi – di dimensione [...] ‘dimezzata’ rispetto a quella abituale di cinque o sei strofe – databili quantomeno al XIII secolo inoltrato» (ASPERTI 1993: 255). Manca uno studio sistematico su queste entità, tuttavia una loro prima raccolta è stata operata da Stefano Asperti (1998: 255-6), sulla base di quelli così definiti dagli stessi poeti.

Per quel che concerne la mezza canzone e il mezzo *vers*<sup>179</sup> nel *corpus* lirico trobadorico Asperti individua:

- due mezza canzoni: Bertran d'Alamanon, *Una chanso dimeja ai talan* (BEdT 076,021), e Peire Bremon Ricas Novas/Bertran d'Alamanon (incerta attribuzione), *Pos que tug volon saber* (BEdT 330,015);
- un mezzo *vers*, *Mig vers faray leuger e pla ses força* di Serveri de Girona (BEdT 434a,32);
- un mezzo *vers*-mezza canzone *Qui bon frug vol reculbir, be somena* di Serveri de Girona (BEdT 434,11) che conta «sei strofe in quanto unione di due mezzi-componimenti».<sup>180</sup>

---

greu penedensa. // Vailla·m vostra mantenensa / gai solatz placent e fi! / E sai aver estenensa / del dous dezir, que m'ausi; / qu'ie·m vueil mais estar aisi / e sufrir en entendensa / que·l tot perdre per faillesa. // En Blacatz membre·us de mi: / entruesc' a·l iorn de la fi / ieu e vos farem atendensa / s'amors no·i ve que la vensa» (BEdT 461,123c, Edizione COM2).

<sup>179</sup> Si tratta di termini di difficile disambiguazione, ma a partire dalla metà del XIII secolo generalmente il *vers* è di contenuto moraleggiante, mentre la *chanso* cortese (cfr. MARSHALL 1972: 136, n. 16-17).

<sup>180</sup> Sui componimenti di Serveri di Sg cfr. il passo di Ugolini (1936: 546-9) riportato in PERUGI 1985: 68-9: «[...] questo codice capostipite, ha tutta l'aria di essere stato messo insieme sotto la guida del poeta stesso»: lo provano: “la assoluta mancanza di attribuzioni false od erronee in questa prima parte di Sg, così frequenti invece nella seconda, in cui abbiamo dimostrato che l'amanuense attingeva a malfide fonti diverse”; il raggruppamento “per generi e contenuti, che tradisce una certa logica interna, della quale non si scorgerebbero comprensibili giustificazioni se fosse da attribuire ad un qualunque copista”; infine “le intitolazioni delle singole poesie, che rappresentano per noi una novità nel campo

Tutte queste opere sono formate da tre strofe. Tuttavia, a esse si può aggiungere *Si·m fòs grazis mos chans, eu m'esforvera* di Raimon de las Salas de Marselha (BEdT 409,005) «costituito di due parti nelle quali hanno la parola prima l'amante (str. 1-3) e poi la donna amata (str. 4-5), a formare quindi due mezze-canzone sul piano del contenuto; il testo è però metricamente equiparabile a pieno titolo con una canzone su cinque strofe unissonanti e conferma semmai la tendenza a costruire organismi di dimensioni dimezzata operando intorno alla misura di tre strofe» (ASPERTI 1998: 255-6). Nonostante la tendenza alla composizione su tre strofe, il testo di Raimon de las Salas de Marselha, seppur unico nelle sue caratteristiche, apre alla possibilità di mezze canzoni e mezzi *vers* di due strofe.

Il metodo per provare a porre un confine tra le *coblas* e le mezze canzoni e i mezzi *vers* è lo stesso che Canettieri (1996: 62) propone per il *descort* e la *canzone*, entrambi caratterizzati dal tema cortese:

Il discorso si fa molto più complicato qualora si entri nel territorio della *canço*, l'unico genere con possibilità tematiche affini al *descort*. Qui occorre operare distinzioni precise anche sul piano del metodo se non si vuole incorrere in inclusioni o esclusioni non pertinenti. Innanzitutto mi sembra necessario partire da un principio basilare fondamentale: in assenza di specificazione da parte dell'autore, le caratteristiche interne definiscono il genere solo contrastivamente, ovvero in opposizione con altri. Un componimento che abbia le caratteristiche primarie individuate per il *descort* non potrà cioè essere attribuito all'ambito "generico" della *canço* finché non si reperiscano testi definiti *canço* dal loro autore che abbiano quelle caratteristiche.

Eppure, salda la definizione di genere data da Bec, tra le *coblas* di due o tre strofe di argomento amoroso e le mezze canzoni non è possibile trovare alcuna differenza di rilievo né nella forma né nel contenuto. Nemmeno lo studio della contraffazione riesce a porre un confine tra le due entità. Come si è detto, infatti, per i quattro testi di contenuto amoroso del *corpus* selezionato non è stato possibile stabilire con certezza se vi sia originalità melodica o meno; tuttavia se si amplia lo sguardo ai componimenti brevi trobadorici di tema cortese si può rilevare l'esistenza di casi in cui è già la stessa BEdT a rintracciare i modelli.<sup>181</sup> Dall'altro lato, anche tra le mezze canzoni e i mezzi *vers* ne esiste almeno uno dove il modello è già stato accertato dal repertorio trobadorico:

---

della anche tarda produzione manoscritta in Lingua d'Oc, perché non sempre volte a designare la particolare forma del metro adottata, ma bene spesso estrose e sommarie indicazioni allusive al contenuto»».

<sup>181</sup> A solo titolo esemplificativo si vedano le seguenti *coblas* di contenuto cortese con modello metrico già segnalato dalla BEdT: A Lunel lutz una luna luzens di Guillem de Montaignagol (BEdT 225,001) = BEdT 030,016; *Si-us etz tan loing, mos cors es pres de vos* di Guiraut Riquier (BEdT 248,080a) = BEdT 375,010; *Domna n'Almucs, si-us plagues* di Iseut de Capio (BEdT 253,001) = BEdT 457,003; *Hom que domna se feigna* di Lanfranc Cigala (BEdT 282,011) = BEdT 406,022; *N'Anric, no m'agrada ni.m platz* di Lanfranc Cigala (BEdT 282,015) = BEdT 282,025; lo scambio di *coblas* *Cumpaire, mout me merav[e]ilb* [*Compair'aitan com lo soleill*] di Matfre Ermengau (BEdT 297,002) = BEdT 330,005.

*Una chanso dimeja ai talan* di Bertran d'Alamano, contraffazione del *vers Tuit mei consir son d'amor e de chan* di Peirol (BEdT 366,034). Si ha dunque l'impressione che il problema sia soltanto terminologico e che definizioni quali «chanso dimeja» (BEdT 076,021, v. 1) oppure «mig vers» (BEdT 434a,32, v. 1) – tutte usate da poeti attivi nella seconda metà del Duecento – siano degli iponimi nobilitanti dell'iperonimo *cobla*, che invece già circolava dall'inizio del XIII secolo.<sup>182</sup>

Lo stesso discorso vale per il mezzo-sirventese. Asperti (1998: 255-6) ne individua sei, tutti di tre strofe.<sup>183</sup>

- Dalfinet, *De meg-sirventes ai legor* (BEdT 120,001);
- Raimon de Tors de Marselha, *A totz maritz mand e dic* (BEdT 410,004);
- Raimon de Tors de Marselha, *De l'ergueillos Berenguer* (BEdT 410,005);
- Bertran de Born, *Mieg-sirventes voil far dels reis amdos* (BEdT 080,025);<sup>184</sup>
- Cerverí de Girona, *Can aug en cort critz e mazans e brutz* (BEdT 434a,012);
- Cerverí de Girona, *No·m puscb de xantar retener* (BEdT 434a,036);<sup>185</sup>

<sup>182</sup> Riguardo all'*emposizio del nom* per i generi Canettieri (1994: 50) nota: «[...] già nei primi anni della formazione del sistema dei generi e della selezione basata sulle opposizioni primarie si verifica la possibilità di attribuire nomi differenti da quelli quantitativamente più rilevanti. Il discorso, in molti casi, si gioca sul filo sottilissimo che separa l'intitolazione del pezzo, l'attribuzione del nome al *dictat* e la coscienza di esprimere un genere nuovo, o una sottospecie particolare».

<sup>183</sup> Asperti (1998: 256) segnala anche Anonimo, *Quor qu'uom trobes Florentis orgoillos* (BEdT 461,070a), che però non presenta autodefinizione. Si noti che tutti questi testi sono di autori databili almeno alla seconda metà del XIII secolo, con la sola eccezione di Dalfinet, la cui identificazione è dibattuta tra un Dalfinet attestato nella prima e uno attestato nella seconda metà del secolo e Bertran de Born. Per quest'ultimo si veda la nota seguente, mentre per il primo: «Più attendibile pare ammettere che Dalfinet fosse un nomignolo di origine toponimica, correlato con il *castrum* di Dalfinum (Basse Alpi), situato tra Forcalquier e Manosque. In questa zona centro-settentrionale della Provenza si scopre in effetti attivo, nei primi decenni del XIII secolo, un signorotto, figlio di Rambaldo di Dalfino, chiamato col diminutivo Dalfinet, documentalmente attestato vivo tra il 1214 ed il 1241 e che sulla base di atti pubblici del 1220 e del 1240 si può presumere in durevoli rapporti collaborativi coi conti di Forcalquier. Per motivi cronologici, se si prende per buona la proposta agnitiva affacciata, è da escludere l'agguagliamento del Nostro al Dalfinet che figura assieme a Cerverí e a Folquet de Lunel nel seguito dell'infante Pietro d'Aragona in occasione del viaggio in Castiglia, compiuto nella primavera del 1269, e iscritto nel libro paga dei tesoriери del principe» (DBT, s.v. *Dalfinet*).

<sup>184</sup> L'attribuzione qui è segnalata a Bertran de Born, ma si veda l'intero contributo di Asperti (1998: 306) dedicato proprio alla correzione dell'attribuzione di *Mieg-sirventes voil far dels reis amdos*, componimento assegnato a Bertran d'Alamanon, trovatore della seconda metà del XIII secolo.

<sup>185</sup> Nei componimenti di Serveri l'autodefinizione è nelle rubriche di Sg, ritenute d'autore. «Il canzoniere Sg ha inizio dalla sezione acefala e adespota del trovatore catalano Cerverí da Girona, costituita da centoquattro componimenti, fra i quali ben novantasette in attestazione unica. [...]. Se nella tradizione manoscritta del trovadorismo "internazionale", il posto d'onore, in apertura di libro, è attribuito in genere a uno degli antichi maestri dell'arte poetica, come Peire d'Alvernhe, Guiraut de Borneillo o Folchetto, in Sg la tendenza è contraria: la funzione di modello artistico, di autorità del saper fare poetico, è svolta qui da Cerverí, di cui ritroviamo, per numero e generi, un amplissimo repertorio di componimenti. Considerando che, allo stato attuale delle cose, il canzoniere è privo dei primi dodici fogli, nei quali avrebbero ragionevolmente potuto trovar posto i dieci soli testi di Cerverí non compresi in Sg e trasmessi da C, R (nove entrambi) e VeAg (uno), potremmo considerare il *cançoner Gil* come un'antologia lirica costituita a partire dall'edizione completa delle poesie del trovatore catalano. [...] Il rilievo che invece viene conferito a Cerverí dalla silloge di Barcellona, dimostrerebbe la volontà di trattare il trovatore di Pietro il Grande come un vero e proprio maestro, nel

Come per la mezza canzone e il mezzo *vers*, non è stato possibile rintracciare nessun confine tra i mezzi sirventesi e, ad esempio, *Be·m plai us uzatge que cor* di Arnaut de Cumenge (BEDT 028,001), di tre strofe, che l'autore definisce *coblas* («Ab mas coblas vai, Bec d'Austor, / vas calque part que a ti mezeis plaia, / qu'eu non sai luoc on bon enviar t'iaia», vv. 27-30), ma che i repertori sulla base della rubrica del canzoniere provenzale A definiscono di comune accordo come sirventese.<sup>186</sup>

L'ipotesi che i mezzi componimenti siano una particolare tipologia di *coblas* alle quali sia stato assegnato un nome nobilitante può trovare un'ulteriore argomentazione guardando ai trattati catalani, in particolare alla *Doctrina de compondre dictatz*, per la quale le *coblas esparsas* devono essere formate da due o da tre strofe (cfr. più approfonditamente cap. 3.1 e 3.2). Secondo John Marshall:

In certain respects the *Doctrina* is a characteristic product of the decadence of troubadour poetry. It shows the mania for classification, for the naming of new poetic genres, which one finds in the work of Guiraut Riquier and Cerveri de Girona and in the *Lays d'Amors*. In spirit, indeed, the work is remarkably close to the poetry of the Catalan Cerveri.  
(MARSHALL 1972: XCV)

La centralità della produzione del gironese per il trattatista è confermata dal fatto che alcuni generi minori descritti abbiano pochissime attestazioni nella lirica trobadorica sopravvissuta, tra cui spesso proprio nel *corpus* di Serveri: del poeta è una delle sei *retronchas* sopravvissute (le altre sono di Giraut Riquier, Joan Esteve, Paulet de Marseille), cinque delle sette *estampidas* (le restanti sono di Raimbaut de Vaqueiras, Rostanh Berenguier) e infine suoi sono gli unici esempi superstiti di *sompni* e di *gelozesca* (anche se in quest'ultimo caso non c'è una perfetta corrispondenza tra il testo di Serveri e la descrizione del *dictat* fatta dal trattatista).<sup>187</sup>

---

quale artisti e autori raccolti intorno alla prestigiosa corte di Barcellona avrebbero potuto riconoscersi e trarre ispirazione» (VENTURA 2006: 46-9). Si vedano anche le notazioni di Ugolini (1936: 546-9) citate qui da PERUGI 1985: 68: «Attraverso il codice 146 della Biblioteca de Catalunya noi possiamo agevolmente ricostruire [...] un canzoniere dedicato esclusivamente ad un solo rimate. Ritengo che sia lecito dire di più: questo codice capostipite, che solo di riflesso intravediamo, ha tutta l'aria di essere stato messo insieme sotto la guida del poeta stesso». Lo provano: «La assoluta mancanza di attribuzioni false od erronee in questa prima parte di Sg, così frequenti invece nella seconda, in cui abbiamo dimostrato che l'amanuense attingeva a malfide fonti diverse»; il raggruppamento «per generi e contenuti, che tradisce una certa logica interna, della quale non si scorgerebbero comprensibili giustificazioni se fosse da attribuire ad un qualunque copista»; infine «le intitolazioni delle singole poesie, che rappresentano per noi una novità nel campo della anche tarda produzione manoscritta in Lingua d'Oc, perché non sempre volte a designare la particolare forma del metro adottata, ma bene spesso estrose e sommarie indicazioni allusive al contenuto».

<sup>186</sup> La rubrica di A recita «Arnautz de Comunge. Sirventes» (f. 207rA), mentre l'altro testimone del testo, il canzoniere estense D (f. 138rA), non riporta l'etichetta di genere ma solo l'attribuzione autoriale.

<sup>187</sup> Cfr. MARSHALL 1972: 137, 40-4; 139, 72-4 e 75-7; LXXVII. Sulla *gelozesca*: «The only surviving *gelozesca*, also by Cerveri de Girona [...], is an expression of a woman's hatred of her jealous husband, similar in theme to the French *chansons de mal mariée*. The definition given by the *Doctrina*, which makes no reference to the jealous husband and supposes the poem itself to be an expression of jealousy (cf. also 128- 9), does not correspond to this single example. In form Cerveri's poem consists of three stanzas preceded by a *respos* and followed by a *tornada*, a form approximating (except in the arrangement of the rhymes) to a *dansa*; and the *Lays d' Amors* (I, 348) also observes, in passing, that *gelozescas* were



Di quest'autore, estremamente prolifico e poliedrico, ci sono rimasti – grazie soprattutto ai canzonieri Sg, R e C – oltre cento componimenti, nei quali si cimenta nella quasi totalità dei generi trobadorici esistenti. Di questa ampia produzione, tuttavia, sembra aver scritto solo tre *coblas*: la prima è quella in sei (o quattro) lingue vista sopra (cfr. 2.1.10), molto probabilmente una contraffazione da *Bel m'es ab motz leugiers a far* di Sordel (BEdT 437,007), trasmessa dal solo Sg; le altre due sono *Prometre ses dar es aytals* (BEdT 434,009b) e *Gentils donna, vençans humilitatz* (BEdT 434,007d), anch'esse monostrofiche e trasmesse dal solo codice barcellonense. Eppure, queste *coblas* non corrispondono alla descrizione delle *coblas esparsas* del trattatista della *Doctrina*,<sup>188</sup> ma con quest'ultima maggiormente collimano i suoi “mezzi componimenti”, formati come vuole il trattatista catalano proprio da tre strofe. Sorgono dei dubbi, però, riguardo al più complesso discorso della contraffazione, perché dei quattro mezzi componimenti di Serveri non è stato mai possibile rintracciare i modelli.

Il discorso, per ora ipotetico, merita un approfondimento. Sarà necessario individuare e vagliare tutte le occorrenze superstiti di «chanso dimeja», «mig vers», «mieg-sirventes» *et similia* nella trattatistica, nelle biografie trobadoriche e nei canzonieri e, successivamente, ricollegare il discorso a quello dell'«emposizio del nom» ai *dictatz* (CANETTIERI 1994). Intanto, però, può essere opportuno leggere il bando di certame poetico indetto nel 1468 da Monsignor Matieu Artigaloba e dai sette *mantedidors* del *Concistori* tolosano e l'unica «cobla» premiata che ci è rimasta, di tre strofe e di contenuto cortese, che non si farebbe fatica a definire una mezza canzone.

Testo <sup>189</sup>	Traduzione <sup>190</sup>
<p><b>Citatio donada per M<sup>c</sup> Matieu d'Artigaloba, elegit del avesquat de Pamias, als dictados, l'an M.CCCCLXVIII, en ahost.</b></p>	<p><b>Citazione data da messer Matieu d'Artigaloba, eletto del vescovado di Pamiers, ai compositori, l'anno 1468, in agosto.</b></p>

sometimes composed “al compas de dansa”. This might suggest that the word *responedor* here referred to what, in the definition of the *dansa* (cf. 53), the author had called a *respost*. In this connection, it is to be noted that, for the fourteenth-century Catalan theorist Luis de Averçó, the terms *responedor*, *respos*, and *refrayn* were strictly synonymous: speaking of the *dansa*, he refers to “un responador, lo qual per alguns es apelhat respos, e per alguns altres es apelhat refrayn” (Torcimany, ed. J. M. Casas Homs, I, 85)» (MARSHALL 1972: 139, 75-7).

<sup>188</sup> «Si vols fer cobles esparses, potz les far en qual so te vulles. E deus seguir les rimes del cant de que trayras lo so; e atressi les potz far en altres rimes. E deven esser dues o tres cobles e una o dues tornades» (*Doctrina de compondre dictatz*, rr. 87-89). Più oltre, «Cobles esparses son dites per ço cobles esparses cor se fan esparsament, en qual so te vulles. Empero coven se que li sequesques hom manera axi com a canço» (*Doctrina de compondre dictatz*, rr. 132-134).

<sup>189</sup> Edizione di riferimento: JEANROY 1914: 267-70.

<sup>190</sup> Traduzione mia.

De mandament de messenhos chancelier he mantenidos.

A totz [e]spertz en l'art de Rettorica  
He vulgوارment apelat Saber Guay,  
Que s sol legir le prumier jorn de may  
A la present sciutat, hon se pratica  
Nobleza gran, donan tres belas Flos,  
Nos, Chanselier he set Mantenidos,  
Fam a saber que, dimenge que ve,  
Volem donar, ansi cum s'aperte  
Hun branc d'argent am la Pera d'enguoy.

He per ansi, vulhat aver memoria  
De far dictatz novels he ben partitz,  
De tres coblas tant solament complitz,  
Am nau bordos: que sia causa notoria  
Vostre bon cen, entre los dictados,  
Car per saber vendretz a grans honos;  
He sobre tot no vos oblide pas  
Que tal reffranh no defalha de bas:  
*Al cor me fier la Pera ciel enguoy.*

Del mandato di monsignor cancelliere e dei mantenenenti.

A tutti gli esperti nell'arte della retorica, volgarmente chiamata “Gay Saber”, che si suole leggere il primo giorno di maggio nella presente città, dove si pratica grande nobiltà, donando tre bei Fiori, noi, Cancelliere e i sette Manutentori, facciamo sapere che, domenica prossima, vogliamo donare, come si conviene, un ramo d'argento con la “Pera dell'angoscia”.

E quindi, per favore, abbiate cura di fare composizioni nuove e ben divise, formate da sole tre strofe, con nove versi: fate che il vostro buon senso sia conosciuto tra i compositori, poiché grazie alla conoscenza avrete grande onore; e soprattutto non dimenticate che un tale ritornello non manchi in conclusione: Al cuore mi ferisce la Pera dell'angoscia!

#### Testo

**Justa la tenor de l'ajornamen, foc jutgada entre las autras, a la seguen cobla, que portec Frances de Morlas, la dita joya toquan.**

#### Traduzione<sup>191</sup>

**Secondo i termini della citazione, fu aggiudicata, tra le altre, alla seguente *cobla* che portò Frances de Morlas, ottenendo il detto gioiello.**

<sup>191</sup> Traduzione mia.

Plus que martir, jos los pes de tristessa  
Son oppremut am dol abundamment;  
Huelhs lermegans d'engoysa que me blessa,  
Magre, caytiu, trop plus qu'autre dolent,  
En plantz e plors [e]stant encessamment,  
Fort esbayt, cum qui no si conoys,  
Hen tal partit que tot lo cor me fent,  
He que prest es de doblar mon turment,  
*Al cor me fier la Pera del enguoy.*

He si gran mal me ve d'una mestressa  
A qui me son donat entierament,  
Que no permet confort per sa rudessa  
Envers mon cor, que l'ama lialment,  
Ans plus la prec, lors fa cum qui no'ntent,  
Lo cap baysan, fingen que no'm conoys;  
Or, jutgas donc, ieu vos prec humilment,  
S'ieu falh en re quant dic en me planhent:  
*Al cor me fier la Pera del enguoy.*

He pueys hieu vegh hela ges no s'adresa  
Per mitiguar mon mal alcunament,  
Fugir tot loc hon se trobe liessa  
Vuelh d'oravant, he m'en anar breument  
En loc desert, foras de tota gent,  
Tot sol dessus las monthanas de Foyes,  
Vestit de dol, e sus l'abilhament  
Sera [e]scrit de fiel d'aur he d'argent:  
*Al cor me fier la Pera del enguoy.*

Più che un martire, sono oppresso  
abbondantemente con dolore sotto i piedi della  
Tristezza; gli occhi pieni di lacrime di angoscia  
che mi ferisce, magro, infelice, troppo più  
dolente di chiunque altro, stando  
incessantemente in lacrime e in pianto, molto  
sgomentato, come fuori di me, in tale stato che  
tutto il mio cuore si spezza, e che il mio  
tormento è quasi raddoppiato: Al cuore mi  
ferisce la Pera dell'angoscia!

E un così grande male mi viene da una padrona  
alla quale mi sono donato interamente, che non  
permette conforto a causa della sua durezza  
verso il mio cuore, che la ama lealmente, ma più  
la prego, più fa come chi non sente, abbassando  
il capo, fingendo di non conoscermi; ora,  
giudice, ti prego umilmente, se sbaglio in  
qualcosa quando dico lamentandomi: Al cuore  
mi ferisce la Pera dell'angoscia!

E siccome vedo che lei non si muove per  
mitigare in qualche modo il mio male, voglio  
d'ora in avanti fuggire ogni luogo in cui si trova  
l'allegria, e andarmene presto in un luogo  
deserto, lontano da tutti, da solo sulle  
montagne di Foix, vestito di dolore, e sulla  
veste sarà scritto in fili d'oro e d'argento: Al  
cuore mi ferisce la Pera dell'angoscia!

### 3. I trattati sul *trobar*

Per uno studio che abbia come oggetto l'analisi di un genere trobadorico, i trattati medievali sul *trobar* rappresentano una ricca fonte di informazioni. Tuttavia, a causa della loro parzialità e tendenziosità, necessitano di una lettura critica, che li contestualizzi e tenti di spiegare le eventuali discordanze.<sup>192</sup>

Come si vedrà, infatti, alcune discordanze sono presenti anche nelle definizioni che della *cobla esparsa* formulano i trattatisti della *Doctrina de compondre dictatz*, del trattato di Ripoll e delle tre redazioni delle *Leys d'amors*, ovvero quelle opere che si contraddistinguono per la presenza al loro interno di «definizioni organiche e sequenziali dei generi lirici» (CANETTIERI 2011: 10).<sup>193</sup> Accanto a questi, saranno vagliati anche gli altri trattati di poetica trobadorica, come le *Regles de trobar* di Jofré de Foixà, il *Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber* di Joan de Castellnou o il *Mirall de trobar* di Berenguer de Noya che, seppur non presentano una definizione di *cobla esparsa*, forniscono ugualmente qualche informazione collaterale in proposito, utile ai nostri fini.

#### 3.1. La *Doctrina de compondre dictatz*

Il manoscritto 239 della Biblioteca de Catalunya di Barcellona (H),<sup>194</sup> databile alla fine del XIV secolo, è un codice cartaceo di formato medio e di origine catalana, che contiene nove trattati di

---

<sup>192</sup> Sulla trattatistica e i generi si vedano gli studi di Paolo Canettieri, in particolare CANETTIERI 1992, 1993, 1994, 1995 e 2011. Sulla cautela all'accostarsi a questi testi bastino le parole di Stefano Asperti (2013: 94), quando sottolinea che c'è una differenza tra «una tradizione che si costituisce e si afferma come fenomeno culturale entro una realtà storico-sociale, e una teorizzazione, che mira a restringere e a definire in maniera assertiva una regola e attraverso di essa un canone. Una distinzione, in altri termini, tra un processo che si definisce lungo l'asse del tempo e che vede come attori principali gli autori, nel nostro caso i trovatori provenzali, con le loro capacità creative, e uno sguardo che è retrospettivo, si fa forte dei principi di autorevolezza desunti dal passato e incarnati in esempi di riferimento che vengono elevati a modelli, e tende su questa base a restringere il ventaglio delle scelte possibili e a presentarle in maniera categorica, non prevedendo (quindi non ammettendo) la possibilità di 'dialogo' (nei termini di Bachtin) con altre voci o modi di discorso; e questo anche in virtù del fatto che la trattatistica opera sulla base di modelli scolastico-grammaticali latini di impianto prescrittivo».

<sup>193</sup> Non sono questi gli unici trattati che si occupano di generi lirici, ma sono i soli che lo fanno in maniera indipendente dagli altri; infatti alcuni di essi – come il *Compendi* di Joan de Castellnou – si rifanno direttamente alle *Leys*, e si rivelano quindi meno utili alla ricerca di nuovi dati.

<sup>194</sup> *Olim* Biblioteca Central de la Diputació Provincial de Barcelona.

grammatica e di poetica provenzale.<sup>195</sup> Tra questi, il manoscritto ci tramanda l'unica copia della *Doctrina de compoundre dictatz*, un'opera probabilmente redatta nell'ultimo decennio del XIII secolo, nella quale il suo anonimo autore sistema le regole di composizione dei diversi *dictatz* trobadorici, grazie alle quali «cascus qui be les sgart [sic] e les veia, si es subtils d'entencio, pora leugerament venir a perfeccio de la art de trobar» (*Doctrina de compoundre dictatz*, rr. 138-41).<sup>196</sup> Nel perseguire il suo intento didattico, il trattatista individua e passa in rassegna sedici generi: per ognuno di essi indica le caratteristiche peculiari (articolate in forma e contenuto) e, nella seconda parte dell'opera, fornisce una spiegazione del loro nome, affinché il discepolo diventi «pus entendens en [s]on trobar» (*Doctrina de compoundre dictatz*, rr. 93-4).<sup>197</sup> Tra questi sedici generi, uno spazio è riservato anche alle *coblas esparsas*, che così vengono illustrate:<sup>198</sup>

Si vols fer cobles esparses, potz les far en qual so te vulls. E deus seguir les rimes del cant de que trayras lo so; e atressi les potz far en altres rimes. E deven esser dues o tres cobles e una o dues tornades (*Doctrina de compoundre dictatz*, rr. 87-89).<sup>199</sup>

Dunque, per comporre una *cobla esparsa* è necessario servirsi di una melodia esistente (si tratta quindi di un genere di contraffazione), ma si può scegliere se utilizzare o meno le stesse rime del modello.<sup>200</sup> Inoltre, il testo deve essere formato da due o tre strofe con una o due *tornadas*.

<sup>195</sup> Il codice, che misura 284 x 208 mm, contiene: ff. 1r-11r, il *Mirall de trobar* di Berenguer de Noya; ff. 12r-23r, le *Regles de trobar* di Jofre de Foixa; ff. 24r-29r, le *Razos de trobar* di Raimon Vidal; ff. 29r-31r, la *Doctrina de compoundre dictatz*; ff. 32r-56r, il *Compendi* di Joan de Castellnou; ff. 56v-63v, la *Doctrina d'Acort* di Terramagnino da Pisa; ff. 64r-81v, il *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet e il *Glosari* di Joan de Castellnou; ff. 82r-157v, la redazione in versi delle *Lays d'amor*, ovvero *Las Flors del Gay Saber*; ff. 160r-184v, il *Diccionari de Rims* di Jacme March. Una descrizione del codice e della lingua del copista in VENTURA 2013: 153-71 e 2016: 162-169.

<sup>196</sup> Marshall suggerisce questa datazione basandosi sulla definizione che il trattatista dà del *vers* e della *gelozesca* (cfr. MARSHALL 1972: LXXVI).

<sup>197</sup> «Aço es manera de doctrina, per la qual poras saber e conexer que es canço, vers, lays, serventesch, retronxa, pastora, dança, plant, alba, gayta, estampida, sompni, gelozesca, discort, cobles esparses, tenso; per la qual raho, per les rahons desus dites quez eu t'ay mostrades, poras venir a perfeccio de fer aquestes sens errada, ses reprendimen, com fer ne volrras» (*Doctrina de compoundre dictatz*, rr. 1-6). Sulla logica dietro la sequenza dei sedici generi trattati nella *Doctrina* si veda BARBERINI 2016. Nel trattato verrebbero separati i testi “non dialogati” da quelli “dialogati”, ma lo studioso esprimeva dei dubbi sulla collocazione del genere *cobla* all'interno della sequenza: «Difficile, invece, stabilire se il complesso genere della *cobla esparsa* (...) doveva essere ascritto, nelle intenzioni dell'Autore, alla prima o alla seconda sezione: il componimento monostrofico infatti è sia poesia monologica, sia —laddove inserito in brevi *échanges*— poesia dialogica» (BARBERINI 2016: 2).

<sup>198</sup> «It is addressed to the would-be poet [...]; the object of such a work composed at such a date could only be to provide a summary of existing traditions and to help the poet to compose his works within them» (MARSHALL 1972: XCIII-XCIV). Per le citazioni dalla *Doctrina* si farà uso dell'edizione MARSHALL 1972.

<sup>199</sup> Cit. da MARSHALL 1972: 97

<sup>200</sup> «La dimostrazione che nella *Doctrina* la dizione “potz lo fer en qual so te vulls” indichi la possibilità contraffattiva da qualsiasi genere di base è data dall'indicazione relativa al *planh*, per il quale si dice “pot[z] lo fer en qual so te vulls, salvant de dança”, dove la menzione di un genere specifico fa sì che anche il contesto precedente debba essere letto in riferimento ai *dictatz*. È del resto chiaro il motivo della specificazione della *Doctrina*: la musica della *dansa* non era considerata consona ad un lutto» (cfr. CANETTIERI 1992: 78). Per le prescrizioni dei trattati sulle melodie dei diversi generi cfr. CANETTIERI 1992: 77-9.

Se la contraffazione a partire da melodie esistenti non stupisce (basta sfogliare il repertorio metrico di Frank per accorgersi che le forme metrico-rimiche delle *coblas* sono utilizzatissime nel contesto trobadorico), diversa è la reazione a riguardo del numero di strofe (non corrispondono alla definizione quasi tutte le *coblas* dei due autori più prolifici per il genere, Bertran Carbonel e Guilhem de l'Olivier). Come si è visto nel capitolo 1, infatti, l'anonimo utilizza l'aggettivo in un'accezione diversa rispetto a quella intesa dalla critica filologica moderna e che provvede a spiegare ai suoi lettori:<sup>201</sup>

Cobles esparses son dites per ço cobles esparses cor se fan esparsament, en qual so te vulles.  
Empero coven se que li seguesques hom manera axi com a canço (*Doctrina de compondre dictatz*,  
rr. 132-134).

L'appellativo del genere, dunque, è dovuto alla libertà di scelta della musica da parte del trovatore, che tuttavia non può scegliere tra tutte le melodie esistenti, ma solo tra quelle delle *cansos*, che – come lo stesso trattatista aveva spiegato in precedenza nel passo dedicato loro – devono avere un suono originale e bello.<sup>202</sup> *Devono* perché il verbo *convenir* in provenzale, proprio come nell'italiano antico *convenire*, non ha solo il significato di 'convenire', ma anche quello di 'essere necessario, dovere', che più si addice a questo contesto.<sup>203</sup>

Va notato però che rispetto a quelle degli altri generi, la definizione delle *coblas esparsas* offerta dal trattato presenta un'anomalia: vengono esplicitate tutte le informazioni sulla forma (numero di strofe, tipo di rime e melodia), ma si tacciono completamente quelle sul contenuto. Una mancanza questa di difficile interpretazione, tanto più se si mette in rapporto il trattato con le altre fonti a nostra disposizione (gli altri trattati, ma anche le *vidas* e le *razos*), che – come si vedrà – fissano elementi diversi, non sempre coincidenti tra di loro.

---

<sup>201</sup> Nel testo l'avverbio *esparsament* è frutto di una congettura di Marshall, che corregge – senza motivare – l'*expressament* del manoscritto.

<sup>202</sup> Il trattatista prescrive a proposito della *canso*: «E dona li so noveyl co pus bell poras» (*Doctrina de compondre dictatz*, r. 15).

<sup>203</sup> DOM, s.v. *convenir*: «a. 'faire une convention [avec qn.]'; b. 'convenir'; c. 'falloir, être nécessaire'; d. 'comparaître'». Il verbo è utilizzato anche in un altro passo del trattato, nel quale sembra avere il medesimo significato («E cert aytantes cobles *se cove* de far al vers com a la canço, e aytantes tornades» (*Doctrina de compondre dictatz*, rr. 20-21, corsivo mio).

### 3.1.1. Un'ipotesi sullo scambio di *coblas* nella *Doctrina*

A differenza dell'altro trattato catalano sui generi trobadorici, quello di Ripoll (per il quale cfr. cap. 3.2), l'autore della *Doctrina de compondre dictatz* non fa mai riferimento alla possibilità di scambi di *coblas* tra due o più trovatori. Alcuni indizi, però, possono suggerire che questa possibilità, anche se non riportata nel testo, fosse invece contemplata dall'autore.

Un'ipotesi di Marshall basata su «certain parallels in substance and expression» (MARSHALL 1972: LXXVII), infatti, vuole la *Doctrina* come seconda e ultima parte delle *Regles de trobar* di Jofré de Foixà (...1267 - 1295...),<sup>204</sup> un trattato di grammatica provenzale, scritto in Sicilia tra il 1286 e il 1291 su richiesta di Giacomo II, re di Sicilia. Esse ci sono pervenute attraverso due testimoni: il già citato H, contenente vari trattati sul *trobar* tra cui la stessa *Doctrina*,<sup>205</sup> e il ms. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 129 (R), un codice cartaceo, originario del monastero di Santa Maria di Ripoll e datato alla metà del XIV secolo, dove il testo risulta oggi incompleto dell'inizio a causa della caduta di un foglio.<sup>206</sup>

Nel passo di nostro interesse il trattatista illustra la prassi, fondante nella lirica trobadorica, di evitare le rime identiche; sono però consentite le rime equivoche, esemplificate dal testo *Eu faray canço en may*, non pervenutoci altrove e che Marshall, sulla base del verbo *fayre* 'comporre' del ms. R, presuppone composto dallo stesso Foixà.<sup>207</sup>

Il testo di R raccomanda:

E debes entendre en la primeyra rima que negu mot qui fassa rima [...] <sup>208</sup> en tot lo cantar que faras, sia que tu comenses a far lo cantar o que respondes a cobles o a autre cantar que alcus homs haia fayt, si donques aquel mot no havia diverses entendimens, cor adonchs lo pots pausar aytantes vets con el ha diverses entendimens; e fay t'en per exempli aquesta cobla: *Eu faray canso em may* / ... (Jofre de Foixà, *Regles de trobar*, ms. R, rr. 139-147, corsivo mio).

Il testo di H, il cui confronto con R rende palese un *saut du même au même* (precisamente dal primo *entendimens* al secondo), invece prescrive:

E devets entendre que nulls motz qui facen rima no deus tornar altra vetz en loch on fassa altra rima en lo cantar que faras, sia que tu comences lo cantar o que y respones, si donchs aquell

<sup>204</sup> Sulle *Regles de trobar*, si veda oltre a MARSHALL 1972, anche LI GOTTI 1952.

<sup>205</sup> In questo ms. la *Doctrina* è trascritta di seguito a un altro grande trattato di poetica trobadorica, le *Razos de trobar* di Raimon Vidal. Prima della pubblicazione dell'edizione di Marshall, il trattato era stato studiato da Paul Meyer, che proprio per la sua posizione nel ms. riteneva possibile un'attribuzione a Vidal (cfr. MEYER 1877: 353-5).

<sup>206</sup> Sul codice cfr. più avanti cap. 3.2.

<sup>207</sup> Cfr. MARSHALL 1972: XLI, tab. 2 e n. 3.

<sup>208</sup> «R's en la primeyra rima has no clear sense and is probably a mistaken addition» (MARSHALL 1972: 129, n. 139). Le parentesi quadre segnalano una lacuna.

motz no havia divers entendimentz; e per eximpli mostri te aysi una cobla: *Eu faray canço en may*  
/ ... (Jofre de Foixà, *Regles de trobar*, ms. H, rr. 54-60).

Ciò su cui vale la pena focalizzarsi in questo passaggio è quel «respondes a cobles» di R, assente in H, testimonianza della possibilità di avere *coblas* in forma di botta e risposta. Marshall già notava che H e R non sono copie meccaniche, ma elaborazioni con un certo grado di intelligenza e un considerevole grado di indipendenza, in cui i copisti si sono sempre sforzati di dare senso ai passaggi dubbi dell'antigrafo. Nei passaggi in cui i due testimoni discordano, però, non siamo in grado di dimostrare quale copista abbia modificato il testo. Lo studioso evidenziava tuttavia che in linea generale in R i segni di intervento sono molto più frequenti rispetto ad H, con il copista che tende ad abbreviare il testo, e che, nei pochi passaggi in cui H mostra una redazione sensibilmente più breve di R, è probabile che ciò derivi da un'omissione inconscia piuttosto che da un'abbreviazione deliberata.<sup>209</sup>

Dunque, quel «respondes a cobles» può essere o un'innovazione del copista di R o un'omissione inconscia del copista di H, e scoprire chi sia l'artefice del cambiamento del testo rispetto all'antigrafo è cruciale per le diverse conclusioni che se ne potrebbero trarre. Infatti, se fosse R a innovare, allora la pratica dello scambio di *coblas* sarebbe testimoniata dal copista del manoscritto di Ripoll; se, invece, fosse H a saltare le parole, questa pratica sarebbe testimoniata dall'autore stesso delle *Regles de trobar*, Jofre de Foixà, e, dunque, dando credito all'ipotesi di Marshall, dalla stessa *Doctrina de compondre dictats*.

Nonostante non ci siano prove definitive che dirimano la questione, l'ipotesi che si tratti di un'omissione inconscia del copista di H sembra la più probabile: infatti, anche se egli non abbrevia mai deliberatamente il testo, nel passaggio preso in esame un'aplografia tradisce la sua disattenzione al momento della copia.<sup>210</sup> Con questa interpretazione, dunque, si potrebbe ritenere possibile l'esistenza della pratica dello scambio di *coblas* anche per la *Doctrina de compondre dictatz*.

---

<sup>209</sup> Cfr. MARSHALL 1972: XXXV-XLI.

<sup>210</sup> Marshall segnala un'ulteriore aplografia di H anche qualche riga più sotto al passo citato (cfr. MARSHALL 1972: 129, n. 142).



## 3.2. Il trattato sui generi del ms. Ripoll 129

Al manoscritto Ripoll 129, siglato R, si è già accennato nel paragrafo precedente a proposito delle *Regles de trobar* di Jofre de Foixà; si tratta – si è detto – di un codice cartaceo della metà del XIV secolo, proveniente dal monastero di Santa Maria di Ripoll.<sup>211</sup> Oltre alle *Regles*, però, questo manoscritto contiene un altro testo che merita la nostra attenzione, ovvero un anonimo trattato catalano sui generi trobadorici, particolarmente interessante ai nostri occhi perché, proprio come la *Doctrina*, il suo autore propone una descrizione esplicita della *cobla esparsa*. Prima di soffermarsi sul passo in questione, però, è doveroso fornire qualche informazione in più sul codice stesso, che consentirà di comprendere meglio le riflessioni che seguiranno alla sua analisi.

Il codice è una miscellanea contenente frammenti di opere filosofiche, scolastiche, devozionali, grammaticali e letterarie in latino e in catalano, probabilmente messa assieme nel monastero di Santa Maria a Ripoll, che possedeva il manoscritto prima che raggiungesse l'odierna collocazione, l'Archivo de la Corona de Aragón. Di nostro interesse sono i ff. 19r-30v, inizialmente indipendenti, in cui una singola mano catalana della metà del XIV secolo copia:<sup>212</sup>

- ff. 19r-25r: *Regles de trobar* di Jofre de Foixà;
- ff. 25v-26r: un breve trattato anonimo sui generi;
- ff. 26r-26v: un breve trattato anonimo sui tipi di rime;
- ff. 27r-30v: un'antologia di diciotto poesie provenzali di autori catalani.

Il fascicolo, che oggi ci appare come un sesterno, probabilmente non è integro: Lola Badia (1973: 22-23), infatti, ipotizza la caduta del foglio più esterno del fascicolo che doveva essere in origine formato da ben sette carte. La caduta di questo foglio avrebbe reso le *Regles* incomplete dell'inizio e l'ultimo componimento dell'antologia mutilo della fine. Se il fascicolo fosse rimasto intatto, secondo la studiosa, l'antologia si sarebbe presentata oggi più grande di circa cinque o sei componimenti, immaginando che l'ultimo bifoglio non fosse stato lasciato bianco.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Più precisamente è databile tra gli anni '20 e '50 del XIV secolo e il suo copista fu probabilmente un anonimo chierico proveniente dall'estremo nord-orientale della Catalogna (cfr. BADIA 1973: 152).

<sup>212</sup> Secondo Marshall (1972: LXXIX) «There is no indication that the bringing together of the material found in the Catalan part of MS. Ripoll 129 – the somewhat rehandled version of the *Regles*, the two newly composed treatises, the compilation of contemporary Catalan verse – was the result of anything other than a personal interest in poetry, perhaps on the part of someone connected with the monastery of Ripoll».

<sup>213</sup> Si tratta di un'ipotesi che presuppone la minor perdita di testo possibile.

Di questo manoscritto ci interessa ora il primo dei due trattati anonimi, quello sui generi (sulla parte relativa alle rime si accennerà più avanti, cfr. cap. 3.3.4). L'obiettivo del suo autore è quello di mostrare le differenze tra otto tipi di *dictatz*, la metà di quelli oggetto di trattazione nella *Doctrina*, due dei quali – *desdança* e *viadera* – assenti in quest'ultima opera.<sup>214</sup> Pur non conoscendolo (cfr. MARSHALL 1972: LXXIX), il trattatista di Ripoll ripartisce le informazioni tra forma e contenuto come il suo collega, ma non accenna mai alla musica e fa riferimento alle rime solo per alcuni generi come la *dança*, la *desdança* e la *cobla*. Differente dalla *Doctrina* è anche l'utilizzo di testi esemplificativi, con citazioni da autori del periodo "classico", da testi presenti nell'antologia stessa, nonché da componimenti oggi sconosciuti.<sup>215</sup>

Come si diceva, nel trattato è presente anche una definizione della *cobla esparsa*. Essa recita:

Cobles no son si no dos ab una tornada, qui's fa a la dona d'aquel qui fa les cobles; e son de materia d'acuindamens, axi con aqueles d'En P. de Vilademayn qui dien: *De l'orde sny del noble infant En Pedro*, etc., ho per manera de questions que hom fa al altre, axi con moltes que tot die's fan (Trattato di Ripoll I, rr. 30-35)<sup>216</sup>.

Innanzitutto, conviene notare che il trattatista non usa, accanto al sostantivo *cobles*, l'aggettivo *esparsas* (o meglio *esparses*, nella forma catalana). Si pone quindi immediatamente una domanda: il genere di cui sta parlando è lo stesso, visto nel paragrafo precedente, di cui parla la *Doctrina*? La risposta è affermativa, perché continuando la lettura si nota che in relazione al numero di strofe opportune al testo, vi è una sovrapposibilità – seppur parziale – nelle informazioni date dalle due fonti. Per la *Doctrina* un testo, per essere considerato una *cobla*, deve essere formato da «dues o tres cobles e una o dues tornades» (*Doctrina de compondre dictatz*, r. 89, cfr. par. 3.1), mentre per il trattatista di Ripoll le strofe non possono essere che due, alle quali deve seguire una singola *tornada* di invio alla donna amata.

---

<sup>214</sup> «<Aqueste>s son les diferencias entre les cançons, tençons, sirventesch, cobles, vers, dançes, <desda>nçes, e viaderes» (Trattato di Ripoll I, rr. 30-35). Subito di seguito, il trattatista descrive nello stesso ordine i tratti fondamentali di ognuno di questi generi. Così, ad esempio, per la canço: «<Ca>nçons han ·v· o ·vij· cobles ab una tornada, axi con aquela d'En G. de Cabestayn qui diu: *Er <ve>y qu'em venguts als iorns lonchs*; e aquesta ha ·v· cobles. Axi matex aquela qui diu: *Li dolç <co>.sire*, qui ha ·vij· cobles. Empero troba hom moltes cansons de trobados antichs qui no han mas ·vj· cobles. La materia de les cançons es de amor o de lahor de dones» (Trattato di Ripoll I, rr. 3-10).

<sup>215</sup> «[...] the eighteen quotations are drawn from fourteen poems, of which five are by troubadours of the 'classical' period, while three are found in the anthology which follows the treatises in the Ripoll ms. and six are otherwise unknown» (MARSHALL 1972: XLV). Differente dalla *Doctrina* è anche nell'utilizzo di testi esemplificativi: ad esempio, nel caso della *canço*, vista nella nota precedente, le due canzoni *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (BEdT 213,003) e *Lo dous consire* (BEdT 213,005) di Guillem de Cabestaing.

<sup>216</sup> Rispetto all'edizione di Marshall riporto la virgola nel medesimo luogo in cui si trova il punto sul manoscritto (R, f. 25v), ovvero tra «tornada» e «qui».

Se la *Doctrina* non ritaglia un contenuto preciso per la *cobla*, il trattato di Ripoll dispone che esso deve essere di ‘sfida, attacco verbale’ («de materia d'acuyndamens»),<sup>217</sup> come il testo *De l'orde suy del noble infant En Pedro* di Pere de Vilademany («con aqueles d'En P. de Vilademayn qui dien: *De l'orde suy del noble infant En Pedro*, etc.», purtroppo oggi perduto), oppure deve porre delle domande a un interlocutore («per manera de questions que hom fa al altre»). Resta implicita la possibilità di risposta dell'interlocutore, che può avere o non avere luogo.

### 3.2.1. La *cobla* nell'antologia del *Cançoneret*

Altre informazioni sulla natura della *cobla* sono ricavabili dalla raccolta antologica composta da diciotto testi, alla quale si è accennato più sopra, che nel manoscritto Ripoll 129 segue i due trattatelli sui generi e sulle rime. Il legame tra questo *cançoneret* (formato principalmente da *dansas* e *coblas*) e le prose narrative che lo precedono è strettissimo. Pur non essendo chiaro se sia l'antologia a essere messa insieme dal trattatista per esemplificare i testi, o se, viceversa, questa sia stata il suo punto di partenza per stendere i trattati,<sup>218</sup> il suo studio resta ai nostri fini di notevole utilità per ricavare ulteriori informazioni sul genere della *cobla*. In ordine di presenza nel manoscritto, i testi che la compongono sono:<sup>219</sup>

- I. Anonimo frate, *Amorosa mayborquina*;
- II. Anonimo, *En frayre, en la divina*;
- III. Anonimo frate, *Bels ayms, qui be·ndivina*;
- IV. Anonimo frate, *Ayman suy Bel Joy e l'alba*;

<sup>217</sup> Cfr. DOM, s.v. *acuyndamen* «a. 'défi, attaque verbale'; b. POE □ T. 'acuyndamen [genre poétique]».

<sup>218</sup> «That the author of the treatises also made use of the Ripoll Anthology (or of its source) needs no proof: indeed, for no. 9 there are clear signs that some collation between the text of the quotation and that of the anthology took place [...]. One may readily suppose that the author of the treatises drew his knowledge of the verse of his nearcontemporaries from the Ripoll anthology (which, it should be remembered, exists only in a truncated form in MS. Ripoll 129), and that his evidently very limited knowledge of the poetry of the classical troubadours was derived from some MS. akin to chansonnier R, eked out perhaps by memory. It is worth noting in conclusion that, while some of the older poems cited in the treatises are found in the Catalan chansonniers, no textual affinity with the latter is perceptible: if the anonymous theorist made use of a specifically Catalan textual tradition, it was a tradition which is no longer represented by any of the extant copies» (MARSHALL 1972: XLVI). Badia (1972: 150) propone l'identificazione dell'autore dei trattati con il compilatore dell'antologia e anche come autore di uno o più testi del *Cançoneret*.

<sup>219</sup> Cfr. anche la TABELLA 2 in APPENDICE.

- V. Anonimo, *Axi con çel qui be·s xalba*;
- VI. Capellà de Bolquera, *No·m pux d'aymar vos estrayre*;<sup>220</sup>
- VII. Capellà de Bolquera, *Ffís vos suy ayman*;
- VIII. Dalmau de Castellnou, *Dompna, de mi merce·us prenha*;<sup>221</sup>
- IX. Anonimo, *[Gen]til dompna sens erguyt*;<sup>222</sup>
- X. Anonimo, *Xi con la flor ben olen*;
- XI. Pere Alemany, *Ay, senyer, saludar m'ets?;*
- XII. Fra Hugó, *Guays e jausents xanti per fin'amor*;
- XIII. Francesc, *Le guay dolç cors a quuy s'es junct*;
- XIV. Anonimo, *N'archipestre, si Deus bona ventura*;
- XV. Capellà de Bolquera, *Los fjlls Nobe les terres per mesura*;<sup>223</sup>
- XVI. Capellà de Bolquera, *Midons qu'eu aym ses bausia*;<sup>224</sup>
- XVII. Capellà de Bolquera, *Li fayt Dieu son escur*;
- XVIII. Anonimo, *Lassa, mays m'agra volgut*;

Di questi componimenti, la cui edizione è stata curata da Lola Badia nel 1973, quelli di nostro interesse, ovvero quelli “definibili” come *coblas*, sono il IV (*Ayman suy Bel Joy e l'alba*), in dialogo con il V (*Axi con çel qui be·s xalba*), e il XIV (*N'archipestre, si Deus bona ventura*) in dialogo con il XV (*Los fjlls Nobe les terres per mesura*).<sup>225</sup>

Il metodo di etichettatura di un componimento all'interno del genere si basa, come si è visto nel cap. 2, innanzitutto sulla classificazione del testo da parte del suo autore, e poi su quella delle rubriche e dei trattati. Per quanto riguarda i componimenti del *cançoneret*, purtroppo nessuno si autodesigna come “*cobla*”. Gli unici testi etichettati dai propri autori sono infatti l'XI, il XII e il XIII: nel primo caso, *Ay, senyer, saludar m'ets?*-, Pere Alemany intavola una conversazione con la

<sup>220</sup> L'attribuzione al Capellà de Bolquera di de Riquer, viene messa in dubbio da Badia (1973:105) sulla base del francesismo *bentey* nel componimento, improprio a questo autore.

<sup>221</sup> Attribuzione incerta, cfr. MARSHALL 1972: XLV, n. 1 e BADIA 1973: 109.

<sup>222</sup> Forse si tratta di un frate (cfr. BADIA 1973: 109).

<sup>223</sup> Badia (1973: 123) rigetta l'attribuzione al Capellà de Bolquera.

<sup>224</sup> Forse un frate (cfr. BADIA 1973: 109).

<sup>225</sup> L'edizione dei testi in BADIA 1983: 183, 186, 247 e 255. Cfr. anche JEANROY 1941.

*dansa* stessa, mentre nel secondo, *Guays e jausents xanti per fin'amor*, e nel terzo, *Le guay dolç cors a quny s'es junct*, i loro rispettivi autori, Fra Hugó e Francesc, definiscono il loro testo *xant*.<sup>226</sup>

Le rubriche, in latino, si rivelano molto più interessanti; nel *Cançoneret* esse hanno principalmente quattro funzioni:

- 1) indicare il genere del componimento;
- 2) attribuire il testo a un autore;
- 3) collegare più testi tra di loro;
- 4) spiegarne il contenuto.

Le quattro tipologie non sono discrete e quindi le rubriche possono ricoprire più funzioni insieme, come si può vedere dalla TABELLA 1.

**Tabella 1:** Le rubriche del *cançoneret* di Ripoll.

N.	Incipit	Autore	Rubrica
I	<i>Amorosa mayborquina</i>	Anonimo, un frate	<i>Dança</i>
II	<i>En frayre, en la divina</i>	Anonimo	<i>Reprobatur dupliciter, prius sic</i> + [prima della <i>tornada</i> ] <i>Secunda reprobatio</i>
III	<i>Bels aymis, qui be·ndivina</i>	Anonimo, un frate	<i>Responsio sive defensio ad</i> <i>utrumque</i>
IV	<i>Ayman suy Bel Joy e l'alba</i>	Anonimo, un frate	<i>...hec <b>due cuble</b> responsio et</i> <i>invasio.</i>
V	<i>Axi con çel qui be·s xalba</i>	Anonimo	<i>Responsio ad istos versus</i>

<sup>226</sup> «[...] mas revenir me fay per sa valor / un soptil *xant* ab gaya melodia, me cofisan, car ils-s dolç'e pia, qu'en paradis me fassa son xantor» (XII, vv. 25-27, corsivo mio) e «Aquest *xant* hay fayt» (XIII, v. 43, corsivo mio).

N.	Incipit	Autore	Rubrica
VI	<i>No·m pux d'aymar vos estrayre</i>	Capellà de Bolquera.	<i>Dança retronxada</i>
VII	<i>Ffs vos suy ayman</i>	Capellà de Bolquera	<i>Alia dança retronxada</i>
VIII	<i>Dompna, de mi merce·us prenha</i>	Dalmau de Castellnou.	<i>Dança</i>
IX	<i>[Gen]til dompna sens erguyt</i>	Anonimo, un frate?	<i>Dancia</i>
X	<i>Xi con la flor ben olen</i>	Anonimo	<i>Dança Virginis gloriose</i>
XI	<i>Ay, senyer, saludar m'ets?-</i>	Pere Alemany	<i>Dancia Petri Alemayn</i>
XII	<i>Guays e jausents xanti per fin'amor</i>	Fra Hugó	/
XIII	<i>Le guay dolç cors a quuy s'es junct</i>	Francesc	<i>Cancio aiectivata</i>
XIV	<i>N'archipestre, si Deus bona ventura</i>	Anonimo	/
XV	<i>Los fylls Nobe les terres per mesura</i>	Capellà de Bolquera	<i>Responsio ad predictam</i>
XVI	<i>Midons qu'eu aym ses bausia</i>	Capellà de Bolquera, un frate?	/
XVII	<i>Li fayt Dieu son escur</i>	Capellà de Bolquera	<i>Capellani de Bolquera cancio aiectivada</i>

N.	Incipit	Autore	Rubrica
XVIII	<i>Lassa, mays m'agra volgut</i>	Anonimo	/

Riguardo al genere, si può notare che la maggior parte dei testi è definito – quando lo è – come *dansa* o come *cancio* (rispettivamente in sette e in due casi); un solo testo è etichettato come *cobla*, il IV (*Ayman suy Bel Joy e l'alba*), con la rubrica che recita «...hec *due cuble* responsio et *invasio*». Il significato di questa rubrica è incerto, da un lato a causa della presenza di un'abbreviazione di difficile decifrazione a inizio frase, dall'altro all'ambiguità della parola *invasio*. Entrambi i problemi erano stati messi in luce già da Badia (1973: 184 e 186) nell'edizione del testo:

Titel: abreviatura difícil. Propter (?) hec...

Titel: *invasio*, segons Du Change, IV, p. 409, vol dir 'Manus injectio, occupatio'. En canvi, *invasus* (*ibidem*) equival a 'persuasus'. ¿Pot tenir anàlogament *invasio* el valor d'atac dialèctic dirigit a la persuasió? El títol ens adverteix que continua la discussió dels num. anteriors.

La soluzione interpretativa proposta dalla studiosa, seppur ipotetica, ha un suo valore se posta nel contesto in cui si trova la rubrica. Infatti, come già notava Jeanroy (1941), il primo a occuparsi di questi componimenti, i cinque testi iniziali del *Cançoneret* sono una sorta di “tenzone” tra un frate e un laico sulla legittimità che un frate si dedichi all'amore profano (cfr. più avanti TABELLA 2). L'ipotesi di traduzione di *invasio* come ‘attacco dialettico diretto alla persuasione’ è sorretta anche da un altro elemento, questa volta interno al testo IV. Nella *tornada* del componimento, infatti, il frate sfida il laico a rispondere al suo testo:

En xantan vos dich e'us tromp,  
bels aymis, qu'eu am con detg,  
cint d'amor bel, no pas letg;  
*eras dyats si n'e colpa.*  
(IV, Anon., *Ayman suy Bel Joy e l'alba*, vv. 21-24, corsivo mio).

La rubrica del testo IV mostra di avere, quindi, una triplice funzione: indicare il genere del componimento (con l'utilizzo del catalano – *due cuble* – perché si tratta di un termine tecnico e per questo intraducibile in latino), collegare il testo al precedente (si tratta infatti di una *responsio*) e, infine, darne una spiegazione (il componimento consiste nell'*invasio* nei confronti del laico).

Alla sfida del frate, il laico risponde, utilizzando lo stesso schema metrico e rimico della *cobla* dell'avversario, con il testo *Axi con çel qui be's xalba*, che nel manoscritto viene introdotto dalla

rubrica «Responsio ad istos versus». Qui la funzione della rubrica è quella di collegare il componimento al testo del frate, che nel codice precede quello del laico. In questo caso, quindi, la rubrica non etichetta il componimento come *cobla*, ma è la stretta relazione con le *due cuble* del frate a farlo implicitamente.

Si è visto che nel *cançoneret* sono assenti testi che siano definiti *coblas* dai loro autori, ma che ce ne sono due, il IV e il V, che lo sono invece dalle rubriche, nel primo caso direttamente, attraverso l'etichetta *due cuble*, nel secondo indirettamente, mediante il legame con il testo precedente. Resta ora da vedere quali testi si possono classificare come *coblas* rispetto alla definizione – analizzata in 3.2 – data dal trattato sui generi che precede quest'antologia, e se questi componimenti possono offrire altre informazioni sul *dictat* di nostro interesse.

Sintetizzando, l'autore del trattatello di Ripoll sui generi così descriveva la forma e il contenuto adatti a una *cobla*:

- 1) il testo deve essere formato da due strofe e una *tornada* di invio alla donna amata;
- 2) il suo contenuto deve provocare l'avversario oppure porgli delle domande, lasciando implicita la possibilità di replica di quest'ultimo.

Ma quali testi del *Cançoneret* corrispondono a questa descrizione?

**Tabella 2:** *La forma e il contenuto dei testi del Cançoneret.*

N.º	Autore, incipit	Rubrica	Forma (Parramon) <sup>227</sup>	Contenuto
I	Anonimo frate, <i>Amorosa mayborquina</i>	<i>Dança</i>	Dan. (3) 3 s 7, 1-3.	<i>Dansa</i> canonica: il frate dichiara il suo amore a un'«amorosa mayhorquina».
II	Anonimo laico, <i>En frayre, en la divina</i>	<i>Reprobatur dupliciter, prius sic + [prima della tornada] Secunda reprobatio</i>	Dan. (3) 3 s 7, 1-3	Un laico riprende il frate: 1) non si addice a un frate dedicarsi all'amor profano; 2) critica della sua capacità di fare poesia.

<sup>227</sup> La stringa di testo indica innanzitutto il genere, poi il numero di versi del *refrain* (quando presente), il numero di strofe, la tipologia, il numero di versi per strofa e, dopo la virgola, la presenza della *tornada*.



N.º	Autore, incipit	Rubrica	Forma (Parramon) <sup>227</sup>	Contenuto
III	Anonimo frate, <i>Bels aymis, qui be·ndivina</i>	<i>Responsio sive defensio ad utrumque</i>	Dan. (3) 3 s 7, 1-3	Il frate risponde a entrambe le critiche del laico.
IV	Anonimo frate, <i>Ayman suy Bel Joy e l'alba</i>	<i>...hec due cuble responsio et invasio</i>	Can. 2 u 10, 1-4.	Il frate scrive un altro componimento, questa volta con rime difficili, per mostrare la sua maestria.
V	Anonimo laico, <i>Axi con çel qui be·s xalba</i>	<i>Responsio ad istos versus</i>	Sirv. 2 u 10, 1-4.	Il laico gli risponde usando lo stesso schema metrico e rimico del suo testo.
VI	Capellà de Bolquera, <i>No·m pux d'aymar vos estrayre</i>	<i>Dança retronxada</i>	Dan. (3) 3 s 11, 1-3.	Argomento amoroso.
VII	Capellà de Bolquera, <i>Ffis vos suy ayman</i>	<i>Alia dança retronxada</i>	Dan. (8) 3 s 18, 1-8.	Argomento amoroso.
VIII	Dalmau de Castellnou, <i>Dompna, de mi merce·us prenya</i>	<i>Dança</i>	Dan. (3) 7 s 7, 1-3.	Argomento amoroso.
IX	Anonimo, <i>[Gen]til dompna sens erguyl</i>	<i>Dancia</i>	Dan. (3) 3 s 10, 1-3.	Argomento amoroso.
X	Anonimo, <i>Xi con la flor ben olen</i>	<i>Dança Virginis gloriose</i>	Dan. Rel. (3) 3 s 7, 1-3.	Lode della Vergine Maria.
XI	Pere Alemany, <i>Ay, senyer, saludar m'ets?-</i>	<i>Dancia Petri Alemayn</i>	Dan. (3) 3 s 9, 1-3.	Dialogo con la personificazione della <i>danza</i> .
XII	Fra Hugó, <i>Guays e jausents xanti per fn'amor</i>	/	Dan. (4) 3 u 10, 1-4.	Lode della Vergine Maria.

N.º	Autore, incipit	Rubrica	Forma (Parramon) <sup>227</sup>	Contenuto
XIII	Francesc, <i>Le guay dolç cors a quuy s'es junct</i>	<i>Cancio aiectivata</i>	Can. 7 s 7, 1-5.	Argomento amoroso.
XIV	Anonimo, <i>N'archipestre, si Deus bona ventura</i>	/	Dem. 3 u 8, 1-4.	Domande di gusto scolastico a un arciprete.
XV	Capellà de Bolquera, <i>Los fjlls Nobe les terres per mesura</i>	<i>Responsio ad predictam</i>	Resp. 3 u 8, 1-4.	Risposta al testo precedente.
XVI	Capellà de Bolquera (un frate?), <i>Midons qu'eu aym ses bausia</i>	/	Dan. (3) 3 s 7, 1-3.	Argomento amoroso.
XVII	Capellà de Bolquera, <i>Li fayt Dieu son escur</i>	<i>Capellani de Bolquera cancio aiectivada</i>	Vers 5 s 12, 1-4.	Argomento religioso.
XVIII	Anonimo, <i>Lassa, mays m'agra volgut</i>	/	Dan. (4) 1 c 10.	Canto di una monaca per forza.

La TABELLA 2 sintetizza le informazioni sulla forma e sul contenuto dei testi che ci sono rimasti dell'antologia. Analizzandola, risulta evidente che la maggior parte dei componimenti corrispondono alla descrizione che il trattatista fa della *dansa* (nello specifico i componimenti I, II, III, VI, VII – con il VII che è usato dal trattatista come testo esemplificativo –, VIII, IX, X – con il X particolare perché di contenuto religioso –, XI, XII, XVI).<sup>228</sup> I testi XIII e XVII, rubricati

<sup>228</sup> Sulla *dansa* si veda RADAELLI 2005. Nel trattato la definizione recita: «Dança ha un refrayn e ·iij· cobles e una o ·ij· tornades. E es tostemps de materia d'amor o de lahor de dona, axi que no ha diferència en materia ab canço mas en la forma, per tal cor dança no ha sino ·iij· cobles, e canço ·v· o ·vij·; e la dança es axi feta que pus en la cobla son posades ·iiij· rimes principals, tan tost ço qui·s seguex deu esser semblant al refrayn en rimes e en so. 'Rimes principals' dich io a diferència de les meyns principals, axi con aqueles qui son doblades, axi con par en la dança del Capela de Bolquera qui diu: *Fjis vos suy ayman ses enian* [...]. Açò es refr(ayn); pux seguex se la cobla, qui diu: *Als prims que vos vi vos plevi* [...]. Assi ha ·iiij· rimes principals, ço es la primera qui es en -i, <d'aquel> mot qui diu plevi, e la quarta d'aquel mot qui diu mayti; les altres dues son en -ir. <E hi> ha d'altres mots termenats en -i o en -ir: fa·s per doblar les rimes»

rispettivamente *Cancio aiectivata* e *Capellani de Bolquera cancio aiectivada*, rientrano nelle definizioni non perfettamente disambiguanti di *canço* e di *vers*.<sup>229</sup> Il testo XVIII, l'ultimo dell'antologia, che si interrompe bruscamente al v. 14 per la caduta dell'ultimo foglio (cfr. sopra), è analizzabile solo per il contenuto e sembrerebbe una *desdansa*.<sup>230</sup>

Più interessanti ai nostri occhi sono i componimenti IV, V, XIV e XV: i primi due perché quasi perfettamente corrispondenti alla definizione del genere *cobla* fatta dal trattatista, gli ultimi due perché corrispondenti a quello almeno dal punto di vista contenutistico, anche se non da quello formale. Di seguito, uno accanto all'altro, si possono leggere i primi due componimenti secondo il testo proposto da Badia nella sua edizione (1973: 183 e 189), e per i quali propongo una traduzione:

Testo IV	Testo V
...hec due cuble responsio et invasio.	Responsio ad istos versus.
Ayman suy Bel Joy e l'alba qu'es midons, qu'eu tench aprop e l'am trop, car es tals qu'escur enalba, d'un desig que'l fos deprop; 5 car tal trop valgra mays que ço que's romp en França ne ço que's retg,	Axi con çel qui be'sxalba, on lay's trau poyrit de xop un adop, es perdut, perque be's gualba de sidons e n'es ben lop; 5 car ysop n'es cubert mes, quaus e somp de flos qu'ets vos de naletg,

(Trattato di Ripoll I, rr. 44-66). Per quanto riguarda la forma, nessuno dei testi ha due *tornadas*, mentre il contenuto è per tutti amoroso tranne che per i componimenti II e III (esempi di *dansas* in funzione di *coblas*), X e XII (in cui la donna è sostituita dalla Vergine Maria), XI (in cui si mette in scena un dialogo con la personificazione della stessa *dansa*), XVIII (monaca per forza, testo interrotto; forse *desdança* agli occhi del compilatore-trattatista).

<sup>229</sup> Per la definizione di canzone si veda più sopra; per quella di *vers*, il trattatista scrive: «Ves es semblant en nombre de cobles a la canço e a la tornada, mas es de materia tota moral, de ço qui's pertayn a nodriment, axi con son comunament tots los cantas d'En P. Cardenal, qui son tots morals, o axi con aquel del Capela de Bolquera qui diu: *Li fayt Deu son escur*, etc., e aquel d'En Folquet de Masceyla qui diu: *Loch es un born se deu alegrar*, etc., e molts d'autres» (Trattato di Ripoll I, rr. 36-43).

<sup>230</sup> «Desdança, seguons que par en lo vocable, es contrari a dança, no en la forma, mas en la m<a>teria; car axi con dança se fa per amor o per manera qu'om humilment pregua o loha la dona, axi desdança se fa per despler e per malsaber o per gran ira. E encare que no loha en res la dona, ans es per manera de clam, axi con aquela desdança qui comença: *Pus que tot born s'anança*, etc.» (Trattato di Ripoll I, rr. 67-73). Nonostante Canettieri (2011: 12-3) la inserisca tra i generi senza alcuna attestazione, sarebbe l'unica *desdança* giunta ai giorni nostri.

ses que ayman non fadetg;  
donchs, fa mal qui m'en encolpa.

10

Car trist pens fay testa calba

e als plasen no atrop,

ni es trop

no·m fara l'esma jes balba;

ne·m cal qu'amor d'altruy rop, 15

car arrop

es midons e no·s corromp

per als fayts d'un la cortetg,

ni altra dompna envetg,

car en tots bos fayts s'envolpa.

20

En xantan vos dich e·us tromp,

bels aymis, qu'eu am con detg,

cint d'amor bel, no pas letg;

eras dyats si n'e colpa.

perque trop lausar aletg

vos a contrafar la volpa.

10

Car, si el patro En Gualba

me des leyn ab l'orsapop,

ne·N Jacop

me comprava tot Vilalba,

ne·m dava florins en cop

15

– qu'exarop

no·s pus dolç que l'aur que·s plomp

pus qu'altra matayl l'aletg –,

a mi etg e vos oltreg

que vostr'aymar no·us descolpa.

20

En frayre, vas Deus ets somp

e no·us sove del retretg

que·us faran lay un prop letg

no·y val ni fors'os ni polpa.

## Traduzione

---

### IV:

I: Amo Bel Joy e l'alba, che è la mia padrona, che ho vicino e la amo molto, perché è tale che le tenebre rende chiare, quindi desidero starle vicino; perché una cosa simile credo varrebbe più di ciò che torto e di ciò che è dritto in Francia,<sup>231</sup> se non commetto sciocchezze nell'amarla; quindi, fa male chi mi accusa di questo.

---

<sup>231</sup> Badia (1983: 187, n. 7-8) propone di interpretare questo verso come un'allusione alla Guerra dei cent'anni.

II: Quel triste pensiero mi rende la testa calva, e non trovo piacevole nient'altro, e – se si trovasse – ciò non farà vacillare la mia volontà; e non mi importa di rubare l'amore di un altro, perché la mia signora è vestita e non corrotta dalle azioni con cui la corteggio, e non desidero altra donna, perché (la mia donna) si avvolge di tutte le buone opere.

T: Cantando e suonando la tromba ti dico, buon amico, che amo come dovrei, cinto dall'amore bello e non brutto; ora dimmi se ne ho colpa.

---

V:

I: Così come è perduto colui che imbianca, mentre viene rimossa una macchia marcita di umidità, perché si vanta della sua padrona e ne è molto avido (?); poiché l'issopo non è più coperto, circondato e sommerso di fiori di quanto voi (*scil. frate*) lo siate di colpa, perché l'eccessiva lode vi incita a imitare la volpe.

II: Perché, se il padrone messer Gualba mi desse una barca a vela latina, o se messer Jacob mi comprasse tutta Vilalba, o se mi desse fiorini in una ciotola – non c'è sciroppo più dolce dell'oro che si conia dopo che un altro metallo si fonde con esso – assicuro a me stesso e a voi che il vostro amore non vi discolpa.

T: Frate, siete negligente verso Dio, e non vi ricordate del rimprovero che vi faranno là dove vicino alla legge non ha valore o forza né osso né carne.

Nel testo IV, che – come si è già detto (cfr. sopra, TABELLA 2) – è strettamente legato ai testi I-III dell'antologia, il frate si sta difendendo dalle accuse di un laico, che da un lato lo rimprovera di dedicarsi all'amore profano, al contrario di ciò che si addirebbe a un uomo di chiesa, e dall'altro lo taccia di cattivo poeta. Con questa *cobla* il frate tenta di difendersi controattaccando l'avversario su entrambi i fronti: innanzitutto sostiene la liceità del suo amore attraverso il contenuto stesso del testo (cfr. «donchs, fa mal qui m'en encolpa» v. 10), e in secondo luogo dimostra la sua abilità compositiva con il ricorso al suo interno di *rims cars* (*-alba*, *-op*, *-omp*, *-etg*, *-olpa*).<sup>232</sup> La sfida del religioso («eras dyats si n'e colpa» al v. 24) viene raccolta dal laico, che replica

---

<sup>232</sup> La rima in *-alba* si ritrova in tredici testi trobadorici (sempre come parola rima *alba*), la rima *-op* solo in sei testi, quella in *-olpa*: solo in BEdT 082,061 con rime *encolpa* e *colpa*, quelle in *-omp* e in *-etg* sono totalmente assenti (cfr. SANTINI 2010).

con il testo V *Axi con çel qui be ·sxalba*, sistemando le sue argomentazioni nella stessa forma testuale già usata dal chierico, ovvero due strofe *unissonans* di dieci versi e una *tornada* di quattro secondo lo schema a7' b7 b3 a7' b7 b3 c7 d7 d7 e7', e riutilizzando addirittura le stesse *rimas caras* della *cobla* del frate. Il nocciolo della sua risposta è che gli aspetti dell'amore che derivano dal corpo («os ni polpa», V, 24), cioè quelli esaltati dall'amore profano, non hanno valore o forza nell'applicazione rigorosa della legge di Dio.

L'aderenza dei testi IV e V alla descrizione del genere *cobla* del trattatista di Ripoll riguarda sia il contenuto («de materia d'acuyndamens»), sia la forma (di due strofe e una *tornada*). Quest'ultima però presenta un'eccezione nel testo di risposta del laico: come da descrizione del trattatista, il frate nella *tornada* invia la *cobla* alla sua donna (al suo «bels aymis», IV, 22), mentre il suo avversario preferisce richiamare l'attenzione del suo interlocutore attraverso l'allocuzione «En frayre» (V, 21), e ribadire nella chiusa che il suo amore nei confronti della sua *amorosa mayborquina* (I, 1) è una mancanza nei confronti di Dio, e che per questo motivo verrà giudicato dopo la morte.

Grazie a queste due *coblas* si possono ricavare ulteriori informazioni sul genere, riguardanti in particolar modo l'esecuzione dei testi: proprio come gli altri generi trobadorici, infatti, questi componimenti venivano cantati e accompagnati dalla musica (nello specifico, nel testo IV si fa riferimento a una tromba; cfr. IV, 21: «En xantan vos dich e·us tromp»). Sulla melodia di accompagnamento delle opere trobadoriche si sa ancora poco, anche se negli ultimi anni la questione viene sempre più spesso affrontata e approfondita.<sup>233</sup> Come si è visto, per le *coblas* si pensa soprattutto alla contraffazione melodica, e potrebbe quindi stupire che la ricerca nei principali repertori di lirica romanza degli schemi metrici e rimici, principali indizi di cui si dispone per l'individuazione dei *contrafacta*,<sup>234</sup> porti a risultati negativi nel riconoscimento dei modelli melodici per le *coblas* IV e V. Ciò, però, non implica per forza che la melodia di questi componimenti fosse originale, perché il modello potrebbe essere irriconoscibile agli occhi moderni o essere andato perduto. Da sottolineare, comunque, che la musica possedeva un'importanza speciale nelle *coblas*,

---

<sup>233</sup> Per una sintesi dei problemi si veda CARAPEZZA 2020. Cfr. anche MILONIA 2016 e FEDI 2016. «Il meccanismo contraffattivo, che vedeva la *canso* come genere-fonte per la melodia di altri generi con contenuto differente, viene applicato anche ai nuovi generi, creati con un arricchimento formale e coreografico per sopperire alla carenza ideologica della *canso*. Sono sempre i testi che trattano d'amore quelli per cui viene composta la melodia. Il canto, anche attraverso le più disparate fenomenologie "generiche", deve muovere dall'amore, giusta le prescrizioni di Bernart de Ventadorn. La musica nasce originale solo se c'è amore. Così il *descort*, la *dansa*, la *balada*, l'*estampida*, ed altre forme ancor meno frequentate, basano le tematiche trattate sul grande canto cortese, mentre i *sirventes*, le *tenso*s e gli altri generi che tradizionalmente si servivano della melodia della *canso* ebbero nuovo materiale da cui attingere le proprie strutture» (CANETTIERI 2011: 31-32).

<sup>234</sup> Sulle metodologie di individuazione dei *contrafacta* cfr. MARSHALL 1980, CANETTIERI - PULSONI 2003 e relativa bibliografia.

soprattutto in quelle in tenzone, perché l'utilizzo degli stessi schemi metrici e rimici, e dunque della stessa melodia, istaurava un solido legame tra i testi.

Come si diceva più su, i testi XIV e XV non vengono definiti *coblas* dai loro stessi autori, e nemmeno dalle rubriche, anche se quella del testo XV, che recita «Responsio ad predictam» (R, f. 29v),<sup>235</sup> li mette in relazione tra di loro. Essi – si è detto – non corrispondono alla descrizione di nessuno dei generi descritti dal trattatista di Ripoll, ma coincidono parzialmente con la sua definizione di *cobla*. Parzialmente, perché dal punto di vista contenutistico si tratta, sia in senso stretto che in senso largo, di «questions que hom fa al altre», ma dal punto di vista formale essi sono formati da tre (e non da due) strofe con una *tornada*. Resta da capire se, nonostante questa difformità dai suoi stessi dettami, questi due testi fossero considerati delle *coblas* dal trattatista. Si riportano di seguito i due componimenti secondo l'edizione di Lola Badia (1973: 247 e 255), per i quali, anche, propongo una traduzione in italiano:

Testo XIV	Testo XV
[Rubrica assente]	Responsio ad predictam
<p>N'archipestre, si Deus bona ventura          vos do, si'us plats, donats m'un desclaratge          d'una rayso qui'm sembra fort escura:          car tots em fylls d'Adaz e d'un linatge,          en ayçel temps qu'eron frayres cosis,          co s'avengron departir los pays,          que uns fossen princeps, altres sotmis,          ne quo's triet lo vila del paratge?</p>	<p>Los fylls Nohe les terres per mesura          partin, aprop Namroth n'ach seyoratge          ans que altr'om prengues comensadura          e, seyoran forsan, creguon l'usatge:          l'un fou sotmis e l'altre majorius.          Cham fo vilas, qui fou languabossis,          Sem fou dit clerchs, qui Nohe nuu cubris,          Japhet, gentil, qui'l blasmet del folatge.</p>
<p>Enquer vos prech que'm dyats, e'us dets cura,          d'una stela con dona guionatge</p>	<p>Al fayt de mar Deus da governadura,          no la stela, mas a un encabatge:</p>

<sup>235</sup> *Responsio* non può avere qui valore di genere, come si vede dal confronto con le altre rubriche dei componimenti dell'antologia (cfr. TABELLA 1).

a cent mil naus de nuyt en la fosc**ura**,  
que xascuna vol far divers viat**ge**,  
ne la terra co·s fondet en abis,  
ne quon tremet, e diats me si vis  
d'un ix tans flums qui jamays non a fis,  
ne con la mar no monta pel ribat**ge**.

Dyats del sol si saubets sa plomb**ura**,  
ne l'arch del cel per qual significat**ge**  
se mostra grog, rog, dejus sa verd**ura**,  
ne lo lampech con es del tro missat**ge**,  
ne Jesucrist, en ço qu'El fo Masis,  
quom fo no par, aytantes obres fis,  
ne quan ha be d'infern a parad**is**,  
ne Anticrist si deu far lonch estat**ge**.

Eu am dona ab bel cors, clar e lis  
e, quan me veu, fa·m un dolç, plasent ris,  
mas oltrejar no·m vol que·m obes**is**:  
a[r] dyats me si fas fol demorat**ge**.

no·s mou d'un loch, mas en sa mirad**ura**  
los marines cossiron lur retrat**ge**.  
L'aygua pren ven e la terra trem**is**,  
le mars fa·n fons de quuy manon los r**ius**,  
los rius fan flums qui van al loch maris:  
tant da con pren lo fayt del marinat**ge**.

Son torn del sol es del mon. L'arch figur**a**  
aygua, foch, sanch de divers pariat**ge**.  
Lo lampech nax del tro per sa natur**a**:  
primer s'espan qu'om no·n hou lo tronat**ge**.  
Deus fo no par perque par no ag**ues**.  
De cel infern, ve serchar los pays.  
No say lo temps d'Antecrist quant er vis,  
Babilonia vos retra l'enfantat**ge**.

A la bela a cuy estas aclis  
siats humils, avinen, entrem**is**,  
franchs e cortes ab plasentier serv**is**,  
car tart o prim vos en retra lo guat**ge**.

## Traduzione

---

### XIV:

I: Arciprete, che Dio vi dia buona fortuna! Se vi aggrada, datemi un chiarimento su un argomento che mi sembra molto oscuro: poiché siamo tutti figli di Adamo e della stessa stirpe, in quel tempo in cui i cugini erano come fratelli, come avvenne che i paesi vennero divisi, che alcuni divennero principi (e) altri sottomessi, e come si distinse il villano dal nobile?

II: Ancora vi prego che mi diciate, e che vi deste cura (di spiegarmi), di come una stella di notte nel buio fa da guida a cento mila navi, ognuna delle quali vuol fare una strada diversa, e come la



terra è sorretta dagli abissi, e come trema, e ditemi se vorrete da dove esce un tale fiume che non ha mai fine, e come mai il mare non trabocca sulla riva.

III: Dite se sapete del sole il suo tramonto (= il sole dove va quando tramonta) e cosa significa per l'arcobaleno il giallo e il rosso sotto il verde, e come il fulmine è messaggero del tuono, e Gesù Cristo, che fu il Messia, e fu uomo senza pari per quante azioni ha fatto, e quanta distanza c'è dall'inferno al paradiso, e se l'Anticristo deve fare (sulla Terra) una lunga permanenza.

T: Amo una donna con un bel corpo, chiaro e liscio, e quando mi vede mi fa un sorriso dolce e piacevole, ma non vuole darmi il suo consenso: ora ditemi se attendo vanamente.

---

**XV:**

I: Dopo che i figli di Noè si divisero le terre con ragionevolezza, Nimrod ne prese possesso prima che qualsiasi altro uomo iniziasse e, con il suo dominio con la forza, accrebbe l'uso (di dominare con la forza): uno fu sottomesso, l'altro (divenne) più potente. Cam, che era beffardo, divenne un villano, Sem, che coprì Noè nudo, fu nominato chierico, e Jatet, che lo bestemmiava per la sua stoltezza, nobile.

II: Nelle cose del mare è Dio che dà una guida, non la stella, anche se essa ha uno scopo: non si muove affatto, ma attraverso la sua contemplazione i marinai cercano il loro ritorno. L'acqua è trascinata dal vento e la terra trema, il mare ne fa i sorgenti da cui sgorgano i ruscelli, i ruscelli fanno i fiumi che vanno al mare: le cose del mare tanto danno quanto prendono.

III: Il giro del sole è intorno al mondo. L'arcobaleno rappresenta acqua, fuoco e sangue in varie combinazioni (?). Il fulmine nasce dal tuono per sua natura: si diffonde prima che si possa udire il boato. Dio fu senza eguali perché non avesse eguali. Dal paradiso all'inferno, c'è molta distanza. Non so quando giungerà il tempo dell'Anticristo, ma Babilonia vi donerà la primogenitura.

T: Nei confronti della bella verso cui siete suddito siate umile, piacevole, disponibile, franco e cortese con servizio affabile, perché prima o poi vi ricompenserà.

Il testo XIV è formato da tre strofe *unissonans* e una *tornada* di quattro versi, con schema a10' b10' a10' b10' c10 c10 c10 b10' e rime in *-ura*, *-atge*, e *-is*, e consiste in quindici domande, tipiche della cultura scolastica medievale, che un anonimo pone a un arciprete.<sup>236</sup> Il componimento di risposta del chierico presenta il suo stesso schema metrico e rimico con un'eccezione nel sesto verso delle tre strofe, femminile invece che maschile, e con una rima in *-ius* anziché in *-is*;<sup>237</sup> la melodia utilizzata dall'arciprete riprende quindi quella dell'anonimo.

A differenza dei testi IV e V, che presentano degli schemi metrico-rimici che ai nostri occhi possono sembrare originali, quelli di queste due *coblas* sono condivisi da molti altri componimenti trobadorici che si trovano sotto il numero 368 del Frank. L'unica differenza consiste nelle rime: in *-ura*, *-atge*, e *-is* quelle dei nostri due testi,<sup>238</sup> in *-atge*, *-ia*, *-en* quelle dei componimenti schedati dallo studioso ungherese, con una mancata corrispondenza che interessa anche i timbri.<sup>239</sup> Dunque, la contraffazione da una *canço* perduta<sup>240</sup> non è certa, ma resta molto probabile.

Nonostante la difformità del numero di strofe in relazione alla definizione del trattato, questi testi possono essere etichettati come *coblas*. Questa difformità, infatti, può essere interpretata come un'eccezione alla regola, ammessa dallo stesso trattatista in conclusione alla sua opera, quando afferma che i trovatori possono contravvenire alle regole che ha formulato per «soptilesa» o per «necessitat»:<sup>241</sup>

<sup>236</sup> L'unica domanda a cui l'arciprete non risponde è la quinta, ovvero quella su come si sostiene la terra nell'abisso.

<sup>237</sup> La rima al v. 21 in *-es* è probabilmente dovuta alla corruzione del testo. Cfr. BADIA 1983: 262: «*agues*: aquest barroer error de rima i la deficiència conceptual del vers fan pensar en una corrupció del text. En efecte, l'explicació tautologica d'aquest vers (que respon als vv. 21-22 del poema XIV) no sembla pas que doni raó dels fonaments de la cristologia (una persona, dues natures), que és el que hauria calgut alludir aquí». Al v. 5, *majorius* per *majoris* «sembra forma adaptada a la rima a partir de majores, 'principal' (Levy, PD, p. 232)», cfr. BADIA 1983: 260. Per il passaggio nella risposta dalla rima maschile alla femminile si ricordi che: “[...] la poesia catalana del segle XV no sempre respecta el principi del gènere de la rima. Ja sigui per descurança, ja sigui perquè fa la filigrana d'alternar els gèneres a cada cobla, el cas és que apareixen molt sovint rimes que canvien de gènere d'una cobla a l'altra» (PARRAMON 1992: 28).

<sup>238</sup> Tutte le rime del testo sono utilizzatissime dai trovatori (cfr. SANTINI 2010).

<sup>239</sup> Le informazioni si leggono nel seguente modo: la prima abbreviazione indica il genere di appartenenza del componimento, poi segue un numero indicante la quantità di strofe, segue un'abbreviazione per il tipo di rime (*unissonans*, *singulars*, *alternate*), e infine il numero di versi per strofa (cfr. FRANK: XXXIII). I componimenti sotto il n. 368 di Frank sono: 1) Bt. Alam. 76,22; sirv. 5 u 8, 1-4. 2) Ct. Prov. 184,1; tens. 2 u 8, 2-4. 3) Guionet. 238,2; tens. 6 u 8, 2-4. 4) Gr. Riq. 248, 75; tens. 6 u 8, 3-4. 5) Gr. Sal. 249,2; tens. 6 u 8, 2-4. Vers 8: «sia». 6) Lanfr. Cig. 282,6; sirv. 5 u 8, 2-4, 2. 7) Lanfr. Cig. 282,14; tens. 6 u 8, 2-4. 8) Rb Belj. 390,1; sirv. 4 u 8, 2-4. 9) Rain. 413 a, 1; tens. 4 u 8, 2-4. 10) Uc St-C. 457,17; cobl. 1 c 8. 11) P. Arquier, cobla (*Lays d'amors*, t. II, p. 160); 2 u 8, *-atge*, *-ia*, *-en*.

<sup>240</sup> “Perduta” perché sotto il n. 368 si hanno solo testi che prevedono il riutilizzo della veste musicale di un altro componimento.

<sup>241</sup> In questo contesto, inoltre, la parzialità di informazioni sul genere non sorprende, perché come notava già Marshall: «The obvious external characteristics of the various genres are mentioned, but without any great understanding. Even when defining the *dansa* and the *viadera* (44-66, 74-83), whose whole nature must have depended on their musical structure the theorist make no reference to music (except perhaps for the word *clausules*, 77). He even makes no clear reference to the fact that the *sirventes* was composed on a borrowed tune. His descriptions of the form of the more complex genres – the *dansa* and the *viadera* – are tentative and obscure, partly because of the absence of clear technical terms, partly because they are purely external descriptions elaborated simply from an examination of written texts» (MARSHALL 1972: XCV-XCVI).

E si per ventura son trobades alcunes maneres contra a qui es dit de la differencia de les cançons e de les altres maneres de cantars, o encare en la differencia de les rimes, tot se fa comunament per soptilesa o per alcuna altra necessitat, per que aço basta complidament (Trattato di Ripoll II, rr. 147-50).

### 3.3. Le tre redazioni delle *Leys d'amors*

La necessità di stabilire alcuni criteri utili alla premiazione delle opere in gara durante i certami indetti a partire dal 1323 dal *Concistori dela Gaya Sciencia* di Tolosa, diede impulso alla stesura delle *Leys d'amors*, uno dei più importanti trattati di poetica trobadorica.<sup>242</sup> Di esse ci restano tre redazioni: due in prosa (una lunga, LDA1, e una breve, LDA2, databili tra il 1328 e il 1356) e una in versi (FLORS), databile tra il 1328 e il 1338.<sup>243</sup> In LDA2, probabilmente con riferimento a LDA1, si accenna al fatto che fu incaricato della composizione di questo trattato il giurista Guilhem Molinier, affiancato dal collega Bartolomeu Marc,<sup>244</sup> e che eventuali dubbi nella stesura del testo sarebbero stati sottoposti al *Concistori* stesso. In un momento successivo, però, su richiesta dello stesso Molinier, gli venne affiancato un gruppo di aiutanti: «mossen Bortholi Ysalguier», «mestre Johan de Seyra», «Mestre R. nomnat Gabarra», il «pros Germa de Gontaut» e Johan de Sant Sernin (cfr. FEDI 2019: 82 e 89-90). LDA1 è dunque il frutto di una collaborazione di più autori, e lo stesso vale probabilmente per LDA2; la redazione in versi, invece, è opera del solo Molinier, che ne rivendica la paternità nel prologo del testo (ANGLADE 1926: 33).<sup>245</sup>

Nelle tre redazioni i generi di composizione vengono affrontati nella sezione dell'opera relativa ai *dictatz*, dove si distingue tra *dictatz principals* (*vers, chansos, sirventes, dansas, descort, tensos*,

---

<sup>242</sup> Cfr. ANGLADE 1919-1920: IV, 15-20. Stefano Asperti (1985: 84) sottolinea come la «fondazione del *Consistori del Gay Saber* di Tolosa non sia da vedersi come l'origine di una ripresa ex nihilo dell'attività poetica, ma che piuttosto abbia consentito lo stabilirsi, su basi filologico-erudite, di una nuova tradizione lirica, attraverso la definizione di un sistema di punti di riferimento linguistici, retorici, metrici e di contenuto, tutti formulati precisamente in sede teorica». Si veda anche TAVANI 1988 per il rapporto tra il *Concistori* tolosano con quello barcellonense. Nei seguenti paragrafi si farà riferimento al testo curato da FEDI 2019, che ha sostituito per LDA1 GATIEN-ARNOULT 1841; per FLORS e LDA2, invece, ci si servirà rispettivamente del testo di ANGLADE 1926 e ANGLADE 1919-1920. La versione del testo di LDA1 trådita dal manoscritto B si trova in GONFROY 1981.

<sup>243</sup> Per le datazioni cfr. FEDI 2019: 94-100.

<sup>244</sup> Su Bartolomeu Marc, «docteur en lois, professeur à l'Université de Toulouse, chanoine de Baieus», cfr. THOMAS 1912: 419.

<sup>245</sup> «Cette rédaction ne paraît pas être une simple traduction de l'un des manuscrits de Toulouse, car la division en livres n'est pas tout-à-fait la même. La rédaction en vers devait comprendre d'ailleurs, comme la rédaction en prose de Barcelone, six parties. La fin du traité paraît abrégée et il ne comprend en fait que cinq parties» (cit. ANGLADE 1919-1920: 5).

*partimen, pastorelas, retronchas e planch*) e no *principal* (*somis, vezios, cossirs, reversaris, enuegç, desplaçers, desconortç, plazers, conortç, rebecç, relays, giloçescas, bals*).<sup>246</sup> In questa sezione non si parla mai di *coblas esparsas*, che invece sono affrontate nelle sezioni relative ai tipi di rime e di strofe, facendo riferimento al loro *status* di genere solo in LDA2.

### 3.3.1. Le *Leys d'amors* – redazione lunga in prosa (LDA1)

Uno stretto rapporto tra i *rims espars* e le *coblas esparsas* è enunciato nelle LDA1 nella sezione del trattato che enuncia le diverse tipologie di rima:

Dels rims esparses<sup>247</sup>

Rims espars pot haver respieg a la unitat de la cobla, e per so aytals cobla es dicha esparsa, segon que direm enjos, et hom pot vezer ayssi.

*Mesura vuelhas en tot cas* [...].

E pot esser digz rims espars, jaciayssò que sian motas coblas, so ‘s assaber, cant en una o en diversas coblas [son] algunas rimas que son acordans et algunas que no se acordo per neguna acordansa. Et adonx aytals rimas no acordans podon esser dichas esparsas, las quals alqu apelo brutas, segon qu’om pot ayssi vezer:

*Ayçela mon cor dezira  
Que tant pot e sab valer  
Que l dezirier e l voler  
De totç naturalmen tira.  
Paubre ni ric no sofana  
Tant es liberals e franca,  
Et am degu no s restanca,  
Si de liey no ha gran cura.*

Ayssi pot hom vezer duas rimas brutas o esparsas, aqui can ditz *Paubre ni ric* [no] *sofana*, et en lo derrer bordo can ditz *Si de liey no ha gran cura*, et enayssi d’aquest rim pot hom far dos o tot pot esser .I., qui’s vol (LDA1, II, 43).

Come già notava Dominique Billy (1989: 96-97 e 2003: 16-20), con *rims espars* vengono quindi definite due diverse tipologie di rime: la prima è strettamente legata – tanto da dare loro il nome – alle *coblas esparsas*, in cui i *rims espars* sono «respieg a la unitat de la cobla» (di cui si offre un esempio con *Mesura vuelhas en tot cas*);<sup>248</sup> la seconda invece è propria dei componimenti più lunghi, in cui possono esserci in una o più strofe delle «rimas no acordans», chiamate da alcuni *rimas brutas*, ovvero delle rime irrelate (in particolare, nell’esempio *Ayçela mon cor dezira* le rime *-ana* e *-ura*).<sup>249</sup>

<sup>246</sup> Sull'«empositio del nom» nei «dictatz no principals» cfr. CANETTIERI 1994, in particolare pp. 50-4.

<sup>247</sup> *Sic* in B (f. 32v e nella tavola).

<sup>248</sup> Gli esempi di *coblas esparsas*, non sempre comuni alle tre redazioni, verranno analizzati nel par. 3.3.6. Come si vedrà, non considero *Ayçela mon cor dezira* come una *cobla esparsa*.

<sup>249</sup> Si veda anche ciò che si dice nel par. 19 *De las [diversas] manieras de rims*: «Si hom no a respieg al orde dels bordos mas solamen quar aytal bordo son pauzat en cobla solitaria et esparsa o per aventura, car en aytal cobla seran alcu verset ses acordansa, adonx aytal rim son dig espars o brut [s[e]gon alqus]» (LDA1, II, 19).

Con un rimando cataforico («segon que direm enjos») si rinvia poi alla trattazione della *cobla esparsa* nel paragrafo che le è dedicato nella sezione sui tipi di strofe.<sup>250</sup> In particolare, essa viene inserita tra le *coblas ordinals*, che prendono il loro nome dai *rims ordinals*, ovvero quelle rime che rispettano un dato ordine (fatto questo forse spiegabile solo se si considera che le *coblas esparsas* sono *contrafacta* e dunque l'ordine delle rime è dato dalla canzone-modello, ma ciò non viene mai detto esplicitamente in questa redazione del trattato).<sup>251</sup> Quindi, sotto la rubrica «Cobla esparsa», vengono forniti degli esempi: il primo, *Lo sen del nom, Plassa, vos ha mudat*, presente in entrambi i manoscritti latori del testo, gli altri due *Mant home vey am paubriera* e *Manta gent vey a son perfiieg tardiva*, sono citati solo in T, dopo che viene dichiarato che «Cobla esparsa pot haver tornada per esta manera».

### 3.3.2. *Las Flors del gay saber* – redazione in versi (FLORS)

Stranamente di opinione contraria relativamente al rapporto tra *rims espars* e *coblas esparsas* è Guilhem Molinier nella redazione in versi delle *Ley*s:<sup>252</sup>

Rims espars ve d'esparsa cobla  
o quan en aquella no's dobla.  
Per acordans ressembla mut,  
per qu'om soen l'apella brut  
o bruta, si may vos agenssa;  
car no'y fan ponc de differenssa,  
car en est cas, e rims e rima  
tot es .I. qui trop no'y aprima.  
Aquest rim pot hom divizir  
en .II. o en .I. convertir.  
En aquests exemples seguens  
los podets vesser claraments  
(Flors, II, vv. 1989-2000).

<sup>250</sup> Da tenere presente che per i trattatisti del Concistori, come essi stessi affermano nel par. intitolato *De la diversitat de las coblas en general*, una *cobla* può avere diversi nomi a seconda di ciò che si guarda in essa: «Encaras mays devetz saber que una meteysha cobla pot haver diverses noms segon diverses respieytz, quar be's pot far que una cobla sera crozata, retrogradada, esparsa, metaforada et enayssi pot hom entendre de las autras, segon qu'om poyr[a] vezer enjos» (LDA1, II, 60).

<sup>251</sup> Cfr. il par. *[De] la distincio de las coblas [en general]*: «Aras devetz saber que *totas las coblas que son*, al mens aquelas de las quals nos uzam et havem conoysshensa, *ques o son* estrampas, acordans, *ordinals*, dictionals, parsonieras, o sentencials; e per so segon diverses respieytz una cobla pot haver diverses noms, segon qu'es estat dig. [...] *Ordinals prendo lor nom dels rims ordinal*s. *Aquestas ordinal*s o so dissolutas, singulars, capcaudadas, caudadas, continuadas, encadenadas, crozadas, crotzcadenadas, crotzcaudadas, cadenacaudadas, multiplicativas, biocadas, replicativas, refranchas, serpentinas, deguizadas, *esparsas*, retrogradadas per acordansa, retrogradadas per bordos, retrogradadas per dictios, doblas, ternas, quazer[nas], quintas, unissonans o reforsadas» (LDA1, II, 61, *corsivo mio*).

<sup>252</sup> Nel ms. H, al f. 103r, manca la rubrica che segnala l'inizio del paragrafo sul *rim espars*.

Al testo seguono due esempi: il primo, *Qui de parlar vol esser trop cuxtos*, presente solo in questa redazione, è una *cobla esparsa* senza *rims espars* (che sono l'oggetto della trattazione nel paragrafo); il secondo *Aycella mon cor desira* è il medesimo esempio di *rims espars* che si trova in LDA1.

Ciò che interessa notare qui è che viene completamente invertita la direzione del rapporto tra *rims espars* e *coblas esparsas*: se in LDA1 si affermava che la *cobla esparsa* prende il suo nome dai *rims espars*, per Moliner al contrario «Rims espars ve d'esparsa cobla». Questo stretto legame tra le due componenti, porta a interpretare il dimostrativo «aquella» al v. 1990 come riferito al sintagma «cobla esparsa», e non al solo sostantivo «cobla»: in questo modo, infatti, i *rims espars* sono propri solo delle *coblas esparsas*, nel caso contrario, invece, come per LDA1, essi lo sarebbero stati anche di testi più lunghi. Tutto ciò ha ripercussioni anche sulla lettura degli esempi: in LDA1 i due esempi erano chiaramente il primo di una *cobla esparsa*, l'altro di *rims espars* (con un testo che evidentemente veniva citato solo in parte, ma che poteva benissimo essere più lungo). All'opposto in *FLORS* entrambi gli esempi sono di *coblas esparsas*, fatto che potrebbe spiegare l'assenza di esempi nella sezione relativa alle *coblas*.

Nel tentativo di sintesi, quindi, Molinier cambia involontariamente il senso di ciò che le *Leys* dicono e alla cui stesura pure aveva partecipato: che questa non fosse la sua intenzione è intuibile dal fatto che l'esempio *Qui de parlar vol esser trop cuxtos* – come si è detto – non presenta rime irrelate e resta sottointeso che in quel caso i *rims espars* sono «respieg a la unitat de la cobla» (cfr. par. 3.3.1).

### 3.3.3. Le *Leys d'amors* – redazione breve in prosa (LdA2)

Delle due tipologie di rima sottese alla definizione di *rims espars* in LDA1 (cfr. par. 3.3.1), resta in LDA2 solo la seconda, quella senza legami con le *coblas esparsas*:

De rim espars, en outra maniera dig brut.

Rims espars es cant per acordansa no se dobla en alcuna cobla. Et en ayssi cant alcuna cobla conte alqus bordos et .i. o dos o mays no acordans; aytal verset no acordan son dig espars o brut. E veus ysshemple:

*Aycella mon cor dezira* [...].

Li duy verset *pambre ni ric no sofana*, e l'autres *si de liey non a gran cura* non han acordansa entre lor ni am negu dels autres, per que son dig rim espars o brut (LDA2, II, p. 104-5).

Il testo prosegue poi, svelando un dibattito interno al *Concistori* stesso sul legame tra *cobla esparsa* e *rims espars*:

Alqu dizo que li rim que son pauzat en alcuna cobla esparsa, jaciayso que hajan acordansa finals podon esser dig ishamens espars o brut, pusque la cobla es esparsa. La qual opinio nos no reputam per vertadiera; *quar no se sec que si la cobla es esparsa que li rim sian espars, ni pel contrari*: quar las razos son diversas. Quar rims espars o brutz ha respieg a las acordansas; quar cove que en alcuna cobla sian alcun verset acordan et .j. o .ij. o mays dezacordan. Et enayssi li no acordan son dig espars o brut, haven respieg als autre acordans; quar si tug eran ses acort, adoncx no serian espars ni brut, ans serian estramp. *E cobla esparsa ha respieg a l'unitat de si meteysba, quar testemps vol esser sola, e per so ha nom esparsa, so es a dire que non ha par o pariona. Quar si havia par o piariona no seria esparsa. E ges per so no entendem dire que cobla esparsa e novas rimadas no puescan haver rim espars o brut, si lor compas o requier* (LDA2, II, p. 105-6, *corsivi miei*).

In breve, la «opinio» che esista un legame tra *cobla esparsa* e *rims espars* è negata in entrambi in sensi («*quar no se sec que si la cobla es esparsa que li rim sian espars, ni pel contrari*»), con una presa di distanza, quindi, sia da LDA1 sia da FLORS (o comunque a delle idee circolanti), alle quali si allude con quell'indefinito «Alqu dizo». I trattatisti – si noti il forte utilizzo della prima persona plurale nel paragrafo – precisano poi che per *rims espars* si intende solo la presenza di una, due o più rime irrelate nella strofa, ma non di tutte, perché in questo caso si parlerebbe di *rims estramps*.

Si dà poi qualche prima informazione sul genere: la *cobla esparsa*, come indicato dallo stesso aggettivo che ha evidentemente il valore di 'solitaria, singola', è un testo monostrofico («*testemps vol esser sola, e per so ha nom esparsa, so es a dire que non ha par o pariona. Quar si havia par o piariona no seria esparsa*»), che – come si puntualizza in conclusione –, se richiesto dal metro, può contenere dei *rims espars*.<sup>253</sup>

In LDA2, nella sezione concernente le varie tipologie di *coblas*, sotto la rubrica «De cobla esparsa», viene poi sviluppata una vera e propria definizione. Ribadendo il significato di *esparsa* e adducendo gli stessi tre esempi usati da LDA1, i trattatisti forniscono qui delle nuove informazioni, come la possibilità di avere un *rim faysuch* nel corpo del testo, ma non nella *tornada*, o la varietà di argomenti che contraddistingue il genere:<sup>254</sup>

De cobla esparsa.

Esparsa es dicha quar es ses par, so es que no ha pariona, e no dupta rim faysuch, sino vas la fi, cant hom li dona tornada. E pot esser d'una bona razo notabla o de motas.

*Lo sen del nom, plassa, vous ha mudat, [...].*

Cobbla esparsa pot haver tornada, segon la maniera dels autres dictatz. E veus ysemples:

*Mant hom vey a paubriera [...].*

O enayssi:

*Manta gen vey a son profieg tardiva [...]*

(LDA2, II, p. 132-4).

<sup>253</sup> Ciò può avvenire anche nelle *novas rimadas*, sulle quali cfr. DI LUCA 2008a.

<sup>254</sup> Sul *rim faysuch* cfr. par. 3.3.5.

Dunque, per i redattori di LDA2, una *cobla esparsa* è un componimento dal punto di vista formale monostrofico (con possibilità di *tornada*), mentre da quello contenutistico di elevato contenuto della materia («E pot esser d'una bona razo notabla o de motas»). In LDA1, come si era detto nel par 3.3.1, una suddivisione dei tipi di strofe in «estrapas, acordans, ordinals, dictionals, parsonieras, o sentencials» la poneva tra le *coblas ordinals* che «prendo lor nom dels rims ordinals»; in LDA2, nonostante il cambio di prospettiva, il paragrafo dedicatole rimane nello stesso luogo, all'interno quindi della sottosezione dedicata a questa tipologia.<sup>255</sup>

Per la prima volta, in LDA2 lo *status* di genere della *cobla esparsa* è esplicitato: innanzitutto, anche se il paragrafo dedicatole non viene spostato nella sezione relativa ai generi, la potenzialità di essere seguita da una *tornada* la accosta agli «autres dictatz»; inoltre, proprio in quanto tale, nelle competizioni annuali indette dal *Concistori*, essa – se di argomento didattico-poetico – al pari di altri generi, merita di essere premiata:<sup>256</sup>

Las ordenansas dels .VII. senhors mantenedors del Gay Saber  
[...] E quar alcuna vetz es donada certa joya extraordinaria, per cobbla esparsa, per apenre et  
essenhar los noels dictadors, et en aysso cove que'l bedels trebalhe, deu haver de cel ques ha la  
joya .V. sols tornes, si donar los hy vol de grat (LDA2, I, p. 20).<sup>257</sup>

In un panorama in cui l'ampio spettro di contenuti che si addice a questo genere sembra essere la regola,<sup>258</sup> la scelta di premiare solo le *coblas esparsas* didattiche non è casuale.<sup>259</sup> La formazione dei giovani poeti, infatti, non avviene soltanto tramite l'acquisizione delle regole di composizione, ma anche attraverso l'apprendimento di determinati comportamenti morali e sociali, che le *Leys* stesse si prefiggono come compito di insegnare.<sup>260</sup> Non stupisce, quindi, che gli esempi di *coblas esparsas*

<sup>255</sup> Manca in LDA2 il f. 107r, dove inizia la sezione dedicata alle *coblas ordinals*, ma che essa rientri in questo gruppo è intuibile dal fatto che non esiste nessuna differenza nell'ordine delle tipologie di *coblas* trattate nelle due redazioni dell'opera. Manca purtroppo uno studio specifico sull'evoluzione del testo da LDA1 a LDA2.

<sup>256</sup> In particolare, una *canço* o un *vers* vengono premiati con la *joya de la vinleta*, la *dansa* con quella de *l'eglentina* e un *sirventese*, una *pastorella* o una *vergiera* con quella del *gang* (cfr. FEDI 2019: 83).

<sup>257</sup> *Mantenedors* ha il significato di 'campione, difensore', mentre *joia* quello di 'gioiello' (cfr. ANGLADE 1919-1920: 21, n. 1 e 23, n. 3). Il *bedels trebalbe* è una figura «moitié secrétaire, moitié appariteur» e uno degli «officiers» della compagnia: «Il fait les concovations, comme celui de l'Université. Il reçoit de l'argent des lauréats, comme l'autre des étudiants. Les «patrons de la fête» lui donnent un costume tous les ans, comme les bedeaux de l'Université en reçoivent un des nouveaux maîtres» (ANGLADE 1919-1920: 34, n. 2).

<sup>258</sup> Oltre a quelle morali, Rieger (1988) individua in base al contenuto le *coblas* metapoetiche, parodiche, oscene e sulla *fin'amor*.

<sup>259</sup> I componimenti premiati tuttavia non sempre corrispondono alle caratteristiche descritte nel trattato (cfr. JEANROY 1914: XVIII-XXI): come si è visto nel cap. 2.2.4. l'unica *cobla* premiata dal *Concistori* è di tre strofe e di contenuto amoroso.

<sup>260</sup> Si veda cosa si dice a tal proposito in LDA2 (V, 1): «E car aquestas Leys d'amors son fachas per doas cauzas especialmen, entre las autras: la una per essenhar los noels dictadors per qual manera sapian dictar en Romans, e la segunda per refrenar los fols aymadors e per ostar et esquivar lors dezonestz e no legutz deziriers». Inoltre, si tenga



nel trattato, siano tutti pedagogici: in un caso la spiegazione riguarda la figura retorica dell'antifrasa, negli altri riguarda i comportamenti morali che si addicono agli uomini in società (cfr. par. 3.3.6).

Infine va notato che, nonostante una *cobla esparsa* possa guadagnarsi il riconoscimento della giuria del *Concistori*, essa rispetto agli altri *dictatz* viene messa su un gradino inferiore. La vittoria negli agoni, infatti, è anche uno dei requisiti per ottenere il *Bachelier en Gai Savoir* e il *Doctorat en Gai Savoir*, ma la «joya extraordinaria» che si conquista con la composizione di una *cobla esparsa* non è un attributo necessario per il conseguimento di nessuno dei due titoli.<sup>261</sup>

### 3.3.4. La confusione nel rapporto tra *rims espars* e *cobla esparsa* nelle tre redazioni delle *Lays d'amors*

Lo schema seguente sintetizza l'evoluzione del rapporto tra *rims espars* e *cobla esparsa* nelle *Lays*, così come emerge dalla lettura che si è fatta delle tre redazioni:

LDA1:	<i>Rims espars</i>	=>	<i>Cobla esparsa</i>
FLORS:	<i>Cobla esparsa</i>	=>	<i>Rims espars</i>
LDA2:	<i>Cobla esparsa</i>	≠	<i>Rims espars</i>

Se è lecito addentrarsi in alcune ipotesi, si può tentare di spiegare la confusione nelle tre redazioni dell'opera partendo da una piccola osservazione riguardante proprio il rapporto tra le rime irrelate

---

conto dello spazio che il trattato dedica agli insegnamenti morali e cristiani (cfr. FEDI 2019 e ANGLADE 1919-1920: I, 52-70).

<sup>261</sup> Per diventare *Bachelier en Gai Savoir* «il fallait que le candidat eût obtenu déjà une *fleur principale* et qu'il eût obtenu un examen en règle devant les sept mainteneurs (ou la majorité d'entre eux) assemblés, en présence du chancelier et des autres personnes qu'il leur plairait d'inviter à faire partie de leur Conseil». Dopo aver ottenuto il *Bachelier*, i poeti potevano aspirare al *doctorat*, con la vittoria di tutte e tre le *flors* (cfr. ANGLADE 1919-1920: 26 e 28 in riferimento a LDA1, I, pp. 15-16 e 23). Sulle similarità tra *concistori* e istituzione universitaria cfr. GALVEZ 2011 e FEDI 2019: 84.

e il genere della *cobla*.<sup>262</sup> La TABELLA 3, in appendice, raccoglie i componenti monostrofici della BEDT, ovvero quei testi corrispondenti alla definizione della *cobla esparsa* secondo le *Leys*, e seleziona quelli che contengono un *rim espars*.

Dei 329 testi etichettati come “cobla” dalla BEDT, 33 presentano una rima irrelata al loro interno (cfr. GRAFICO 1). Il dato, che così potrebbe sembrare poco significativo, se contestualizzato in campo trobadorico, acquista un particolare spessore. Nel suo repertorio metrico, infatti, István Frank (1966: I, XXX, n. 2) segnala solo due casi di rima irrelata, nella pastorella religiosa *Ogan ab freg que fazia* di Joan Esteve (BEDT 266,009) e nella canzone *Per pratz vertz ni per amor* di Peire Milo (BEDT 349,004). Con un totale di 2 testi all'interno dell'intero repertorio trobadorico, i 33 relativi al genere della *cobla* assumono un particolare rilievo.<sup>263</sup>

**Grafico 1:** L'incidenza della rima irrelata nelle *coblas* monostrofiche non dialogiche.



La relativamente alta percentuale di *coblas* che presenta una rima irrelata non è dovuta all'imperizia dei trovatori, ma al fatto che si tratta di testi di contraffazione. Ad esempio, *Pos d'autra part* di Gui d'Uisel (BEDT 194,018b) e *La premeira de totas las vertutz* di Bertran Carbonel (BEDT 082,059), entrambe *coblas esparsas*, riprendono la melodia – e dunque lo schema metrico e rimico – dalla canzone *Si tot me sui a tart apercebutz* di Folquet de Marseilla (BEDT 155,021). Nel compiere

<sup>262</sup> Cfr. BILLY 1989: 96-97. Intendo rima irrelata nell'accezione di BELTRAMI 1991: 354: «La terminazione di un verso che non rima con altri nel testo (anche sinonimo di *verso irrelato*). Il concetto di rima irrelata ha senso solo all'interno di schemi in cui almeno una parte degli altri versi siano in rima». Cfr. anche BELTRAMI 1991: 189-90.

<sup>263</sup> Nel grafico non sono rappresentate le *coblas* dialogiche: di questo gruppo quelle monostrofiche sono 54, di cui 11 con rima irrelata (cfr. TABELLA 4 in appendice).

questa operazione la rima *-or*, che nel testo folchettiano si ripeteva in tutte le strofe, nei testi monostrofici rimane isolata.<sup>264</sup>

<p>Folquet de Marseille, <i>Si tot me sui a tart aperceubutz</i> (BEdT 155,021) – prime due strofe.</p>	<p>Gui d'Uisel, <i>Pos d'otra part</i> (BEdT 194,018b)</p>
<p>Sitot me soi a tart aperceubuz, aissi cum cel c'a tot perdut e jura que mais non joc, a gran bonaventura m'o dei tener c'ar me soi conoguz del gran enjan c'Amors vas mi fasia, c'ab bel semblan m'a tengut en fadia mais de dez ans, a lei de mal deut<u>or</u> qu'ades promet mas re non pagaria.</p>	<p>Vos d'otra part ses vertat mos scutz a guardar may de la vostra falssura e gens per me no fassatz fortfetxura enent vos dich, no·m rendatz les salut<u>z</u>, e no·us pensets que per vos xan ne ria, ans seguiray d'ara 'nan outra via, e vulh sabgats qui pert vostr'am<u>or</u> s'asanya mays que qui la conq<u>ueria</u>.</p>
<p>Ab bel semblan que fals'Amors aduz s'atrai vas leis fols amanz e s'atura, co·l parpaillos c'a tan folla natura que·s fer el foc per la clartat que·i lutz; mas eu m'en part e segrai altra via, sos mal pagaz, qu'esters no m'en partria; e segrai l'aib de tot bon sufrid<u>or</u> que s'irais fort si com fort s'umelia.</p> <p>[...]</p>	<p><b>Bertran Carbonel, <i>La premeira de totas las vertutz</i> (BEdT 082,059)</b></p> <p>La primiera de totas las vertutz es c'om aia en son parlar mezura; per que totz homs deuri'aver gran cura de gen parlar cant se sent somogutz, c'uey non es homs ab peyor malautia cant de maldir sa lenga no castia; car per maldir pren dan e deshonor e ven a faytz per qu'en per sa baylia.</p>

<sup>264</sup> Respingo il suggerimento di Antonio Petrossi (2009: 12-13) di distinguere le *coblas esparsas* dalle *triadas* in base alla presenza di una rima irrelata all'interno del componimento, che secondo lo studioso contraddistinguerebbe la seconda tipologia di testi. Per i testi, le edizioni di riferimento sono: SQUILLACIOTTI 1999: 42 per Folchetto di Marsiglia, ROUTLEDGE 2000: 113 per Bertran Carbonel e MASSÓ TORRENTS 1923: 396, n.100 per Gui d'Uisel.

Si potrebbe obiettare che sei dei testi con rima irrelata della TABELLA 3 hanno schemi metrico-rimici unici, come ad esempio *Totz hom deu esser curos* (BEdT 246,071) oppure *Bos noirimens dona regla* (BEdT 246,011) di Guillem de l'Olivier d'Arle; ma bisogna tenere presente che questi sono più probabilmente la testimonianza dell'esistenza di canzoni oggi perdute, più che la prova che le *coblas esparsas* potessero originarsi da melodie originali.

La confusione nel legame tra *rims espars* e *coblas esparsas* nelle *Ley*s, dunque, potrebbe derivare dalla generica riflessione dei trattatisti di LDA1 che sono i nomi delle rime a dare quelli delle tipologie strofiche. Le definizioni di *rims espars* e di *cobla esparsa*, infatti, circolavano già autonomamente, come testimoniato ad esempio dal trattato di Ripoll,<sup>265</sup> antecedente e indipendente dalle *Ley*s.<sup>266</sup> L'aggettivo *espars* in riferimento alle tipologie rimiche e strofiche può aver quindi stimolato un'analogia del tipo *rims ordinal*s > *coblas ordinal*s così come *rims espars* > *coblas esparsas*. La definizione di *rim espars* come 'rima irrelata', però, non si adattava perfettamente a tutte le *coblas esparsas* e allora si è forse sentita la necessità di ampliarla, spiegando che «Rims espars pot haver respieg a la unitat de la cobla, e per so aytals cobla es dicha esparsa» (cfr. LDA1).

In seguito, una più profonda riflessione dei redattori di LDA2 sopprime il legame tra i due elementi, sottolineando che, però, se il loro metro lo richiede («si lor compas o requier», che interpreto come un riferimento alla pratica della contraffazione), anche le *coblas esparsas* possono contenere un *rim espars*.

---

<sup>265</sup> «(Rim)es sparses seguons als cuns no son sino rimes soltes, mas enpero io trop que ri(me)s sparses son aqueles qui en una cobla matexa son luy n les unes de les altres axi (con) n'i ha 'ij' o 'iij' al mig, axi con clarament pot veure qui be o vol guardar en los (c)antas dels trobados antichs» (Trattato di Ripoll II, rr. 99-103).

<sup>266</sup> Si ricordi che, come si è detto nel par. 3.2, il trattato di Ripoll è di poco precedente alle *Ley*s e, soprattutto, indipendente dalla scuola tolosana.

### 3.3.5. Il *rim faysuch* nelle *coblas*: dalle *Leys* al *Compendi* di Castellnou

Al *rim faysuch* viene dedicato molto spazio nella sezione dedicata ai *vicis* del *trobar* nel libro IV di LDA1.<sup>267</sup> Il testo viene poi rielaborato da Guilhem Molinier nella redazione in versi, nella sezione riservata ai vizi e le figure retoriche nella parte quinta del trattato.<sup>268</sup> È assente, invece, in LDA2, dove manca completamente il libro dedicato alle figure retoriche.<sup>269</sup>

L'esistenza in LDA2 di quest'ultima parte del trattato, oggi perduta, è stata recentemente ipotizzata da Beatrice Fedi (2019: 7-9) sulla base di un passo contenuto nell'opera stessa e sull'osservazione che la mano moderna che colma le lacune nel manoscritto tolosano di LDA1 riporta spesso lezioni di LDA2 (assenti in LDA1 e FLORS) nelle parti di testo confrontabili. Questa mano interviene anche nell'ultimo libro (fino a IV, 2, 19) dove non è possibile fare confronti con LDA2, proprio perché non ci è giunto il testo.<sup>270</sup> In questa direzione potrebbe muovere anche l'analisi dei passi sulla *cobla esparsa* e, in particolare, l'informazione sul rapporto tra essa e i *rim faysuchs*.

Analizzando il testo di una sintesi divulgativa delle *Leys*, il *Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber* di Joan de Castellnou (cfr. MANINCHEDDA 2003),<sup>271</sup> nel paragrafo dedicato all'«Escusacio de rim fexuch» si legge:<sup>272</sup>

---

<sup>267</sup> Cfr. LDA1, IV, 29, in FEDI 2019: 641-50. «*Rim faysuch* (literally "annoying, importunate rime"), which is excessive riming within one line, in from two to four words according to the number of syllables per word and per line (III, 68-86), for example *Langor, tristor, dolor e plor tot dia* (III, 70), or in a shorter line *Devers, poders e sciensa* (III, 74)» (SMITH 2018: 248-9); per il legame di quest'ultimo con il *vers enpentatz* cfr. SMITH 2018: 253-5.

<sup>268</sup> Cfr. FLORS, V, vv. 4736-4797 in ANGLADE 1926: 56.

<sup>269</sup> Cfr. FEDI 2017: 85: «da parte relativa alle figure retoriche [*di LDA2*], inizialmente prevista nel piano dell'opera, o non ci è pervenuta per mere ragioni meccaniche o non è mai stata scritta».

<sup>270</sup> «[...] da altri passi del primo libro di LdA2 apprendiamo che la descrizione delle figure retoriche era stata oggetto di ampia discussione da parte dei *mantenedors del Gay saber*, che ne avevano richiesto esplicitamente una revisione ("per metre las Leys d'Amors en bona forma", LdA2, I, 24) con lettera d'incarico a Guilhem Molinier datata 1355 [...]. Dal manoscritto tolosano latore di LdA1 viene forse un altro indizio a favore dell'esistenza di una copia di LdA2 munita della sezione sulla retorica: infatti nel capitolo sulla retorica di LdA1 una porzione di testo non leggibile per rafilatura (a IV, 2, 19) viene trascritta da una mano moderna che è solita riportare sul codice i segmenti testuali perduti a causa della rafilatura subita da T, i quali coincidono nella gran parte dei casi con la lezione di LdA2; dopo tale luogo non vi è più traccia di annotazioni di questa mano e le lacune per rafilatura di T restano tali, non sappiamo per quale ragione. L'origine dei complementi potrebbe rimandare ad un testimone non pervenutoci di LdA1, ma la perfetta coincidenza con il dettato di LdA2 sembra avallare l'esistenza di un esemplare perduto della versione breve in prosa che comprendeva anche la sezione relativa alla retorica, o almeno di un suo abbozzo» (FEDI 2019: 7 e 8-9).

<sup>271</sup> In un'altra sezione del trattato, l'autore si sofferma sui generi di composizione, ma non sulla *cobla esparsa*, nonostante – come testimonia il passo – ne contempra l'esistenza.

<sup>272</sup> Sull'autore, di cui sappiamo pochissimo, cfr. MANINCHEDDA 2003: 9-13. Fedi (2019: 92, n. 8) sottolinea che non è mai stata «ufficialmente attestata la collaborazione di Joan de Castellnou al progetto delle *Leys d'amors*». I passi citati dal *Compendi* seguono l'edizione MANINCHEDDA 2003. Sul *Compendi* si veda anche MANINCHEDDA 1996 e CURA CURÀ 2005.

En cobla esparsa escusam rims fexuchs, sino vas la fi, en cas que haia tornada (*Compendi*, 15, 13-15).

Il passo è accostabile a quello di LDA2, l'unica redazione che accenna al rapporto tra il genere della *cobla* e la rima interna:<sup>273</sup>

Esparsa [...] no dupta rim faysuch, sino vas la fi, cant hom li dona tornada (LDA2, II, p. 132-4).

Si può ipotizzare che questa informazione fosse stata replicata dai trattatisti tolosani anche nella sezione relativa alle figure retoriche di LDA2, oggi perduta, e immaginare quindi che Castelnou avesse sotto gli occhi quest'ultima, dato che essa è assente in LDA1 e FLORS. Però, i rapporti tra il *Compendi* (i cui tre manoscritti che ci tramandano l'opera, attestano tre diverse fasi elaborative)<sup>274</sup> e le diverse redazioni delle *Leys* non sono ancora del tutto chiari.<sup>275</sup> E, anzi, Fedi (2017: 101), in un articolo in cui si sofferma sulle fonti dell'epitome, conclude che Castelnou probabilmente attinge «a LDA1 in una sua ipotetica fase di elaborazione assai meno avanzata delle versioni che ci sono pervenute» e non a LDA2. Mettendo da parte il complesso rapporto tra le diverse opere, ciò che interessa notare qui è la circolazione nel contesto tolosano della possibilità testimoniata da LDA2 e dal *Compendi* per i trovatori di utilizzare la rima interna solo nelle *tornadas* e non nel corpo delle *coblas esparsas*.

---

<sup>273</sup> DOM, s.v. *doftar*: «a. 'douter', b. 'redouter, craindre'».

<sup>274</sup> Cfr. MANINCHEDDA 2003: 16-17.

<sup>275</sup> Sul rapporto tra *Compendi* e *Leys* Maninchedda (2003: 31-2) scrive: «[...] il testo del *Compendi* non è in un rapporto uniforme con le *Leys*: ogni sua parte presenta con esse gradi differenti di uguaglianza, conformità o innovazione. Nella prima parte ([1]-[30]) Castelnou parafrasa e sintetizza prevalentemente alcune sezioni della IV parte di Ga [= LdA1], ma non ne rispetta integralmente l'ordine degli argomenti. Nella seconda parte [31]-[50] segue quasi fedelmente la sezione della IV parte di Ga dedicata ai vizi retorici. Nella terza, invece, attinge esclusivamente da Flors, ma opera delle scelte. Fornisce infatti le definizioni di compas, bordo, rim e cobla ma sceglie di omettere l'esemplificazione dei diversi tipi di metro, di verso, di rima e di strofa. Riporta invece pressoché integralmente le definizioni dei generi poetici: vers, canço, sirventes, dança, discort, tensos, partimen, pastorella, retroncha, planh, escondig. Negli altri capitoli ([69]-[74]) Castelnou tratta dell'accento e delle rime in forma più sintetica e chiara rispetto a Ga, recuperando così in prosa gli aspetti salienti delle parti saltate in versi nel capitolo sulla rima». Sullo stesso argomento Fedi (2019: 92-3): «Il *Compendi* è strutturato, alla maniera di LdA1-LdA2, con definizioni in prosa accompagnate da esemplificazioni metriche (spesso coincidenti con interi passi delle Flors, come negli altri trattati). Inoltre sia nel *Glosari* sia nel *Compendi* sono presenti continui riferimenti ad un'opera denominata *Leys d'Amors*, mai alle Flors. L'esame delle citazioni denota l'utilizzo di LdA1 nella sua primitiva forma in sei libri, così come tradita dal manoscritto di Barcellona: nel *Glosari* e nel *Compendi* si citano molti passi che coincidono talora parola per parola con l'esposizione in prosa di LdA1 secondo la versione di B codice barcellonese, poi parzialmente corretta in quello tolosano. Il *Glosari* presenta inoltre alcuni rimandi al quinto libro delle *Leys d'Amors* come fonte per la trattazione delle figure retoriche, partizione che corrisponde al manoscritto di Barcellona, che è poi quella originaria del codice tolosano [...]. Questi argomenti bastano a dimostrare la conoscenza da parte di Joan de Castelnou della sola versione in prosa, sebbene non si possa escludere che avesse letto anche le Flors, che nella partizione rispecchiano l'assetto originario di LdA1 in sei partidas».

### 3.3.6. Gli esempi nelle tre redazioni delle *Leys d'amors*

In questo paragrafo verranno analizzati gli esempi di *cobla esparsa* delle tre redazioni delle *Leys*:<sup>276</sup> per i tre componimenti comuni a LDA1 e LDA2, come anche per *Mesura vuelbas en tot cas*, solo in LDA1, si partirà dai testi curati nell'edizione del trattato di Beatrice Fedi, ai quali affiancherò una traduzione in italiano. Per *Qui de parlar vol esser trop cuxtos* (569,034), presente solo in FLORS e *unicum* di H, proporrò l'edizione e la traduzione. Per tutte le *coblas*, infine, si tenterà di rintracciare i modelli metrici.<sup>277</sup>

Non ci si soffermerà, invece, su *Aycela mon cor dezira* (569,4) perché considerato dalle redazioni in prosa un esempio di *rim espars* e non di *cobla esparsa*.<sup>278</sup>

Tabella 3. Gli esempi di *cobla esparsa* delle *Leys*.

Redazione <i>Leys</i>	Esempi di <i>rims espars</i> e di <i>coblas esparsas</i>
LDA1	<p><b>Sezione sui <i>rims espars</i>:</b></p> <p><i>Mesura vuelbas en tot cas</i>: esempio di <i>cobla esparsa</i> con <i>rims espars</i> «respieg a la unitat de la cobla» (mss. B e T)</p> <p><i>Aycela mon cor dezira</i>: esempio di <i>rim espars</i> (mss. B e T)</p>
	<p><b>Sezione sulle <i>coblas esparsas</i>:</b></p> <p><i>Lo sen del nom, Plassa, vos ha mudat</i> (mss. B e T)</p> <p><i>Mant home vey am paubriera</i> (ms. T)</p> <p><i>Manta gent vey a son perfieg tardiva</i> (T)</p>
FLORS	<p><b>Sezione sui <i>rims espars</i>:</b></p> <p><i>Qui de parlar vol esser trop cuxtos</i> (H)</p> <p><i>Aycella mon cor desira</i> (H)</p>
	<p><b>Sezione sulle <i>coblas esparsas</i>:</b></p>

<sup>276</sup> Una caratteristica delle *Leys* è quella di non usare citazioni tratte dai trovatori antichi, ma di scrivere esempi *ad hoc*. Sull'argomento cfr. FEDI 1999b.

<sup>277</sup> Strumenti indispensabili a questo scopo sono il *Repertorio Metrico Unificato della Lirica Medievale Romanza* (RMU) e il *Rimario dei Trovatori* (SANTINI 2010).

<sup>278</sup> Cfr. quanto si è detto nel par. 4.3.1. Un testo si può considerare all'interno di un dato genere, solo se nel comporlo il poeta ha la coscienza e la volontà di inserirsi in quella tradizione: non tutti i testi monostrofici, dunque, sono delle *coblas esparsas* (cfr. cap. 2 e 5.3).

	[Assente]
LDA2	<b>Sezione sui <i>rims espars</i>:</b> <i>Aycela mon cor dezira</i> (T <sup>2</sup> )
	<b>Sezione sulle <i>coblas esparsas</i>:</b> <i>Lo sen del nom, Plassa, vos ha mudat</i> (T <sup>2</sup> )
	<i>Mant home vey am paubriera</i> (T <sup>2</sup> )
	<i>Manta gent vey a son perfieg tardiva</i> (T <sup>2</sup> )

### 3.3.6.1. Mesura vuelhas en tot cas (569, 44)

Testimoni che tramandano il testo: B, T.

Schema rimico: - a a b b c c -.

Rime: a: -as; b: -ol; c: -ura.

Schema metrico: - 8 8 8 8 8' 8' -.

Edizione di riferimento: FEDI 2019: 276 (mss. B, T).

569, 44	Traduzione
Mesura vuelhas en tot cas E de leu no vendras al bas, Quar hom que mezura no col, De trop despendre leu se dol, Quar dona vol esser frachura En tot loc on sofranh mezura.	In ogni occasione mantieni la misura, e per molto tempo non cadrai nella miseria; perché chi non coltiva la misura, presto si rammarica di spendere troppo; perché il dono diventa mancanza ovunque manchi la misura.

La *cobla* non compare nel repertorio di Zufferey tra i testi anonimi delle *Lays d'amors* e, quindi, si propone in questa sede l'etichetta 569,29a. Il testo, che non presenta particolari problemi interpretativi, è un invito alla *mezura* che deve riguardare ogni aspetto della vita dell'uomo e in particolare quello economico (*mezura* è infatti la parola chiave che si ripete per ben tre volte nel testo, di cui una in rima).



Lo schema rimico (- a a b b c c -) si ritrova in 12 altri testi del RMU, ma nessuno di quattro ottosillabi maschili e due femminili finali. L'unico testo equiparabile è il *devinaill Un sonet fatz mahvatz e bo* di Giraut de Borneill (BEdT 242,080), ma di soli ottosillabi maschili e di rime -o, -e, -ar. Esiste, dunque, una piccola possibilità che entrambi i componimenti riprendano la melodia da una canzone oggi perduta, ma non vi può essere nessuna certezza.

### 3.3.6.2. Lo sen del nom "Plassa" vos ha mudat (569,45)

Testimoni che tramandano il testo: B, T, T<sup>2</sup>.

Schema rimico: - a a b b c c d d e e -

Rime: a: -at; b: -er; c: -ans; d: -ire; e: -erta.

Schema metrico: - 10 10 10' 10' 10 10 10' 10' 10' 10'-.

Edizione di riferimento: FEDI 2019: 322-3 (mss. B, T).

569,45	Traduzione
<p>Lo sen del nom <i>Plassa</i> vos ha mudat            anthifrazis per contrarietat;            lo qual tot jorn cujatz cubrir e fenher            dizen: «Desay vendretz sezer, Bels Senher».            Pueysh retrazen blames, trufas e dans,            pot hom vezer si'l vostre pretz es grans;            quar al partir vos faytz la boca rire            e'l cor languir de mal saber e frire.            E quar non etz <i>plassa</i> de plazer certa,            [ap]par que'l noms vostre be no'us reverta.</p>	<p>L'antifraasi vi ha mutato il senso della parola            'piaccia' al contrario; il quale [= senso] credete            sempre di nascondere e di fingere dicendo:            «Qui venga a sedersi, Bel Signore». Traendo poi            biasimo, scherno e danno, si può vedere se il            vostro pregio è grande; perché nel momento            del congedo vi fa ridere la bocca e languire e            tremare il cuore di inquietudine.            E poiché <i>piaccia</i> non è certo di piacere, sembra            che le vostre parole non siano ben accordate.</p>

Anche in questo caso il testo non è numerato nel repertorio di Zufferey e si propone dunque il numero 569,18a. Si tratta della spiegazione della figura retorica dell'antifraasi, che consiste nell'utilizzo di parole di significato opposto a ciò che si vuol dire.

Lo schema rimico del componimento è raro, tanto che ne esistono solo due esempi sull'RMU (la canzone *Si'm plagues tan chans di Giraut de Borneill* (BEdT 242,071) e la *cobla Escrig trop en un nostr'actor* di Guillem de l'Olivier d'Arle (BEdT 246,023)), nessuno dei quali però con schema metrico 10 10 10' 10' 10 10 10' 10' 10' 10'.<sup>279</sup>

### 3.3.6.3. Mant home vey am paubriera (569,21)

Testimoni che tramandano il testo: B, T, T<sup>2</sup>.

Schema rimico: - a b a b c d c d -

Rime: a: *-iera*; b: *-uza*; c: *-outz*; d: *-enta*.

Schema metrico: - 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' -.

Edizione di riferimento: FEDI 2019: 323 (mss. B, T).

569,21	Traduzione
<p>Mant home vey am paubriera  mays valer, que·l dezencuza,  qu'am rictat, que la maniera  d'avol ric tostemps acuza.  Pauc val qui's manens e coutz  et a bos faytz no·s prezenta.  Mans homs val mays am .V. sous,  que tals que n'ha .XX. o trenta.</p> <p>Sostraytz no·m sera ni toutz  le joy qu'esper de la genta,  quar a liey mon cor s'es voutz,  qu'es flors humils ben olenta.</p>	<p>Vedo molti uomini avere più valore nella povertà, che li scusa, che nella ricchezza, la quale denuncia sempre la condotta di un ricco ignobile. Ha poco valore chi è potente e onorato, se non si distingue per le buone azioni. Molti uomini con cinque soldi valgono di più di altri che ne hanno venti o trenta.</p> <p>Non mi sarà sottratta né tolta la gioia che spero dalla gentile, perché il mio cuore si è volto a lei, che è un fiore umile e profumato.</p>

<sup>279</sup> Tutte le rime del testo sono utilizzatissime nei trovatori, con l'unica eccezione nella rima *-erta*, che conta solo 12 esempi nel repertorio SANTINI 2010. La parola rima *reverta*, inoltre, si trova solo in BEdT 323,002, mentre *certa* in BEdT 082,038, BEdT 487,001 e BEdT 558,034.

Il testo, di argomento morale, presenta uno schema rimico molto utilizzato nella lirica romanza, che ne conta un centinaio di esempi, ma raramente abbinato con i settenari femminili. Questa struttura metrica, infatti, si trova solo in due *cantigas d'escarnio* rispettivamente *Deu hora el rrey seus dinheiros* di don Alfonso Lopez de Bayan (T 6,001) e *De qual engano prendemus* di Vasco Perez Pardal (T 154,005). Entrambi questi testi, come le *coblas esparsas*, presuppongono una melodia contraffatta, ma – come dimostrato da Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni (cfr. CANETTIERI-PULSONI 2003) – non si deve dare per scontato che l'autore del testo abbia come modello una canzone, genere che prevede l'originalità della melodia, perché essa potrebbe essere giunta al poeta tramite un componimento già contraffatto. Proprio così potrebbe essere in questo caso:<sup>280</sup> nonostante i tre componimenti non abbiano rime comuni,<sup>281</sup> la somiglianza tra la rima in *-iera* del testo del nostro anonimo e quella in *-eiros* di quello di don Alfonso Lopez de Bayan fa presupporre che il primo conoscesse l'opera del secondo.<sup>282</sup> Le affinità tra i due testi non si limitano a fattori formali, ma investono anche il contenuto. Entrambi gli autori, infatti, utilizzano un lessico appartenente al campo semantico del denaro e della ricchezza: i *V sous* o i *.XX. o trenta* (v. 7 e v. 8) e i riferimenti alla *ricat* e al *ric* (v. 3 e v. 4) del componimento tolosano possono essere accostati ai *dinheiros* (v. 1) e richiamare il duplice *ricomen* (v. 4 e v. 7) di quello galego-portoghese.<sup>283</sup>

### 3.3.6.4. Manta gent vey a son perfieg tardiva (569,22).

Testimoni che tramandano il testo: B, T, T<sup>2</sup>.

Schema rimico: - a b b a c d d c c -

Rime: a: *-iva*; b: *-esta*; c: *-ia*; d: *-acha*.

Schema metrico: - 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' -.

Edizione di riferimento: FEDI 2019: 323 (mss. B, T).

#### Testo 569,22

#### Traduzione

<sup>280</sup> 'Potrebbe' perché è impossibile stabilire se gli elementi che si individueranno più avanti fossero presenti già nella canzone, oggi perduta, per cui è stata creata questa melodia.

<sup>281</sup> Per *Deu hora el-rrey seus dinheiros* di don Alfonso Lopez de Bayan, componimento monostrofico, le rime sono: a: *-eiros*; b: *-asse*; c: *-alo*; d: *-ana*. Invece, per *De qual engano prendemus* di Vasco Perez Pardal, formato da tre *coblas singulares*, sono: a: *-emus*, *-igo*, *-ados*; b: *-arte*, *-ano*, *-ia*; c: *-ado*, *-ada*, *-ete*; d: *-elho*, *-esse*, *-ode*. Si noti, infine, che il rimante *olenta* del nostro componimento è un *unicum* nella poesia dei trovatori.

<sup>282</sup> Riporto qui il breve testo *Deu hora el-rrey seus dinheiros* di don Alfonso Lopez de Bayan (T 6,001): «Deu hora el-rrey seus dinheiros / a Belpelho, que mostrasse / en alardo cavaleiros / e por ricomen ficasse; / e pareceo o Sampalo / con sa sela de badana: / qual ricomen tal vassalo, qual concelho, tal campana!» (ABELLEIRA ET AL. 1996: 6.1).

<sup>283</sup> Non sappiamo se questi elementi fossero presenti già nella canzone da cui si riprende la melodia, perché non ci è giunta.

Manta gent vey a son perfiieg tardiva  
 e scienmen al sieu dampnatge presta,  
 per .I. petit de plazzer que l'arresta  
 e per esper que mot longamen viva.  
 E pueys, can vol ishir de sa folia,  
 no pot, quar us acostumatx l'enpacha  
 e non poders; e quar hom mal s'engacha.  
 Es dig soen: «Qui no fa can poyria,  
 can far o vol, s'endeve que·s fadia».

Vos, flors humils, quar per far bona pacha  
 de nos am Dieu, mayres de luy etz facha,  
 mentre merce dessay a totz envia  
 per nos pregatz, doussa Verges Maria.

Vedo molte persone tardive al proprio  
 perfezionamento, e coscientemente rapide al  
 proprio danno, a causa di un piccolo piacere  
 che le arresta e della speranza che vivano a  
 lungo.

E poi, quando vogliono uscire da questa follia,  
 non possono, perché l'abitudine e l'impotenza  
 glielo impediscono, e perché difficilmente si  
 incomincia.

Si dice spesso: «Chi non fa quando potrebbe,  
 quando lo vuol fare, non ce la fa».

Voi, umile fiore, che per stringere un legame tra  
 noi e Dio, vi siete fatta sua madre, pregate per  
 noi, dolce Vergine Maria.

Dei 15 esempi con schema rimico - a b b a c d d c c -, nessuno è costituito da nove decasillabi femminili. Lo stesso schema rimico, ma con alternanza tra versi maschili e femminili si trova in due componimenti, rispettivamente *Tant quant lo món d'amar no és cautelós* del catalano Lluís Icart (RAO 83,014) e *Valent donna per qu'ieu planc e sospir* del trovatore Ponson (RAO 381,002), ma nessuno dei due presenta rime assimilabili al nostro testo.<sup>284</sup>

### 3.3.6.5. Qui de parlar vol esser trop cuxtos (569,34)

Testimoni che tramandano il testo: H, 103v.

Schema rimico: - a b b a c c d d -

Rime: a: -os; b: -ents; c: -aya; d: -e.

Schema metrico: - 10 10 10 10 6' 10' 10 10 -.

<sup>284</sup> Per il testo di Lluís Icart le rime sono le seguenti: a: -ós, -ar, -ir, -ór, -ènt; b: -es, -il, -art, -unc, -ast; c: -ar, -ir, -ór, -ènt, -ants; d: -ana, -afra, -èna, -erma, -ia. Per quello di Ponson, invece, sono: a: -ir, -or, -ensa, -ar. Riguardo alla nostra *cobla*, invece, si noti che la rima -acha è abbastanza rara tra i trovatori, tanto che si trova solo in 9 esempi sul repertorio SANTINI 2010.

Altre edizioni: ANGLADE 1926: 28 (H).

Testo 569,34	Traduzione
Qui de parlar vol esser trop cutxos, am vilas motz, faxucs e desplazents, q'a·ix demostran qu'el es plus entendants d'avol agrat se ret als compayons; pero gen los apaya qui parla bell ez enans que retraya au ez enten so q'om ditz e rete, car d'autramen no pot respondre be.	Chi è troppo pretenzioso nel parlare, con parole cattive, false e spiacevoli, che dimostrano che è il più intelligente, si rende di cattivo gradimento ai compagni. Però li appaga volentieri chi parla con garbo e prima di ribattere, ascolta, comprende e fa proprio ciò che si dice, perché non può rispondere bene altrimenti.

La *cobla*, che invita all'ascolto e alla comprensione dell'altro prima di parlare, non presenta particolari problemi esegetici. Lo schema rimico e le rime sono molto usati nel contesto trobadorico, ma in unione con uno schema metrico di decasillabi maschili, con un senario e un decasillabo femminili in quinta e sesta posizione, ricorre solamente in sei casi sull'RMU, tutti trobadorici:

- La canzone *Humils e francs e fis soplei ves vos* di Pons de Capdoill (BEdT 375,010);
- Il sirventese *Si tot no.m es fort gaja la sazós* di Bonifaci de Castellana (BEdT 102, 003);
- Il sirventese *Si totz temps vols viure valens e pros* di Peire Cardenal (BEdT 335,051a);
- Lo scambio di *coblas* di argomento comico *En Gui, digatz, la qual penriatz vos* di Eble d'Uisel (BEdT 129,002) con *Gui d'Uisel* (BEdT 194,005);
- Le due *coblas* *Guirant Riquier, si be.us etz loing de nos* di Peire Torat (BEdT 358,001);
- Le due *coblas* *Si.us etz tan loing, mos cors es pres de vos* di Giraut Riquier (BEdT 248,080a), di risposta al testo precedente.

La contraffazione è resa palese dall'utilizzo in tutti i testi delle medesime rime (a: *-os*; b: *-ents*; c: *-aya*; d: *-e*), ma – come si è visto – c'è da tenere presente che gli autori possono innalzare a modelli componimenti già contraffatti. L'analisi dei rimanti spinge in questa direzione:

- Il sirventese di Bonifaci de Castellana (BEdT 102, 003) ha in comune con il nostro testo la parola-rima *apaia* (v. 41).
- Le due *coblas* di Peire Torat (BEdT 358,001) il rimante *retraya* al v. 14, *rete* al v. 16 e *be* al v. 20, mentre le due *coblas* di risposta di Giraut Riquier (BEdT 248,080a) il rimante *be* (v. 20).
- Il sirventese di Peire Cardenal (BEdT 335,051a), *be* al v. 7 e *rete* al v. 8 (nelle stesse posizioni, quindi, del nostro testo).
- La canzone di Pons de Capdoill (BEdT 375,010) *apaja* al v. 14 e *be* al v. 16.

In una situazione di tale complessità, la contraffazione dalla canzone di Pons de Capdoill, seppur possibile (si tenga conto anche della grande diffusione di questo testo),<sup>285</sup> non è così ovvia. Tra gli altri componimenti, infatti, è difficile escludere un influsso dal sirventese di Peire Cardenal, che presenta i due rimanti uguali nelle medesime posizioni della nostra *cobla*,<sup>286</sup> e soprattutto le due *coblas* di Peire Torat, in cui quelli comuni sono addirittura tre (o quattro se si considera anche il testo di risposta di Giraut Riquier). Si consideri, inoltre, che quest'ultimo componimento è tradito dal solo canzoniere provenzale R,<sup>287</sup> ritenuto dalla critica filologica vicino all'area di azione del Concistori tolosano.<sup>288</sup>

In conclusione, tra i modelli poetici possibili sembra plausibile escludere solamente lo scambio di *coblas* di Eble d'Uisel con Gui d'Uisel (per assenza di parole rima in comune) e il sirventese di Bonifaci de Castellana (perché l'unico rimante in comune con la nostra *cobla* è già nella canzone di Pons de Capdoill).<sup>289</sup> Tutti gli altri componimenti sono eleggibili come possibile testo-modello e non si può escludere, anzi è probabile, che l'anonimo autore ne conoscesse più di uno.

---

<sup>285</sup> La canzone è infatti tramandata da: A (f. 60); Aa (f. 3, parte finale, adespoto, ma in gruppo); C (f. 116); D (f. 111); Dc (f. 251); F (f. 26); I (f. 73); K (f. 58); M (f. 160); N (f. 213); R (f. 55); T (f. 122); a1 (f. 224); b2 (f. 9); incipit cit. anonimo in 304,001 (JfrFoixà), str.7 (torn.); inc. str. "Pero d'aitan soi ben aventuros" anon H (f. 48); framm. acefalo (solo parte della tornada) V (f. 1).

<sup>286</sup> Il testo di Peire Cardenal è tradito da soli due manoscritti: VeAg (f. 181r); ms. Barcelona, BdC, 850.

<sup>287</sup> Paris, BnF, fr. 22543.

<sup>288</sup> Cfr. TAVERA 1978 e 1992.

<sup>289</sup> Si tenga conto anche della stretta circolazione di questi due testi, entrambi *unica* rispettivamente di Da e C.

### 3.4. Altri trattati sul *trobar*

Come si è visto, gli unici trattati che presentino una definizione delle *coblas* sono la *Doctrina de compondre dictatz*, il trattatello Ripoll e le redazioni delle *Leys d'Amors*.<sup>290</sup> Accanto a questi, le *Regles de Trobar* di Jaufre de Foixà e il *Compendi* di Joan de Castellnou forniscono alcune informazioni aggiuntive, come la possibilità di scrivere *coblas* in forma dialogica tra più autori, nelle quali è necessario evitare le rime identiche, oppure la libertà nell'uso di rime interne nel corpo del testo, ma non nella *tornada* (cfr. par. 3.1.1 e 3.3.5).

Alle informazioni di questi ultimi, si può aggiungere un passo del *Mirall de trobar* di Berenguer de Noya, scritto probabilmente a Maiorca entro il primo terzo del XIV secolo, e tramandato in un'unica copia dal ms. H.<sup>291</sup> Il «petit scrit», così definito dallo stesso autore,<sup>292</sup> è composto da un prologo (in cui l'autore si firma), e quattro brevi parti dedicate rispettivamente all'alfabeto, alle figure retoriche, ai vizi e ai colori retorici. Tra i *vicis*, Berenguer condanna l'uso di rime identiche in qualsiasi testo (in «canço o verset o cobles o qual que·us placia dictat que·us diga»), pur concedendo quelle equivoche. La condanna, inoltre, vige anche per le *coblas* dialogiche, nella cui risposta è vietato riutilizzare le rime del testo dell'avversario, a meno che non lo si faccia per «color de retorica»:

Part aquests vicis hi ha alguns defalliments de que hom se deu guardar en son trobar o rimar, enaxi que quant [fa] canço o verset o cobles o qual que·us placia dictat que·us diga, ab ço que pus haura mes un mot en cap de rim, que en altra rim de aquella matexa obra no·s deu tornar en quael matex significat que ja l'haura mes; si donchs no·u fasia per color de retorica aprovada per los trobadors.

Encara se deu guardar que si fa ab altre tenso que soven se solen fer, o semblants de tenso, axi com son cobles esparses, que nulla rima que l'atversari haia mesa en cap de rima no deu ell aquella metre pus en la sua part, si donchs no·u fasia per manera de color de retorica, qual que s'i esdevengues, cor parria fos defalliment de rahons, de mots, o de rimes (*Mirall de trobar*, III, 9, *corsivi miei*).

---

<sup>290</sup> Sono stati analizzati altri trattati di varia natura, che non hanno però portato nuove informazioni sul genere: *Las Razos de trobar* di Raimon Vidal de Belasu (MARSHALL 1972), la *Doctrina d'avort* di Terramagnino da Pisa (MARSHALL 1972), il *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet (CURA CURÀ 2005), il *Glosari* di Joan de Castellnou (CURA CURÀ 2005) e il *Torimany* di Luis de Aversó (CASAS HOMS 1956). Un elenco di tutti i trattati sopravvissuti in ANGLADE 1919-1920: IV.

<sup>291</sup> Per il passo citato dal trattato si farà riferimento all'edizione PALUMBO 1995. Sul trattato si veda anche VENTURA 2016:170-183.

<sup>292</sup> Cfr. PALUMBO 1995: XV.

# 4. Gli autori di *coblas*: le *vidas* e le *razos*

## 4.1. Autorialità e anonimato

Nei suoi studi dedicati alla tradizione lirica occitanica, Francesca Gambino (2000: 34) sottolinea l'eccezionalità dell'anonimato per le opere trobadoriche, spiegando come esso sia causato dagli accidenti della tradizione più che dalla volontà dei copisti,<sup>293</sup> i quali invece «ont à cœur de garantir un *corpus* fiable, même sur le plan de l'attribution». I dati analizzati dalla studiosa rivelano che «delle oltre 2.500 liriche giunteci dalle origini della lirica occitanica fino alla fine del XIII sec. solo 250 sono rimaste anonime, quasi la metà *coblas esparsas*, e conosciamo il nome di ben 460 trovatori» (GAMBINO 2002: 4).

Rispetto agli altri generi poetici, per la *cobla* effettivamente l'anonimato è un dato rilevante: in termini assoluti, tuttavia, risultano anonimi 143 componimenti sui 451 del *corpus* BEdT appartenenti al genere, corrispondenti circa al 31,7 % della produzione.<sup>294</sup>

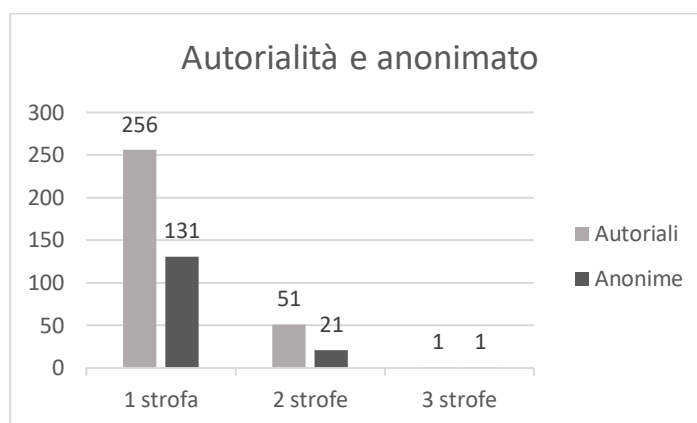
---

<sup>293</sup> «Si l'on considère globalement la tradition manuscrite de la poésie lyrique troubadouresque, qui est essentiellement celle conservée dans les chansonniers (les textes transmis par d'autres sources étant très peu nombreux), la volonté d'attribuer toujours un nom et un auteur à toutes les pièces est évidente : chez nombre d'entre eux chaque texte, sans exception, est accompagné d'une rubrique attributive; assez rarement, elle n'est indiquée qu'au début de la section d'un auteur et aurait probablement dû être insérée en tête de chaque texte. Quand la rubrique manque, c'est que les pièces ont été transcrites à la suite du texte précédent sans solution de continuité et n'ont donc pas été reconnues par le rubricateur comme textes autonomes; elles ont été ajoutées au manuscrit postérieurement pour remplir un espace resté blanc ou mises à la fin du codex, à titre d'essais de plume sur une feuille de garde, ou bien encore elles se trouvent dans des parties du manuscrit restées incomplètes» (GAMBINO 2000: 34). Sull'anonimato in contesto trobadorico si veda anche GAMBINO 2002.

<sup>294</sup> Interessante la notazione della studiosa per cui «seul ce type de textes peut présenter le cas d'un anonyme resté tel, même avec une tradition manuscrite riche» (GAMBINO 2000: 82).



**Grafico 1.** Il *corpus* BEdT: autorialità e anonimato in rapporto al numero di strofe.<sup>295</sup>



Le *coblas* d'autore, che in assoluto sono le più numerose, sono attribuite a 110 trovatori differenti (cfr. Grafico 1 e Tabella 1 in Appendice). Tra queste, molte sono dialogiche, e la loro paternità si ricava – più che dalle rubriche – dagli allocutivi utilizzati nelle strofe incipitarie.<sup>296</sup> Tra le eccezioni si annoverano *Anc no vitz ome tan antic* (BEdT 461,023a) e *Neus e glatz / car non restatz?* (BEdT 461,175a), componimenti in cui la dialogicità è particolare in quanto non in rapporto – come avviene di consueto nel genere – con un'altra *cobla*, ma con una canzone; si tratta infatti delle parodie rispettivamente di *Lanquan foillon bosc e garric* di Bernart de Ventadorn (BEdT 070,024) e di *Tan mi platz / jois e solatz* di Peire Vidal (BEdT 364,048), da cui le *coblas* riprendono la melodia, e che nei codici vengono trascritte senza soluzione di continuità dopo i rispettivi componimenti parodiati.<sup>297</sup>

Tra gli autori di *coblas* spiccano l'arelatense Guilhem de l'Olivier (...1191-1227...) e il marsigliese Bertran Carbonel (metà XIII sec.), compositori rispettivamente di settantasette e di settantatré *coblas esparsas*.<sup>298</sup> L'esistenza di questi due nomi ha un peso notevole nella prima colonna

<sup>295</sup> Etichette BEdT delle quali si è tenuto conto: per 1 strofa: *cobla*, *cobla* (con risposta), *cobla* (di replica), *cobla* (di risposta), *cobla* (di risposta...con risposta), *cobla* con *tornada*, *cobla* con due *tornadas*, *cobla* con *tornada* (con risposta), *cobla* con *tornada* (di risposta), alle quali sono stati aggiunti le «tre *coblas* diverse» di BEdT 407,001. Per 2 strofe: due *coblas*, due *coblas* (con risposta), due *coblas* (di risposta), due *coblas* con *tornada*, due *coblas* con *tornada* (con risposta), due *coblas* con *tornada* (di risposta), due *coblas* con due *tornadas*, due *coblas* con due *tornadas* (con risposta), due *coblas* con due *tornadas* (di risposta). Per 3 strofe: tre *coblas*, tre *coblas* con *tornada*.

<sup>296</sup> Sull'assenza dei nomi nelle rubriche per le tenzoni e i *partimen* Gambino si chiede: «Peut-être parce que le nom des protagonistes était souvent indiqué à l'intérieur du texte même, et donc que faire précéder chaque texte de l'indication des auteurs pouvait sembler moins nécessaire que pour les autres genres ? » (GAMBINO 2000: 81-2). Anche per quelli che la BEdT etichetta come «scambi di *coblas*», non presenti nel grafico, l'anonimato è raro.

<sup>297</sup> BEdT 461,023a è copiato dopo il testo di Bernart de Ventadorn in entrambi i codici che lo tramandano, ovvero in C e in E, mentre BEdT 461,175a è trascritto al posto della *tornada* in A, Q, b e c (per quest'ultimo si veda AVALLE 1961: 46). Si tratta degli unici due testi che la BEdT etichetta come «*cobla* (di replica)».

<sup>298</sup> Delle *coblas* di Carbonel, una è di incerta attribuzione, cfr. cap. 5.3.

del grafico, perché delle 256 *coblas* monostrofiche autoriali appartengono a questi due soli trovatori ben 150 testi.

Sebbene non altrettanto prolifici, quantitativamente rilevanti per il genere sono Uc de Saint Circ (ultimi decenni XII sec. – 1257...), Blacasset (1° metà XIII sec.), Sordello (fine XII-1269) e Bertran d'Alamanon (...1229 – 1270), autori di *coblas* monostrofiche e pluristrofiche, a volte dialogiche. Tra l'altro, nella produzione di questi autori il genere occupa una posizione significativa: dei 42 testi rimastici del celebre biografo caorsino la metà sono *coblas*, degli 11 del figlio di Blacatz lo sono 5, mentre per il trovatore italiano si tratta di 14 componimenti su 39. Di Bertran d'Alamanon, autore già incontrato nel cap. 2 a proposito dei mezzi-componimenti, sono etichettate dalla BEdT come *coblas* 5 delle sue 17 opere, alle quali si potrebbe aggiungere un ulteriore testo dialogico di dubbia paternità.<sup>299</sup> A tutti gli altri autori, compresi quelli che verranno citati nei prossimi paragrafi e che stando alle biografie trobadoriche sono stati scrittori – tra gli altri – anche del *dictat* di nostro interesse, difficilmente sono attribuiti più di tre testi riconducibili al genere (cfr. Tabella 1 in APPENDICE).

Nei prossimi paragrafi ci si soffermerà sulle *vidas* e sulle *razos*, in quanto principale fonte di conoscenza delle vite dei trovatori e della lettura fatta delle loro opere.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> «Nello scambio di cobbole tra Bertran e Javare (BdT 75, 4 = 263, 1) il promotore del confronto di opinioni è stato con tesi ammissibili ravvisato in Bertran de Lamanon [...]» (DBT, s.v. *Bertran*).

<sup>300</sup> Secondo Maria Luisa Meneghetti (1992: 180), le *vidas* e le *razos* nascono nel Duecento, quando «le motivazioni ideali della poesia occitanica del XII secolo non erano più comprese appieno» e per questo si avverte «il bisogno di esplicitarle, fissandole in un quadro “storico” che diventasse garanzia di veridicità e base di una più ampia, seppur diversa, esemplarità». La stesura di questi testi è motivata da un nuovo pubblico per la lirica dei trovatori: gli uomini della masnada delle corti dell'Italia Settentrionale e – in particolare – di quella dei da Romano nella Marca Trevigiana, «focolaio più attivo della cultura occitanica» della penisola (FOLENA 1976: 454). Qui la performance dei componimenti lirici era preceduta da un'introduzione letta o recitata, di ampiezza variabile ma uniforme strutturalmente: le *vidas* presentavano l'autore e le *razos* le singole poesie (la prassi di leggere o recitare a braccio questi componimenti è testimoniata dal redattore della *vida* di Guillem de la Tor, il cui autore racconta che costui presentava al suo pubblico dei “commenti” più lunghi delle canzoni stesse, cfr. MÖLK 2004: 99). Bisogna sottolineare che le *vidas* sono un genere inedito nel panorama volgare romanzo, assimilabili alle *vitae* dei santi (cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1970: 15-9) o agli *accessus ad auctores* classici (cfr. MENEGHETTI 1992: 209-44), ma non privi di una certa autonomia e innovazione. L'autore di queste *istorias* è, secondo alcuni, Uc de Saint Circ (sull'autorialità di questi testi cfr. *infra*).

## 4.2. Problemi dello studio della *cobla* attraverso le *vidas* e le *razos*

Le *vidas* e le *razos* sono interessanti dal nostro punto di vista perché – nel riportare i dati biografici degli autori e nel proporre un’eggesi dei loro testi<sup>301</sup> – i loro redattori ragionano per “generi”.<sup>302</sup> Di frequente, infatti, i biografi da un lato elencano esplicitamente quali siano stati i *dictatz* in cui un tale trovatore si è cimentato, dall’altro nel citare i loro testi (o parti di essi) tendono a riferirvisi attraverso il genere di appartenenza.<sup>303</sup> È evidente che le biografie siano nella nostra prospettiva estremamente importanti, ma presentano problemi di non facile risoluzione.

Innanzitutto, il problema semantico: gli autori delle biografie, come si è detto nel capitolo 1, non utilizzano mai il sintagma *cobla esparsa*, ma sia per il significato di ‘strofa, stanza’ che per quello di ‘genere, *dictal*’ fanno uso del solo sostantivo. Ciononostante, nella maggioranza dei casi non c’è ambiguità di significato, perché quando viene citata la strofa di un componimento (e dunque non ci si riferisce al genere) si esplicita che si sta citando una parte di un testo più lungo:<sup>304</sup>

(9) E sapchatz que per una cobla qu’el fetz el sirventes, la quals comensa: *Si-l coms m’es avinens / e non avars*, lo coms Richartz li perdonet son brau talan e rendet li son castel Autafort e vengren fin amic coral.

(BEdT 080.B.K, *razo* di PC 080,021, Bertran de Born)<sup>305</sup>

(12) Et tot aqest ac per la lenga dals lausengiers, si com el dis en una cobla de la stampida qe vos ausiret[z].

(BEdT 392.B.D, *razo* di PC 392,009, Raimbaut de Vaqueiras)<sup>306</sup>

(27) Mas per tot aiso non oblidava la soa tristessa, si come el dis en la quarta cobla d’aqesta chanson qe comenza: *No m’agrad’iver[n]s ni pascors*. E la cobla dis: [cit. 392,024, vv. 37-48].

---

<sup>301</sup> Meneghetti (1992: 224) nota che il significato «più frequente [del termine *razo*] attestato nelle biografie trobadoriche sia proprio ‘motivo generatore’, ‘occasione di un testo poetico’».

<sup>302</sup> I testi biografici sono editi da FAVATI 1961, che utilizza il metodo lachmanniano, e dai bederiani BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964, cui si farà riferimento per le citazioni dei brani nei prossimi paragrafi. Più recentemente, Giuseppe Noto (2007 e 2009) ha sottolineato la necessità di una nuova edizione delle *vidas*.

<sup>303</sup> MENEGHETTI 1992: 134-5 sostiene che dietro le precisazioni di generi «si intravede l’intento di costruire un embrionale discorso critico sulla lirica d’oc».

<sup>304</sup> Sulle citazioni poetiche nelle *vidas* cfr. MENICHETTI 2012: 23 e KAY 2013: 58-71.

<sup>305</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 104.

<sup>306</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 465.

(BEdT 392.B.A.b, *vida-raço* di PC 392,020 e 392,024, Raimbaut de Vaqueiras)<sup>307</sup>

Il termine *cobla* è utilizzato anche in riferimento al genere *tenso*, in particolare alla prima strofa, ovvero quella *del deman* che dà avvio al componimento:<sup>308</sup>

(6) [...]; e de so que fon ad el fag non parlet, mas apelet Gaucelm Fayzit e N'Ugo de la Bacalayria, e si lur dis en una **cobla** al cal avia fag may de plazer ni d'amor.

(7) E la **cobla del deman** comessa: *Gaucelm, tres jocs enamoratz*.  
(BEdT 432.B.C, *raço* di PC 432,002, Savaric de Malleo)<sup>309</sup>

(19) Aquestas rason saup Lanfranc Cigala tot enaisi com el[a] fon. (20) Dont el **demandet** ma do[m]pna Guillelma, **per una cobla**, lo qal[s] d'aigels dos devia aver mais de lausor: o sel qe tornet a servir los chavaliers, o sel qe anet a soa do[m]pna?

(21) Et [d']aquesta rason e[s] faicha la **tenson** qe dis: [cit. 282, 014].  
(BEdT 282.B.B, *raço* di PC 282,014, Lanfranc Cigala)<sup>310</sup>

(20) Et enanz qu'el fezes la chanson, una nuoit, quant dormia, li fo a vis que **Amors l'asaillis d'una cobla** que dis: [cit. 404,9].  
(BEdT 404.B.B, *vida-raço* di PC 404,012 e 404,009, Raimon Jordan Vescoms de Saint Antoni)<sup>311</sup>

In modo analogo, il sostantivo è anche usato per gli scambi di *coblas*, con un significato di confine tra quello di 'strofa, stanza' e quello di 'genere, *dictal*':<sup>312</sup>

(3) E l'evesques lo saup, e **fetz n'aquesta cobla**, blasman lo baille car no-il det lo bacon tot entier, e blasman lo Dalfin qe l'o feisetz dar metz [cit. 95,3].  
[...] (5) E-l Dalfins si-l **respondet a la cobla**: [cit. 119,4].  
(BEdT 119.B.B, *raço* di PC 095,003 - 119,004, Dalfi d'Alvergne)<sup>313</sup>

(1) Lo Dalfins **fetz aquesta cobla** d'En Bertram de la Tor e mandet la-il per Mauret, q'era uns joglars, en la saison qe Bertrams ac laisada valor e largessa: [cit. 119,5].  
(2) Bertrams **respondet** al Dalfin en aquesta **cobla**: [cit. 92,1].  
(BEdT 119.B.C, *raço* di PC 092,001 - 119,005, Dalfi d'Alvergne)<sup>314</sup>

(6) [...] don Peire Pelisiers **fetz aquesta cobla**: [cit. 353,1]. (7) [L]o Dalfins **respondet a Peire Pelisier** vilanamen e con iniquitat: [cit. 119,1a].  
(BEdT 119.B.D, *raço* di PC 119,001a - 353,001, Dalfi d'Alvergne)<sup>315</sup>

<sup>307</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 452.

<sup>308</sup> Il primo esempio, *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (BEdT 432,002), è una tenzone (*partimen*) a tre di Savaric de Malleo con Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria; il secondo, *Na Guillelma, maint cavalier aratge* (BEdT 282,014), è una tenzone di Lanfranc Cigala con Guillelma de Rosers; il terzo, Raimon Jordan, de vos eis voill apendre (BEdT 404,009), definita «chanson» nella biografia, è una tenzone fittizia di Raimon Jordan con Amore.

<sup>309</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 227.

<sup>310</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 572.

<sup>311</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 162.

<sup>312</sup> I tre esempi si vedranno più nel dettaglio nei paragrafi successivi.

<sup>313</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 286-7.

<sup>314</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 289.

<sup>315</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 291-2.

Alcune occorrenze sono interpretabili dal lettore, ma del significato di ‘genere, *dictat*’ si può essere relativamente sicuri nelle liste di generi sperimentati dai trovatori; in questi casi è tuttavia complesso stabilire quale sia esattamente l’idea di *cobla* che i biografi avessero in mente in termini di forma e di contenuto:

(1) Lo Dalfins D’Alverne si fo coms d’Alverne, uns dels plus savis cavalliers, [...] e que meilz trobet sirventes e coblas e tensos, e-l plus gen parlanz hom que anc fos a sen e a solatz. (BEdT 119.B.A, *vida* di Dalfi d’Alvergne)<sup>316</sup>

(3) Ben sabia chantar e far coblas e sirventes; [...]. (BEdT 392.B.A.a, *vida* di Raimbaut de Vaqueiras)<sup>317</sup>

(2) E fo trobaire de coblas e de sirventes. (BEdT 352.B.A, *vida* di Peire de la Mula)<sup>318</sup>

Si è visto nel capitolo 3, infatti, che i trattatisti non sono concordi nel ritagliare le caratteristiche che determinano il genere. Il discorso si fa più complicato entrando nel campo delle *vidas* e delle *razos*, perché dietro a dei testi che la critica filologica mette assieme e che attribuisce principalmente a Uc de Saint Circ,<sup>319</sup> si potrebbero in realtà celare più autori e dunque più idee di che cosa sia una *cobla*.<sup>320</sup> Inoltre, nell’affrontare queste opere è necessario ricordare che, nonostante alcune abbiano uno sviluppo che si potrebbe definire novellistico, le *vidas* e le *razos* appartengono al paratesto dei canzonieri, come testimonia il fatto che – salvo alcune eccezioni – vengono stese utilizzando l’inchiostro rosso, contrapposto al nero riservato invece ai componimenti trobadorici.<sup>321</sup> Esse

---

<sup>316</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 284-5.

<sup>317</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 447.

<sup>318</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 560.

<sup>319</sup> Per le ipotesi attributive si confrontino JEANROY 1934: I, 105, PANVINI 1952, FAVATI 1961: 49, 65, 105, MENEGHETTI 1992: 182 e, soprattutto, MENEGHETTI 2002 e gli studi di Saverio Guida (secondo questo studioso le *vidas* sarebbero state scritte da Uc de Saint Circ o da *obradors* «attivi in ambienti geo-storico-culturali a lui vicini», GUIDA 1998-1999: 141-2; sull’argomento si vedano anche GUIDA 1996a e 1996b). Il lavoro di Uc de Saint Circ è fondamentale per la conservazione della lirica provenzale: oltre alle *vidas* e alle *razos*, il caorsino compila anche il *Liber Alberici* per il suo signore, Alberico da Romano (cfr. FOLENA 1978: 534).

<sup>320</sup> Accanto al nome di Uc de Saint Circ, che firma la biografia di Bernart de Ventadorn, ci resta il nome di Miquel de la Tor, *maistre* che firma la *vida* di Peire Cardenal e raccoglie i suoi sirventesi. Tutte le altre prose sono anonime.

<sup>321</sup> Le *vidas* ci sono tramandate da 24 codici in maniera disomogenea: I, K, A e B sono quelli che ne trasmettono il maggior numero (cfr. FAVATI 1961: 6-7). Per la loro tradizione manoscritta si rimanda ad AVALLE 1993, FAVATI 1953 e 1961, CINGOLANI 1988. Sull’inchiostro rosso come elemento indicante il carattere paratestuale delle prose biografiche cfr. SIGNORINI 2008: 300: «[...] anche per le *vidas* (e per le *razos*) va preso in considerazione che questi più o meno brevi testi di contenuto narrativo e/o esplicativo costituiscono il portato e allo stesso tempo la novità più tangibile dei percorsi di fruizione della lirica occitanica in Veneto [...]. Tutti, infatti, abbiamo presenti le pagine di ABIK, nelle quali si stagliano, per lo più al di sotto di una iniziale istoriata, segnale forte di cesura testuale, alcune intere colonne o parti di colonna scritte con inchiostro rosso; scelta grafica che, valutata sotto l’aspetto visivo, equipara tali sezioni a delle lunghe rubriche. L’utilizzazione del colore rosso – immediatamente divenuta norma – si spiega, dunque, in quanto scelta del colore proprio dei testi d’apparato, testi sicuramente necessari, ma estranei o collaterali, rispetto a quello

vanno dunque lette in stretta relazione sia ai codici che le tramandano sia ai testi trobadorici che introducono.

Accanto al problema dell'autorialità delle biografie, c'è quello della loro *attendibilità*. Dal nostro punto di vista, ciò non si limita alla difficoltà di porre un limite tra realtà storica e fantasia letteraria nel racconto biografico dei poeti,<sup>322</sup> ma si estende all'impossibilità di verificare l'affidabilità delle loro fonti per le attribuzioni agli autori e per la completezza dei testi. In altre parole, da un lato, presupponendo che dica sempre il vero, nel momento in cui un biografo afferma che un tale trovatore «trobet sirventes e coblas e tensos», ha in mente un preciso *corpus* delle sue opere, che tuttavia potrebbe essere incompleto (il trovatore potrebbe benissimo essersi cimentato anche in altri generi) e inaffidabile dal punto di vista attributivo (il biografo potrebbe ritenere un testo come scritto da un certo autore, quando in verità esso non gli appartiene e viceversa attribuirgliene altri non suoi); dall'altro, entrando nello specifico nel genere di nostro interesse, la difficoltà di disambiguazione delle *coblas* dalle *coblas* estrapolate potrebbe aver fatto reputare al prosatore dei testi frammentari delle *coblas* e, all'opposto, delle *coblas* dei testi frammentari.

A questi problemi se ne aggiunge, infine, almeno un altro: quello che potremmo definire *prospettico*. La distanza cronologica che ci separa dal contesto in cui *vidas* e *razos* sono state scritte lascia allo studioso una grande libertà interpretativa. Ad esempio, in un passo della *vida* di Peire Guillem de Toloza si legge che «(2) E fez ben coblas, mas trop en fasia; e fez sirventes joglaresc[s] e de blasmar los baros»,<sup>323</sup> che gli editori del testo Boutière e Schutz commentano:

*Fez ben coblas*: *Cobla* doit être pris, non au sens de “débat où chacun des deux adversaires n'utilise qu'un couplet ou deux” (*coblas*), mais à celui de “couplet, strophe”. – Les. mss. n'ont conservé de Peire qu'une tenson avec Sordel [...], un sirventés moral et, peut-être, un poème allégorique [...].  
(BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 436, n. 1)

Non è chiaro perché secondo gli studiosi la parola *cobla* in questo contesto vada intesa come 'strofa, stanza'. È necessario, tuttavia, sottolineare che l'assenza di *coblas* attribuite a Peire Guillem de Toloza non implica che egli non ne abbia scritte, perché esse potrebbero non esserci giunte o addirittura esserci tramandate come anonime. Inoltre, rispetto alle conoscenze degli editori francesi,

---

principale e come tali da percepire. E che così fosse, mi sembra lo mostrino in maniera esplicita alcune parti di H: in esso infatti, oltre ad alcune *vidas*, sono presenti anche *razos*, il cui testo è in rosso per quanto riguarda la parte esplicativa, in nero quando sono riportati i brani lirici di riferimento». La sistemazione dei testi secondo l'ordine di *vida* (in rosso) + componimenti trovadorici (in nero) corrisponde a quella che Maria Luisa Meneghetti (1999) definisce «forma canzoniere». Non è questa però l'unica disposizione in cui ci sono tramandate le biografie: in alcuni codici esse sono raggruppate insieme in sezioni particolari.

<sup>322</sup> Sull'attendibilità delle *vidas* cfr. PANVINI 1952 e BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: XI-XV.

<sup>323</sup> BEdT 345.B.A, *vida* di Peire Guillem de Toloza, cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 436.

oggi possediamo nuove informazioni. La *vida* – tramandata dai codici gemelli I e K – introduce *No-m fai chantar amors ni drudaria* (BEdT 344,004), *En aquest gai sonet leugier / Me voill en chantan esbaudir* (BEdT 344,003) e *Ai! vergena, en cui es m'entendensa* (BEdT 344,001), che altri manoscritti attribuiscono a Peire Guillem de Luzerna. Grazie alle ricerche di Luca Morlino (2009) oggi sappiamo che Peire Guillem de Toloza e Peire Guillem de Luzerna sono la medesima persona: la scoperta permette di attribuire al trovatore altre opere, tra cui la *cobla* monostrofica *Be-s met en gran aventura* (BEdT 344,002) e le due *coblas* con *tornada* *Qui na Cuniça guerreja* (BEdT 344,005), cui risponde Uc de Saint Circ (*Peire Guillem de Luzerna*, BEdT 457,028). Del trovatore evidentemente il biografo conosceva una produzione più ampia, in cui il genere doveva ricoprire un posto numericamente importante («E fez ben coblas, mas trop en fazia») <sup>324</sup> e che, allo stato attuale delle ricerche, si deve ritenere perduta.

### 4.3. Gli autori di *coblas*

Nella loro edizione, Boutière e Schutz (1964: VII) contano 225 testi tra *vidas* e *razos*, riguardanti 101 trovatori. Stando a queste opere, scrissero *coblas* 28 poeti, e per quattro di loro, tra l'altro, le *vidas* e le *razos* sono l'unica testimonianza della loro produzione in questo genere. Si tratta di una piccola parte dei 110 autori di *coblas* del *corpus* BEdT (anche perché alcuni trovatori furono attivi dopo la

---

<sup>324</sup> BEdT 345.B.A, *vida* di Peire Guillem de Toloza, cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 436.

chiusura del periodo di composizione delle prose),<sup>325</sup> tra i quali se ne segnalano 18 di cui si tramandano delle *coblas*, anche se la produzione non è citata dai biografi.<sup>326</sup>

**Trovatori per i quali le *vidas* o le *rasos* affermano che scrissero *coblas* e di cui abbiamo componimenti riconducibili al genere:**

- 1) Bertran de Born (1140? - 1215?);
- 2) Dalfi d'Alvergne (...1160 – 1234);
- 3) Peire Pelizier (...1173 - 1200...)
- 4) Raimbaut de Vaqueiras (...1180 – 1205...);
- 5) Peire de la Mula (...1190-1215/1221...);
- 6) Monge de Montaudou (...1192/1193 – 1210...);
- 7) Elias d'Uisel (... 1199 – 1255...);
- 8) Peire d'Uisel (fine XII-inizio XIII);
- 9) Vesques de Clermont (ultimi decenni XII sec. - primi XIII);
- 10) Bernart Arnaut d'Armagnac (ultimi decenni XII sec. - 1226)
- 11) Bertran de la Tor (fine XII sec. - inizi XIII);
- 12) Uc de Saint Circ (ultimi decenni XII sec. – 1257...);

---

<sup>325</sup> Di seguito l'elenco degli autori per i quali abbiamo delle *coblas* (*corpus* BEdT), ma che non hanno una biografia trobadorica: Uc Catola, Lanza Marques [Manfredi I Lancia], Berenguier de Poizrenger, Peire Pelissier, Daude de Carlus, Gräfin von Provence (la comtessa de Proensa) [Garsenda de Sabran], Guillem de l'Olivier d'Arle, (Andrian de) Palais, Graf von Toulouse (lo Coms de Tolosa) [Raimon VII de Tolosa], Graf von Biandrate (lo Coms de Blandra) [Imbert II de Blandrà], Lo Vesques de Clarmon – Bischoff Robert von Clermont, Iseut de Capio, Bernart Arnaut d'Armagnac, Torcafol, Peire d'Uisel, Aenac, Raimon Vidal de Bezaudun, Bertran de la Tor, Uc de Maensac, Bertran d'Aurel, Raimon, Raimbaut d'Eira, Reforsat de Forcalquier [Jaufre Reforciat de Trets], Matheu, Nicolet de Turin, Guillem Raimon, Guillem Raimon, Peironet, Berenguier de Poivent [ms. Poiuuent], Fortunier, Gui de Glotos, Esquileta, Lambert, Perseval Doria, Raimon de Rusillon (Raimon Bistortz de Rusillon), Peire Guillem de Luzerna, Guigo de Cabanas, Falquet de Romans, Folco [Falco (BdT 151,1)], Paves, Pujol, Peire [Peire III de Aragon], Peire rei d'Arago [Peire III d'Aragon], Granet, Montan, Peire Bremon Ricas Novas, Bertran de Gordo, Bertran Folco d'Avigno, Joan d'Albuzo, Graf von Foix (lo Coms de Foix) [Roger Bernart III de Foix], Olivier de la Mar, Guiraut Riquier, Bertran Carbonel, Pons Santolh de Tholozà, Raimon Bistortz d'Arle, Raimon Gaucelm de Beziers, Graf von Ampurias (Coms d'Empuria) [Pons Uc d'Ampurias], Monge de Foissan [Jofre de Foixà], N'At de Mons, Serveri de Girona, Raimon Ermengau, Bernart d'Auriac, Peire Torat, Marcabru II, Frederic de Sicilia [Frederic III de Sicilia], Peire Salvatge, Peire Ermengau, Rainaut de Tres Sauzes, Matfre Ermengau, Raimon Rigaut, Rostaing Berenguier de Marseilla, Lo Bort del rei d'Arago, Bertran Albaric.

<sup>326</sup> Di seguito l'elenco degli autori di cui abbiamo delle *coblas* (*corpus* BEdT), alle quali le biografie trobadoriche non fanno riferimento: Guillem de Berguedan, Garin d'Apchier, Folquet de Marseilla, Uc de Mataplana, Guillem del Baus, Aimeric de Peguillan, Savaric de Malleo, Perdigo, Gui d'Uisel, Blacatz, Peire de Valeira, Raimon de Miraval, Guillem Figueira, Lanfranc Cigala, Guillem de Montaignagol, Guillem de la Tor, Blacasset, Peire Cardenal. A questi si potrebbe aggiungere il Giraut, autore di *N'Uc de Saint Circ, ara m'es avengut* (BEdT 241,001, cui risponde Uc de Saint Circ con *Amic Giraut, tan me fai de vertut*, BEdT 457,002a), se accogliamo l'ipotesi di Strempele che si tratti di Guiraut de Salignac (cfr. DBT, s.v. Guiraut), e Peire Milo la cui *vida* è trascritta in un frammento di un canzoniere provenzale (edizione diplomatica in LONGOBARDI 1990: 33). Il testo è molto lacunoso, tuttavia non sembrano presenti riferimenti ai generi.



- 13) Cadenet (ultimo 3° XII sec. – 1° metà XIII);
- 14) Sordel (fine XII-1269);
- 15) Almuç de Castelnou (fine XII sec. – inizi XIII);
- 16) Iseut de Capiro (ultimi decenni XII sec. - primi XIII);
- 17) Gaucelm Faidit (fine XII sec. – 2° decade XIII);
- 18) Guillem Magret (...1200 – 1204...);
- 19) Gui de Cavaillo (...1200 – 1229...);
- 20) Graf von Rodez (lo Coms de Rodes, Enric I) (...1209 – 1221);
- 21) Lombarda (...1217 – 1226...);
- 22) Bertran d'Alamano [Bertran de Lamanon] (...1229 – 1270);
- 23) Tibors (1° metà XIII sec.);
- 24) Ferrarino da Ferrara (ultimi 3 quarti XIII sec.).

**Trovatori per i quali le *vidas* o le *razos* affermano che scrissero *coblas*, ma di cui NON abbiamo componenti riconducibili al genere:**<sup>327</sup>

- 1) Guillem de Cabestaing (...1175 - 1212...);
- 2) Caudairenga (...1186 - 1213...);
- 3) Pons de Capdoill (...1191 - 1220...);
- 4) Peire de Maensac (fine XII-inizio XIII secolo).

Le informazioni che abbiamo sulla produzione di *coblas* di questi trovatori sono disomogenee: per i più vi è solo un rapido riferimento nella *vida*, quando si elencano i generi sperimentati dal poeta; per i pochi restanti, invece, una o più *razos* riportano e commentano i testi, che frequentemente non circolano al di fuori della prosa stessa (cfr. par. 4.4). Ciononostante, proprio questi ultimi sono di particolare importanza ai nostri fini, perché lasciano trasparire quale fosse l'idea di *cobla* dei biografi: verosimilmente un componimento di tema libero, di una o due strofe, con possibilità di dialogicità.

---

<sup>327</sup> Di Pons de Capdoill ci sono giunte varie canzoni e canzoni di crociata, un *planh* e un *descort*; di Peire de Mensac solo un'alba; di Guillem de Cabestaing solo canzoni; infine, di Caudairenga (la trovatrice citata in una *razos* di Raimon de Miraval) non ci è rimasto nulla.

### 4.3.1. Le *coblas* nelle enumerazioni di generi

Di seguito si citano i passi in cui i biografi riportano le informazioni di nostro interesse (in coda i quattro autori di cui non abbiamo *coblas* sopravvissute). In alcuni casi traspare un'embrionale classificazione delle *coblas* in base al contenuto: alcuni trovatori compongono *coblas de solatz*, altri *d'amor*.<sup>328</sup>

#### Trovatori di cui abbiamo *coblas*:

##### Dalfi d'Alvergne:

(1) Lo Dalfins D'Alverne si fo coms d'Alverne, uns dels plus savis cavalliers, e dels plus cortes del mon, e dels larcs, e-l meiller d'armas, e que plus saup d'amor e de domnei e de guerra e de totz faitz avinenz, e-l plus conoissenz e-l plus entendenz, e que meilz trobet sirventes e **coblas** e tensos, e-l plus gen parlanz hom que anc fos a sen e a solatz. [...].  
(BEdT 119.B.A, *vida* di Dalfi d'Alvergne)<sup>329</sup>

##### Raimbaut de Vaqueiras:

(3) Ben sabia chantar e far **coblas** e sirventes; [...].  
(BEdT 392.B.A.a, *vida* di Raimbaut de Vaqueiras)<sup>330</sup>

##### Peire de la Mula:

(2) E fo trobair de **coblas** e de sirventes.  
(BEdT 352.B.A, *vida* di Peire de la Mula)<sup>331</sup>

##### Monge de Montaudon:

(4) E fasia **coblas** estan en la morgia e sirventes de la rasons que corion en aquella encontrada.  
(5) E-ill cavallier e-ill baron si-l traissen de la morgia e feiren li gran honor e deiron li tot so que-ill plac ni lor demandet ; et el portava tot a Montaudon, al sieu priorat.  
(BEdT 305.B.A, *vida* di Monge de Montaudon)<sup>332</sup>

---

<sup>328</sup> «[...] partant da cette acception [quella di 'conversation'], le mot *solatz* a pris un sens plus étendu et il 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. *Solatz* évoque donc la participation à la vie de cour et à tous les divertissements. [...] En fin de compte, le sens de 'consolation' a conduit au sens de 'plaisir, joie' et le sens de 'conversation' a mené aux sens de 'participation à la vie de cour', 'divertissement', 'esprit de société'» (CROPP 1975: 332-4). L'associazione con le parole *chant* e *chantar*, in particolare nelle opere di Guiraut de Bornelh, è già stata messa in evidenza dallo studioso; nei contesti di nostro interesse il termine si lega, invece, al genere della *cobla* e dai contesti sembra che il significato sia quello di '*coblas* umoristiche, di divertimento'.

<sup>329</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 284-5.

<sup>330</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 447.

<sup>331</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 560.

<sup>332</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 306.

*Inoltre, nella versione del manoscritto E:*

(5) E-ill cavallier e-il baron per la bonas **cotblas** que-l fazia e per los bos sirventes si-l traiseron de la morgia [...].  
(BEdT 305.B.A, *vida* di Monge de Montaudon)<sup>333</sup>

#### **Uc de saint Circ:**<sup>334</sup>

(4) E quant ill [*i fratelli*] cuideront qu'el amparet letras, el amparet cansos e vers e sirventes e tensos e **coblas**, e-ls faich e-ls dich dels valens homes e de las valens domnas que eron al mon, ni eron estat; et ab aquel saber el s'ajoglari. (5) E-l coms de Rodes e-l vescoms de Torena si-l leverent molt a la joglaria, ab las tensos et ab las **coblas** que feiren ab lui, e-l bons Dalfins d'Alverne.  
(BEdT 457.B.A, *vida* di Uc de Saint Circ)<sup>335</sup>

#### **Cadenet:**

(5) Et el [*Guillem de Lantar*] lo noiri e-l tenc en sa maion; et el venc bos e bels e cortes, e saup ben cantar e parlar, et apres a trobar **coblas** e sirventes. [...] (7) [...] e comenset cansos a far bonas e bellas.  
(BEdT 106.B.A, *vida* di Cadenet)<sup>336</sup>

#### **Sordel:**

(2) Et detelaise en cansos aprendre et en trobar; e briguet con los bons homes de cort, et apres tot so qu'el pot; e fez **coblas** e sirventes.  
(BEdT 437.B.B, *vida* di Sordel, versione A)<sup>337</sup>

#### **Guillem Magret:**

(2) E fez bonas cansos e bons sirventes e bonas **coblas**.  
(BEdT 223.B.A, *vida* di Guillem Magret)<sup>338</sup>

#### **Gui de Cavaillo:**

(2) E fetz bonas tensons e bonas **coblas d'amor e de solatz**.  
(BEdT 192.B.A, *vida* di Gui de Cavaillo)<sup>339</sup>

#### **Na Lombarda:**

(1) Na Lombarda si fo una dona de Tolosa, gentil e bella et avinens de la persona et insegnada.  
(2) E sabia bien trobar e fazia bellas **coblas et amorosas**. [...]

---

<sup>333</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 306.

<sup>334</sup> Sull'ordine dell'enumerazione dei *dictatz* nella *vida* di Uc e il rapporto con l'ordine dei generi nei canzonieri (e in particolare D), si veda PULSONI 2004: 367-8.

<sup>335</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 239.

<sup>336</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 500.

<sup>337</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 562.

<sup>338</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 76.

<sup>339</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 505.

(BEdT 288.B.A, *vida-raço* di PC 054,001 - 288,001, Na Lombarda)<sup>340</sup>

### Bertran d'Alamano [Bertran de Lamanon]:

(1) Bertrams de Lamanon fut de Provence, fills d'En Pons de Bruguières. (2) Cortes cavalliers fo e gen parlans; e fetz bonas **coblas de solatz** e sirventes.  
(BEdT 076.B.A, *vida* di Bertran d'Alamano)<sup>341</sup>

### Ferrarino da Ferrara:

(8) Mas non fes mais che .II. canços e una retruensa, mais serventes e **coblas** fes el asai de las meillor[s] del mon. [9] E fe[s] un estrat de tutas las canços des bos trobador[s] del mon; e de chadaunas canços o serventes tras .I. cobla o .II. o .III., aqelas che portan la[s]sentenças de las canços e o son tu[i]t li mot triat. (10) Et aqest estrat e scrit isi denan; et en aqest estrat non vol meter nullas de las soas **coblas**; mais [a]qel de cui es lo libre li-n fe[s] scriure, per che fos recordament de lui.  
(BEdT 150.B.A, *vida* di Ferrari de Ferrara)<sup>342</sup>

### Trovatori di cui non abbiamo *coblas*:

#### Guillem de Cabestaing:

(17) De [s]i enan fo del[s] servenz d'Amor e comencet de trobar **cobletas** avinenz e gaias, e dansas e cansos d'avinent cantar.  
(BEdT 213.B.D, *raço* di PC 213,005, Guillem de Cabestaing, Versione di P)<sup>343</sup>

#### Caudairenga.<sup>344</sup>

(10) E penset per cal caison el pogues partir sua moiler da si, la cals avia nom ma dopna Caudairenga, per lo paire qe avia nom Caudeira. (11) Bela era et avinens, e sabia ben trobar **coblas** e dansas.  
(BEdT 406.B.B, *raço* di PC 406,012 - 406,015 - 406,028 - 406,038 - 454,001, Raimon de Miraval)<sup>345</sup>

#### Pons de Capdoill:

(12) Et el comensa esser tristz e dolens; e mandet letras e **cotblas** humils ab gran precx a zela, que degues sofrir que li vengues denan razonar la soa razo e preguar e clamar merce.  
(BEdT 375.B.B, *raço* di PC 375,014 (?) - 375,018 - 375,020, Pons de Capdoill)<sup>346</sup>

---

<sup>340</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 416-17.

<sup>341</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 517.

<sup>342</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 581. Il secondo «coblas» potrebbe in realtà valere anche 'componimento'.

<sup>343</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 545.

<sup>344</sup> In un'altra prosa, si fa riferimento a Caudairenga solo come a scrittrice di *dansas*: «(29) Et ella [Caudairenga] entendia en un cavalier, quez avia nom Guilem Bremon, don ella fazia sas dansas» (BEdT 406.B.D, *raço* di PC PC 406,008, 406,028 e 406,015, Raimon de Miraval, Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 394).

<sup>345</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 380.

<sup>346</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 315.

## Peire de Maensac:

(6) Fort fo adrehs hom e de bel solatz; e fez avinenz cansos de sons e de motz, e bonas coblas de solatz.  
(BEdT 348.B.A, *vida* di Peire de Mensac)<sup>347</sup>

### 4.3.2. Un caso problematico: Bertran de Born

Autore di oltre 40 testi, soprattutto sirventesi, Bertran de Born è un ottimo esempio per comprendere la difficoltà di studio del genere attraverso le biografie. Entrambe le versioni delle *vidas* che lo riguardano non accennano al trovatore come a un compositore di *coblas*, ma qualche riferimento si trova in due delle *razos* dedicate ai suoi componimenti.<sup>348</sup>

(6) E s'il aguen patz ni treva, ades se penet ab sos sirventes de desfar la patz e de mostrar com cascuns era desonratz en aquella patz.  
(BEdT 080.B.A.a, *vida* di Bertran de Born, Versione A)<sup>349</sup>

Molt fo bon[s] trobair de sirventes et anc no fes chansos fors doas; [...].  
(BEdT 080.B.A.b, *vida* di Bertran de Born, Versione B)<sup>350</sup>

(4) [...] e per alegressa qu'el ac de la soa venguda, si fetz aquestas coblas que dizon: “Ai, Lemozis, francha terra cortesa [...]”.  
(BEdT 080.B.D, *razo* di PC 080,001 - 080,015, Bertran de Born)<sup>351</sup>

(1) Anc mais per ren qu'En Bertrams de Born disses en coblas ni en sirventes al rei Felip ni per recordamen de tort ni d'aunimen que·ill fos faitz, no volc guerrejar lo rei Richart; [...].  
(BEdT 080.B.R, *razo* di PC 080,029, Bertran de Born)<sup>352</sup>

Innanzitutto, la prima delle due *razos* merita di essere letta per intero, perché nel testo ci si riferisce al componimento di due strofe *Ai, Lemozis, francha terra cortesa* utilizzando il termine *coblas*:

---

<sup>347</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 301. In questo caso, la vicinanza dei due «solatz» lascia perplessi, perché potrebbe celare un errore già nell'antigrafo comune ai tre codici che tramandano la prosa, I, K e d.

<sup>348</sup> Di seguito la tradizione delle prose citate:

- 1) BEdT 080.B.A.a, *vida* di Bertran de Born: A 189ra - B 113r - F 62v - I 174v - K 159v - m 3r (8) - y (minimo frammento dell'explicit).
- 2) BEdT 080.B.A.b, *vida* di Bertran de Born, Versione B: E 210 - R 2ra.
- 3) BEdT 080.B.D, *razo* di PC 080,001 - 080,015, Bertran de Born: F 85r - I 182v - K 168r.
- 4) BEdT 080.B.D, *razo* di PC 080,001 - 080,015, Bertran de Born: F 64v - I 178r - K 163v.

<sup>349</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 65.

<sup>350</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 68.

<sup>351</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 78.

<sup>352</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 132.

Bertran de Born si era drutz de ma dompna Maeutz de Montaignnac, de la moiller de Tallairan, que era aitals dompna com vos ai dich en la razon del sirventes de la « domna soiseubuda ». (2) Et si com eu vos dis, ela ·l parti de si e det li comjat et encusava lo de ma domna Guiscarda, de la moiller del vescomte de Conborn, d'una valen domna que fon de Bergoingna, sor d'En Guiscart de Beljoc. (3) Avinens domna et enseingnada era, conplida de totas beutatz ; si la lauzava fort en comtan et en chantan. (4) Bertrans, enans qu'el la vis, era sos amics per lo ben qu'el auzi[a] d'ella, et enans qu'ella fos venguda a marit al vescomte de Comborn ; e per alegressa qu'el ac de la soa venguda, si fetz **aquestas coblas** que dizon :

Ai, Lemozis, francha terra cortesa,  
 Mout me sap bon car tals honors vos creis,  
 Que jois e pretz e deportz e gaiessa,  
 Cortesia e solatz e domneis  
 S'en ven a nos. E·l cor estej' anceis ! 5  
 Be·is deu gardar qui a drutz se depeis,  
 Per cals obras deu domna esser conquesta.

Dons e servirs e garnirs e larguesa  
 Noiris Amors com ffai l'aiga lo peis,  
 Enseingnamenz e valors e proessa, 10  
 Armas e cortz e guerras e torneis;  
 E qui pros es ni de proessa·s feis,  
 Mal estara s'aoras non pareis,  
 Pois Na Guiscarda nos es sai tramesa.

(5) E per aquesta domna Guiscarda, si·l parti de si ma domna Maeuz, qu'ela crezia qu'el li volgues meills que ad ella e qu'ella li fezes amor. (6) E per aquest departimen el fez la « dompna soiseubuda » e·l sirventes que ditz:

Eu m'escondisc, dompna, que mal no mier.

(BEdT 080.B.D, *razo* di PC 080,001 – 080,015, Bertran de Born)<sup>353</sup>

*Ai, Lemozis, franca terra corteza* è noto solo attraverso questa *razo*, tramandata dai codici F, I e K.<sup>354</sup> Gérard Gouiran (1985: CXLVI), l'editore di riferimento dei testi di Bertran, considera il componimento un frammento di canzone, e la BEdT sulla sua scia commenta che «il fatto che sia designato come "*coblas*" - e si tratta in effetti di due *coblas* - indica che esso era giunto già incompleto al compilatore del testo biografico».<sup>355</sup> Non c'è nulla però che impedisca di considerare il testo come un'opera compiuta: infatti, l'argomento amoroso e la forma di due strofe non sono aliene al

<sup>353</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 78-9.

<sup>354</sup> Secondo Gouiran (1985: 74) il 1184 è il *terminus a quo* delle tre canzoni di Bertran de Born in cui è presente la dama, Guiscarda de Beljoc (cugina di Guichard IV de Beaujeu, inviata nel Limosino per sposare il futuro visconte di Comborn, Archambaud VI). Secondo lo studioso esse sarebbero state scritte in questo ordine: *Ai, Lemozis, franca terra corteza* (BEdT 080,001), *Cel que camja bo per meillor* (BEdT 080,010), *Domna, pos de mi no-us cal* (BEdT 080,012).

<sup>355</sup> BEdT, s.v. *BEdT 080.B.D, razo di PC 080,001 - 080,015, Bertran de Born*.

genere della *cobla* e, dunque, non sono caratteristiche sufficienti per poter affermare che il testo sia un frammento di una *conso*.

Lo schema metrico a10' b10 a10' b10 b10 b10 a 10' (con rime *-esa* e *-eis*) di *Ai, Lemozis, franca terra corteza* potrebbe essere originale: esso si trova in un altro testo di sicura contraffazione di Bertran de Born, il sirventese *Pos als baros enoja e lor peza* (BEdT 080,031) databile secondo Gouiran alla fine del 1188, e in una *chanson serventois* di tre strofe, *Mout me semont Amors ke je m'envoise*, di Conon de Béthune,<sup>356</sup> un troviero grossomodo contemporaneo al nostro trovatore. L'individuazione di un modello metrico avrebbe accertato l'appartenenza dell'opera di Bertran al genere della *cobla*; il suo mancato riconoscimento, invece, da un lato lascia sempre aperta la possibilità di un modello perduto, dall'altro amplifica quel sospetto di originalità melodica per le *coblas* amorose avanzato nel cap. 2.

Partendo da queste considerazioni si possono formulare diverse ipotesi:

- 1) Il biografo intende *coblas* come 'strofe, stanze' ed è quindi consapevole di citare solo una parte del componimento di Bertran de Born;
- 2) *Coblas* ha il significato di 'genere, *dictal'*, ma il testo – in origine una canzone – giunge frammentario al biografo, che ne è inconsapevole;
- 3) *Coblas* ha il significato di 'genere, *dictal'* e il componimento è stato creato nella forma compiuta di due strofe (lasciando aperta la questione originalità melodica-contraffazione per il genere).

La prima ipotesi appare come la meno probabile, perché come si è detto nel paragrafo precedente i biografi tendono a non lasciare il testo equivoco quando citano parti di componimenti più lunghi. La seconda e la terza, invece, sembrano entrambe plausibili (anche se è sospetto che Bertran de Born abbia creato una canzone e poi l'abbia contraffatta nel sirventese *Pos als baros enoja e lor peza*). Nell'impossibilità di stabilire quale sia la lettura corretta resta il fatto che il biografo riteneva possibile che un componimento di due strofe e di contenuto amoroso potesse essere etichettato come *cobla*.

---

<sup>356</sup> «Mout me semont Amors ke je m'envoise, / Quant je plus doi de chanter estre cois ; / Mais j'ai plus grant talent ke je me coise, / Por çou s'ai mis mon chanter en defois ; / Ke mon langaige ont blasmé li François / Et mes cançons, oiant les Champenois / Et la Contesse encoir, dont plus me poise. // La Roïne n'a pas fait ke cortoise, / Ki me reprist, ele et ses fieus, li Rois. / Encoir ne soit ma parole franchoise, / Si la puet on bien entendre en franchois ; / Ne chil ne sont bien apri ne cortois, / S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois, / Car je ne fui pas norris a Pontoise. // Dieus ! ke ferai ? Dirai li mon coraige ? / Li irai je dont s'amor demander ? / Oil, par Dieu ! car tel sont li usaige / C'on n'i puet mais sans demant riens trover ; / Et se jo sui outraigeus del trouver, / Se n'en doit pas ma Dame a moi irer, / Mais vers Amors, ki me font dire outraige» (WALLENSKÖLD 1921 : 5).

Riguardo alla seconda *razo*, invece, come si è visto, il biografo accenna a delle *coblas* che il trovatore limosino avrebbe scritto per convincere il re Filippo a muovere guerra al re Riccardo, di cui però non è rimasta traccia nella tradizione e che dobbiamo quindi ipotizzare perdute. In definitiva, è difficile stabilire se Bertran de Born abbia realmente composto *coblas*, anche perché tutti i componimenti riconducibili al genere a lui attribuiti sono problematici, portando gli editori a dubitare di volta in volta della loro paternità o della loro integrità.<sup>357</sup>

## 4.4. Le *coblas* commentate

Nei prossimi paragrafi saranno riportate le *vidas* e le *razos* con i relativi componimenti commentati, al fine di ricavare l'idea di *cobla* dei prosatori. Come si ricava dalla Tabella 1, le biografie di nostro

---

<sup>357</sup> Si tratta dei componimenti *Mal o fai donna, cant d'amar s'atarja* (BEdT 080,024a), *Nostre seigneur somonis el meteis* (BEdT 080,030) e *Foilleta, pos mi prejatx que eu chan* (BEdT 080,017). Si escludono, invece, dall'elenco *Un sirventes fatx dels malvatx baros* (BEdT 80,43), perché anche se di due strofe è probabilmente un frammento di sirventese, come si evince dall'incipit, e il mezzo-sirventese *Mieg-sirventes voil far dels reis amdos* (BEdT 80,25), che Asperti (1998: 136) attribuisce a Bertran d'Alamanon. Il primo, *Mal o fai donna, cant d'amar s'atarja*, ci è tramandato in redazione unica da a2 (f.448), dove segue il sirventese *No posc mudar un chantar non esparga* (BEdT 080,029) dello stesso Bertran, costruiti entrambi sul medesimo schema metrico-rimico e rime di *Si-m fos amors de joi donar tan larga di Arnaut Daniel* (BEdT 029,017). Tuttavia, Gouiran (1985: 839) ricorda che «Stimming, qui a publié cette pièce [...] à la suite de Bertoni [...], pense que le grand nombre des fautes de métrique comme de style et l'inspiration d'un réalisme cru ne permettent pas d'attribuer ces deux *coblas* à Bertran de Born» e crede «qu'il s'agit d'un texte, sans prétention littéraire, composé sur une mélodie connue et qui a été placé après la pièce qu'il imitait; le copiste lui aura attribué le même auteur qu'à l'original». Il secondo, *Nostre seigneur somonis el meteis* (BEdT 080,030), di forma particolare (due sole strofe, seguite da quattro versi che riprendono lo schema della parte iniziale della strofa), è per Gouiran (1985: 665) una canzone di crociata incompleta, scritta in due tempi: Bertran avrebbe scritto le prime due strofe appena Riccardo si fece crociato (inizio novembre 1187) e in seguito avrebbe inserito una strofa supplementare, lodando Filippo, pensando si fosse fatto crociato anche lui (notizia però falsa). È difficile stabilire se *Nostre seigneur somonis el meteis* sia o meno un frammento: da un lato, non è chiaro se lo schema metrico-rimico sia originale, dall'altro i quattro versi finali potrebbero essere interpretati come una tornada irregolare (ipotesi già in BEdT), un artificio non nuovo a Bertran, che lo aveva già utilizzato in *Rassa, mes se son premier* (BEdT 080,036). Infine il terzo, *Foilleta, pos mi prejatx que eu chan* (BEdT 080,017), anch'esso di due strofe, è tramandato sotto la rubrica «S(eruents) b(er)tran delbor» dal solo M (f. 232), dove è seguito, come se fosse un unico testo, da tre strofe della canzone di crociata *Ara sai eu de pretx quals l'a plus gran* dello stesso Bertran (BEdT 080,004, testo, tràdito da Dc, F, I, K, d e rho, è formato in realtà da 6 strofe e 3 *tornadas*). I due componimenti sono stati fonte di una discussione, sintetizzata e sviluppata da Gouiran (1985: 795): la paternità di *Foilleta, pos mi prejatx que eu chan*, una satira contro il giullare Foilleta, è stata obiettata da Reimann, che ritiene che queste due strofe siano l'inizio di un testo andato perduto e che un copista abbia unito alle strofe di *Ara sai eu de pretx* per l'identità strutturale. L'editore francese, d'altra parte, reputa che la forma di tre strofe di *Ara sai eu de pretx quals l'a plus gran*, come tràdita da M, sia una bozza iniziale, sviluppata dal trovatore limosino in un secondo momento in un testo di sei strofe e tre *tornadas* (come viene trasmessa dagli altri codici del componimento). Secondo Gouiran, infatti, per quanto il testo di M possa apparire eterogeneo, esso potrebbe essere cantato come un insieme: le prime due strofe (*Foilleta, pos mi prejatx que eu chan*) fanno apprendere all'auditorio che il giullare è venuto a domandare a Bertran una canzone, e lui gli risponde nel modo tradizionale; le tre *coblas* che seguono possono essere la canzone che il poeta accetta di affidare al giullare. Di fatti, seppur il gusto moderno ci impone di non apprezzare due *coblas* di scherno a un giullare seguite da una canzone di crociata, con alta elevazione, non è detto che questa concezione estetica fosse condivisa dagli uomini medievali e da Bertran de Born (per l'intera questione cfr. GOUIRAN 1985: 795).



interesse sono spesso degli *unica*, tramandate con una sola eccezione dal canzoniere provenzale H; inoltre, i testi che commentano hanno frequentemente una tradizione limitata all'esterno delle prose.

**Tabella 1:** Tradizione delle prose e dei testi che commentano

<b>N. BEdT della biografia</b>	<b>Tradizione biografie</b>	<b>Testi commentati</b>	<b>Tradizione Testi</b>
BEdT 119.B.B, <i>razo</i> di PC 095,003 - 119,004, Dalfi d'Alvergne	H (f. 46)	Vescovo di Clermont (BEdT 095,003) - Dalfi d'Alvergne (BEdT 119,004)	Testi tràditi solo all'interno della prosa.
BEdT 119.B.C, <i>razo</i> di PC 092,001 - 119,005, Dalfi d'Alvergne	H (f. 47)	Dalfi d'Alvergne (BEdT 119,005) - Bertram de la Tor (BEdT 092,001)	H (f. 47) - kappa (f. 121).
BEdT 119.B.D, <i>razo</i> di PC 119,001a - 353,001, Dalfi d'Alvergne	H (f. 46v)	Peire Pelizier (BEdT 353,001) e Dalfi d'Alvergne (119,001a)	Testi tràditi solo all'interno della prosa.
BEdT 209.B.A, <i>vida - razo</i> di PC 392,031, Guillem del Baus	H (f. 47)	Raimbaut de Vaqueiras (BEdT 392,031)	Da (f. 210) - H (f. 47)
BEdT 194.B.D, <i>razo</i> di PC 361,001, Gui d'Uisel	P (f. 48va)	Peire d'Uisel (BEdT 361,001)	H (f. 55) - P (f. 48)
BEdT 167.B.F, <i>razo</i> di PC 136,003, 167,013 e	H (f. 46)	Elias d'Uisel (BEdT 136,003) - Gauselm Faidit (BEdT 167,013) -	BEdT 136,003: H (f. 46) - Da (f. 210,

N. BEdT della biografia	Tradizione biografie	Testi commentati	Tradizione Testi
136,002, Gaucelm Faidit		Elias d'Uisel (BEdT 136,002)	anonima, ma associata a Uc de Saint Circ). BEdT 167,013: H (f. 46 - kappa (f. 123 - Da (f. 210, anonima, ma associata a Uc de Saint Circ). BEdT 136,002: H (f. 46) - Da (f. 210, anonima, ma associata a Uc de Saint Circ).
BEdT 185.B.A, <i>razo</i> di PC 185,003 e di 457,033, Lo Coms de Rodes	H (f. 35)	Uc de Saint Circ (BEdT 457,033) - Lo Coms de Rodes (BEdT 185,003)	A (f. 184) - D (f. 149, attribuiti al Vescoms de Torena) - H (f. 49) - I (f. 158) - K (f. 144) - d (f. 313)
BEdT 020.B.A, <i>razo</i> di PC 020,002, Almuc de Castelnou, Iseut de Capio	H (f. 35)	Iseut de Capio (BEdT 253,001) - Almuc de Castelnou (BEdT 020,002)	H (f. 45) - kappa (f. 137)
BEdT 192.B.A, <i>vida</i> di Gui de Cavaillo	H (f. 35)	Gui de Cavaillo (BEdT 192,002) - Bertran d'Alamano [Bertran de Lamanon] (BEdT 083,002)	H (f. 51) - cit. kappa (f. 129).
BEdT 288.B.A, <i>vida-razo</i> di PC 054,001 - 288,001, Na Lombarda	H (f. 43)	Bernart Arnaut d'Armagnac (BEdT 054,001) - Lombarda (BEdT 288,001)	BEdT 054,001: H (f. 43) BEdT 288,001: H (f. 43) - kappa (f. 135).

N. BEdT della biografia	Tradizione biografie	Testi commentati	Tradizione Testi
BEdT 440.B.A, <i>vida</i> di Na Tibors	H (f. 45)	Tibors (BEdT 440,001)	H (f. 45) - kappa (f. 136).

## 1. Il Vescovo di Clermont e Dalfi d'Alvergne

(1) Lo Dalfins d'Alvernhe si era drutz d'una dompna d'un son castel, et avia nom dompna Maurina. (2) Et un dia ella mandet al baile del Dalfin qu'ill des lart ad ous frire, e'l baile si l'en det un metz bacon. (3) **E l'evesques lo saup, e fetz n'aquesta cobla**, blasman lo baille car no'il det lo bacon tot entier, e blasman lo Dalfin qe l'o feissetz dar metz:

Par Crist, si'l servens fos meus,  
D'un cotel li der'al cor,  
Car fez del bacon partida  
A lei qe li'l qeri tan gen.  
Ben saup del Dalfin lo talen, 5  
Qe s'el plus ne men i meses  
A la gauta li dera tres;  
Mas pos[c] en ver dire,  
Petit ac lart Maurina a'ls ous frire.

(4) Lo vesques si era druz d'una fort bela domna, q'era moillier d'En Chantart de Caulec, q'estava a Pescadoiras. (5) **E'l Dalfins si'l respondet a la cobla:**

Lo vesques trob'en sos breus  
Mais valon chaulet qe por,  
E pesca qe l'i covida<sup>358</sup>  
A Pescadoiras fort soven,  
Per un bel peisson qe lai pren; 5  
E'l peissos es gais e cortes;  
Mas d'una re l'es trop mal pres,  
Car s'es laisatz ausire  
Al preveire qe non fai mas lo [f]rire.  
Si no fos Maistre Audefers, 10  
E'm castia de dir enan,  
Saubra un fol vesqe ausire.<sup>359</sup>

<sup>358</sup> «La *cobla* est corrompue en plusieurs endroits. Peut-être vaudrait-il mieux lire, au v. 3, comme le propose Chabenau : *Et a pesca qe-l covida* ? Il y a jeu de mots entre *chaulet* et [*Chantart de*] *Caulec*, et, d'autre part, *pesca*, *peison* et *Pescadoiras*. Au v. 9, j'ai adopté la correction, [*f*]rire, proposée par Chabenau.

<sup>359</sup> Gli ultimi tre versi probabilmente non appartengono al testo: «Ces trois vers ne paraissent pas se rattacher à la *cobla*. Nous ignorons qui était *Mistre Audefers*. – Le Dauphin a également raillé l'évêque de Clermont dans un autre sirventés (Pillet, 119.9), che le prélat ne laisse pas sans réponse (Pillet, 95,2)» (BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 288, n. 5).

(BEdT 119.B.B, *razo* di PC 095,003 - 119,004, Dalfi d'Alvergne)<sup>360</sup>

## 2. Dalfi d'Alvergne e Bertram de la Tor

(1) Lo Dalfins **fetz aquesta cobla d'En Bertram de la Tor** e mandet la·il per Mauret, q'era uns joglars, en la saison qe Bertrams ac laisada valor e largessa:

[M]auret, Bertran[s] a laisada,  
(Manens e rics es asatz),  
Valor, don fo mout honratz,  
E l'anan d'autr'encontrada ;  
E sojorna a la Tor, 5  
E tien faucon e austor,  
E cre far Pasca o Nadal,  
Qant son .XX. dins son hostel.

(2) **Bertrams respondet al Dalfin en aquesta cobla:**

Mauret, al Dalfin agrada  
Qe·m difan qu'eu son malvatz ;  
E·l reprojers es vertatz :  
« Del cal seignor, tal mainada.”  
[Qe] eu fui bons tant qant aic bon seignor, 5  
Qe a lui plac ni s'o tenc ad honor.  
Aras, Mauret, pos el no val,  
S'e[u] era bons, tenria s'o a mal.

(BEdT 119.B.C, *razo* di PC 092,001 - 119,005, Dalfi d'Alvergne)<sup>361</sup>

## 3. Peire Pelizier e Dalfi d'Alvergne

(1) [P]eire Pelisiers si fo de Martel, d'un borc del vescomte de Torrena. (2) Borges fovalens e pros e larcs e cortes ; e montet en si gran valor per proesa e per sen qe·l vescoms lo fetz baile de tuta la sua terra. (4) E·l Dalfins d'Alverne, en aquela sason, si era drutz de Na Comtor, filla del vescomte, q'era en gran pretz de beutat e de valor. (5) En Peire Pelisiers lo servia totas vetz, qant el venia, de tot so q'el volia, e·il prestava son aver. (6) E qant Peire Pelisiers volc l'aver recobrar, lo Dalfins no·l volc pagar, e l'esqivet a rendre gierdon del servise q'el li avia fait, et abandonet la dompna de veser ni de venir en aquela encontrada on ella estava, ni mes ni letra no·il mandet ; don **Peire Pelisiers fetz aquesta cobla:**

Al Dalfin man q'estei dins son hostel,  
E manje pro e·s gart d'esmagresir,

---

<sup>360</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 286-7.

<sup>361</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 289.

C'om piez no sap a son amic gandar,  
 Quant n'ac tot trait lo gasaing e'l capdal.  
 Remansut son li mesatg' e'l correu, 5  
 Que lonc temps a non vi carta ni breu ;  
 E nuls hom piechs so que ditz non aten,  
 Mas joves es e castiara s'en.<sup>362</sup>

(7) [L]o Dalfins respondet a Peire Pelisier vilanamen e con iniquitat:

Vilan cortes, c'avez tot mes a mal  
 So que'l paire vos laisset al morir,  
 Cuidatz vos donc ab lo meu enrequir,  
 Mal grat de Deu, que'us fets fol natural ?  
 Ja, per ma fe, non auretz ren del meu, 5  
 Don somonatz viandan ni romeu ;  
 Q'adonc qeretz gierdon orbamen,  
 E chantatz ne ades, qi no'l vos ren.

(BEdT 119.B.D, razo di PC 119,001a - 353,001, Dalfi d'Alvergne)<sup>363</sup>

#### 4. Raimbaut de Vaqueiras

(1) Guilelms del Bauz, princeps d'Aurenga, si raubet un mercadan de Fransa e tolç li un gran aver en la sua strada. (2) E'l mercadans s'en anet a reclam al rei de Fransa. (3) E'l reis li dis q'el no li podia far dreit, que trop li era loing: (4) « Mas eu te don paraula q'en calque maineira que tu t'e pos valer, si t'en val. »

(5) E'l borges anet e fetz contrafar sagel del rei. (6) E fetz far letras da part lo rei a N' Guilelm del Bauz, q'el venges al rei, prometen ad el grans bens e grans honors e grans dons. (7) E quant G[u]ilelms del Bauz ac las letras, alegret s'en mout et aparellet se granmen d'anar al rei.

(8) E moc e venc s'en a la ciutat don ero lo mercadans q'el avia raubat, q'el no saubia dont el fos. (9) E'l borges, qan saup q'En Guilelms era en la ciutat, si lo fetz prendre e totz<sup>364</sup> los compaignos. (10) E si'l coven[c] a rendre tot so que li avia tout, e refat tot lo dan. (11) E tornet s'en paubres e desasiatz.

(12) Et anet presar una terra d'En Aimar de Pitheous, que a nom l'Oisteilla. (13) E quant s'en venia per lo Roine en una barca, preiren lo li pescador d'En Aimar.

(14) En Rambauz de Vaqueiras, que s'apelava [ab lui] "Engles", si'n fez aquestas **coblas**:

Tuit me pregon, Engles, q'eu vos don saut  
 Del fol anar ond es e[n] fol[s] vengutz,  
 Don totz aut'om fora decasegutz;

<sup>362</sup> Il testo è datato all'ultimo quarto del XII secolo, perché Delfino è ancora *joves* (BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 293, n. 3).

<sup>363</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 291-2.

<sup>364</sup> Correggo *tolz* dell'edizione, in base al manoscritto.

Mas vos es tant de ric coratg' e d'aut  
 Que la foudat, dont nuls hom no·us rasona, 5  
 Sabetz cobrir ; e si feson Frances  
 Cil d'Estella, venjamen n'agra[n] pres,  
 Car no·us donet lo reis, c'om n'ochaiçona.

(BEdT 209.B.A, *vida - razo* di PC 392,031, Guillem del Baus)<sup>365</sup>

## 5. Peire d'Uisel

(1) Pois qe Gui d'Uisel ac facha la mala chanson q'eu vos ai dicha e comenza enaisi :

Si be·m partez, mala dompna, de vos,  
 - en la qal el blasmet so qe avia lausat, - (2) En Peire d'Uisel, sos cousis, per repenre Gui d'Uisel, **fetz aquesta cobla** e mandet li:

Fraire en Gui, be·m platz vostra cansos,  
 Que dissetz mal lei qe lauzes a[n]tan ;  
 Se·n dissetz mal, ella no·i a nul dan,  
 Che cavalier deu me[i]l amar qe vos ;  
 Et s'ella·us fe conven nasciamen, 5  
 Ella·us a frait aconsilladamen.  
 Ben deu esser per aiso perdonat,  
 Pois ella se conoc de sa foldat.

En Gui d'Uisel, un cavalier valen  
 Valetz vos be a tot mestier plasen ; 10  
 Mas de clerge no·s [es] acostumat  
 Que dompna l'am, anz es tot[z temps] blasmat.

(BEdT 194.B.D, *razo* di PC 361,001, Gui d'Uisel)<sup>366</sup>

## 6. Elias d'Uisel e Gauselm Faidit

(1) Gauselm Faidit si anet outra mar e si menet dompna Guillelma Monja, q'era soa moiller et era estada soudadiera, et era plus grossa q'el non era. (2) E cresia aver un fill d'ella, q'erat mout desplasens hom en tota causas. (3) E tornet s'en mout paubres e mout desasiatz. (4) Et Elias d'Uisel fetz en aquesta **cobla**:

Manens fora·l francs pelegris,

<sup>365</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 485-6. «[...] Alors que Engles est présentée ici comme un senhal réciproque entre Raimbaut et Guillem, il ne figure pas dans la réponse de notre troubadour (Pillet, 209,1). [...] Vaqueiras devait répliquer dans une nouvelle *cobla* (Pillet, 392,15a), d'où le biographe a tiré la plus grande partie de son récit» (BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 487, n. 4).

<sup>366</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 202. Nella *vida* di Gui non si fa riferimento a Peire o agli alti cugini come a scrittori di *coblas*: «(4) Gui trovava bonas cansos e N'Elias bonas tensos, e N'Ebles las malas tensos, e-N Peire descantava tot quant li trei trovaven». BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 202.

Mas son aver mes al sanctor.  
Mout lai estet a gran honor,  
Per so si ac dan Saladis ;<sup>367</sup>  
M[as si no] fos lo gros ventres qu'il pen, 5  
Car compre[re]n li Turc son ardimen.  
Ancara dis el qe lai vol tornar,  
Mas laissa s'en pel bel fil eretar.

Aqestz motz fetz N'Elias, qe·ls saup far  
Mieils qu'En Gauselms, q'es plus gros d'un pilar.

(5) Elias d'Uisel si avia un castel qe avia nom Caslurz, paubre et en paubreira de blat e de vin. (6) E qant cavalier ni bon ome i venian, el lor dava bel solatz e bel acuellimen, et en loc de gran co[n]res, lor disia suas cansos e sos sirventes e suas **coblas**.

(7) En Gauselms si·l respondet a·N Elias, recordan la paubreira del castel e de lui, e si·n fetz aquesta **cobla**:

Ben auria obs pans e vis  
A Casluz, tant es ses humor.  
Merces del paubre peccador  
Q'es manens de gabs e de ris ;  
Que sei solatz son grans copas d'argen, 5  
E·ill sirventes segalas e formen,  
E sas cansons es vestir vert ab var :  
A lui s'en an qi vol ben sojornar !

(8) Elias d'Uisel respondet a la **cobla** d'En Gauselm Faidit:

Gauselms, eu meseis garentis  
Que non ai d'aver gran largor ;  
[E vos avez tan de valor]  
Que non taing qe vos desmentis.  
S'ieu sui paubres, vos avetz pro argen 5  
E Guillelma, la pro e la valen :  
Jensor pareil non a de sai la mar,  
A lei de soudadeira e de joglar.

(BEdT 167.B.F, *razo* di PC 136,003, 167,013 e 136,002, Gaucelm Faidit)<sup>368</sup>

## 7. Uc de Saint Circ e Lo Coms de Rodes

(1) Lo coms de Rodes si era mout adreics e mout valens, e si era trobaire. (2) E N'Uc de Sain Circ si·n fetz aquesta **cobla**:

Seigner coms, no·us cal esmajar

<sup>367</sup> «Chabaneau a déjà noté [...] que ces deux vers (qu'il transcrit d'ailleurs comme de la prose) "ont tout l'air d'une interpolation"» BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 195, n. 3).

<sup>368</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 192-3.

Per mi, ni estar consiros,  
 Q'eu no sui ges vengutz a vos  
 Per [ren] querre ni demandar ;  
 Qe ben ai so qe m'a mestier, 5  
 E vos vei qe fallon denier ;  
 Per qe non ai en cor qe·us qera re,  
 Anz se·us dava, faria gran merce.

(3) Lo coms si respondet aquesta **cobla**:

N'Uc de Sain Circ, be·m deu grevar  
 Q'e·us veja qe ojan sai fos  
 Paubres e nuz e d'aver blos,  
 Et eu fis vos en ric tornar ;  
 Mais me costes qe dui arquier 5  
 No feiren o dui cavalier.  
 Pero ben sai, si·us dava un palafre,  
 Deus qe m'en gar, vos lo prendriatz be.

(BEdT 185.B.A, *razo* di PC 185,003 e di 457,033, Lo Coms de Rodes)<sup>369</sup>

## 8. Iseut de Capio - Almuc de Castelnou

(1) N'Iseuz de Capieu si preget ma dompna Almue[i]s de Castelnou q'ela perdones a 'NGigo de Torna, q'era sos cavaliers et avia faich vas ella gran faillimen e non s'en pentia ni non demandava perdon :

Dompna N'Almue[i]s, si·ous plages,  
 Be·us volgra prejar d'aitan :  
 Qe l'ira e·l mal talan  
 Vos fezes fenir merces  
 De ui, qe sospir' e plaig 5  
 E muor languen e·s complaing  
 E quier perdon humilmen ;  
 Qe·us fatz per lui sagramen,  
 Si tot li voletz fenir,  
 Q'el si gart meils de faillir. 10

(2) E ma dompna N'Almue[i]s, la cals volia ben a 'N Gigo de Torna, si era mout dolenta, car el non demandava perdon del faillimen ; e respondet a ma dompna N'Iseuz si com diç aquesta **cobla**:

Dompna N'Iseuz, s'ieu saubes  
 Q'el se pentis de l'engan  
 Q'el a fait vas mi tan gran,  
 Ben fora dreichz q'eu n'agues  
 Merces ; mas a mi no·s taing, 5  
 Pos qe del tort no s'afraing

<sup>369</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 250.



Ni·s pentis del faillimen,  
Que n'aia mais chausimen ;  
Mas si vos faitz lui pentir,  
Leu podes mi convertir.

10

(BEdT 020.B.A, *razo* di PC 020,002, Almuc de Castelnou, Iseut de Capio)<sup>370</sup>

## 9. Gui de Cavaillo e Bertran d'Alamano [Bertran de Lamanon]

(1) Guis de Cavaillon fo uns gentils bars de Proensa, seigner de Cavaillon, larcs hom e cortes, et avinenz cavaliers, e mout amatz de dompnas e per totas gens, e bons cavaliers d'armas e bons gerrers. (2) E fetz bonas tensons e bonas **coblas** d'amor e de solatz. (3) E si se crezet q'el fos drutz de la comtessa Garsenda, moiller que fo del comte de Proensa, qe fo fraire del rei d'Aragon. (4) E mandet aquestas **coblas** a 'N Bertram Folcon:

Doas coblas farai en aquest son, [...].

(BEdT 192.B.A, *vida* di Gui de Cavaillo)<sup>371</sup>

## 10. Bernart Arnaut d'Armagnac e Lombarda

(1) Na Lombarda si fo una dona de Tolosa, genti e bella et avinens de la persona et insegnada. (2) E sabia bien trobar e fazia bellas coblas et amorosas. (3) Don Bernartz N'Arnautz, fraire del comte d'Alma[n]hac, ausi contar de le bontatz e del valor de le ; e venc s'en a Tolosa per le veser. (4) Et estet con ella de gra[n] desmestegesa et inqueri la d'amr, e fo molt son amic. (5) E fez aquestas **coblas** de le, e mandet le ad esa, al seu alberg; e pois montet a caval ses le vezer, e si s'en anet in sua terra:

[L]ombards volgr'eu eser per Na Lombarda  
Q'Alamanda no·m plaz tan ni Giscarda ;  
Qar ab sos oiltz plaizens tan jen mi gerda  
Que par qe·m don s'amor ; mas trop me tarda,  
Qar bel veser 5  
E mon plaiser  
Ten e bel ris en garda,  
C'om no·ls ne pod mover.

Segner Jordan, se vos lais Alamagna,  
Fransa e Piteus, Normandia e Bertagna, 10  
Be me devez laisar senes mesclagna  
Lonbardia, Livorno e Lomagna ;

<sup>370</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 422-3.

<sup>371</sup> Cit. da BOUTIERE/SCHUTZ 1964: 505-6. Per il testo si rimanda al cap. 2.1.2.

E si·m valez,  
Eu per un dez  
Valdre·us ab leis, q'estragna 15  
De [se] tot avol prez.

[M]irail-de-Pres,  
Conort avez ;  
Ges per vila no·s fragna  
L'amor en qe·m tenez. 20

(6) Na Lonbarda se fes gran meraveilla, qant ella ausi contar qe Bernartz N'Arnautz s'en era andat ses le vezer, e mandet le aquestas **coblas**:

[N]om volg'aver per Bernard Na Bernarda  
E per N'Arnaut N'Arnauda [estre] apellada ;  
E gran[s] mersedes, seigner, car vos agrada  
C'ab tal[s] doas domnas m'aves nomnada ;  
Voil qe·m digatz 5  
Cal mais vos plaz,  
Ses cuberta selada,  
E·l mirail on miraz.

Car lo mirailz e no vezer<sup>372</sup> descorda  
Tan mon acord c'ab pauc no·l descorda ; 10  
Mes can record so qe·l meus noms recorda,  
En bon acord totz mons pensars s'acorda ;  
Mas del cor per  
On l'aves mes,  
Que sa maiso ni borda 15  
No vei, qe las taises.

(BEdT 288.B.A, *vida-raço* di PC 054,001 - 288,001, Na Lombarda)<sup>373</sup>

## 11. Tibors

(1) Na Tibors si era una domna de Proensa, d'un castel d'En Blancatz qe a nom Sarenom. (2) Cortesa fo et enseignada, avinens e fort maistra ; e saup trobar.

(3) E fo enamorada e fort amada per amor, e per totz los bons homes d'aqela encontrada fort honrada, e per totas las valens dompnas mout tensuda e mout obedida.

(4) E fetz aquestas **coblas** e mandet las al seu amador:

Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir  
Que anc no fo q'eu estes ses desir,  
Pos vos conuc [ni]·us [pris] per fin aman ;

<sup>372</sup> Correggo *vezer* dell'edizione.

<sup>373</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 416-17. Uno spazio bianco di qualche riga dopo questa *cobla* fa ritenere che ci fosse una lacuna, probabilmente la *tornada* del componimento, sull'antigrafo del copista.

Ni anc no fo q'eu soven no·us veses,  
 Ni anc no fo sasons qe m'en pentis ;  
 Ni anc no fo, si vos n'anes iratz,  
 Q'eu agues joi, tro qe fozetz tornatz ;  
 Ni anc....

5

(BEdT 440.B.A, *vida* di Na Tibors)<sup>374</sup>

#### 4.4.1. L'idea di *coblas* nelle *razos*

Nel paragrafo 5.3.2 si è detto che dalla lettura dei passi delle *vidas* in cui si fa riferimento ai trovatori come scrittori di *coblas* traspare un'embrionale classificazione di queste opere in base al contenuto (nello specifico, *coblas de solatz* e *coblas d'amor*). Dalla tabella 2, che sintetizza i dati relativi alla forma, al contenuto e alla possibilità di dialogicità dei componimenti letti nei paragrafi precedenti, emerge che anche per i biografi il contenuto delle *coblas* può essere vario; per la forma, invece, vengono etichettati come *coblas* testi di una o due strofe (mai di tre), preferibilmente dialogici.

**Tabella 2:** Caratteristiche delle *coblas* selezionate

Testi	Forma	Contenuto	Modalità dialogica
Vescovo di Clermont (BEdT 095,003) - Dalfi d'Alvergne (BEdT 119,004)	1 strofa + 1 strofa (risposta)	Accusa di avarizia nei confronti del Delfino e del suo amministratore + Replica del Delfino.	Sì
Dalfi d'Alvergne (BEdT 119,005) - Bertram de la Tor (BEdT 092,001)	1 strofa + 1 strofa (risposta)	Tramite il giullare Mauret, Delfino critica il tenore di vita di Bertran + Bertran controbatte.	Sì

<sup>374</sup> Cit. da BOUTIÈRE/SCHUTZ 1964: 498. Il testo si interrompe bruscamente. Segue lo spazio bianco di un'intera colonna, che poteva contenere oltre ad altre strofe del testo, anche la risposta dell'amante della *trobairitz*. La BEdT etichetta il testo come «*coblas* (frammento di canzone)».

Testi	Forma	Contenuto	Modalità dialogica
Peire Pelizier (BEdT 353,001) e Dalfi d'Alvergne (119,001a)	1 strofa + 1 strofa (risposta)	Peire critica l'avarizia del Delfino + risposta ingiuriosa.	Sì
Raimbaut de Vaqueiras (BEdT 392,031)	1 strofa	Componimento satirico contro Guillem del Baus.	Sì (anche se la risposta non è riportata nella prosa)
Peire d'Uisel (BEdT 361,001)	1 strofa <i>con</i> tornada	Rimprovero di Peire d'Uisel al cugino a proposito di un componimento.	Potenzialmente sì
Elias d'Uisel (BEdT 136,003) - Gauselm Faidit (BEdT 167,013) - Elias d'Uisel (BEdT 136,002)	1 strofa <i>con</i> tornada + 1 strofa (risposta) + 1 strofa (risposta alla precedente)	Scambio di offese tra i due autori.	Sì
Uc de Saint Circ (BEdT 457,033) - Lo Coms de Rodés (BEdT 185,003)	1 strofa + 1 strofa (risposta)	Comico, sulla caduta in povertà del conte.	Sì
Iseut de Capiro (BEdT 253,001) - Almuc de Castelnou (BEdT 020,002)	1 strofa + 1 strofa (risposta)	Consiglio di materia amorosa.	Sì
Gui de Cavaillo (BEdT 192,002) - Bertran d'Alamano [Bertran de Lamanon] (BEdT 083,002)	2 strofe + 2 strofe (risposta)	Vanto del poeta per le imprese compiute nella guerra contro i francesi. + Risposta scherzosa.	Sì
Bernart Arnaut d'Armagnac (BEdT 054,001) - Lombarda (BEdT 288,001)	2 strofe con <i>tornada</i> + 2 strofe (con	Amoroso.	Sì

Testi	Forma	Contenuto	Modalità dialogica
	righe bianchi lasciati sul ms. forse per la <i>tornada</i> )		
Tibors (BEdT 440,001)	1 strofa (ma testo si interrompe bruscamente e viene lasciato uno spazio bianco sul ms.; l'uso del plurale <i>coblas</i> del biografo lascia supporre che il testo fosse almeno di due strofe)	Amoroso.	No, ma l'allocutivo iniziale potrebbe essere un indizio di dialogicità.

# 5. Le rubriche e i canzonieri: alcune riflessioni

## 5.1. Questioni preliminari

Alle informazioni ricavate dai componimenti dei trovatori, dalla trattatistica e dalle prose biografiche, è necessario aggiungere quelle delle rubriche dei canzonieri,<sup>375</sup> che alcune volte etichettano un componimento (o una serie di componimenti) proprio in funzione al genere.<sup>376</sup> Data la vastità del campo di indagine, nel capitolo ci si limiterà alla raccolta di dati e ad alcune riflessioni, sottolineando già in anticipo la necessità di un approfondimento sui singoli canzonieri e sulle loro fonti.

Molti dei canzonieri non introducono in alcun modo le raccolte di *coblas*: è questo il caso, ad esempio, del canzoniere provenzale P, in cui è presente (tra le altre) una sezione di *coblas adespote* (all'interno della quale è confluita una buona parte della raccolta di *coblas esparsas* di Bertran Carbonel),<sup>377</sup> oppure di N, dove esse sono copiate negli spazi rimasti bianchi alla fine delle sezioni

---

<sup>375</sup> Sulle tipologie di rubriche nella tradizione lirica occitanica e oitanica cfr. ROZZA 2020. La studiosa le divide in quattro tipologie (le rubriche di sezione, quelle di genere associate a piccoli gruppi di testi, quelle attributive “estese” e, infine, le rubriche di genere associate a singoli testi) e nelle conclusioni sottolinea come «la quantità e la qualità delle informazioni ricavabili dagli apparati paratestuali sembr[a]no essere legati alla sensibilità distintiva dei singoli compilatori, copisti e rubricatori, o al massimo allo speciale riconoscimento ottenuto da alcune categorie di genere all'interno di determinati *scriptoria*» (ROZZA 2020: 138).

<sup>376</sup> Un'indagine di questo tipo porrebbe dei problemi simili a quelli già individuati per le *vidas* e per le *razos* (cfr. cap. 4.2): innanzitutto, il significato da dare di volta in volta alle etichette di *cobla*, *cobla esparsa* e *esparsa* (che, come si vedrà, nei codici in alcuni si riferiscono a componimenti appartenenti al genere, in altri, invece, a delle strofe estrapolate da opere più lunghe); in secondo luogo, in stretta relazione con il problema precedente, la consapevolezza degli allestitori delle raccolte riguardo all'integrità o alla frammentarietà dei testi che etichettano in tale modo; infine, proprio come i trattatisti o come i biografi, compilatori diversi possono avere idee di *cobla* differenti.

<sup>377</sup> Uno studio sulla sezione di *coblas* di questo manoscritto è in ASPERTI 1985 (161-212): «[...] nel canzoniere P interessa innanzitutto in questa sede la sezione di “coblas esparsas”, composta quasi per intero di testi adespote, trascritta alle cc. 55-66; tuttavia, come vedremo, spesso si tratta di testi interi, per cui [...] la sezione finisce coll'assolvere a una funzione per certi aspetti analoga a quella di “non-canzone” di f. L'intera collezione, sino ad oggi quasi trascurata, merita uno studio ad essa dedicato, che permetta di riconoscere tutti i materiali ivi confluiti, che appaiono solo in parte riconducibili alle collezioni di *coblas*, pur esse anonime, che figurano nei canzonieri N-GQ e T, a gruppi di *esparsas* di H ed a brandelli di florilegi» (ASPERTI 1985: 165). Sulla consistenza della raccolta cfr. NOTO 2003: 83: «è più corretto parlare di raccolta di *triadas* (sono presenti numerose *coblas*, in pochi casi accompagnate da *tornada*, in grande maggioranza adespote *unica* di P, e che dunque potrebbero essere state in origine parte di componimenti di più stanze,

di Peirol (ff. 86rB-87rB), Peire Vidal (ff. 101vB-102vB) e Peire Milo (f. 108rB).<sup>378</sup> In entrambi questi casi, il rigo bianco lasciato prima di ogni testo, lascia supporre che la rubrica (attributiva o di genere), pur prevista, non sia mai stata realizzata.<sup>379</sup> Diverso è invece il caso di G, in cui la sezione G3 di *coblas esparsas* non è introdotta da alcun titolo né viene lasciato lo spazio per un inserimento futuro.<sup>380</sup>

Nonostante il numero rilevante di *coblas*, le rubriche indicanti il genere non sono molte. Si è già avuto modo, nel corso dei capitoli precedenti, di trattarne alcune: ad esempio, quella che in C introduce *Dieus m'a dada febre tersana dobla* di Raimon Gaucelm de Beziers (BEdT 401,005), un particolare componimento in cui *cobla* era utilizzato per ben cinque volte in rima equivoca:

So son coblas que fes .R. Gaucelm quan fo mal[a]utes  
(C, f. 333v, rubrica di BEdT 401,005, Raimon Gaucelm de Beziers, *Dieus m'a dada febre tersana dobla*)

Si tratta di una rubrica singolare (forse d'autore?), che introduce un testo di cinque strofe e dove se, da un lato, l'interpretazione di «coblas» come 'genere, *dictat*' non può essere esclusa (nel codice, in tutte le altre rubriche dei componimenti del trovatore è sempre esplicitato il genere), dall'altro l'accezione di 'strofa, stanza' sembrerebbe più appropriata per un testo così lungo (cfr. cap. 1.2). Se si eccettuano le rubriche del registro di Gallhac, in cui *cobla esparsa* abbiamo già ipotizzato che si

---

nonché singole stanze di poesie che, per altra via testimoniale, sappiamo essere pluristrofiche), cui si aggiungono: una sezione (adespota) compatta e nutrita (53 item) di *esparsas* rubricate dalla BdT sub Bertran Carbonel; due (o più) *coblas* adespote consecutive che la critica ha individuato come facenti parte di un medesimo componimento o come scambi di *coblas* o tenzoni tra due corrispondenti; scambi di *coblas* o di tenzoni presentati come tali dal canzoniere con l'indicazione in rubrica dei corrispondenti; altre situazioni specifiche ancora».

<sup>378</sup> Si segnala qui una *cobla* sfuggita ai repertori provenzali, che si propone di numerare come 461,211b. Il testo, che la BEdT segnala come *prosa*, è più probabilmente una *cobla* (corrotta e oscura), come sembrano indicare l'utilizzo del colore nero, riservato nel canzoniere ai testi lirici, e la presenza di rime (6a 5b 7<sup>c</sup> 9d 7e 7<sup>c</sup> 8e 7e). Di seguito l'edizione diplomatica del testo, che si intende approfondire altrove:

Q Vira *et* uena deu. mante  
ner leu. Ment euno mes ue  
çaire. Esai que per fol dat  
perer fan. E tal que uai cō  
queren. Esai com nopot  
estraise. De fals qui uol dir  
drecha men. Dic uer tu q̄l  
uas legen.

Nota: *et* nel primo rigo è eraso.

<sup>379</sup> L'unica eccezione è la rubrica «Peirol» per BEdT 392,019 (di Raimbaut de Vaqueiras), copiato di seguito all'ultimo testo della sezione di Peirol. L'attribuzione erronea è probabilmente dovuta probabilmente al fatto che il rubricatore ha lavorato quando già le *coblas* anonime erano state copiate.

<sup>380</sup> Su G si veda CARAPEZZA 2004 e 2004a. «Il florilegio di *coblas* (G3) non prevede invece rubriche attributive: soltanto a margine della *cobla* doppia G242 (aggiunta sul f. 128v) si trova «t(ri)bole» attraversato da una linea rossa, che Bertoni, [...], interpretò come una vera e propria attribuzione» (CARAPEZZA 2004: 42).

faccia riferimento alla tipologia di rime dell'opera introdotta,<sup>381</sup> solo in un altro contesto il sintagma è in relazione a un testo tanto esteso, ovvero nella rubrica di *Totz hom que vol ensi guovernamen* del cavaliere di Moncog (cfr. cap. 1.3).

Vers de coblas esparsas d'En cavalier de Moncog, doctor en leys  
(R, f. 4rA, rubrica di BEdT 289,003, En cavalier de Moncog, *Totz hom que vol ensi guovernamen*)

L'eccellenza dell'opera si rileva nel fatto che delle *coblas esparsas* moraleggianti (come si evince dagli incipit gnomici delle singole strofe e dal loro contenuto) sono utilizzate come unità per la composizione di un *vers* (e che si tratti di un *vers* è confermato, oltre che dalla rubrica, dalla *tornada* del componimento).

Nel paragrafo 1.3, inoltre, era stata avanzata anche un'altra ipotesi: l'aggettivo *triada* in riferimento alle *coblas* di Bertran Carbonel e di Guillem de l'Olivier nelle rubriche di R, sarebbe un'allusione alla pratica della contraffazione musicale:

Aiso so coblas triadas esparsas d'En Bertran Carbonel de Marselha  
(R, f. 112vA, rubrica della sezione di *coblas esparsas* del trovatore)

Aiso so coblas triadas esparsas d'En G. de l'Olivier d'Arle  
(R, f. 113rB, rubrica della sezione di *coblas esparsas* del trovatore)

Prima di procedere con le rubriche degli altri canzonieri, è opportuno fare una digressione sui componimenti introdotti dalle due appena lette: nel prossimo paragrafo si sintetizzeranno i dati relativi a forma e contenuto dei testi Guillem de l'Olivier e di Bertran Carbonel tramandati dallo *Chansonnier d'Urfé*; in quello seguente ci si soffermerà sulle fonti dei quattro codici latori delle *coblas* del marsigliese.

### 5.1.1. Le *coblas* di Guillem de l'Olivier e di Bertran Carbonel

L'edizione delle *coblas esparsas* guielmine è stata recentemente curata da Gerardo Larghi (2021) sulla base di R, che trasmette quello che l'editore ipotizza essere la copia di un *Liederbüch* d'autore,

---

<sup>381</sup> «Vers figurat, per coblas sparsas, per loal Johan de Recaut gassanyhec la'nglentina, l'an M.CCCC.LXII» (Registro di Galhac, f. 29v, rubrica di 525,001, Joan de Recaut, *De tots los homs al plus noble del mon*) e «Vers figurat, per coblas [e]sparsas» (Registro di Galhac, f. 32v, rubrica di 483,001, Bertrand Brossa, *D'obrias gran cop ay vist dins una vinha*), cfr. cap. 1.3.



e di f, che conserva un numero molto esiguo di componimenti.<sup>382</sup> Dei due manoscritti solo lo *Chansonnier d'Urfé* ha una rubrica che esplicita il genere («Aiso so coblas triadas esparsas d'En G. de l'Olivier d'Arle», f. 113rB), mentre in f essa è solo attributiva («En G. de Lobevier», f. 4v).<sup>383</sup> Il *corpus* di *esparsas* del trovatore arelatense conta settantasette componimenti, tutti monostrofici e dal contenuto vario, perlopiù didattico:

[...] le liriche 1-7 riguardano l'amore; 8-9 trattano della parola; 10-15 dei comportamenti assennati o disennati (la 12 insiste comunque sul tema della parola attenta e ben spesa); 16-22 delle virtù (in ambito cittadino, come desumibile dal complesso stesso del canzoniere); 23-24 dei rapporti con gli amici; 25-28 degli atteggiamenti corretti e scorretti; 29-33 dell'amicizia; 34-37 del saggio agire; 38-39 dei discorsi retti; 40-46 dei vizi e delle virtù; 47-50 dell'equilibrio e della parola misurata; 51-69 del bene e del male; 70-72 dei rapporti sinceri con gli amici; 73-74, della scelta del marito da parte della donna e di quella delle persone con cui ella deve accompagnarsi. Restano sullo sfondo le poesie 75-76 che riguardano la fama; e la 77 che torna sulle caratteristiche femminili, [...].  
(LARGHI 2021: 58)

Le settantatré *coblas* del marsigliese, invece, sono trasmesse da R<sup>Pf</sup>q: nel Laurenziano, come si è già detto, i componimenti di Carbonel sono confluiti adespoti nella raccolta di *coblas* del manoscritto; in R, invece, esse sono introdotte dalla rubrica «Aiso so coblas triadas esparsas d'En Bertran Carbonel de Marselha» (f. 112vA), mentre in q da «Ayso son coblas de Bertran Carbonel» (f. 20rA). In f, più complesso (cfr. cap. 5.1.2), fa riferimento al genere solo la rubrica, poi cancellata, «En Betrants Carbonels de Maseilha fes aquestas coblas» (f. 3r), dato che le altre due sono attributive («Bertran Carbonell de Marselha», ff. 3r e 4r). Come Guillem de l'Olivier, tutti i testi di Carbonel sono monostrofici e di contenuto vario. Nel capitolo 2 si è visto qualche suo componimento più nel dettaglio: nello specifico, *Alcun nessi entendedor* (BE<sup>d</sup>T 082,020), *Bertran lo Ros, eu t'aug cobla retraire* (BE<sup>d</sup>T 082,027), *Cobla ses so es enaissi* (BE<sup>d</sup>T 082,033) e *D'omes trobi de gros entendemen* (BE<sup>d</sup>T 082,041). In quell'occasione si era già avuto modo di dire che le *coblas* della sua raccolta sono tutte monostrofiche, ma che l'utilizzo dell'allocutivo a Bertran lo Ros (anche in *Bertran lo Ros, tu est hom entendens*, BE<sup>d</sup>T 082,028) e alcune affermazioni del poeta fanno supporre che alcune di esse potessero in origine essere dialogiche. Per quanto riguarda il contenuto, come per le *coblas* guglielmine esso è vario:

<sup>382</sup> Lo studioso ritiene che nel loro ordine in R «le cobbole siano state disposte in modo da formare un ben ponderato mosaico: le riflessioni sui vizi e le virtù, sui comportamenti morali, sull'amicizia e la cittadinanza, sull'educazione al bene e al male, sulla parola, si dispiegano in sequenze che procedono legate tra loro di volta in volta secondo procedimenti di antitesi, alterazione, accumulo, in una disposizione che comunque, alla luce della mentalità medievale e del suo concetto di organizzazione, non è imputabile alla mera casualità» (LARGHI 2021: 65). Inoltre, «Il complesso degli indizi suggerisce in sostanza che in R11 si sia preservato qualcosa di diverso dalla somma di alcuni *Liederblätter* trobadorici [...], e che ci si trovi invece confrontati a una sorta di *liber* assemblato da Guilhem stesso» (LARGHI 2021: 75).

<sup>383</sup> Sull'identificazione cfr. LARGHI 2021: 21.

Les sujets sont assez divers : la moralité pratique, la piété, la *fin'amor* mais aussi les rapports sexuels considérés sous un aspect moins délicat, les rapports entre amis, les problèmes financiers surtout en ce qui concerne les emprunts et les dettes, la façon de composer, et la façon de se conduire en compagnie des grands seigneurs. Ce sont, autrement dit, les soucis et les préoccupations quotidiennes de n'importe quel écrivain sans prétentions, dépendant, au moins en partie, de la protection des grands seigneurs, rivalisant quelquefois avec d'autres troubadours. (ROUTLEDGE 2000: VI)

Per il trovatore di Arles, come si è detto, Gerardo Larghi ipotizza che quello trasmesso da R sotto la rubrica «Aiso so coblas triadas esparsas d'En G. de l'Olivier d'Arle» sia un *Liederbuch* d'autore. Nel prossimo paragrafo si analizzeranno i codici che tramandano le *coblas* di Carbonel, per verificare se anche per quest'ultimo si possa pensare a una fonte originaria che raccogliesse tutte le sue *coblas*.

## 5.1.2. Il caso di Bertran Carbonel: un “Liederbuch” perduto?

### 5.1.2.1. Lo stretto rapporto nell'ordine dei testi tra R e q

Il 13 giugno 1372 l'agrimensore arelatense Bertran Boysset<sup>384</sup> termina la trascrizione di trentatré *coblas esparsas* di Bertran Carbonel<sup>385</sup> in un manoscritto miscelaneo da lui stesso approntato, oggi conservato al museo Paul-Arbaud di Aix-en-Provence con la segnatura MO 063 e conosciuto con la sigla q.<sup>386</sup> Si tratta di un codice cartaceo di 71 fogli in cui Boysset trascrive una traduzione provenzale del *Livre de Sidrac*, l'*Enfant sage*, il *Roman d'Arles*, la *Vie de sainte Marie Madeleine* e la *Vie de saint Trophime*. In questa «sorte de carnet de lecture, destiné à l'usage personnel du copiste»,<sup>387</sup> le *coblas esparsas* del trovatore marsigliese, scritte di seguito al *Livre de Sidrac*, sono introdotte dalla rubrica «Ayso son coblas de Bertran Carbonel» (f. 20v).

---

<sup>384</sup> Nato ad Arles tra il 1350 e il 1358 e morto tra il febbraio 1415 e il 26 marzo 1416, Bertran Boysset è noto per essere il compilatore di una cronaca su Arles, la sua città natale, e l'autore di due trattati sull'arte di misurare e di delimitare i terreni agricoli, *La siensa de destrat* e *La siensa d'atermenar* (cfr. MEYER 1892, 1893 e PORTET 2004).

<sup>385</sup> Il trovatore marsigliese, attivo tra il 1240-1270, è autore di otto *cansos*, sei *sirventes*, tre *tensos*, un *planh* e settantatré *coblas esparsas* (di cui una di incerta attribuzione, cfr. CONTINI 1937 e 1939). L'edizione completa dei suoi testi in ROUTLEDGE 2000, mentre delle *coblas esparsas* in JEANROY 1913. Si vedano anche SCARPATI 2014 e BARBERINI 2020.

<sup>386</sup> Il trovatore marsigliese, attivo tra il 1240-1270, è autore di otto *cansos*, sei *sirventes*, tre *tensos*, un *planh* e settantatré *coblas esparsas* (di cui una di incerta attribuzione, cfr. CONTINI 1937 e 1939). L'edizione completa dei suoi testi in ROUTLEDGE 2000, mentre delle *coblas esparsas* in JEANROY 1913. Si vedano anche SCARPATI 2014 e BARBERINI 2020.

<sup>387</sup> Cfr. HAUPT 2003: 21.

Questo manoscritto, punto di partenza delle riflessioni che verranno sviluppate nel contributo, non è però l'unico latore delle *coblas* del marsigliese. Esse, infatti, ci sono giunte attraverso altri tre canzonieri, più noti alla letteratura critica filologica: il linguadociano R (che ne trasmette settanta), il toscano P (cinquantatré) e il provenzale f (diciannove).<sup>388</sup> L'edizione critica dell'intera opera di Carbonel è stata curata da Routledge nel 2001, che in merito alle *coblas*, dopo averle suddivise in quattro gruppi di trasmissione, nota:<sup>389</sup>

Le manuscrit *q* a un petit nombre de *coblas* en commun avec R et absentes dans les autres mss. Ce manuscrit est aussi le seul à présenter des groupes de *coblas* dans le même ordre que dans R : 1 à 5, 20 à 33, fait qui suppose une parenté assez étroite entre *q* et R. Rien ne laisse supposer que l'une ou l'autre de ces collections de *coblas* représente un choix raisonné ou thématique si ce n'est peut-être que dans *q*, il y a une prépondérance de morceaux qui prêchent une moralité très orthodoxe, voire banale, et une absence de *coblas* où Carbonel se montre plus pragmatique, cynique ou malicieux. Rien sur les 'femnas drudeiras' ni les 'trachoretz', rien sur la *fin'amor*; c'est un choix qui s'accorde bien au reste du contenu de ce manuscrit fait par le brave Bertran Boysset. En dehors de cette hypothèse, il ne semble pas y avoir de principe d'ordre ou de sélection dans la présentation des *coblas* dans les quatre sources et on est amené à conclure que les différences sont dues au hasard ou au goût du compilateur.  
(ROUTLEDGE 2000: XXVII)

Se si può concordare con l'editore inglese sul criterio tematico alla base del ms. di Boysset, non lo si può invece sull'affermazione che l'unico rapporto tra l'ordine dei testi presente in questo codice e R sia quello relativo ai componimenti da 1 a 5 e da 20 a 33. L'osservazione, infatti, nasce da un'inesatta trascrizione della sequenza di *coblas* nella tabella che egli antepone all'edizione. Eccone una versione corretta, che sarà il punto di partenza per la descrizione dello schema di corrispondenze tra i due testimoni e la base per l'istituzione di un preciso rapporto stemmatico tra di essi.

**Tabella 1:** L'ordine dei testi di Bertran Carbonel in R e q.<sup>390</sup>

Incipit	BEdT	Canz. R	Ms. q
<i>S'ieu dic lo ben et hom no·l me ve faire</i>	082,085	1	1

<sup>388</sup> Sul rapporto tra questi manoscritti Jeanroy, il primo editore delle *coblas*, afferma: «Une classification de ces mss. n'aurait pas grande utilité pour la constitution du texte, la bonne leçon étant généralement indiquée par les exigences du sens et de la mesure. L'entreprise serait au reste malaisée et risquerait de ne pas aboutir, les quatre mss. étant très divergents; ceux même qui, dans l'ensemble, présentent le plus de rapports, P et R, ayant parfois des leçons très différentes, ce qui s'explique sans doute, non seulement par le grand nombre des intermédiaires, mais par les libertés dont usaient les compilateurs vis-à-vis d'originaux fautifs ou mutilés» (JEANROY 1913: 142).

<sup>389</sup> I gruppi sono i seguenti: a) formato dai dieci componimenti trasmessi da tutti e quattro i manoscritti; b) 27 *coblas* trasmesse da P, q e R, ovvero tutte le *coblas* del gruppo a cui si aggiungono altri diciassette testi; c) 18 *coblas*, trasmesse da P, R e f; d) contenente i testi trasmessi dai soli P e R.

<sup>390</sup> La tabella 1 riporta nella prima colonna l'incipit del componimento, nella seconda il suo numero di BEdT, nella terza e nella quarta, infine, il numero di ordine di quel determinato testo rispettivamente in R e in q.

<b>Incipit</b>	<b>BEdT</b>	<b>Canz. R</b>	<b>Ms. q</b>
<i>Bes e mals, cascus pareis</i>	082,029	2	2
<i>Alcun nesci entendedor</i>	082,020	3	11
<i>On hom mais a d'entendemen</i>	082,070	4	3
<i>Mais faill qui blasma ni encolpa</i>	082,061	5	4
<i>D'omes trobi que de cors e d'aver</i>	082,044	6	12
<b><u>Non es amics qui non o fai parven</u></b>	<b><u>082,066</u></b>	<b><u>7</u></b>	<b><u>14</u></b>
<i>D'omes atrobi totz aitals</i>	082,039	8	13
<i>D'omes trop que per amistat</i>	082,047	9	5
<i>Vers es que bona cauza es</i>	082,094	10	7
<i><u>Si alcus vol la som'aver</u></i>	<u>082,082</u>	<u>11</u>	-
<i>Ara posc be conoisser certamen</i>	082,025	12	16
<b><u>Conoissensa vei perduda</u></b>	<b><u>082,034</u></b>	<b><u>13</u></b>	<b><u>15</u></b>
<i>Us hom pot ben en tal cas vertat dir</i>	082,093	14	6
<i>Qui adonar no se vol a proeza</i>	082,073	15	17
<i>D'omes trobi que son de vil natura</i>	082,045	16	18
<i>D'omes trobi de gros entendemen</i>	082,041	17	10
<i>La premeira de todas las vertutz</i>	082,059	18	8

<b>Incipit</b>	<b>BEdT</b>	<b>Canz. R</b>	<b>Ms. q</b>
<i>Per fol tenc qui longa via</i>	082,071	19	19
<i>Totz trops es mals / e qui lo trop no peza</i>	082,091	20	20
<i>Anc negun temps, et aïsso es certeza</i>	082,023	21	21
<i>Lo savis ditz qu'om no deu per semblan</i>	082,060	22	22
<i>Nuls hom tan be no conoïs son ami</i>	082,069	23	23
<i>Cascun jorn trop plus dezaventuros</i>	082,032	24	9
<i>Tals port'espaza e bloquier</i>	082,086	25	24
<b><u>Moutz omes trobi de mal plag</u></b>	<b><u>082,065</u></b>	<b><u>26</u></b>	<b><u>25</u></b>
<b><u>Hostes, ab gaug ai volgut veramens</u></b>	<b><u>082,056</u></b>	<b><u>27</u></b>	<b><u>26</u></b>
<i>Bontatz d'amic e de seignor</i>	082,031	28	27
<i>Huei non es hom tan pros ni tan prezatz</i>	082,057	29	28
<i>Qui no perve el dan perpetual</i>	082,075	30	29
<i>Atressi ven bon paubres en anteza</i>	082,026	31	30
<i>D'omes trop que van rebuzan</i>	082,048	32	31
<i>Deus no laïssa mal a punir</i>	082,038	33	32

Incipit	BEdT	Canz. R	Ms. q
<i>D'omes vei rics et abastatz</i>	082,049	34	-
<i>Qui a riquesza e no·n val</i>	082,074	35	-
<i>Bon es qui sap per natura parlar</i>	082,030	36	33
<b>In R seguono altre 37 <i>coblas esparsas</i>.</b>			

L'analisi della Tabella 1 mostra, innanzitutto, che con l'eccezione di *Si alcus vol la som'aver* (BEdT 082,082), *D'omes vei rics et abastatz* (BEdT 082,049) e *Qui a riquesza e no·n val* (BEdT 082,074), su cui si tornerà più avanti, tutti i testi contenuti in q sono presenti anche nella prima parte di R, che in aggiunta – subito di seguito – contiene anche altre trentasette *coblas esparsas* di Carbonel. Inoltre, essa rivela un preciso schema di trascrizione della sequenza di testi da parte del copista di q – o più probabilmente di quello di un suo antigrafo, come si ipotizzerà più avanti – rispetto a R o, più verosimilmente, a un manoscritto che riportava queste *coblas* all'incirca nel suo medesimo ordine.

Infatti, assumendo che il copista dell'antigrafo di q avesse sotto gli occhi un codice contenente almeno tutta la prima parte della sezione di *coblas* di Carbonel oggi in R (testi 1-36), lo schema di copia diventa immediatamente manifesto. Innanzitutto, nel lavoro di trascrizione (forse per motivi di spazio?), l'ignoto amanuense opera una selezione: copia i primi due componimenti (*S'ieu dic lo ben et hom no·l me ve faire*, BEdT 082,085 e *Bes e mals, cascus pareis*, BEdT 082,029), salta il terzo (*Alcun nesci entendedor*, BEdT 082,020), copia poi il quarto e il quinto (*On hom mais a d'entendemen*, BEdT 082,070 e *Mais faill qui blasma ni encolpa*, BEdT 082,061), salta poi i tre seguenti (*D'omes trobi que de cors e d'aver*, BEdT 082,044, *Non es amics qui non o fai parven*, BEdT 082,066 e *D'omes atrobi totz aitals*, BEdT 082,039), copia quindi come quinto *D'omes trop que per amistat*, (BEdT 082,047) e così via per i primi dieci testi. Finita quindi questa prima selezione (forse perché aveva ancora spazio sul suo fascicolo di lavoro?), ritorna all'inizio della sequenza nella sua fonte e trascrive quelli che in un primo momento aveva tralasciato. Scorrendo nella Tabella 1 la colonna relativa all'ordine delle *coblas* in q, infatti, si nota che i numeri da 1 a 10, con minime inversioni forse già nella fonte, procedono linearmente: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 6, 10, 8, 9. Ciò avviene anche per i numeri da 11 a 33, pure in questo caso con minime inversioni, trascritti secondo questa successione: 11, 12, 14, 13, 16, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33. Si osservi, inoltre, che proprio questi

piccoli spostamenti potrebbero spiegare l'assenza di BEdT 082,049 (*D'omes vei rics et abastatz*) e BEdT 082,074 (*Qui a riquesza e no·n val*) da q.

Un indizio che questo lavoro di ricomposizione dell'ordine dei testi non sia stata opera di Bertran Boysset, il copista di q, ma che quest'ultimo si trovasse di fronte una copia già così ordinata, ci è fornito da una piccola nota contenuta nel codice stesso. Ai fogli 21vA e 22vB, infatti, subito dopo le *coblas* BEdT 082,066 (*Non es amics qui non o fai parven*) e BEdT 082,065 (*Moutz omes trobi de mal plag*), l'agrimensore appunta l'espressione *et setera* (cfr. le righe in grassetto nelle Tabella 1).

Sembra improbabile che questi *excetera* indichino l'incompiutezza dei due testi appena copiati, e dunque l'avvertimento che quelli siano *excerpta* da componenti più lunghi e non *coblas esparsas* del marsigliese. Essi, infatti, sono trascritti nella medesima forma anche negli altri manoscritti che li tramandano (cfr. Tabella 2). Inoltre, riesaminando la sequenza di testi in R e q (Tabella 1), si nota che in un caso, proprio nel luogo in cui Boysset appunta il primo *et setera*, tra BEdT 082,066 (*Non es amics qui non o fai parven*) e BEdT 082,034 (*Conoissensa vei perduda*), R tramanda un componimento assente nel quaderno di Boysset, *Si alcus vol la som'aver* (BEdT 082,082). L'indicazione è quindi interpretabile come un segnale che nel lavoro di copia l'agrimensore abbia deciso di saltare questa *cobla*, presente invece nella sua fonte.

**Tabella 2:** La tradizione BEdT 082,066 e BEdT 082,065

Incipit e num. BEdT	Mss. che tramandano il testo
<i>Non es amics qui non o fai parven</i> (BEdT 082,066)	P 59 (c. 68) - R 112 - q 21.
<i>Moutz omes trobi de mal plag</i> (BEdT 082,065)	P 58 (c.42) - R 112 - f 4 - q 22.

Nel luogo del secondo *et setera*, tuttavia, R non tramanda nulla in più, ma – sebbene possa essere una mera coincidenza – proprio tra *Moutz omes trobi de mal plag* (BEdT 082,065) e *Hostes, ab gang ai volgut veramens* (BEdT 082,056), il canzoniere P riporta due *unica*, *S'ie be plagues als pecs desconoissens* (BEdT 082,084) e *Ab son amic si deu hom conseillar* (BEdT 082,019). Queste due *coblas* si trovano tra due testi che in R sono contigui (*D'omes vei rics et abastatz*, BEdT 082,049 e *Qui a riquesza e no·n val*, BEdT 082,074) e che sono quegli stessi testi assenti in q (cfr. Tabella 3).<sup>391</sup> Si potrebbe quindi immaginare che quei piccoli spostamenti ipotizzati poco più sopra non siano verso il basso,

<sup>391</sup> Per l'ordine dei testi in P si veda più avanti. Per quanto riguarda la sezione di questo codice riportata nella tabella, essa contiene, oltre i due *unica*, una serie di testi che in R si trovano nella seconda parte della sequenza, quella non presente in q.

ma verso l'alto e che l'antigrafo di q stia copiando da un fascicolo mutilo di tutta la seconda parte di R.

**Tabella 3.** Sezione di P, corrispondente al secondo *et setera* di q.

Incipit	BEdT	Canz. P
<b><i>Moutz omes trobi de mal plag</i></b>	<b>082,065</b>	<b>23</b>
<i>Anc de joc no vi far son pro</i>	082,022	24
<i>D'omes vei rics et abastatz</i>	082,049	25
<u><i>S'ie be plagues als pecs desconoissens</i></u>	<u>082,084</u>	<u>26 (unicum)</u>
<u><i>Ab son amic si deu hom conseilhar</i></u>	<u>082,019</u>	<u>27 (unicum)</u>
<i>Qui a riquesa e no·n val</i>	082,074	28
<i>Anc no fon hom tan savis ni tan pros</i>	082,024	29
<i>D'omes trobi de gros entendemen</i>	082,041	30
<i>Enaissi com en gazaingar</i>	082,052	31
<i>D'omes trobi que ab lor gen parlar</i>	082,043	32
<i>D'omes trobi que son de vil natura</i>	082,045	33
<i>Atressi ven hon paubres en auteza</i>	082,026	34
<i>Major fais no pot sostener</i>	082,063	35
<i>Cascun jorn trop plus dezaventuros</i>	082,032	36
<b><i>Hostes, ab gaug ai volgut veramens</i></b>	<b>082,056</b>	<b>37</b>

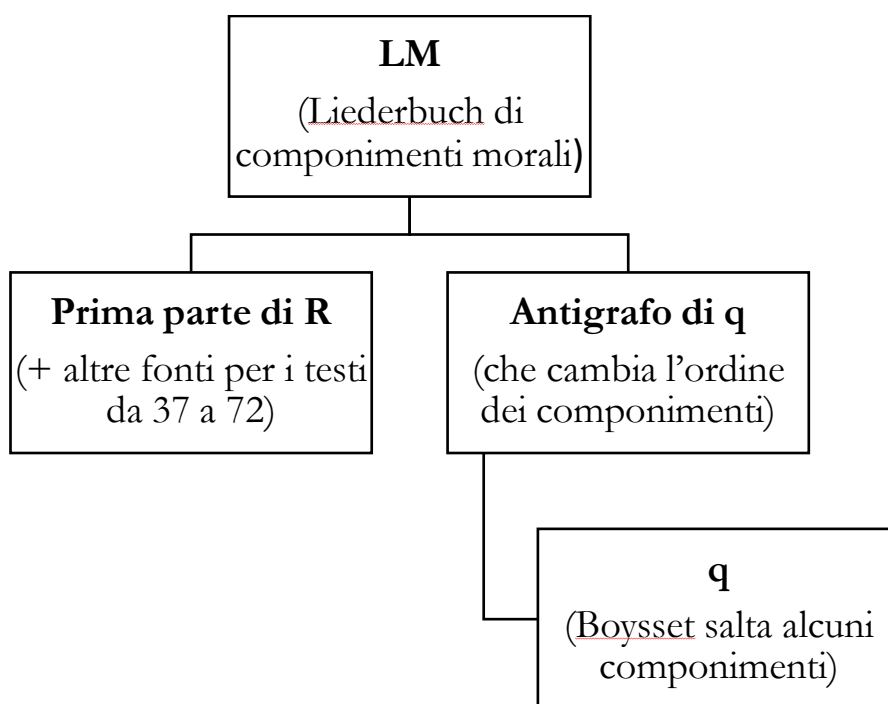
Il preciso schema di copia rintracciabile tra q e R – o, meglio, tra i loro antigrafì – dimostra in modo inequivocabile un capostipite comune. Inoltre, la constatazione – basata sulle note *et setera* – dell'esistenza di un antigrafo di q comporta che quell'unità tematica di componimenti morali che Routledge intravedeva in questo codice (cfr. *supra*) non possa più essere fatta risalire all'agrimensore, ma debba essere individuata già nella sua fonte. Da queste premesse possono essere congetturati due tipi di rapporti tra R e q: il primo che prevede a monte di entrambi un *Liederbuch*<sup>392</sup> contenente alcune delle *coblas* morali di Carbonel, fonte sia di R (che per gli altri

<sup>392</sup> Si tratterebbe in questo caso di una raccolta di *coblas* e non di canzoni. Per la definizione di *Liederbuch* si veda GRÖBER 1877: 345; si tratta di una «raccolta di canzoni di uno stesso poeta compilate dall'autore o dai suoi estimatori», che a differenza del “canzoniere” (in cui l'ordine dei testi stabilito dall'autore dà un significato aggiuntivo rispetto a quello che avrebbero i singoli testi), pertiene alla sfera della storia della tradizione (cfr. AVALLE 1993: 62 e VATTERONI 1988).



componenti si serve di altri codici), sia di un antecedente di q (cfr. Schema 1); il secondo, invece, che presuppone un archetipo contenente tutti i testi del marsigliese, poi selezionati in un secondo momento (cfr. Schema 2).

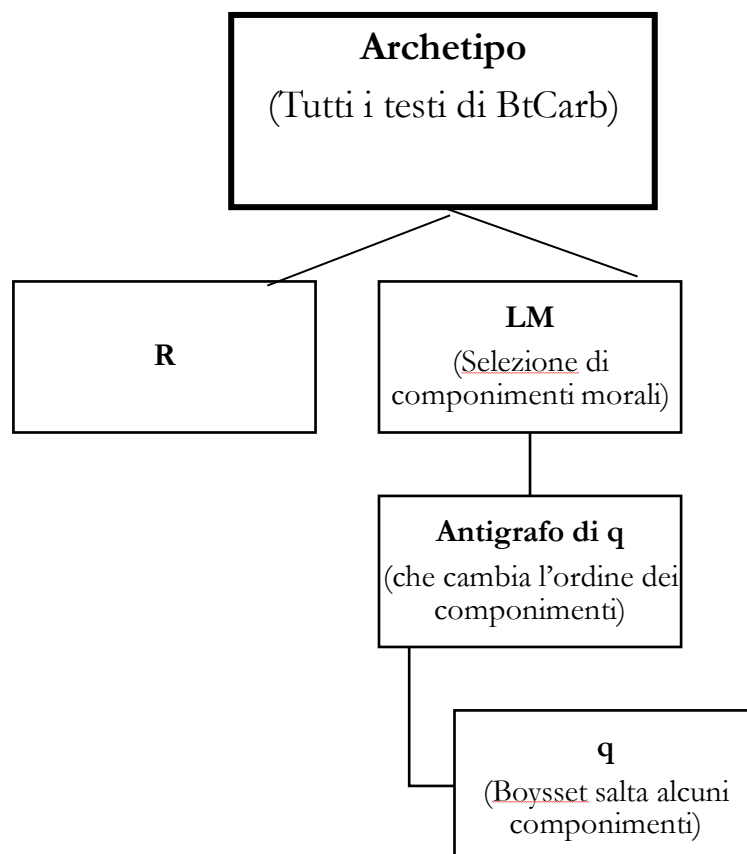
**Schema 1:**




---

I *Liederbücher* sono «generalmente precedenti, in prospettiva cronologico-redazionale, le grandi antologie collettive, [e] sono confluiti in esse» (VATTERONI 1988: 8). Maria Carla Battelli utilizza in relazione alle canzoni di Folchetto di Marsiglia una definizione meno rigida, ovvero quella di «raggruppamenti di poesie che ricorrono in modo abbastanza costante all'interno delle sezioni riservate a ciascun trovatore nei singoli codici» (BATTELLI 1992: 597). Sui *canzonieri d'autore* e i *libri d'autore* si veda anche MENEGHETTI 1999: 138-39 e MELIGA 2006. Quest'ultimo mette in discussione che sia sufficiente analizzare la successione di componimenti nelle raccolte d'autore per dimostrare l'esistenza di *Liederbücher* perché «in assenza di dati di altro genere, solo corrispondenze prolungate e interessanti un congruo numero di canzonieri potrebbero convincere a supporre l'esistenza di raccolte d'autore precedenti la tradizione conservata» (MELIGA 2006: 88). A proposito di Carbonel GRÖBER (1877: 345) parla di *Spruchsammlung*, ovvero di 'raccolte di citazioni', non considerando le *coblas* come un genere a sé.

Schema 2:



#### 5.1.2.2. L'ordine delle coblas in P e in f

È ora opportuno esaminare l'ordine delle *coblas* di Carbonel negli altri due canzonieri che le tramandano, P e f. Il primo, che apre la raccolta del trovatore marsigliese con gli stessi testi del canzoniere linguadociano e la chiude con un *unicum*, *El mon non a donna qu'ab gran valensa* (BEDT 082,050),<sup>393</sup> riporta “blocchi” di specifiche sequenze assimilabili a quelle di R (cfr. Tabella 4) e che inducono a ipotizzare un antigrafo comune ai due manoscritti.<sup>394</sup> In particolare, seguendo il numero

<sup>393</sup> Si tratta di una *cobla* di dubbia attribuzione al marsigliese (cfr. ROUTLEDGE 2000: 193-4).

<sup>394</sup> Si riprende la dicitura da PULSONI 1993: 134.

della colonna di R: i testi da 1 a 5 (con un'inversione tra i testi 3 e 4 in P), 7 e 8 (49 e 50 di P), 22 e 23 (19 e 18 di P), 34 e 35 (25, 26, 27 e 28 di P, con i due testi centrali che sono i due *unica* di cui si è detto poco sopra), da 47 a 50 (42, 43, ..., 41 di P, con il testo 49 come *unicum* di R), 53 e 54 (39 e 40 di P).<sup>395</sup> In coda a R – come si era notato per q, ma in un numero molto inferiore – sono trascritte undici *coblas* assenti nel canzoniere toscano, dieci delle quali *unica* assoluti di R.<sup>396</sup>

**Tabella 4:** L'ordine dei testi in R e P: sottolineati i “blocchi” di sequenze simili.

Incipit	BEdT	Canz. R	Canz. P
<i>S'ieu dic lo ben et hom no·l me ve faire</i>	082,085	<u>1</u>	<u>1</u>
<i>Bes e mals, cascus pareis</i>	082,029	<u>2</u>	<u>2</u>
<i>Alcun nesci entendedor</i>	082,020	<u>3</u>	<u>4</u>
<i>On hom mais a d'entendemen</i>	082,070	<u>4</u>	<u>3</u>
<i>Mais faill qui blasma ni encolpa</i>	082,061	<u>5</u>	<u>5</u>
<i>D'omes trobi que de cors e d'aver</i>	082,044	6	-
<i>Non es amics qui non o fai parven</i>	082,066	<u>7</u>	<u>49</u>
<i>D'omes atrobi totz aitals</i>	082,039	<u>8</u>	<u>50</u>
<i>D'omes trop que per amistat</i>	082,047	9	10
<i>Vers es que bona cauza es</i>	082,094	10	20
<i>Si alcus vol la som'aver</i>	082,082	11	44
<i>Ara posc be conoisser certamen</i>	082,025	12	21
<i>Conoissensa vei perduda</i>	082,034	13	46
<i>Us hom pot ben en tal cas vertat dir</i>	082,093	14	-
<i>Qui adonar no se vol a proeza</i>	082,073	15	8
<i>D'omes trobi que son de vil natura</i>	082,045	16	33
<i>D'omes trobi de gros entendemen</i>	082,041	17	30
<i>La premeira de totas las vertutz</i>	082,059	18	12
<i>Per fol tenc qui longa via</i>	082,071	19	16
<i>Totz trops es mals / e qui lo trop no peza</i>	082,091	20	22

<sup>395</sup> Tra R e P si confermano, quindi, le sequenze già individuate da GRÖBER 1877: 352.

<sup>396</sup> La sola eccezione è *Tota domna que aja cor d'amar* (BEdT 082,088), che chiude la sezione di Carbonel in f. Su questo gruppo compatto di *unica* cfr. *infra*.

Incipit	BEdT	Canz. R	Canz. P
<i>Anc negun temps, et aïssò es certèza</i>	082,023	21	15
<i>Lo savis ditz qu'om no deu per semblan</i>	082,060	<u>22</u>	<u>19</u>
<i>Nuls hom tan be no conois son ami</i>	082,069	<u>23</u>	<u>18</u>
<i>Cascun jorn trop plus dezaventuros</i>	082,032	24	36
<i>Tals port'espaza e bloquier</i>	082,086	25	-
<i>Moutz omes trobi de mal plag</i>	082,065	26	23
<i>Hostes, ab gang ai volgut veramens</i>	082,056	27	37
<i>Bontatz d'amic e de seignor</i>	082,031	28	47
<i>Huei non es hom tan pros ni tan prezatz</i>	082,057	29	-
<i>Qui no perve el dan perpetual</i>	082,075	30	-
<i>Atressi ven hon paubres en auteza</i>	082,026	31	34
<i>D'omes trop que van rebuzan</i>	082,048	32	11
<i>Deus no laïssa mal a punir</i>	082,038	33	52
<i>D'omes vei rics et abastatz</i>	082,049	<u>34</u>	<u>25</u> <sup>397</sup>
<i>Qui a riquesa e no n val</i>	082,074	<u>35</u>	<u>28</u>
<i>Bon es qui sap per natura parlar</i>	082,030	36	6
<i>D'omes trobi que ab lor gen parlar</i>	082,043	37	32
<i>Anc de joc no vi far son pro</i>	082,022	38	24
<i>Totz maïstres deu estar</i>	082,089	39	38
<i>Hom quant es per forfag pres</i>	082,055	40	51
<i>Bertran lo Ros, eu t'aug cobla retraire</i>	082,027	41 (unicum)	-
<i>Anc no fon hom tan savis ni tan pros</i>	082,024	42	29
<i>Bertran lo Ros, tu est hom entendens</i>	082,028	43 (unicum)	-
<i>Totz trops es mals, enaissi certamens</i>	082,090	44	17
<i>Als demandans respondi qu'es amors</i>	082,021	45 (unicum)	-

<sup>397</sup> Si noti che i testi 26 e 27 sono *unica* di P.

<b>Incipit</b>	<b>BEdT</b>	<b>Canz. R</b>	<b>Canz. P</b>
<i>Deus fetz Adam et Eva carnalmens</i>	082,037	46	48
<i>D'omes trop fort enamoratç</i>	082,046	<u>47</u>	<u>42</u>
<i>De femnas drudeiras i a</i>	082,035	<u>48</u>	<u>43</u>
<i>De trachoretç sai vei que lor trichars</i>	082,036	<u>49</u> (unicum)	-
<i>Qui per bo dreg se part d'amor</i>	082,076	<u>50</u>	<u>41</u>
<i>Per fol tenc qui s'acompaigna</i>	082,072	51	14
<i>Enaissi com en gazaïgnar</i>	082,052	52	31
<i>D'omes trobi fols et esserelatç</i>	082,042	<u>53</u>	<u>39</u>
<i>Una decretal voill faire</i>	082,092	<u>54</u>	<u>40</u>
<i>Mal fai qui 'nclau ni enserra</i>	082,064	55	45
<i>Enaissi com cortezia</i>	082,051	56	13
<i>Major fais no pot sostener</i>	082,063	57	35
<i>Nuls hom no deu trop en la mort pensar</i>	082,067	58	7
<i>Savis hom en re tan no faill</i>	082,080	59	9
<i>Sel que dütç qu'eu fatç foldat</i>	082,081	60 (unicum)	-
<i>S'ieu ai faillit per razo natural</i>	082,083	61 (unicum)	-
<i>Nuls hom no port'amistat</i>	082,068	62 (unicum)	-
<i>Tota domna que aja cor d'amar</i>	082,088	63	-
<i>Mais parla hom tostemps d'un mal</i>	082,062	64 (unicum)	-
<i>Cobla ses so es enaissi</i>	082,033	65 (unicum)	-
<i>Tals vai armatç et a cors bel e gran</i>	082,087	66 (unicum)	-

<b>Incipit</b>	<b>BEdT</b>	<b>Canz. R</b>	<b>Canz. P</b>
<i>Qui vol paradis gazaïgnar</i>	082,078	67 (unicum)	-
<i>En aisso vei qu'es bona paubretatz</i>	082,053	68 (unicum)	-
<i>D'omes i a, e sai·n un majormens</i>	082,040	69 (unicum)	-
<i>Hom de be segon bentat</i>	082,054	70 (unicum)	-
<i>S'ie be plagues als pecs desconoissens</i>	082,084	-	26 (unicum)
<i>Ab son amic si deu hom conseilhar</i>	082,019	-	27 (unicum)
<i>El mon non a donna qu'ab gran valensa</i>	082,050	-	53 (unicum)

Dal nostro punto di vista, il canzoniere provenzale f risulta problematico: le *coblas* del marsigliese, infatti, sono trascritte ad apertura del codice, ma una lacuna iniziale di almeno tre fogli, che forse ci priva di alcuni suoi componimenti, potrebbe determinare un errore di prospettiva nelle ipotesi che verranno avanzate.<sup>398</sup> In merito all'ordine dei componimenti, esistono solo due microseriazioni comuni tra f e, rispettivamente, R e P, che – se non createsi poligeneticamente – possono essere interpretate come delle tracce di *Liederblätter* perduti (cfr. Tabelle 5 e 6).

**Tabella 5:** Le micro-seriazioni di R e f

<b>Incipit</b>	<b>BEdT</b>	<b>Canz. R</b>	<b>Canz. f</b>
<i>Anc no fon hom tan savis ni tan pros</i>	082,024	42	8
<i>Bertran lo Ros, tu est hom entendens</i>	082,028	43 (unicum)	-

<sup>398</sup> Stefano Asperti congetture «che l'attuale disposizione», con le *coblas* di Carbonel in apertura del manoscritto, «sia il risultato di una trasposizione di fascicoli, ossia che i fascicoli iniziali fossero in origine collocati in coda al manoscritto. Tale trasposizione sarebbe da ritenere assai antica, in quanto anteriore alla prima numerazione che Meyer ritiene quattrocentesca». Inoltre, secondo lo studioso, la lacuna iniziale del canzoniere «ci priva delle opere di “Bertran Astorgat”, oltreché, forse, di altre poesie dello stesso Bertran Carbonel» (cfr. ASPERTI 1995: 28 e 22). Si veda anche BARBERINI 2012: 30-31.

<i>Totz trops es mals, enaissi certamens</i>	082,090	44	7
--	---------	----	---

**Tabella 6:** Le micro-seriazioni di P e f

<b>Incipit</b>	<b>BEdT</b>	<b>Canz. P</b>	<b>Canz. f</b>
<i>Hostes, ab gang ai volgut veramens</i>	082,056	37	17
<i>Totz maïstres deu estar</i>	082,089	38	16

Inoltre, a differenza degli altri codici, lo Chansonnier Giraud si presenta come una raccolta disordinata: in particolare, la sezione del marsigliese (ff. 2r-4r) è spezzata a metà da una canzone religiosa di Falquet de Romans e, nella prima parte, inframezzata da una strofa estratta da un testo di un altro trovatore, mentre, nella seconda, chiusa da un altro componimento della medesima tipologia. La sezione appare, dunque, in questo modo:<sup>399</sup>

**Parte I:**

- 12 *coblas esparsas* di Bertran Carbonel;
- La strofa V di *Chanços q'es leus per entendre* di Uc de Saint Circ (BEdT 457,008);
- 2 *coblas esparsas* di Carbonel. Nello spazio bianco lasciato sul rigo dell'ultimo verso del primo testo, una mano posteriore aggiunge la rubrica «Bertran Carbonell de Marselha», probabilmente la stessa mano che depenna la seconda rubrica «En Betrants Carbonels de Maseilha fes aquestas coblas», nel rigo sotto il secondo di questi due testi.<sup>400</sup>

**Intermezzo:**

- Canzone religiosa *Quan be me sui apensatz* di Falquet de Romans (BEdT 156,010), sotto la rubrica «En Folquet».

**Parte II:**

- 4 *coblas esparsas* di Bertran Carbonel, introdotte dalla rubrica «En Bertran Carbonel de Maseilha»;

La strofa III di *Lanquan son li rozier vermeill* di Uc Brunet (BEdT 450,006).

<sup>399</sup> Non è stata possibile un'ispezione autoptica sul manoscritto per controllare se esista un rapporto tra queste partizioni e la fascicolazione.

<sup>400</sup> Sulle mani delle rubriche cfr. BARBERINI 2012: 37, n. 38.

Le microseriazioni individuate poco sopra si distribuiscono nelle due parti di f: i componimenti comuni con R si trovano nella prima, mentre quelli comuni con P nella seconda.

Infine, lo *Chansonnier Giraud* testimonia un fatto di un certo interesse: *Tota donna que aja cor d'amar* (BEdT 082,088), componimento tramandato dai soli f e R e copiato in quest'ultimo nella parte finale della sezione dedicata a Carbonel, è la sola eccezione a quello che altrimenti sarebbe un gruppo compatto di *unica* di questo manoscritto. Proprio questa *cobla* in f è trascritta come anonima nella carta di guardia del codice (f. 75r), in un luogo separato dal resto del *corpus* del trovatore (cc. 2r-4r), elemento che potrebbe testimoniare che il testo era giunto al compilatore della silloge attraverso una via diversa rispetto agli altri componimenti.<sup>401</sup>

### 5.1.2.3. Riflessioni conclusive

Prima di procedere alle conclusioni, è opportuno ricapitolare i dati acquisiti e le ipotesi avanzate fino a questo momento, corrispondenti rispettivamente ai numeri e alle lettere nel seguente elenco:

- 1) C'è uno stretto rapporto tra l'ordine dei testi di Carbonel in q e nella prima sezione di R;
  - a. Un antigrafo comune lega i due codici;
  - b. Esisteva un antigrafo di q, che raccoglieva già i testi più schiettamente morali del marsigliese e che includeva, oltre ai testi di quest'ultimo, anche BEdT 082,082 e forse – più prudentemente – BEdT 082,084 e BEdT 082,019, *unica* di P (ipotesi basata sulla nota *et setera*).
- 2) P condivide con R “blocchi” di specifiche sequenze;
  - a. I due manoscritti sono uniti da un antigrafo.
- 3) In R c'è un gruppo di *unica* del marsigliese trascritto compattamente a conclusione della sua raccolta (sull'unico testo copiato anche in f si veda punto 4.a).
- 4) f è problematico per la caduta dei fogli iniziali.
  - a. Esistono due microseriazioni significative tra f e – rispettivamente – R e P, rappresentanti forse delle tracce di *Liederblätter* perduti ai piani alti della tradizione. Inoltre, queste si distribuiscono all'interno delle due parti in cui è suddivisa la silloge del marsigliese nel codice.

---

<sup>401</sup> Il testo si trova dopo una *cobla triada* di Peirol (la strofa II della canzone *Mainta gens me malrazona*, BEdT 366,019) e una *cobla esparsa* anonima (*Amors es us amoros pensamens*, BEdT 461,018), *unicum* di f. Il resto del foglio è lasciato in bianco.



- b. *Tota donna que aja cor d'amar* (BEdT 082,088) giunge al compilatore di f attraverso una via diversa rispetto alle altre *coblas* del trovatore e per questo è trascritta nella carta di guardia.

A partire da questi elementi è possibile avanzare ulteriori ipotesi. La prima distingue tre gruppi di *coblas* del marsigliese, corrispondenti a tre diverse fonti confluite in vario modo nei testimoni oggi sopravvissuti.<sup>402</sup>

- **Fonte  $\alpha$ :** testi comuni a RPfq. Confluita in:
  - o Antigrafo di q e q (che salta alcune *coblas*, come testimoniato dagli *et setera*);
  - o Prima parte di R;
  - o P con testi già mescolati con quelli della fonte  $\beta$ ;
  - o f, con testi già mescolati con quelli della fonte  $\beta$ , sia nella parte I che nella II.
- **Fonte  $\beta$ :** testi comuni a Rpf e assenti in q.<sup>403</sup> Confluita in:
  - o Seconda parte di R. Da notare che tre dei quattro *unica* di questa sezione del canzoniere presentano degli elementi di dialogicità, che potrebbero spiegare la loro assenza negli altri codici;<sup>404</sup>
  - o P, con testi già mescolati con quelli della fonte  $\alpha$ ;
  - o f, con testi già mescolati con quelli della fonte  $\alpha$ , sia nella parte I che nella II.
- **Fonte  $\gamma$ :** BEdT 082,088. Confluito in:
  - o Terza parte di R, nella sezione compatta di *unica* finale;
  - o f, adespoto, nella carta di guardia.

La seconda ipotesi si differenzia dalla prima solo nel considerare  $\alpha$  e  $\beta$  un'unica fonte. Che  $\alpha$  e  $\beta$  siano due fonti distinte, infatti, si presume in realtà dal solo q, perché il suo antigrafo, operando quel primo lavoro di selezione dei componimenti (in cui copia, con minime inversioni, le *coblas* 1-

---

<sup>402</sup> Se si eccettua il compatto gruppo a fine sezione di R, gli altri *unica* di questo canzoniere sono di difficile collocazione all'interno delle fonti: non è chiaro se i manoscritti superstiti si siano formati attraverso un processo di dispersione di testi, di accumulazione, o entrambi.

<sup>403</sup> Di difficile collocazione i testi 34 e 35 di R, che – come si è visto nel § 1 – potrebbero non essere presenti in q a causa delle piccole inversioni probabilmente già nella fonte di Boyssset.

<sup>404</sup> In *Bertran lo Ros, en t'aug cobla retraire* (BEdT 082,027) e *Bertran lo Ros, tu est hom entendens* (BEdT 082,028) l'apostrofe iniziale fa supporre che si tratti probabilmente di scambi di *coblas* di cui è andata perduta la parte degli interlocutori, e non di *coblas esparsas*. Per quanto riguarda *Als demandans respondi qu'es amors* (BEdT 082,021), invece, spie lessicali in direzione dialogica sono il verbo *respondre* e il sintagma *als demandans*. Sull'apostrofe iniziale nei testi di corrispondenza, ma in contesto italiano, cfr. GIUNTA 2002: 86-102; per le riflessioni sui responsabili – i copisti ma anche gli autori stessi – della separazione di testi missivi o responsivi dal testo corrispondente cfr. GIUNTA 2002a: 3-103.

10, cfr. *supra*, § 1), non trascrive nessuno dei testi oggi nella seconda parte di R, sebbene tra questi ce ne siano alcuni di argomento morale, e preferisce invece tornare all'inizio della sequenza della silloge nella sua fonte. Non si può escludere, tuttavia, che in archetipo ci fosse una sola fonte e che q sia il risultato di due passaggi consecutivi, opera di due copisti distinti: il primo che copia solo i testi oggi nella prima parte di R e il secondo (ovvero l'antigrafo di q) che li riorganizza nell'ordine. Oppure, in alternativa, immaginare – come si è detto precedentemente – un antigrafo mutilo, fatto che spiegherebbe l'assenza di tutta la seconda parte di R da q.

La terza ipotesi, infine, congettura in archetipo un *Liederbuch* di tutte le *coblas* di Carbonel, dal quale deriverebbero tutti i manoscritti sopravvissuti, generatisi attraverso un processo di dispersione dei testi. In questo caso, R rappresenterebbe la versione più vicina all'originale. Lascia perplessi, però, che nessuno dei testi in coda al manoscritto sia entrato negli altri codici; testi che, si ricordi, sono degli *unica* a fine sezione, e per questo sospettabili di dubbia paternità. Anche perché l'unico componimento di questo insieme tramandato anche dallo *Chansonnier Giraud*, BEdT 082,088, è qui privo di rubrica attributiva (Fonte  $\gamma$ ).<sup>405</sup> Inoltre, contro questa ipotesi sta anche la constatazione che in linea generale le grandi antologie trobadoriche si formano per accumulo di testi, e non per dispersione.<sup>406</sup>

In questo contesto, lo *Chansonnier Giraud* risulta di difficile interpretazione. Non è chiaro, infatti, se esso rappresenti uno stadio arretrato nel processo di formazione delle antologie – fatto che porterebbe alcune argomentazioni contrarie alla prima ipotesi formulata – oppure, all'opposto, uno stadio più avanzato, in cui f sarebbe il «prodotto d'una selezione locale», nel quale sono confluite delle strofe estratte da due sirventesi.<sup>407</sup>

In conclusione, alla luce di queste riflessioni, frutto di un esercizio di critica esterna, sembra che l'ipotesi più probabile sia quella di un'unica fonte  $\alpha\beta$ , forse corrispondente a un *Liederbuch* di *coblas* di Carbonel. Sarà necessario, però, mettere alla prova questi primi risultati attraverso un'analisi interna delle singole *coblas* e del loro ordinamento in base, ad esempio, ad aspetti metrici o di contenuto,<sup>408</sup> che tuttavia supera le ambizioni di questo studio.

---

<sup>405</sup> Generalmente, infatti, gli *unica* a fine delle sezioni autoriali generano perplessità: sulle ragioni codicologiche, contenutistiche e analogiche dei problemi legati alle discordanze attributive trobadoriche cfr. PULSONI 2001: 18-28.

<sup>406</sup> Sulle tendenze cumulative dei canzonieri provenzali cfr. MENEGHETTI 1999 MENEGHETTI 2003: 77-78. Su R, Asperti: «Il grande canzoniere R, col suo accumulo di testi in spazi ristrettissimi, talora con sette fitte colonne di scrittura su ogni facciata, risultano documenti impressionanti e quasi angosciosi di una civiltà letteraria in lingua d'oc attaccata disperatamente ai propri testi» (ASPERTI 1985: 96).

<sup>407</sup> Questa circostanza lascerebbe «supporre, a monte, un'operazione di selezione e un periodo di tempo in cui i risultati di tale selezione siano circolati in manufatti librari in cui l'originale attribuzione si sia progressivamente deteriorata fino a dissolversi (...) nel *corpus* di un poeta, sicuramente, ben noto e attivo negli ambienti in cui il ms. fu messo insieme, quale BtCarb», cfr. BARBERINI 2012: 74.

<sup>408</sup> Cfr. MELIGA 2006: 90.

## 5.2. Le rubriche dei canzonieri

A parte Guillem de l'Olivier e Bertran Carbonel non abbiamo altri casi di *coblas* autoriali riunite e trasmesse assieme; più spesso, le *coblas* ci giungono in raccolte dove il nome dell'autore scompare. Inoltre, esse vengono tramandate frequentemente assieme alle *coblas* estrapolate, e nei singoli casi è complesso stabilire se il compilatore della raccolta fosse consapevole di inserire al suo interno sia componimenti appartenenti al genere sia strofe estrapolate da componimenti più lunghi. Il problema si riflette sulla terminologia: visto che in base ai dati che possediamo sembra non sussistere più la distinzione terminologica *cobla esparsa/cobla triada* e dato che i canzonieri utilizzano per entrambe le entità il sintagma *cobla esparsa* o la parola *cobla*, sarebbe da chiedersi se il confine tra genere e frammenti sia realmente così marcato (cfr. *infra*). Ma iniziamo dai dati.

Il canzoniere provenzale C, oltre alla peculiare rubrica di *Dieus m'a dada febre tersana dobla* di Raimon Gaucelm de Beziars, ne presenta solo un'altra all'interno del *corpus* del medesimo autore, di due strofe e una *tornada* di elogio del proprio signore (cfr. RADAELLI 1996: 208-13):

So son .ij. **coblas** que fes R. Gaucelm del senhor d'Uzest que avia nom aissi quon elh, R. Gaucelm.  
(C, f. 333vB, rubrica di BEdT 401,004, Raimon Gaucelm de Beziars, *Belh senher Dieus, quora veyrai mo fraire*)

In F, che contiene anche un florilegio di *coblas* adespote,<sup>409</sup> abbiamo alcune opere introdotte dal sostantivo o dal sostantivo con aggettivo:

**Coblas** d'En Granet.  
(F, f. 9r, rubrica di BEdT 189,004, Granet, *Pos al comte es vengut en coratge*)

---

<sup>409</sup> F (su cui cfr. MENEGHETTI 1991 e ASPERTI 1995 :145-60) è uno strettissimo affine di Dc, ovvero il codice che contiene il florilegio messo assieme da Ferrarino da Ferrara attorno alla metà del Duecento o poco oltre (ASPERTI 1995: 158). Sul florilegio di F: «[...] le florilège Chigi, tout en gardant en général le ton soutenu et assez cultivé de l'anthologie de Ferrari, semble vouloir innover dans une double direction: d'un côté, vers la littérature contemporaine, avec un intérêt spécial pour des poètes comme Sordel et Guillem de Montanhagol, dont les textes sont souvent transcrits intégralement; de l'autre, verse cette production attentive au vécu ou peut-être, plus banalement, de circonstance, que l'on peut supposer essentiellement liée à l'improvisation et qui consiste surtout en tenses (réduites à l'échange d'un couple de *coblas*), brefs sirvèntes ou simples strophes isolées, accompagnées parfois d'une *tornada* – une production de caractère moral ou, plus souvent, satirique et épigrammatique. A ce genre appartiennent surtout les 14 premiers et les 12 derniers items environ du florilège» (MENEGHETTI 1991: 51).

**Coblas** de Guigo de Cabanas et d'Eschileta.

(F, f. 60v, rubrica di BEdT 197,002, Guigo de Cabanas, *N'Esquileta, car m'a mestier*)

**Coblas esparsa.** [sic]

(F, f. 60v, rubrica di BEdT 461,067, Anonimo, *Celui qui non tem vergoigna*; BEdT 461,094, Anonimo, *Dompna qe d'autra s'escuda*; BEdT 461,239, Anonimo, *Tres causas son qe devon baron far*; BEdT 461,211a, Anonimo, *Qui non ama, non cuza esser amatz*)

Nel primo caso la rubrica introduce un testo satirico di due *coblas* con due *tornadas*; nel secondo uno scambio di *coblas* tra Guigo de Cabanas ed Esquileta (BEdT 197,002-BEdT 143,001); infine, nel terzo un gruppo di quattro testi tutti monostrofici e di argomento didattico-moraleggiante.

Nel canzoniere occitano H, di cui sono già state analizzate molte *razos* nel capitolo precedente, il termine *cobla* appare solo nelle seguenti rubriche, che però introducono *coblas* estrapolate:

Aqestas **doas coblas** porten lor raisons

(H, f. 46rA, rubrica di BEdT 043,001, Azalais de Porcairagues, *Ar em al freg temps vengut*)

N'Ugo de Bersie mandet aquestas **coblas** a Falquet de Rotmans per un joglar q'avia nom Bernart d'Argentau, per predicar lui que vengues con lui outra mar.

(H, f. 46rA, rubrica di RS 0037a, Hugue IV de Berzé, *Bernart, di moi Fouquet q'on tient a sage*)<sup>410</sup>

Il codice vaticano, inoltre, alle carte 47-49 contiene un'opera particolare: si tratta «di una serie di brevi commenti in prosa (ventisei rubriche lunghe da una a tredici righe) a una o più *coblas triadas*, delle quali viene di norma citato solo l'incipit» (CARERI 1990: 293).<sup>411</sup> Secondo Maria Careri (1990: 301), a partire da un florilegio di *coblas* (affine a quello trasmesso in J) si sarebbe originato il commento, che a differenza delle *razos* canoniche, «si limita a parafrasare il testo, raccontandone il contenuto, senza volerne offrire una spiegazione eziologica»:

Manca anche qualsiasi riferimento agli autori (*amics*) delle *coblas*, le quali anzi sono le vere protagoniste del racconto. D'atra parte, se si tiene conto che l'autore commentava delle *coblas* isolate e probabilmente anonime, è chiaro che, in assenza di altri punti di riferimento storico-biografici, l'unica *razo* possibile sia la parafrasi. Potrebbe quindi essere stato l'oggetto da commentare ad imporre la singolarità delle *razos* di H. Forse è più giusto parlare di un'unica *razo* a un florilegio di ridotte dimensioni: un testo unitario, confrontabile con le *razos* relative a più componimenti di uno stesso autore.

---

<sup>410</sup> Cfr. RIQUEL 1975: 1216-17.

<sup>411</sup> «Nel manoscritto l'unico elemento grafico che denoti la presenza di un testo autonomo è costituito dall'improvviso prevalere a partire da c. 47vb dell'inchiostro rosso su quello nero; non altrimenti il copista ha voluto segnalare l'inizio di una parte che, evidentemente, sentiva ben inserita nel contesto della sezione conclusiva del canzoniere (sezione C)» (CARERI 1990: 293-4).

(CARERI 1990: 301).

Per esemplificare, si riporta di seguito la prima parte di questo testo:<sup>412</sup>

Questa es **cobla** d'amic q'esta en gran angoissa entre viure e morir, et es gelos de totz cels qi van ni venen vas sua dompna:

Com durerai eu que non puosc morir  
Ni ma vida etc.

Aquestas son **doas coblas** qe·l fis amics repren la fola dompna, qe cre qe·ill don prez so qe·il li·l tol, e qe si cre enriquir, qant ve ni au qe sei faiz menut entron en rumor:

[F]olla dompna pensa e quda etc.  
[E] pos dompn'es dessenduda etc.

#### COBLA DE LAUZOR

Bella dompna, ges no·m par  
C'om deja mais obedir  
Autra dompna ni servir  
En dreich d'amor ni honrar.  
Et a ben plasen saison  
Cel q'es en vostra preison  
Qel vostr'umils francs parvens  
Fai dels cors mortz vius jausens,  
E·l mal qe datz es ben e pro li dan,  
E l'ira jois, e repaus li afan.

**Coblas** de reprendre las domnas qe joven viven, refusen los sos amador; e qant [son vielhas ?] retornen ad aqels qe refuseren.

Et eseinen qe ges domna no·s deu d'amar laissar; e pos tan fai q'ela s'abelis d'amar, no s'en coche trop, ni massa non o tarde: qe tuich faich an los saso.

#### RAMON DE MIRAVAL

Eu no voill ges a dompna consentire etc.  
Una dompna vos deu d'amar giqir etc.

Aquesta **cobla** es d'amic qe ditz a sua domna qe se causa es q'el no·il coveina ad amador, honors l'er s'il pren son homenatge.

Bona dompna si temetz etc.

Questa es **cobla** de mostrar lo desir e la volontat c'om a de pregar sua dompna, e la temensa qe lo·il tol.

A vos que teing per dompn'e per signor  
Bona dompna etc.

Anche il canzoniere provenzale J possiede una nutrita raccolta di *coblas*, tra estrapolate ed *esparsas* di una o due strofe, trasmesse sotto la rubrica «Aissi comenson las coblas esparsas» (f.

---

<sup>412</sup> Edizione DE LOLLIS 1889: 187-8, con qualche correzione mia. Un'altra edizione anche in POE 2000a: 191-219.

12vA). All'interno di questo florilegio in alcuni casi le singole unità strofiche di un componimento sono riconosciute come singole *coblas* e non come parti di una sola opera (ZIMEI 2006: 39).<sup>413</sup>

Nel frammento Mh1, invece, sono presenti due rubriche che etichettano due *coblas* estrapolate come *coblas esparsas*:

**Cobla esparsa** d'En G. Magret  
(Mh1, f. 30v, rubrica di BEdT 392,019, Raimbaut de Vaqueiras, *Ja hom pres ni dezeritatz*)

**Cobles espases** [sic]  
(Mh1, f. 32r, rubrica di BEdT 202,007, Guillem Ademar, *Eu ai ja vista mainta rei*)

Il canzoniere provenzale P, già analizzato per la sezione di *coblas* di Bertran Carbonel, possiede tre rubriche contenenti la parola *cobla*: nei primi due casi si tratta di scambi di *coblas* (tra Sordello e il suo signore il primo, tra il conte di Tolosa e Porcier il secondo), mentre nel terzo di una «*cobla esparsa* di 10 *décasyllabes* femminili seguiti da una *tornada* di 4 vv.» che «rappresenta un caso unico nella lirica dei trovatori e raggiunge la dimensione propria del sonetto».<sup>414</sup>

**Cobla** de Messer Sordel q'era malad  
(P, f. 65rA, rubrica di BEdT 437,037, Sordel, *Toz hom me vai disen en esta maladia*)

**Cobla** de Folket e d'En Porcer del cont de Telosa  
(P, f. 65rB, rubrica di BEdT 186,001a, Graf von Toulouse (lo Coms de Toloza),<sup>415</sup> *Porcier, cara de guiner*)<sup>416</sup>

**Cobla** de Marchabrun per lo Rei Aduard e per lo Rei A[nfos]  
(P, f. 65vA, rubrica di BEdT 293a,001, Marcabru II, *Be for'ab lui aunit lo ric barnatge*)

Sg è il codice latore della *cobla* in sei (o quattro) lingue di Serveri de Girona, *Nuncha querria eu achar* (BEdT 434a,040), analizzata nel cap. 2.<sup>417</sup> Come *cobla* esso è designato anche dalla rubrica

---

<sup>413</sup> «Il drappello di *unica* di J si compone di sole sei *coblas esparsas*, adespote nel canzoniere e quindi anonime per noi, repertoriate in BdT sotto il numero 461: 31a, 76a, 79a, 213a (due *coblas*), 220a» (ZIMEI 2006: 40).

<sup>414</sup> BEdT, s.v. BEdT 293a,001, note a forma metrica.

<sup>415</sup> Forse Raimon VII de Tolosa.

<sup>416</sup> Il testo è tradito anche da T sotto la rubrica «tensoneta» (f. 85).

<sup>417</sup> In Sg «la funzione di modello artistico, di autorità del saper fare poetico, è svolta [...] da Cerverí, di cui ritroviamo, per numero e generi, un amplissimo repertorio di componimenti. Considerando che, allo stato attuale delle cose, il canzoniere è privo dei primi dodici fogli, nei quali avrebbero ragionevolmente potuto trovar posto i dieci soli testi di Cerverí non compresi in Sg e trasmessi da C, R (nove entrambi) e VeAg (uno), potremmo considerare il *cançoner Gil* come un'antologia lirica costituita a partire dall'edizione completa delle poesie del trovatore catalano. [...] Il rilievo che invece viene dato a Cerverí dalla silloge di Barcellona, dimostrerebbe la volontà di trattare il trovatore di Pietro il Grande come un vero e proprio maestro, nel quale artisti e autori raccoltisi intorno alla prestigiosa corte di Barcellona avrebbero potuto riconoscersi e trarre ispirazione. Cerverí sarebbe così divenuto un classico, e, in una prospettiva di genealogia letteraria, il capostipite di una tradizione che, pur ponendosi, per lingua, stile e formulario, all'insegna della continuità con l'antico, stava già assumendo i lineamenti di un'identità culturale nuova» (VENTURA 2006: 47-9).

del *cançoner Gil*, assieme a *Gentils domna uençaus humilitatz* (BEdT 434,007d) e *Prometre ses dar es aytals* (BEdT 434,009b), ovvero gli unici componimenti monostrofici del trovatore gironese:<sup>418</sup>

**Cobla en VI lengatges**

(Sg, f. 32v, rubrica di BEdT 434a,040, Serveri de Girona, *Nuncha querria eu achar*)

La **cobla** d'En Cerveri que sa dona dix que no li daria un bays si son pare no la'n pregava

(Sg, f. 32v, rubrica di BEdT 434,007d, Serveri de Girona, *Gentils domna uençaus humilitatz*)

**Cobla esparsa d'En Cerveri**

(Sg, f. 33r, rubrica di BEdT 434,009b, Serveri de Girona, *Prometre ses dar es aytals*)

Anche il canzoniere T contiene dei componimenti etichettati come *coblas*:

**Cobla**

(T1, f. 80v, rubrica di BEdT 457,016, Uc de Saint Circ, *Gent an saubut mei oill vencer mon cor*)<sup>419</sup>

**Coblas esparsas**

(T1, f. 86v, rubrica di sezione di vari testi)

**Coblas esparsas**

(T3, f. 280r, rubrica di sezione di tre testi)

Nel primo caso il riferimento è a quella che in realtà è la terza strofa della canzone *Gent an saubut mei oill vencer mon cor* di Uc de Saint Circ (BEdT 457,016). Nel secondo, la rubrica *coblas esparsas* introduce un gruppo di testi tra *coblas* monostrofiche, bistrofiche, scambi di *coblas* e *coblas* estrapolate (in quest'ultimo caso in particolare da BEdT 461,155, BEdT 282,006, BEdT 202,009 e BEdT 242,020).<sup>420</sup> Nel terzo, infine, la rubrica introduce tre *coblas* estrapolate: la prima tratta dalla canzone *Bel m'es ab motz leugiens a far* di Sordel (BEdT 437,007); la seconda da un componimento di due *coblas* con *tornada* (*A Lunel lutz una luna luzens* di Guillem de Montaignagol, BEdT 225,001); e la terza dalla tenzone breve (di due sole strofe con due *tornadas*) *Amics n'Arnaut, cen domnas d'aut paratge* del conte di Provenza con Arnaut (forse Raimon Berenguer V con Arnaut Catalan).<sup>421</sup>

Per quanto riguarda il canzoniere provenzale f, le uniche rubriche che presentano la parola *cobla* si riferiscono a delle *coblas* estrapolate da *Quant hom onratz torna en gran paubreira* di Peire Vidal (BEdT 364,040) e *Si m fai amors ab fizel cor amar* di Blacasset (BEdT 096,011): la situazione è però

---

<sup>418</sup> Si tenga conto, come si è già avuto modo di dire, che alcuni critici ritengono che le rubriche siano di Serveri in Sg siano d'autore (in particolare UGOLINI (1936: 546-9), riportato in PERUGI 1985: 68-9).

<sup>419</sup> La rubrica si trova all'interno di una sezione di tenzoni.

<sup>420</sup> Il modo in cui sono copiati i testi non permette di avere la certezza che il compilatore abbia compreso che alcuni componimenti siano legati: per ogni nuova strofa della sezione si ha semplicemente una lettera di modulo maggiore rispetto al resto del testo.

<sup>421</sup> DBT, s.v. *Raimon Berenguer (V) de Proensa*.

qui particolare, perché la stessa mano che copia i testi aggiunge poi, in un secondo momento, il seguito a c. 64v (cfr. BARBERINI 2012: 50-2).

Aquestas **coblas** fes P. Vidal e son en xxxiii que son d'aquellas: *Can homs bonrats*  
(f, f. 64v, rubrica a BEdT 364,040, Peire Vidal, *Quant hom onratz torna en gran paubreira*)

Aquestas **coblas** fe En Blacas en son en xl que so d'aquellas: *Si·m fai amor ab fiel amar*  
(f, f. 64v, rubrica a BEdT 096,011, Blacatz, *Si·m fai amors ab fizel cor amar*)

Infine, VeAg contiene molte rubriche nella forma *cobla/cobla esparsa/esparsa*, che indicano a volte componimenti che sembrano appartenere al genere, altre volte strofe estratte da componimenti più lunghi.<sup>422</sup> Si riportano di seguito tutte quelle del manoscritto relative sia ai trovatori provenzali che a quelli catalani, ma di nostro interesse sono soprattutto quelle a Peire Cardenal e a Cadenet, trasmesse come anonime nel codice: del primo il canzoniere riporta la terza strofa del sirventese *Tostemps azir falsetat et engan* (BEdT 335,057), dell'altro la seconda del sirventese *De nula re non es tan gran cardatz* (BEdT 106,013).

**Sparça**

(VeAg, f. 4r, rubrica di RAO 139,011, Gilalbert de Próixita, *En midons vei bondat e cortesia*)

**Sparça**

(VeAg, f. 7r, rubrica di RAO 139,005, Gilalbert de Próixita, *Bé volgr·esser ten benaventurós*)

Proxita, **Sparça**

(VeAg, f. 13v, rubrica di RAO 139,009, Gilalbert de Próixita, *Dona del món no·s pens que per amors*)

Proxita, **Sparça**

(VeAg, f. 13v, rubrica di RAO 139,017, Gilalbert de Próixita, *Puis he d'amor ço qu·averne solia*)

**Cobles** de la ballesta

(VeAg, f. 18v, rubrica di *Una ballesta fas fer*)

**Esparça**

(VeAg, f. 20r, rubrica di RAO 000,800, Anònim, *Mala domma, fals vos sui e ginyós*)

**Esparça**

(VeAg, f. 20r, rubrica di BEdT 335,057, Peire Cardenal, *De sirventes faire no·m toill*)

**Esparça**

(VeAg, f. 20v, rubrica di RAO 000,121, Anònim, *Rei qui vilan puja·n honor*)

Mossen P. March, **Esparça**

(VeAg, f. 20r, rubrica di RAO 096,012, Pere Marc, *Vinda que port color blanc ne safrà*)

---

<sup>422</sup> «Quant a les tres esparses anònimes nn. 24-25-26 [sic. RAO 0,80, BEdT 335,057 e RAO 0,121], val la pena recordar l'observació de Zufferey a propòsit de l'alternança de peces d'autors diferents i *cobles esparses* en els cançoners catalans del segle XV. L'existència de sèries com aquesta, i la seva coincidència en l'espai material d'un quadernet, reforça la idea d'una tradició més o menys desfibrada de textos de trobadors que es barreja amb un filó local de poesia d'arrel trobadoresca més tardana i de transmissio manuscrita marginal o, en tot cas, molt reduïda» (ALBERNI 2006: 90).



Mossen P. March, **Sparça**

(VeAg, f. 31r, rubrica di RAO 096,008, Pere Marc, *Dona val tant com de fer mal s'està*)

**Esparça**

(VeAg, f. 49v, rubrica di BEdT 106,013, Cadenet, *De nula re non es tan gran cardatz*)

**Cobla Sparça**

(VeAg, f. 83r, rubrica di RAO 164,011, Jordi de Sant Jordi, *No m'assalt d'hom que'n tots afars no sia*)

**Sparça**

(VeAg, f. 83r, rubrica di RAO 164,007, Jordi de Sant Jordi, *En mal poder enqueres en mal lloc*)

**Cobla tramesan Regedelh per En Luis Ycart**

(VeAg, f. 106r, rubrica di RAO 083,005, Lluís Icart, *Fruïres molt cars, meravill'm de vós*)

**Cobla sparça, Ycart**

(VeAg, f. 119v, rubrica di RAO 083,007, Lluís Icart, *Na pau, Na pau, tant desir vostra pau*)

**Sparca, Ycart**

(VeAg, f. 119v, rubrica di RAO 083,002, Lluís Icart, *Bella ses par, on pretis e laus s'abonda*)

**Cobla sparça, Ycart**

(VeAg, f. 121r, rubrica di RAO 083,001, Lluís Icart, *Ab tal enginy me feric d'un encontre*)

**Cobla tramesa al molt alt don Enrich per fra Basset, es de rims equivocs e maridats**

(VeAg, f. 130r, rubrica di RAO 014,004, Fra Joan Basset, *Astres no·us fuig, pus tant sabers se planta*)

**Cobla sparça divnitiva, Basset**

(VeAg, f. 130r, rubrica di RAO 014,009, Fra Joan Basset, *Enmig del cor porti set colps mortals*)

**Coble sparca divnitiva**

(VeAg, f. 130r, rubrica di RAO 014,020, Fra Joan Basset, *Us arbres secs, verds sai fullats a fulles*)

**Cobla sparça recesta, Basset**

(VeAg, f. 132r, rubrica di RAO 014,003, Fra Joan Basset, *Astres no·us fuig, pus tant sabers se planta*)

**Esparça, Basset**

(VeAg, f. 135r, rubrica di RAO 014,008, Fra Joan Basset, *Domna valent de tal valor [e] tembre*)

**Cobla sparca, Basset**

(VeAg, f. 142r, rubrica di RAO 014,005, Fra Joan Basset, *Bells mills sospirs vos fan tot jorn de renda*)

Ffra Basset, **sparça**

(VeAg, f. 142v, rubrica di RAO 014,001, Fra Joan Basset, *Ab fin voler vos am, senyora bella*)

Galbes, **sparça**

(VeAg, f. 167r, rubrica di RAO 077,001, Melcior de Gualbes, *Acompanyat d'un amorós desir*)

Mossen Yvany, **sparça**

(VeAg, f. 172v, rubrica di RAO 084,002, Mossèn Ivany, *Eu sai un prat on ha fulla e flors*)

## 5.3. Riflessioni finali

I manoscritti, come si è visto, non tracciano un confine netto tra la *cobla* come genere e le strofe estratte da componimenti più lunghi. Le due entità, infatti, vengono spesso trascritte mescolate in sezioni apposite, sotto rubriche che le definiscono come *coblas* o come *coblas esparsas*. Un lavoro sulle fonti di ognuna di queste sezioni potrà aiutare a capire il percorso dei componimenti nel processo di copia, e talora forse addirittura la consapevolezza dei singoli compilatori in merito alla natura dei testi che selezionano.<sup>423</sup> D'altra parte, in verità, non si può però escludere che il problema sia nella terminologia usata, ancora acerba e non univoca. *Cobla* e *cobla esparsa* potrebbero essere stati utilizzati in modo approssimativo per designare sia i componimenti brevi per volontà dell'autore, sia quelli che brevi lo sono diventati per scelta di un fruitore.

La definizione di genere utilizzata nella tesi è quella di Pierre Bec (cfr. cap. 2.2.2), che propone una distinzione dei *dictatz* sulla base di tratti tipologici pertinenti alla forma, al contenuto o alla giustapposizione dei due. Per la *cobla* l'unica caratteristica che si è potuta rilevare dalle fonti letterarie analizzate è la brevità del dettato (di una, due e a volte tre strofe, con possibilità di dialogicità) e concerne quindi la forma dei testi, che invece in quanto al contenuto sono estremamente eterogenei. È evidente che partendo da tali caratteristiche porre un confine tra il genere e la porzione di una canzone o di un sirventese diventa impossibile.

Nella sua trattazione Bec spiega come sul piano diacronico i tratti distintivi debbano formare un insieme riconosciuto già come genere «à l'époque de sa [del testo] production (ou à l'époque directement postérieure) à la fois par le poète (dans l'acte même de sa création) et par le public (au niveau de la réception du texte et de ses critères de valorisation)». In poche parole, per comporre una *cobla* un autore deve *voler* comporre una *cobla*. Nel momento in cui egli diffonde i propri testi, però, essi acquistano una vita propria che va oltre la sua *volontà*. Si prenda per esempio la tradizione di *Bel m'es ab motz leugiers a far* di Sordello (BEdT 437,007), componimento tramandato per intero solo dal canzoniere provenzale C (f. 263vB), dove è formato da quattro strofe.<sup>424</sup> La seconda strofa (*Ben me saup mon fin cor emblar*), però, circola autonomamente e viene quindi fruita come *cobla esparsa*: in T (f. 280r) è la stessa rubrica a definire il testo in questo modo (cfr. 5.2); in F, dove la rubrica riporta anche l'incipit del componimento (e dove quindi può essere ancora fruita

---

<sup>423</sup> Un tentativo di distinzione delle *coblas esparsas* dai frammenti di testi più lunghi nella tradizione galego-portoghese in MARCENARO 2012, in particolare si vedano le pp. 420-21.

<sup>424</sup> Il componimento è stato già citato nel cap. 2, come modello di *Nuncha querria eu achar* di Serveri de Girona (BEdT 434a,040). Come si è accennato lì, è discussa l'appartenenza di BEdT 437,003 al testo.

come una *cobla* estrapolata)<sup>425</sup> questa stessa seconda strofa viene posta in relazione con *Per cinq en podetz demandar* di Blacasset (BEdT 096,009); in H, infine, dove le rubriche sono solo attributive,<sup>426</sup> il testo di Sordello e quello di Blacasset possono essere letti come un'opera autonoma dalla canzone del poeta italiano.

Il confine tra una *cobla esparsa* e una *cobla* estrapolata non è sempre netto. Quando alcuni fruitori di lirica trobadorica (come, ad esempio, Ferrarino da Ferrara) decidono di *trarre* una, due o tre strofe da una canzone o da un sirventese per crearne una raccolta, anche se involontariamente, creano di fatto un nuovo testo che, una volta diffuso, può apparire al pubblico (e quindi essere fruito) come una *cobla* (nel senso di 'genere, *dictat*') e, infine, *diventare* una *cobla*. I lettori, infatti, non sono necessariamente consapevoli o interessati all'origine e alla storia di componimenti che erano, comunque, una semplice forma di intrattenimento. All'esame della forma e del contenuto, per alcuni generi medievali, è dunque necessario affiancare lo studio della circolazione dei testi, unica categoria che testimonia – seppur in modo frammentario – un dato oggettivo sulla prospettiva dei lettori dell'epoca.

---

<sup>425</sup> «En Sordel. Bel m'es ab motz leugiers de far» (F, f. 9v).

<sup>426</sup> «Sordel» (H, f. 50r) e «En Blancascetz» (H, f. 50r).

# Appendice

**Tabella 1:** Il *corpus* BEdT: elenco autori di *coblas* in ordine per quanto possibile cronologico.

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
Guillem de Berguedan	(...1138 – 1196)	210	2 testi: - <i>cobla</i> (1) - scambio di <i>coblas</i> (1)
Bertran de Born	(1140? - 1215?)	080	1 testo: - due <i>coblas</i> .
Uc Catola	(prima metà XII sec.)	451	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Garin d'Apchier	(...1160 – 1191...)	162	1 testo: - due <i>coblas</i> .
Lanza Marques [Manfredi I Lancia]	(... 1160 – 1221...)	285	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Folquet de Marseilla	(...1160 – 1231)	155	1 testo: - <i>cobla</i> .
Dalfi d'Alvergne	(...1160 – 1234)	119	2 testi: - <i>cobla</i> (con risposta) (1) - <i>cobla</i> (di risposta) (1)
Berenguier de Poizrenger	(1160 – 1240)	048	1 testo: - <i>cobla</i> .
Uc de Mataplana	(1170? – 1213)	454	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Peire Pelissier	(...1173 – 1200)	353	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Guillem del Baus	(...1173 – 1218)	209	2 testi: - <i>cobla</i> (di risposta) (1) - <i>cobla</i> (di risposta...con risposta) (1)
Aimeric de Peguillan	(...1175 – 1228...)	010	3 testi: - <i>cobla</i> (di risposta) (1) - <i>cobla</i> (di risposta...con risposta) (1) - scambio di <i>coblas</i> (1)
Daude de Carlus	(...1175 – 1246...)	123	1 testo:

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
			- <i>cobla</i> (con risposta).
Raimbaut de Vaqueiras	(...1180 – 1205...)	392	3 testi: - <i>cobla</i> – canzone (in a2) (1) - <i>cobla</i> (con risposta) (1) - <i>cobla</i> (di risposta) (1)
Savaric de Malleo	(...1180-1233)	432	1 testo: - <i>cobla</i> .
Gräfin von Provence (la comtessa de Proensa) [Garsenda de Sabran]	(...1181 – 1228)	187	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Peire de la Mula	(...1190-1215/1221...)	352	2 testi: - <i>cobla</i> (1) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (1)
Guillem de l'Olivier d'Arle	(...1191-1227...)	246	77 testi: - <i>cobla</i> (76) - <i>cobla</i> con due <i>tornadas</i> (1)
Monge de Montaudou	(...1192/1193 – 1210...)	305	1 testo: - <i>cobla</i> .
Perdigo	(...1192 – 1213...)	370	1 testo: - due <i>coblas</i> .
(Andrian de) Palais	(...1193-1228)	315	2 testi: - <i>cobla</i> (2).
Gui d'Uisel	(...1195 – 1209...)	194	2 testi: - 1 <i>cobla</i> . - 1 scambio di <i>coblas</i> .
Blacatz	(...1195 – 1236)	097	2 testi: - scambio di <i>coblas</i> (2)
Graf von Toulouse (lo Coms de Toloza) <sup>427</sup> [Raimon VII de Tolosa]	(luglio 1197 – 27 settembre 1249)	186	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .

<sup>427</sup> “Si è ipotizzato che il Nostro possa essere stato uno dei due interlocutori della tenzone *Porcier, cara de guiner* (BdT 152,1 = 186,1a)” (Dizionario Biografico dei Trovatori, s.v. *Raimon VII de Tolosa*). Inoltre, nella BEdT si spiega “ipotesi di attribuzione: Attribuzione congetturale di BdT a /BEdT 186 Graf von Toulouse - lo Coms de Toloza sulla base del testo della c.2 (dove è nominato "folchez"): la rubrica del ms. °P identifica tuttavia gli autori come /BEdT 152 Folquet e /BEdT 382 Porcier (non considerando \BEdT 186)” e sotto la voce del conte “Raimondo VII? Attribuzione discutibile di 186,001a: la rubrica del ms. identifica gli autori come Folquet e Porcier. Come Raimondo VII di Tolosa

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
Graf von Biandrate (lo Coms de Blandra) [Imbert II de Blandrà]	(...1198 – 1237...)	181	1 testo: - <i>cobla</i> (con risposta).
Elias d'Uisel	(... 1199 – 1255...)		2 testi: - <i>cobla</i> (con risposta) (1) - <i>cobla</i> (di risposta) (1).
Peire de Valeira	(XII sec.?)	362	1 testo: - <i>due coblas</i> .
Lo Vesques de Clarmon – Bischoff Robert von Clermont	(ultimi decenni XII sec. – primi XIII)	095	2 testi: - <i>cobla</i> (1) - <i>cobla</i> (con risposta) (1)
Iseut de Capio	(ultimi decenni XII sec. – primi XIII)	253	1 testo: - <i>cobla</i> (con risposta).
Raimon de Miraval	(ultimi decenni XII sec. – primi XIII)	406	2 testi: - <i>due coblas</i> (1) - scambio di <i>coblas</i> (1)
Bernart Arnaut d'Armagnac	(ultimi decenni XII sec. – 1226)	054	1 testo: - <i>due coblas con tornada</i> (con risposta) (1)
Uc de Saint Circ	(ultimi decenni XII sec. – 1257...)	457	21 testi: - <i>cobla</i> (8) - <i>cobla</i> (con risposta) (1) - <i>cobla con tornada</i> (con risposta) (1) - <i>due coblas</i> (2) - <i>due coblas con due tornadas</i> (di risposta) (1) - <i>due coblas con tornada</i> (2) - <i>due coblas con tornada</i> (di risposta) (1) - <i>due coblas; Spottlied</i> (= canz. Satirica) (1) - scambio di <i>coblas</i> . (4)

è riconosciuto da Guida 1972, p.199 l'interlocutore di Gui de Cavailon in 192,005". Quest'ultimo è uno scambio di *coblas* tra il conte e Gui de Cavaillo.

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
Torcafol	(ultimo 3° XII sec.)		3 testi: - <i>cobla</i> (2) - <i>due coblas</i> (1)
Cadenet	(ultimo 3° XII sec. – 1° metà XIII)	106	1 testo: - <i>due coblas</i> .
Peire d'Uisel	(ultimo 4° XII sec. – 1° XIII)	361	1 testo: - <i>cobla</i> con <i>tornada</i> .
Sordel	(fine XII-1269)	437	14 testi: - 1 canzone; <i>cobla</i> con <i>tornada</i> (con risposta) (1) - <i>cobla</i> (6) - <i>cobla</i> con <i>tornada</i> (2) - <i>due coblas</i> (1) - <i>due coblas</i> con <i>tornada</i> (2) - scambio di <i>coblas</i> (2)
Aenac	(fine XII sec. – inizi XIII)	006	1 testo: - <i>cobla</i> .
Raimon Vidal, de Bezaudun	(fine XII sec. - inizi XIII)	411	3 testi: - <i>cobla</i> (3)
Bertran de la Tor	(fine XII sec. – inizi XIII)	092	1 testo: - <i>cobla</i> (di risposta).
Almuc de Castelnou	(fine XII sec. – inizi XIII)	020	1 testo: - <i>cobla</i> (di risposta).
Uc de Maensac	(fine XII sec. – inizi XIII)	453	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Gaucelm Faidit	(fine XII sec. – 2° decade XIII)	167	3 testi: - <i>cobla</i> (con risposta) (1) - <i>cobla</i> (di risposta) (1) - <i>tre coblas</i> (1)
Bertran d'Aurel	(fine XII sec. - primi decenni XIII)	079	1 testo: - <i>cobla</i> (di risposta...con risposta).



<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
Raimon <sup>428</sup>	(fine XII – primi decenni XIII secolo)	393	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Guillem Magret	(...1200 – 1204...)	223	1 testo: - <i>cobla</i> .
Gui de Cavaillo	(...1200 – 1229...)	192	3 testi: - <i>cobla</i> (di risposta) (1) - due <i>coblas</i> (con risposta) (1) - scambio di <i>coblas</i> (1)
Raimbaut d'Eira	(...1203- ante 1223)	391	1 testo: - <i>cobla</i> .
Graf von Rodez (lo Coms de Rodes) <sup>429</sup>	(...1209 – 1221)	185	1 testo: - <i>cobla</i> .
Reforsat de Forcalquier [Jaufre Reforciat de Trets]	(...1209 – 1257)	418	1 testo: - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> .
Matheu	(...1211 -1212...)	298	1 testo: - <i>cobla</i> .
Giraut <sup>430</sup>	(... 1211/1220...)	241	1 testo: - due <i>coblas</i> con due <i>tornadas</i> (con risposta).
Nicolet de Turin	(...1212/1219 – 1247 (?)...)	310	1 testo: - <i>cobla</i> con <i>tornada</i> (di risposta).
Mola <sup>431</sup>	(...1215/1221...)	302	1 testo:

<sup>428</sup> Sotto questa scheda Pillet e Carstens radunarono la produzione di differenti trovatori. Tra essi uno intrecciò con un interlocutore anonimo il *partimen Se Lestanquer ni Otons sap trobar* (BdT 393,3 = 407,4) e visse presumibilmente in Italia tra la fine del XII secolo ed i primi decenni della XIII centuria. Dai suoi versi si evince che egli avrebbe frequentato la corte savonese dei signori del Carretto: citò, infatti, il marchese Ottone de Carretto, protettore dei trovatori e vissuto tra il 1180 e il 1240 circa” (Dizionario Biografico dei trovatori, s.v. *Raimon*).

<sup>429</sup> Secondo ogni probabilità si tratta di Enrico I di Rodez, ultimo figlio di Ugo II (1155 - 1209-10 ca.) e conte dal 1214 al 1222 (ma cfr. Alvar 1977, p.161-2 sul riferimento a Martín Algai in 457,033a (F), che comporterebbe una data anteriore al 1212). L'attribuzione generica "Lo coms derodes" compare in °A per BEdT 184,001.

<sup>430</sup> “G. visse presumibilmente tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII, tanto che è stato proposto di identificarlo con Guiraut de Salignac (Stempel, ma senza che questo suggerimento sia stato poi raccolto da altri studiosi)” (Dizionario biografico dei trovatori, s.v. *Guiraut*). Guiraut de Salignac (...1171/1199...).

<sup>431</sup> “È da immedesimare assai verosimilmente con Peire de la Mula” (Dizionario Biografico dei trovatori, s.v. *Mola*). = (...1190-1215/1221...).

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
			- <i>cobla</i> con tornada (di risposta).
Guillem Raimon	(...1215 – 1235/1236...)	229	3 testi: - <i>cobla</i> con due <i>tornadas</i> (1) - <i>cobla</i> con <i>tornada</i> (con risposta) - scambio di <i>coblas</i> (1)
Guillem Figueira	(...1215 – 1240...)	217	2 testi: - <i>cobla</i> (con risposta) (2)
Lombarda	(...1217 – 1226...)	288	1 testo: - due <i>coblas</i> (di risposta).
Peironet	(XIII sec.)	367	1 testo: - due <i>coblas</i> (di risposta).
Berenguier de Poivent [ms. Poiuent]	(inizi XIII sec.)	049	1 testo: - <i>cobla</i> .
Fortunier	(inizi XIII sec.)	158	1 testo: - due <i>coblas</i> .
Gui de Glotos	(primi decenni XIII sec.)	193	1 testo: - <i>cobla</i> (di risposta).
Esquileta	(primi decenni XIII sec.)	143	1 testo: - <i>cobla</i> (di risposta).
Lambert	(...1220-1221...)	280	1 testo: - <i>cobla</i> (di risposta).
Lanfranc Cigala	(...1225/1228-1258)	282	3 testi: - <i>cobla</i> (1) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (2)
Perseval Doria	(... 1225 – luglio 1264)	371	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Raimon de Rusillon (Raimon Bistortz de Rusillon)	(2° quarto XIII sec.)	395	1 testo: - <i>cobla</i> .
Peire Guillem de Luzerna	(...1226 – 1232...)	344	2 testi: - <i>cobla</i> (1) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (con risposta) (1)

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
Guigo de Cabanas	(...1228/1235...)	197	2 testi: - <i>cobla</i> (con risposta) (1) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (di risposta) (1)
Bertran <sup>432</sup> [Bertran de Lamanon]	(...1229 – 1270)	075	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Bertran d'Alamano [Bertran de Lamanon]	(...1229 – 1270)	076	5 testi: - <i>cobla</i> (1) - due <i>coblas</i> con due <i>tornadas</i> (1) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (1) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (con risposta) (1) - scambio di <i>coblas</i> (1)
Guillem de Montaignagol	(...1233 – 1268...)	225	1 testo: - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (con risposta)
Falquet de Romans	(1° terzo XIII sec.)	156	3 testi: - <i>cobla</i> (di risposta) (1) - scambio di <i>coblas</i> (2)
Guillem de la Tor	(1° terzo XIII sec.)	236	1 testo: - due <i>coblas</i> .
Folco [Falco (BdT 151,1)]	(1° terzo XIII sec.)	151	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
Paves	(3° decennio XIII sec.)	320	1 testo: - <i>cobla</i> .
Pujol	(...1236/1238...)	386	2 testi: - <i>cobla</i> con <i>tornada</i> (1) - scambio di <i>coblas</i> (1)
Peire <sup>433</sup> [Peire III de Aragon]	(1240 – 1285)	322b	1 testo: - due <i>coblas</i> (con risposta).

<sup>432</sup> “Sotto il numero 75 della BdT sono registrati sette componimenti dialogici nei quali compare ora come aviatore lirico ora come interlocutore in seconda battuta un verseggiatore che nelle sequenze discorsive e nelle rubriche dei mss. risulta indicato semplicemente col nome Bertran senza altre aggiunte specifiche che consentano di appurarne immediatamente l'identità. Appoggiandosi tuttavia ai dati emergenti dai testi è possibile tuttavia affacciare per quasi tutti i casi che interessano delle ipotesi confacenti circa la personalità storica dei vari Bertran [...]. Nello scambio di cobbole tra Bertran e Javare (BdT 75, 4 = 263, 1) il promotore del confronto di opinioni è stato con tesi ammissibili ravvisato in Bertran de Lamanon [...]” (Dizionario Biografico dei Trovatori, s.v. *Bertran*).

<sup>433</sup> “[...] l'autore di BdT 322b,1 deve essere immedesimato con Peire III de Aragon [...]” (Dizionario biografico dei trovatori, s.v. *Peire*).

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
Peire rei d'Arago [Peire III d'Aragon]	(1240 – 1285)	325	1 testo: - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (con risposta).
Granet	(...1247 - 1257...)	189	1 testo: - due <i>coblas</i> con due <i>tornadas</i> .
Montan	(1° metà XIII sec.)	306	2 testi: - <i>cobla</i> (2).
Peire Milo	(1° metà XIII sec.)	349	1 testo: - <i>cobla</i> .
Peire Bremon Ricas Novas	(1° metà XIII sec.)	330	2 testi: - <i>cobla</i> (con risposta) (1) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (1)
Blacasset	(1° metà XIII sec.)	096	5 testi: - <i>cobla</i> (2) - <i>cobla</i> con <i>tornada</i> (2) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (di risposta) (1)
Bertran de Gordo	(1° metà XIII sec.)	084	1 testo: - <i>cobla</i> (di risposta).
Tibors, na	(1° metà XIII sec.)	440	1 testo: - <i>coblas</i> (frammento di canzone).
Bertran Folco d'Avigno	(1° metà XIII sec.)	083	1 testo: - due <i>coblas</i> (di risposta).
Joan d'Albuzo	(1° metà XIII sec.)	265	1 testo: - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> .
Peire Cardenal	(primi 3 quarti XIII sec.)	335	3 testi: - due <i>coblas</i> (3)
Graf von Foix (lo Coms de Foix) [Roger Bernart III de Foix]	(...1252 – 1302...)		2 testi: - due <i>coblas</i> (1) - due <i>coblas</i> (di risposta) (1)
Olivier de la Mar	(...-1256-...)	311	1 testo: - <i>cobla</i> .
Guiraut Riquier	(...1254 – 1292...)	248	1 testo:

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
			- due <i>coblas</i> con due <i>tornadas</i> (di risposta).
Bertran Carbonel	(metà XIII sec.)	082	73 testi: - <i>cobla</i> (73).
Pons Santolh de Tholoza	(metà XIII sec.)	380	1 testo: - <i>cobla</i> .
Raimon Bistortz d'Arle	(metà XIII sec.)	416	2 testi: - <i>cobla</i> (1) - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (1)
Raimon Gaucelm de Beziers	(... 1262 – 1272...)	401	1 testo: - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> .
Graf von Ampurias (Coms d'Empuria) [Pons Uc d'Ampurias]	(1264? – 1313)	180	1 testo: - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (di risposta)
Monge de Foissan [Jofre de Foixà]	(... 1267 – 1295...)	304	1 testo: - scambio di <i>coblas</i> .
N'At de Mons	(2° metà XIII sec.)	309	1 testo: - <i>cobla</i> .
Serveri de Girona	(2° metà XIII sec.)	434	3 testi: - <i>cobla</i> (3)
Raimon Ermengau	(2° metà XIII sec.)	397°	1 testo: - <i>cobla</i> .
Bernart d'Auriac	(2° metà XIII sec.)	057	1 testo: - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> .
Peire Torat	(...1265 – 1270...)	358	1 testo: - due <i>coblas</i> con due <i>tornadas</i> (con risposta).
Marcabru II	(...1271/1273...)	293a	1 testo: - <i>cobla</i> .
Frederic de Sicilia [Frederic III de Sicilia]	(1273 – 1337)	160	1 testo: - due <i>coblas</i> con <i>tornada</i> (con risposta).
Peire Salvatge	(...1280 – 1287...)	357	1 testo: - <i>cobla</i> (di risposta).

<b>Autore</b>	<b>Periodo</b>	<b>PC</b>	<b>Numero e tipo di testi</b>
Peire Ermengau	(...1288 - [ante] 1306)	341	2 testi: - <i>cobla</i> (1) - <i>due coblas</i> (con risposta) (1)
Rainaut de Tres Sauzes	(ultimi decenni XIII sec.)	415	1 testo: - <i>cobla</i> (in francese)
Matfre Ermengau	(2° metà XIII sec. – 1° quarto XIV)	297	7 testi: - <i>cobla</i> (3) - <i>cobla</i> (frammento di canzone ?) (3) - <i>due coblas</i> (di risposta) (1)
Raimon Rigaut	(XIII sec.?)	407	3 testi: - <i>tre coblas</i> diverse.
Rostaing Berenguer, de Marseilla	(fine XIII sec. – inizi XIV)	427	4 testi: - <i>cobla</i> (con risposta) (1) - <i>cobla</i> (di risposta) (2) - <i>due coblas</i> (1)
Lo Bort del rei d'Arago	(fine XIII sec. – inizi XIV)	103	3 testi: - <i>cobla</i> (con risposta) (2) - <i>cobla</i> (di risposta) (1)
Bertran Albaric	(primi decenni XIV sec.)	077	2 testi: - <i>cobla</i> (2)

**Tabella 2:** I componimenti del *Cançoneret* di Ripoll.

N.	Incipit	Autore	Rubrica	N° Repertorio Parramon	Genere Parramon	Altre info Parramon	Schema metrico	Schema rimico
I	<i>Amorosa mayborquina</i>	Anonimo, un frate	<i>Dança</i>	145:1	Dansa	Dan. (3) 3 s 7, 1-3.	7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'	a b a b c d e
II	<i>En frayre, en la divina</i>	Anonimo	<i>Reprobatur dupliciter, prius sic + [prima della tornada] Secunda reprobatio</i>	145:3	Dansa	Dan. (3) 3 s 7, 1-3	7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'	a b a b c d e
III	<i>Bels aymis, qui be- ndivina</i>	Anonimo, un frate	<i>Responsio sive defensio ad utrumque</i>	145:2	Dansa	Dan. (3) 3 s 7, 1-3	7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'	a b a b c d e
IV	<i>Ayman say Bel Joy e l'alba</i>	Anonimo, un frate	<i>...hec <b>due cuble</b> responsio et invasio.</i>	185:1	Cançó	Can. 2 u 10, 1-4.	7' 7' 3' 7' 7' 3' 7' 7' 7' 7'	a b b a b b c d d e
V	<i>Axi con çel qui be·s xalba</i>	Anonimo	<i>Responsio ad istos versus</i>	185:2	Sirventès	Sirv. 2 u 10, 1-4.	7' 7' 3' 7' 7' 3' 7' 7' 7' 7'	a b b a b b c d d e

N.	Incipit	Autore	Rubrica	Nº Repertorio Parramon	Genere Parramon	Altres info Parramon	Schema metrico	Schema rimico
VI	<i>No·m pux d'aymar vos estrayre</i>	Capellà de Bolquera	<i>Dança retronxada</i>	20:1	Dansa	Dan. (3) 3 s 11, 1-3.	5 3 3 5 5 3 3 5 7' 7 7'	a a a b c c c b d e d
VII	<i>Ffis vos sny ayman</i>	Capellà de Bolquera	<i>Alia dança retronxada</i>	13:1	Dansa	Dan. (8) 3 s 18, 1-8.	5 3 3 3 8 5 3 3 3 8 5 3 4 4 5 3 4 8	a a a a b b b b a c c c c d d d c
VIII	<i>Dompna, de mi merce·us prenya</i>	Dalmau de Castellnou	<i>Dança</i>	128:2	Dansa	Dan. (3) 7 s 7, 1-3.	7' 7 7' 7 7' 7 7'	a b a b c d c
IX	<i>[Gen]til dompna sens ergnyl</i>	Anonimo, un frate?	<i>Dancia</i>	7:1	Dansa	Dan. (3) 3 s 10, 1-3.	7 7 3 7 7 3 7 7 5 2	a a a a a b b c c
X	<i>Xi con la flor ben olen</i>	Anonimo	<i>Dança Virginis gloriose</i>	137:2	Dansa	Dan. Rel. (3) 3 s 7, 1- 3.	7 7 7 7 7 7 7	a b a b c d d (III: a b a b c a a).
XI	<i>Ay, senyer, saludar m'ets?-</i>	Pere Alemany	<i>Dancia Petri Alemayn</i>	183:1	Dansa	Dan. (3) 3 s 9, 1-3.	7' 7 3 7' 7 3 7 7 7	a b b a b b c d d



N.	Incipit	Autore	Rubrica	Nº Repertorio Parramon	Genere Parramon	Altres info Parramon	Schema metrico	Schema rimico
XII	<i>Guays e jausents xanti per fin'amor</i>	Fra Hugó	/	33:1	Dansa	Dan. (4) 3 u 10, 1-4.	4 4 6' 4 4 6' 10 10' 10' 10	a a b a a b c d d c
XIII	<i>Le guay dolç cors a quy s'es junct</i>	Francesc	<i>Cancio aiectivata</i>	71:2	Cançó	Can. 7 s 7, 1-5.	8 7' 8 7' 8 7' 8	a b a b a b a
XIV	<i>N'archipestre, si Deus bona ventura</i>	Anonimo	/	122:1	Demanda	Dem. 3 u 8, 1-4.	10' 10' 10' 10' 10 10 10 10'	a b a b c c c b
XV	<i>Los fylls Nohe les terres per mesura</i>	Capellà de Bolquera	<i>Responsio ad predictam</i>	122:2	Resposta	Resp. 3 u 8 , 1-4.	10' 10' 10' 10' 10 10 10 10'	a b a b c c c b
XVI	<i>Midons qu'eu aym ses bausia</i>	Capellà de Bolquera, un frate?	/	128:1	Dansa	Dan. (3) 3 s 7, 1-3.	7' 7 7' 7 7' 7 7'	a b a b c d c

<b>N.</b>	<b>Incipit</b>	<b>Autore</b>	<b>Rubrica</b>	<b>N° Repertorio Parramon</b>	<b>Genere Parramon</b>	<b>Altre info Parramon</b>	<b>Schema metrico</b>	<b>Schema rimico</b>
XVII	<i>Li fayt Dieu son escur</i>	Capellà de Bolquera	<i>Capellani de Bolquera cancio aiectivada</i>	73:2	Vers	Vers 5 s 12, 1-4.	6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6' 6 6'	a b a b a b a b a b a b
XVIII	<i>Lassa, mays m'agra volgut</i>	Anonimo	/	32:1	Dansa	Dan. (4) 1 c 10.	7 3 7 7 3 7 7 5' 7 5'	a a b a a b c d c d

**Tabella 3:** L'incidenza dei *rims espars* nei componimenti monostrofici etichettati “cobla” sulla BEdT.<sup>434</sup>

N.	N. BEdT	Schema rimico	Schema metrico	Note a forma metrica
1	002,001	-a b c b b d b -	-08 08 08 08 08 08 08 -	Brunel 1926 pubblica il testo come un'unica strofa senza tornada e correggendo il timbro della rima del v.3, in maniera da regolarizzarla su quella del v.1 (la lezione "con" pare in effetti non appropriata, ma la correzione resta ipotetica); ne risulta lo schema -8 a b a b b c b c b -, che non ha riscontri, ma ha il vantaggio di non isolare la rima del penultimo v. della cobla.
2	082,069	-a b b c c d d -	-10 10 10 10' 10' 10' 10' -	BEdT 009,008
3	082,036	-a b b c d d e f f -	-04 06 10 07' 07 07 07 07 07 -	BEdT 242,017
4	082,059	-a b b a c c d c -	-10 10' 10' 10 10' 10' 10 10' -	-
5	194,018b	-a b b a c c d c -	-10 10' 10' 10 10' 10' 10 10' -	-
6	246,011	-a b b c c d d e e f f g g -	-07' 07 07 07 07 07 07 07' 07' 07 07 08' 08' -	Schema unico.

<sup>434</sup> All'elenco si potrebbero aggiungere le *coblas* che vanno sotto il numero BEdT 407,001 e qui etichettate come “tre *coblas* diverse”. La prima e la terza con schema metrico -08 08 08 08 08 08 08 08 08 - e rimico -a b b c c d d e e -, mentre la seconda -06 07 07 07 06' 08' 08 08 - e a b b c d d c c -/

<b>N.</b>	<b>N. BEdT</b>	<b>Schema rimico</b>	<b>Schema metrico</b>	<b>Note a forma metrica</b>
7	246,071	-a b b a c d d c e c -	-07 07 07 07 07' 07 07 07' 07 07' -	Schema unico. Rima irrelata.
8	297,007	-a b b c d d -	-10 10 10 10 10 10 -	-
9	306,004	-a b a c c d c e e e f f a g g -	-07 07' 07 05 05 07' 05 05 05 05 05' 05' 04 05 08 -	BEdT 242,036 (446 :001)
10	311,001	-a b c d d e e f f -	-07 07 07' 08 08 08 08 06' 10' -	BEdT 132,006
11	352,003	-a b c c d d e e f f g g h h h h h -	-03 03 06 06 06 06 06 04 06' 06' 06 06 06 06 06 06 06 -	Nei testimoni, con l'eccezione di °Da, il testo risulta variamente diviso in due unità, di dimensione disuguale. La scansione metrica dell'incipit in due unità trisillabiche (a3 b3), non suggerita da nessuno dei testimoni e non argomentabile su basi interne (entrambe le rime sono irrelate), può essere ipotizzata sulla base dell'affinità con BEdT 242,047 (e BEdT 392,022), trovando appoggio nel timbro (leis - aplegz ).
12	411,001	-a b b c c d e a -	-10 10 10 10 10 10 10 10 -	-
13	411,005	-a b b c c d e a -	-10 10 10 10 10 10 10 10 -	-
14	461,047	-a b a c d d c -	-08' 10 10' 10 10 10 10 -	testo dubbio; F.: cfr. 624: nota, p.138

<b>N.</b>	<b>N. BEdT</b>	<b>Schema rimico</b>	<b>Schema metrico</b>	<b>Note a forma metrica</b>
15	461,055	-a b a b b a a c d c -	-07' 07' 07' 07' 07' 07' 07' 07' 07' 07' -	RS 1148 (Perrin d'Angicourt, "Quant li cincenis s'escrìe"); cfr. Marshall 1980, p.313-4
16	437,013	-a b b a c d d e e f f -	-06 06 06 06 06 06 06 08 08 10 10 -	Schema unico. note: BdT: "frammento di canzone?".
17	457,010	-a b c d e f g h-	-10' 10 10 10' 10 10 10 10' -	BEdT 029,017 = F 879:001 (stesse rime)
18	461,007a	-a a a b b c d -	-10 10 10 10 10 08' 08 -	-
19	461,020	-a a a b a -	-08' 08' 08' 08' 08' -	-
20	461,024	-a b b a c c c d e e -	-08 08 08 08 07' 07' 07' 10 06' 10' -	BEdT 406,014 (cfr. Marshall 1980, p.320-1, con analisi della modificazione nella cobla)
21	461,030	-a b b a c c d e e -	-08 08 08 08 07' 07' 08 08 08 -	+ : BEdT 070,001
22	461,031a	-a b b c c d d e e -	-08 08 08 08 08 07' 07' 08 08 -	Analogie metriche con BEdT 205,006
23	461,081	-a b b c c d d c -	-08 08 08 08 08 08 08 08 -	-
24	461,091	-a b b a c d d -	-08 08 08 08 10 10 10 -	-
25	461,105	-a b b c d d e e -	-10 10 10 10' 10 10 10 10 -	BEdT 456,002
26	461,113a	-a b b a c d d -	-07' 07' 07' 07' 07' 07' 07' -	(?) BEdT 202,005

<b>N.</b>	<b>N. BEdT</b>	<b>Schema rimico</b>	<b>Schema metrico</b>	<b>Note a forma metrica</b>
27	461,123a	-a a b a a b c c b c c b d d e f -	-05 05 05 05 05 05 05' 05' 05 05' 05' 05 05 05 01 06' -	Refrain onomatopeico di gusto francese chiaramente individuabile.
28	461,129	-a b b a c c d e d -	-10 10 10 10 10 10 10 10 10 -	+ BEdT 375,003
29	461,215b	-a b b a b a c a -	-06 06 06 06 06 06 06' 06 -	-
30	461,227	-a b b c d d c e e c -	-08 08 08 07' 08 08 07' 08 08 07' -	Schema unico.
31	461,228	-a b a b c d -	-07' 07 07' 07 10 10' -	Schema unico.
32	461,238	-a b c a c d d -	-08 07' 08' 07 08' 07' 07' -	frammento guasto, non analizzabile
33	461,248	-a b b c c d e e -	-07 07 07 07 07 07 07 07 -	-
34	411,004	-a b b c c d e e d f f -	-08 08 08 08 04 08 08 04 10 10 10 -	Schema unico.

**Tabella 4:** L'incidenza dei *rims espars* nei componimenti dialogici della BEdT.<sup>435</sup>

N.	N. BEdT	Schema rimico	Schema metrico	Note a forma metrica
1	95,003 gli risponde BEdT 119,004	-a b c d d e e f f -	-07 07 07' 08 08 08 08 06' 10' -	BEdT 132,006
	119,004 Risposta a 95,003	-a b c d d e e f f -	-07 07 07' 08 08 08 08 06' 10' -	BEdT 132,006
2	103,003 gli risponde BEdT 427,001.	-a b a b c d c -	-08 08 08 08 10' 10 10' -	RS 1003 ? ASPERTI 1991, pp. 26-8 (possibile modello metrico antico-francese).
	427,001 Risponde a 103,003	-a b a b c d c -	-08 08 08 08 10' 10 10' -	-
3	181,001 (Gli risponde 156,001	-a b b c d d e e d d e -	-07' 07 07 07' 07 07 05' 07' 07 07 07' -	BEdT 355,005
	156,001 risponde a BEdT 181,001.	-a b b c d d e e d d e -	-07' 07 07 07' 07 07 05' 07' 07 07 07' -	BEdT 355,005 = F 750 :003
4	229,004 gli risponde BEdT 302,001	-a b b c b b c -	-08 08 08 07' 08 08 07' -	BEdT 406,023
	302,001 Risposta a BEdT 229,004	-a b b c b b c -	-08 08 08 07' 08 08 07' -	BEdT 406,023

<sup>435</sup> Le etichette della BEdT sono diverse: *cobla* (con risposta), *cobla* (di risposta), *cobla con tornada* (con risposta), *cobla con tornada* (di risposta).

N.	N. BEdT	Schema rimico	Schema metrico	Note a forma metrica
5	357,001 <sup>436</sup> risponde a BEdT 325,001; cfr. BEdT 182,002 e BEdT 057,003.	-a a b a a b c c c d b b -	-08 04 04 08 04 04 08 04 08 10' 10 10 -	BEdT 215,001

---

<sup>436</sup> Il testo BEdT 325,001, cui questa *cobla* risponde, non è presente in questo elenco perché formato da due strofe e non presenta quindi una rima irrelata.



# Sigle dei canzonieri provenzali

A	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232
Aa	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 12474
B	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 1592
C	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 856
C <sup>m</sup>	Castagnolo Minore di Bentivoglio (Bologna), Archivio parrocchiale
D	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Alfa.R.4.4
Da	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Alfa.R.4.4, sez. A
Db	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Alfa.R.4.4, sez., B
Dc	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Alfa.R.4.4, sez. C
E	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 1749
F	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.IV.106
G	Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup. (anche SP 4)
H	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3207
I	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 854
J	Firenze, B.N., conv. soppr. F.IV.776
K	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 12473
L	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3206
M	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 12474
Mh1	Madrid, R. Academia de la Historia, 9-24-6/4579
N	New York, The Morgan Library & Museum, Ms. M 819
N <sup>2</sup>	Berlin, Staatsbibliothek, Philipps 1910
P	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI, 42
R	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 22543 ( <i>Chansonnier d'Urfé</i> )
Sg	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 146
T	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 15211
U	Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI, 43
VeAg	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 7 et 8

W	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 844
X	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 20050
Y	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 795
Z	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 1745
a1	Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2814
a2	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Gamma.N.8.4.11-13. <sup>437</sup>
f	Paris, Bibliothèque nationale de France, Fr. 12472 ( <i>Chansonnier Giraud</i> )
q	Aix-en-Provence, Bibl. Arbaud, MO 063
kappa	Citazioni di G. M. Barbieri, ed. TIRABOSCHI 1790.

## Sigle di altri mss. citati

Trattati di poetica trobadorica:

B	Barcelona, Arxiu de la corona d'Aragó, San Cugat del Vallés, 13.
H	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 239.
M862	Montserrat, Biblioteca de l'Abadia de Montserrat, 862 (Frammento FLORS).
R	Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 129.
T	Tolosa, Bibliothèque Municipale de Toloza, 2884.
T <sup>2</sup>	Tolosa, Bibliothèque Municipale de Toloza, 2883.

---

<sup>437</sup> a, ovvero la copia del canzoniere di Bernart Amoros (XIII-VIV sec.) realizzata nel 1589 da Jacques Teissier de Tarascon su commissione di Piero del Nero, è l'insieme di a1 e a2.

# Bibliografia citata

## Strumenti

- ARLIMA: *Archives de littérature du Moyen Âge*, dir. Laurent Brun, <<https://www.arlima.net/>>.
- BDT: A. Pillet e H. Carstens, *Bibliographie des troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933, rist. New York, Burt Franklin, 1968.
- BEDT: *Bibliografia elettronica dei trovatori*, dir. Stefano Asperti, Università degli Studi «La Sapienza» di Roma, con collaborazione dell'Institut de Recherche e d'Histoire des Textes del CNRS – Paris, versione 2.0, 2008, disponibile in CD e in rete all'indirizzo <<http://www.bedt.it/>>.
- COM2, *Concordance de l'Occitan Médiéval (COM2), Les Troubadours. Les Textes Narratifs en vers*, ed. Peter T. Ricketts, Turnhout, Brepols, 2005.
- DBT: S. Guida, G. Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, 2013.
- DCVB: A.M. Alcover - F. B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, 10 voll., Palma de Mallorca 1930-1962.
- DCELC: Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, Francke.
- DOM: *Dictionnaire de l'occitan medieval (DOM)*, publié par Wolf-Dieter Stempel avec la collaboration de Claudia Kraus, Renate Peter et Monika Tausend, ouvrage entrepris par Helmut Stimm, Tübingen, Niemeyer, 1996-2013; consultabile in rete all'indirizzo <<http://www.dom-en-ligne.de/>>.
- FEW: Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, 25 vol., Bonn, Leipzig et al. 1928–2002.
- FRANK: István F., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris, Champion, 1953.
- GDLI: *GDLI. Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002.
- JENSEN: Frede J., *Syntaxe de l'ancien Occitan*, Tübingen, Max Niemeyer, 1994.
- LINKER 1979: Robert White L., *A Bibliography of Old French Lyrics*, Oxford (MS), University of Mississippi.
- LR: *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, 6 voll., Paris, Silvestre, 1836-1844; rist. Nîmes, Lacour, 1996.
- MÖLK–WOLFZETTEL 1972: *Répertoire métrique de la poésie lyrique français des origines à 1350*, a cura di Ulrich M., Friedrich W., München, W. Fink.

- PARRAMON 1992: Jordi P. i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Curial edicions catalanes, Barcelona.
- PARLI: Atlas of Romance Literature (12th-14th centuries) from a Prosopographical Perspective, coordinato da Paolo Canettieri < <https://parli.uniroma1.it/content/about-atlas>>.
- PD: Emil Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Winter, 1961.
- REW: Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1953.
- RIALTO: *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, dir. Costanzo di Girolamo, <<http://www.rialto.unina.it/>>.
- RMU: *Repertorio Metrico Unificato della Lirica Medievale Romanza* (ReMetrUn-LMR), a cura di Dominique Billy, Paolo Canettieri, Giovanna Santini, Enrico Zimei, < <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1BokgD7C8CmM9swX0fOdYrHhd7QJHWhj3/edit?pli=1#gid=873955114>>.
- RS: Raynaud–Spanke, G. *Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- SANTINI 2010: Gioanna S., *Rimario dei trovatori*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- SW: Levy, Emil: *Provenzalisches Supplement Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, 8 voll., Leipzig 1894–1924, réimpr. Hildesheim 1973.
- TDF: Frédéric Mistral, *Lou Trésor dou Félibrige ou Dictionnaire provençal-français embrassant les diverses dialects de la langue d'oc moderne*, 2 voll., Aix-en-Provence, Remondet-Aubin, 1878-1886; rist. Genève, Slatkine, 1979.
- TLIO: *Tesoro della lingua italiana delle origini*, consultabile in rete <<http://tlio.ovi.cnr.it/>>.

## Edizioni

- ABELLEIRA ET AL. 1996: *Lirica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retorica e bibliografía específica* / equipo de investigación: Fernando Magán A., Ignacio Rodiño Caramés, María del Carmen Rodríguez Castaño, Xosé Xabier Ron Fernández; coordinado por Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia Centro Ramon Pineiro.

- ALMQVIST 1951: *Poésies du troubadour Guilhem Adémar, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire* par Kurt A., Uppsala, Almqvist & Wiksells.
- ANGLADE 1919-1920: Joseph A., *Las Leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 volumes, Toulouse, Privat.
- ANGLADE 1926: Joseph A., *Las flors del Gai Saber*, Barcellona, Institut d'Estudis Catalans.
- BADIA 1983: Lola B., *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Quaderns Crema, Barcelona.
- BEC 2004: Pierre B., *Florilège en mineur. Jongleurs et troubadors mal connus*, Orléans, Paradigme, 2004.
- BOUTIERE/SCHUTZ 1964: Jean B., Alexander Hermann S., *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII et XIV siècles*, Ed. refondue par Jean Boutière avec la collaboration d'I.- M. Cluzel, Paris, Nizet.
- BOUTIERE 1930: Jean B., *Les Poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*. Toulouse/Paris, Privat/Didier.
- BRANCIFORTI 1954: Francesco B., *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, Olschki.
- CAVALIERE 1935: *Le Poesie di Peire Raimon de Tolosa*, ed. a cura di Alfredo C., Firenze, Olschki.
- CHABANEAU 1889: Camille C., *Le roman d'Arles: texte provençal publié en entier pour la première fois, d'après le manuscrit de M. Paul Arbaud*, J. Maisonneuve, Paris.
- CASAS HOMS 1956: "Torcimany" de Luis de Avergó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas, siglos xiv-xv*, a cura di José María C. H., t. I, Barcelona, Sección de Literatura Catalana.
- DEJEANNE 1971: Jean-Marie-Lucien D., *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. D., New York, Johnson Reprint Corporation.
- DI LUCA 2008b: Paolo D.L., *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena, Mucchi.
- FAVATI 1961: *Le biografie trovadoriche: testi provençali dei secoli 13 e 14*, edizione critica a cura di Guido F., Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde.
- FEDI 2019: «Las Leys d'Amors». *Redazione lunga in prosa*, ed. a c. di Beatrice F., Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- GAMBINO 2003: *Cançons anonimes de trobaires e trobairitz: edizione critica con commento e glossario*, a cura di Francesca G., Alessandria, Ed. dell'Orso.
- GATIEN-ARNOULT 1841: Adolphe Félix G.A., *Las flors del gay saber, estier dichas, Las leys d'amors*, a c. di A.F. Gatién-Arnoult, in *Monuments de la littérature romane depuis le quatorzième siècle*, 3 voll., Toulouse, Paya.
- GONFROY 1981: Gérard G., *La redaction catalane en prose des Leys d'amors: edition et etude critique des trois premières parties*, these pour le doctorat de troisieme cycle présentée devant l'université de Poitiers.

- GOUIRAN 1985: *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, ed. critica a cura di Gérard G., Aix-en-Provence, Univ. de Provence.
- GUILLAUME 1887: *Istoria Petri & Pauli: mystère en langue provençale du XV<sup>e</sup> siècle*, ed. Paul G., Gap/Paris: Société d'Etudes des Hautes-Alpes / Maisonneuve et C<sup>ie</sup>.
- HAUPT 2003: *Le Roman d'Arles dans la copie de Bertran Boyssset (Manuscrit Aix-en-Provence, Musée Paul Arbaud, M.O. 63): études et édition*, a cura di Hans-Christian H, Francke Verlag.
- JEANROY 1913a: Alfred J., *Les coblas de Bertran Carbonel publiées d'après tous les manuscrits connus*, «Annales du Midi» 25, pp. 137-88.
- JEANROY 1914: Alfred J., *Les Joies du Gai Savoir, recueil de poésies couronnées par le Consistoire de la gaie science (1324-1484) publié avec la traduction de J.-B. Noulet, revue et corrigée, une introduction, des notes et un glossaire par Alfred Jeanroy*, Toulouse, Privat.
- KOLSEN 1919: Adolf K., *Zwei provenzalische Sirventese nebst einer Anzahl Einzelstrophen*, Halle (Saale), Niemeyer.
- LARGHI 2021: Paraulas de vertat e de profiech. *Edizione del canzoniere di Guilhem de l'Olivier d'Arles*, a cura di Gerardo L., Brepols.
- LAVAUD 1957: *Poésies completes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*, a cura di René L., Privat, Toulouse.
- LEVY 1883: *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, a cura di Emil L., Halle a.S., Niemeyer.
- LI GOTTI 1952: *Jofre de Foixà, Vers e Regles de trobar*, a cura di E. Li Gotti, Modena, Mucchi.
- LINSKILL 1985: *Les épîtres de Guiraut Riquier troubadour du XIII<sup>e</sup> siècle. Edition critique avec traduction et notes*, a cura di Joseph L., Liège, AIEO.
- MANETTI 2008: *Flamenca: romanzo occitano del XIII secolo*, a cura di Roberta M., Modena, Mucchi.
- MANINCHEDDA 2003: *Compendis de la conexença dels vicis que's podon esdevenir en los dictats del Gay Saber*, edizione a cura di Paolo Giovanni M., CUEC Editrice, Cagliari.
- MARSHALL 1969: *The Donat proensals of Uc Faidit*, John H. M., Oxford University Press, Oxford.
- MARSHALL 1972: *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, John H. M., London - New York - Toronto, Oxford Univ. Press.
- MOUZAT 1965: *Les poèmes de Gancelm Faidit, troubadour du 12. siècle: édition critique*, a cura di Jean M., Paris, Nizet.
- MINERVINI 2010: *Il Libro de Sidrac di Bertran Boyssset*, a cura di Vincenzo M., Schena editore, Fasano.
- OROZ ARIZCUREN 1972: *La lirica religiosa en la literatura provençal antigua*, / edición crítica, traducción, notas y glosario [de] F.J. O.A. , prologo de Martín de Riquer, Pamplona, Excma, Diputacion Foral de Navarra.

- PALUMBO 1955: *Berenguer de Noya*, Mirall de Trobar, a cura di G. Palumbo, Palermo, Manfredi.
- RADAELLI 2004: Anna R., *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Alinea, Firenze.
- RICKETTS 1989: *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, tome 2 (1-8880), a cura di Peter T. R., London, A.I.E.O.
- RIEGER 1991: Angelica R., *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Niemeyer.
- RIQUER 1996: *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, text, traducció i notes per Martí de R., Barcelona, Quaderns Crema.
- ROUTLEDGE 1997: *Les poesies du Moine de Montandon*, édition critique par Michael J. R., Montpellier, Publications du Centre d'études occitanes de l'Université Paul Valéry.
- ROUTLEDGE 2000: Michael J. R., *Les Poésies de Bertran Carbonel*, A.I.E.O, Birmingham.
- SAKARI 1956: *Poesies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, publiées avec introduction, traduction, notes et glossaire par Aimo S., Helsinki, Societe Neophilologique.
- SQUILLACIOTTI 1999: *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, edizione critica a cura di Paolo S., Ospedaletto, Pisa, Pacini.
- TAVANI 1999: *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, intr., ed. crit. e fac-simile a cura di Giuseppe T., Lisboa, Colibri.
- VATTERONI 2013: *Il trovatore Peire Cardenal*, a cura di Sergio V., Mucchi, Modena.
- WALLENSKÖLD 1921: *Les chansons de Conon de Béthune* éditées par Axel W., Paris, Champion.
- ZAMUNER 2012: Ilaria Z., *Le baladas del canzoniere provenzale Q: appunti sul genere e edizione critica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

## Studi

- ALBERNI 2006: «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzî. I. Canzonieri provenzali, 11: \*Barcelona, Biblioteca de Catalunya: VeAg (7 e 8) / a cura di A.A., Modena, Mucchi.*
- ALLEGRI 1986: Laura A., *Frammento di antico florilegio provenzale*, in «Studi medievali» III, XXVII, pp. 319-51.
- ANGLADE 1927: Joseph A., *Les Leys d'amors et Giraut de Borneil*, in «Romania» t. LIII n° 211, pp. 381-83.

- ANTONELLI 1987: Roberto A., *L'”invenzione” del sonetto*, «Cultura neolatina», 47, pp. 19-59. Poi in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi, 1989, vol. I.
- ASPERTI 1985: Stefano A., *"Flamenca" e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, in «Cultura neolatina», 45, pp. 59-103.
- ASPERTI 1991: Stefano A., *Contrafacta provenzali di modelli francesi*, «Messana», n.s. 8, pp. 5-49.
- ASPERTI 1992: Stefano A., *Répertoires et attributions: une réflexion sur le système de classification des textes dans le domaine de la poésie des troubadours*, in *Contactes de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du IIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Montpellier, 20-26 agosto 1990)*, Montpellier, Univ. de Montpellier - SFAIEO, t. II, pp. 585-94.
- ASPERTI 1995: Stefano A., *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta dei trovatori*, Longo, Ravenna.
- ASPERTI 1998: Stefano A., *"Miei sirventes vueilh far dels reis amdos" (BdT 80,25)*, in «Cultura neolatina», 58, fasc. 3-4, pp. 163-323.
- ASPERTI 2002: Stefano A., *La tradizione occitanica*, in Pietro Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, *Lo spazio letterario del Medioevo*, 5 voll., Salerno Editrice, Roma, 2. *Il medioevo volgare. II. La circolazione dei testi*, pp. 521-54.
- ASPERTI 2006: Stefano A., *Generi poetici di Cerveri de Girona*, in *Trobadors a la Península Ibèrica, Atti del Convegno di Barcellona, ottobre 2005*, a c. di V. Beltran, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 29-71.
- ASPERTI 2009: Stefano A., *Testi e frammenti recuperati per il "corpus" della poesia trobadorica*, in «Medioevo romanzo» 33, pp. 264-94.
- ASPERTI 2010: Stefano A., *A ritroso: Bertran Carbonel, Sordello, Guglielmo di Poitiers*, in «Romania» t. 128 n°511-512, pp. 273-298.
- ASPERTI 2013: Stefano A., *Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale*, in «Studi Mediolatini e Volgari» 59, pp. 67-107.
- AURELL 1989: Martin A., *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, Paris, Aubier.
- AVALLE 1993: D'Arco Silvio A., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Einaudi, Torino.
- BABIN 1992: Malte-Ludolf B., *Bertran Carbonel imitateur de Peire Cardenal*, in *Contactes de langues, de civilisations et intertextualité (Actes du III<sup>e</sup> Congrès international de Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 1990)*, C.E.O. et A.I.E.O., Montpellier, t. III, 777-94.
- BARACHINI 2018: Giorgio B., Anonimo, *Va, cobla, al Inge de Galur*, in RIALTO, 28.ix.2018.



- BARBERINI 2012: Fabio B., *«Intavolare». Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 12. Paris, Bibliothèque Nationale de France f (fr. 12472), Mucchi, Modena.*
- BARBERINI 2016: Fabio B., *Dai generi alla poetica: andata e ritorno (per una rilettura della Doctrina de compondre dictatz)*, in «Romance Philology», vol. 70 (Spring), pp. 1-20.
- Barberini 2020: Fabio B., *Emprunt métrique, imitation d'auteur, remaniements de copistes (Bertran Carbonel, "Hostes, ab gaug ai volgut veramens": PC 82,56)*, in «Tenso», 35/1-2, pp. 1-32.
- BARBIERI-FAVERO-GAMBINO 2002: Alvaro B., Alessandra F., Francesca G., *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- BARTSCH 1856: Karl B., *Denkmäler der provenzalischen Literatur*, Litterarisches Verein, Stuttgart.
- BARTSCH 1880: Karl B., *Die provenzalische Liederhandschrift f*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 4, pp. 353-61.
- BARTSCH-KOSCHWITZ 1904: Karl B., Eduard K., *Chrestomathie provençale (Xe - XV<sup>e</sup> siècle)*, Marburg, Elwert. Rist. anast. Genève-Marseille, Slatkine-Laffitte, 1973.
- BATTELLI 1992: Maria Carla B., *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (B.N.F. fr. 844) e U (B.N.F. fr. 20050): alcune considerazioni*, in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité, III<sup>e</sup> congrès international de l'A.I.É.O., Montpellier, 20-26 septembre 1990*, communications recueillies par G. Gouiran, Montpellier, vol. II, pp. 595-606.
- BEC 1977-1998: Pierre B., *La lyrique française au moyen âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 voll., Paris, Picard, I, pp. 36-9.
- BEC 1982: Pierre B., *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale» 25, pp. 31-47.
- BEC 1984: Pierre B., *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-text médiéval*, Paris, Stock.
- BELTRAMI 1991: Pietro B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- BERTELLI 2004: Sandro B., *Nota sul canzoniere provenzale P e sul Martelli 12*, «Medioevo e Rinascimento», XVIII, pp. 369-75.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1966: Valeria B.P., *La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia*, in «Studi Mediolatini e Volgari» 14, pp. 10-135.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1978: Valeria B.P., *Il canzoniere di un trovatore: il "libro" di Guiraut Riquier* in «Medioevo Romano» 5, pp. 216-59.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1979: Valeria B.P., *Una chiosa sul "libro" di Guiraut Riquier*, in «Medioevo Romano» 56, p. 419.

- BERTOLUCCI PIZZORUSSO 1994: Valeria B.P., *Un progetto di edizione del "libre" di Guiraut Riquier ed altre osservazioni*, in «Tenso» 9, pp. 106-25.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO 2009: Valeria B.P., *Per una rilettura della "Supplica sui Giullari" di Guiraut Riquier*, in *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, pp. 105-11.
- BERTONI 1912: Giulio B., *Ferrarino da Ferrara*, in «Romania», vol. 163, pp. 405-12.
- BERTONI 1918-1919: Giulio B., *Una cobla provenzale inedita di un poeta italiano contro Carlo d'Angiò*, «Romania», 45, pp. 262-64.
- BERTONI 1920: Giulio B., *Due cobbole provenzali inedite*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 40, pp. 351-353.
- BERTONI 1967: Giulio B., *I trovatori d'Italia: biografie, testi, traduzioni, note*, Roma, Società multigrafica editrice SOMU.
- BILLY-CANETTIERI-PULSONI-ROSSELL 2003: Dominique B., Paolo C., Carlo P., Antoni R., *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci.
- BILLY 1983: Dominique B., *Le descort occitanien, réexamen critique du corpus*, in «Revue des langues romanes», 87, pp. 1-28
- BILLY 1989: Dominique B., *L'architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.
- BILLY 2003: Dominique B., *L'arte delle connessioni nei trobadores*, in BILLY-CANETTIERI-PULSONI-ROSSELL 2003.
- BILLY 2005: Dominique B., *Amour et contrafacture dans la poésie des troubadours*, in *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, a cura di Simonetta Bianchini, Bagatto libri, Roma.
- BRUNEL 1935: Clovis B., *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, E. Droz, Paris.
- CANETTIERI 1992: Paolo C., *Na Joana e la sezjone dei "descortz" nel canzoniere provenzale N*, in «Cultura Neolatina», LII, pp.139-65.
- CANETTIERI 1993: Paolo C., *I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema*, in *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Zürich (6-11 avril 1992)*, Bern-München, vol. V, pp. 73-88.
- CANETTIERI 1994: Paolo C., *L'«empositio del nom» e i «dictatz no principals»: appunti sui generi possibili della lirica trobadorica*, in *Actes du IV Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, (Vitoria 22-28 Agosto 1993)*, Vitoria, vol. I, pp. 47-60.

- CANETTIERI 1995: Paolo C., *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanço del XIII secolo*, Bagatto, Roma.
- CANETTIERI 2000: Paolo C., rec. a Carapezza, Francesco, *Un genere cantato della Scuola poetica siciliana?*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2 (1999), pp. 321-54, in «Critica del testo» III/3 (2000), pp. 185-88.
- CANETTIERI 2011: Paolo C., *Appunti per la classificazione dei generi trobadorici*, in “Cognitive Philology” 4, online: <file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/9349-10555-1-PB.pdf>.
- CANETTIERI 2015: Paolo C., *Scienza e gaia scienza. Ragione e sentimento nella lirica romança del medioevo*, in M. Brea (ed.), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 17-38.
- CANETTIERI-PULSONI 2003: Paolo C., Carlo P., *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell’imitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in BILLY-CANETTIERI-PULSONI-ROSSELL 2003.
- CARAPEZZA 2001: Francesco C., *Una cobla oscena di G (BdT 461.57) e il suo modello ritrovato*, in «Rivista di Studi Testuali», III, pp. 97-111.
- CARAPEZZA 2004a: Francesco C., *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori.
- CARAPEZZA 2004: Francesco C., «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 6: \*Milano, Biblioteca Ambrosiana : G (R 71 sup.) / a cura di F. C., Modena, Mucchi.*
- CARAPEZZA 2020: Francesco C., *La dimensione musicale dei trovatori*, in «Lecturae tropatorum», 13.
- CARERI 1989: Maria C., *Sul metodo di citazione di G.M. Barbieri*, in *Studi provenzali e francesi 86/87*, a cura di Giuseppe Tavani e Luciano Rossi, L’Aquila, Japadre, pp. 171-6.
- CARERI 1990: Maria C., *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207): struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi.
- CARERI 1996: Maria C., *Per la ricostruzione del ‘Libre’ di Miquel de la Tor*, in «Cultura Neolatina», LVI, 3-4, pp. 251-408.
- CHABANEAU 1888: Camille C., *Le Roman d’Arles*, in «Revue des Langues Romanes», 32, pp. 473- 542.
- CHAMBERS 1985: Frank M. C., *An Introduction to Old Provençal Versification*, American Philosophical Society, Philadelphia.
- CINGOLANI 1988: Stefano Maria C., *Considerazioni sulla tradizione manoscritta delle vidas trobadoriche*, in Kremer, Dieter (publiés par), *Actes du XVIIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes, Université de Trèves (Triers) 1986*, Tubingen, Niemeyer, VI, p. 108-15.
- CONTINI 1937: Gianfranco C., *Sept poésies lyriques du troubadour Bertran Carbonel de Marseille*, «Annales du Midi», 49, pp. 5-41, 113-52, 225-40.

- CONTINI 1939: Gianfranco C., *Sept poésies lyriques du troubadour Bertran Carbonel de Marseille*, «Annales du Midi», 51, pp. 191-94.
- CROPP 1975: Glynnis M. C., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- CURA CURÀ 2005: Giulio C.C., *Il "Doctrinal de trobar" di Raimon de Cornet e il "Glosari" di Joan de Castellnou*, in «La parola del testo», 9, pp. 125-91.
- DE BARTHOLOMAEIS 1927: Vincenzo D.B., *Le carte di G.M. Barbieri all'Archiginnasio di Bologna*, Bologna, Cappelli.
- DE BARTHOLOMAEIS 1934: Vincenzo D.B., *Due "coblas esparsas" inedite del XIII secolo*, «Studi medievali», 7, pp. 64-71.
- DI LUCA 2008a: Paolo D.L., *Tracce di versificazione epica nelle novas rimadas catalane*, in *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni. Atti del IX Congresso internazionale dell'AISC (Venezia, 2008)*, Edizione in rete a cura di Costanzo Di Girolamo, Paolo Di Luca e Oriana Scarpatti, consultabile al link: <http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/DiLuca.pdf>.
- DI LUCA 2010: Paolo D.L., *Falquet de Romans, Ma bella dompna, per vos dei esser gais (BdT 156,8)*, in «Lecturae Tropatorum», 3, pp. 1-25.
- DI LUCA 2017: Paolo D.L., «*La poesia comico-satirica dei trovatori in Italia*», in *L'Italia dei trovatori*, a cura di P. Di L. e Marco Grimaldi, Roma, Viella, pp. 121-62.
- DI GIROLAMO/SIVIERO 1999: Costanzo D.G., Donatella S., *Da Orange a Beniarjó (passando per Firenze). Un'interpretazione degli estramps catalani*, in «Revue d'études catalanes», vol. 2, pp. 81-95.
- EUSEBI 1983a: Mario E., *Singularità del canzoniere provenzale R*, «Romanische Forschungen», 95, pp. 111-16.
- EUSEBI 1983b: Mario E., *Tracce di trasmissione orale nel canzoniere R*, «Marche Romane», 33, pp. 59-64.
- FARAL 1964: Edmond F., *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, Champion.
- FAVATI 1953: Guido F., *Appunti per un'edizione critica delle biografie trovadoriche*, in «Studi Mediolatini e Volgari», I, pp. 57-117.
- FEDI 1998: Beatrice F., *Le "Leys d'Amors" ed il "Registre de Galbac": frammenti di una tradizione "extravagante"?*, in «Medioevo e rinascimento» 12, Ser. NS. 9, pp. 183-204.
- FEDI 1999a: Beatrice F., *Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle Leys d'Amors*. in «Studi medievali», XL, fasc. I, pp. 43-118.
- FEDI 1999b: Beatrice F., *Il canone assente: le «Leys d'Amors» e i trovatori*, in *Atti del convegno sul tema «Intepretazioni dei trovatori». Bologna, 18-19 novembre 1999*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 14, pp. 159-86.

- FEDI 2003: Beatrice F., *La codificazione del devinalh nelle «Leys d'Amors»: note sulla cobla rescosta*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (AIEO), Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002*, publiés par Rossana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella, Roma, Viella, Tome I, pp. 299-314.
- FEDI 2011: Beatrice F., *Les «Leys d'Amors» et l'École de Toulouse: entre théorie et pratique de l'écriture au XIV<sup>ème</sup> siècle*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives / Occitania convidada d'Euregio. Lièja 1981 – Aquisgrana 2008 / Aachen 2008. Bilanz und Perspektiven. Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO*, (Aachener Romanistische Arbeiten 8), Shaker Verlag, Aachen, vol. 1, pp. 365-77.
- FEDI 2016: Beatrice F., *Prosodia, metrica e musica nelle «Leys d'Amors»*, in *Cobles e lays, dances e bon saber. La poesia catalana abans d'Ansiàs March: llengua, forma, edició*, a cura di A. Alberni e S. Ventura, Barcelona-Roma, Institut de Recerca en Cultures Medievals (UB) - Viella Libreria Editrice, pp. 187-207.
- FEDI 2017: Beatrice F., *Joan de Castellnou, «Compendi I»: osservazioni sulla struttura e le fonti*, in *Storia, tradizione e critica dei testi. Per Giuliano Tanturli*, a cura di I. Becherucci e C. Bianca, Lecce, Pensa Multimedia, vol. 1, pp. 81-105.
- FOLENA 1964: Gianfranco F., *Giovanni Maria Barbieri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, pp. 226-30.
- FOLENA 1978: Gianfranco F., *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta, I. Dalle origini al Trecento*, Neri Pozza Editore, Vicenza, pp. 453-562, poi in FOLENA 1990.
- FOLENA 1990: Gianfranco F., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, in *Filologia veneta. Testi e studi*, Padova, Editoriale Programma.
- FRANK 1954: István F., *Un message secret de Berenguer de Noya : le Prologue du «Mirall de Trobar»*, in «*Filologia Romanza*», I, 3, pp. 1-5.
- GALVANI 1829: Giovanni G., *Osservazioni sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa, confrontate brevemente colle antiche italiane*, Modena, per gli eredi Soltani, tipografi reali.
- GALVEZ 2011: Marisa G., *From the Costuma d'Agen to the Leys d'Amors: A Reflection on Customary Law, the University of Toulouse, and the Consistori de la sobregaia companhia del Gay Saber*, in «*Tenso*», 26, Spring-Fall 1-2, pp. 30-51.
- GAMBINO 2000: Francesca G., *L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque*, in «*Cahiers de civilisation médiévale*», 43, pp. 33-90.
- GAMBINO 2000a: Francesca G., *Caso, imitazione, parodia. Osservazioni sulle attribuzioni "inverosimili" nella tradizione manoscritta provenzale (II)*, in «*Studi Mediolatini e Volgari*», 46, pp. 35-84.

- GAMBINO 2001: Francesca G., *Le attribuzioni "inverosimili" nei canzonieri provenzali (I)*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane a l'aube d'un nouveau millenaire: actes du 6. congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, 12-19 septembre 1999, reunies et edites par Georg Kremnitz (et al.)*, Wien, Edition Praesens, pp. 372-90.
- GAMBINO 2002: Francesca G., *Anonimi per caso, anonimi per scelta e nomi censurati: osservazioni sull'essenza del nome d'autore nella tradizione manoscritta trobadorica*, in BARBIERI-FAVERO-GAMBINO 2002, pp. 11-33.
- GATTI 2015: Luca G., *Per un'analisi quantitativa delle tradizioni liriche d'oïl e d'oc*, in «Cognitive Philology», 8.
- GIUNTA 2002: Claudio G., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino.
- GIUNTA 2002a: Claudio G., *Due saggi sulla tenzone*, Roma e Padova, Editrice Antenore.
- GRÖBER 1877: Gustav G., *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien» 2, pp. 337-670.
- GUIDA 1973: Saverio G., *L'attività poetica di Gni de Cavaillon durante la Croisade contre les Albigeois*, in «Cultura neolatina», 33 (1973), pp. 235-71.
- GUIDA 1996a: Saverio G., *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- GUIDA 1996b: Saverio G., *Uc de Saint Circ 'biografo'*, in «Studi Testuali» 4, pp. 67-98.
- GUIDA 1998-1999: Saverio G., *Le 'biografie' trobadoriche: prove di agnizione autoriale*, in *Studi provenzali*, «Romanica vulgaria. Quaderni» 16/17, pp. 141-98.
- GUIDA 2000: Saverio G., *Le biografie provenzali di Sordello*, in «Cultura neolatina» 60, [Atti del Convegno Internazionale su Sordello da Goito, Mantova-Goito 13-15 nov. 1997], pp. 89-123.
- GUIDA 2007: Saverio G., *Giullari a Tolosa agli inizi del '200*, in *Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali*, a cura di Francesco Zambon, Milano, 000, pp. 129-56.
- GUIDA 2010: Saverio G., *Arnaut de Cumenge: l'avversione di un signore-trovatore per l'ordo Praedicatorum*, in «Studi Medievali» s.3, 51, 2, pp. 611-60.
- GUILLAUME 1887-1888: Paul G., *Istorie de Sanct Ponçz*, in «Revue des langues romanes», 31 (1887), pp. 317-420 e pp. 461-553 e 32 (1888), pp. 5-24 e 250-85.
- JEANROY 1913b: Alfred J., *Prov. "Far col e cais"*, «Romania» 42, pp. 79-83.
- JEANROY 1916: Alfred J., *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Champion, Paris.
- JEANROY 1923: Alfred J., *Jongleurs et troubadours gascons des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Champion.
- JEANROY 1934: Alfred J., *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse - Paris, Privat - Didier, 2 voll.
- JEANROY 1941: *La poésie provençale dans le sud-ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIVe siècle*, in *Histoire littéraire de la France*, Paris, vol. XXXVIII, pp. 1-138.
- JENSEN 1994: Frede J., *Syntaxe de l'ancien Occitan*, Max Niemeyer, Tübingen.

- KAY 2013: Sarah K., *Parrots and Nightingales Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- KOLSEN 1917: Adolf K., *25 bisher unedierte provenzalische Anonyma*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 38 (1917), pp. 281-310.
- KOLSEN 1938: Adolf K., *Des Trobadors Bertran Carbonel Sirventese "Per espassar" und "Tans rics clergues"* (BGr. 82, 12 u. 16), «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 62, pp. 203-11.
- LÅNGFORS 1940: Arthur L., *A propos de Bertrán Carbonel*, in «Romania», t. 66, n. 263, pp. 376-78.
- LANNUTTI 2000: Maria Sofia L., «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, in «Studi Medievali», vol. XLI, pp. 1-38.
- LANNUTTI 2008: Maria Sofia L., *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, in «Medioevo Romano», vol. 32, pp. 3-28.
- LANNUTTI 2017a: Maria Sofia L., «Dir so, trobar vers, entendre razo». *Poetry and Music in Medieval Romance Lyric*, in «Philomusica On-Line», vol. 16, pp. 89-116.
- LANNUTTI 2017b: Maria Sofia L., *I trovatori e la musica nelle corti*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, a cura di Sandro Cappelletto, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 52-59.
- LARGHI 2013: Gerardo L., *Sulle tracce della storia nella poesia trobadorica: Guilhem de Olivier d'Arles, Raimon de las Salas, Bertran lo Ros*, «Romance philology», 67, pp. 1-43.
- LARGHI 2017a: Gerardo L., *Guilhem Olivier d'Arles Sert es qui a mal vezi (BdT 246.14), Escrig truep ieu en Salomo (BdT 246.22)*, in «Lecturae tropatorum», 10.
- LARGHI 2017b: Gerardo L., *Una sezione di poesia d'amore nel canzoniere di Guilhem Olivier d'Arles*, «Medioevo europeo», vol. 1, n. 1.
- LEUBE 1980: Cristiane L., «Cobla», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, volume II (*Les genres lyriques*), t. I, fasc. 4, Heidelberg, pp. 67-72.
- LEWENT 1913: Kurt L., *Zur provenzalische Bibliographie (Gr. 461,165 und 233,1)*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 130 (1913), pp. 324-34.
- LEWENT 1920: Kurt L., *A. Kolsen, Zwei provenzalische Sirventese nebst einer Anzahl Einzelstrophen*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 40 (1920), pp. 367-78 (recensione fondamentale a Kolsen 1919).
- LEWENT 1936: Kurt L., *Zu einer neuen provenzalischen Cobla und einem Liede dem Gaucelm Faidit*, «Neuphilologische Mitteilungen», 37/2, pp. 81-5.
- LEWENT 1939: Kurt L., *A propos d'une récente édition de quelques poésies lyriques de Bertrand Carbonel*, in «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», t. 51, n. 201, pp. 37-48.

- LEWENT 1944: Kurt L., *On the text of two troubadour poems*, in «PMLA» 59, pp. 605-23.
- LICOCCIA 2005: Cinzia L., *Lessico e versificazione: le coordinate dell'intrtestualità incipitaria nella lirica trobadorica*, in *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, a cura di Simonetta Bianchini, Bagatto libri, Roma.
- LOMBARDI/CARERI 1996: Antonella L., Maria C., «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzzi. I. Canzonieri provenzali, 1: \*Biblioteca apostolica Vaticana / A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L.IV.106), L (Vat. Lat. 3206) e O (Vat. Lat. 3208) a cura di A. Lombardi ; H (Vat. Lat. 3207) a cura di M. Careri*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana.
- LONGOBARDI 1990: Monica L., *Frammenti di un canzoniere provenzale nell'Archivio di Stato di Bologna*, in «Studi Mediolatini e Volgari» 36, pp. 29-55.
- MANINCHEDDA 1996: Paolo Giovanni M., *Per una riedizione del "Compendi de la conexença dels vicis que·s podon esdevenir en los dictats del Gai Saber" di Joan de Castellnou*, in P. Maninchedda, *Studi catalani e provenzali*, Cucco Editrice, Cagliari, pp. 1-40.
- MARCENARO 2012: Simone M., *Coblas esparsas nella tradizione lirica galego-portoghese?*, in «Medioevo Romanzo», 2, pp. 406-24.
- MARSHALL 1980: John H. M., *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, in «Romania» CI, pp. 289-335.
- MARSHALL 1981: John H. M., Marshall, *The Isostraphic "descort" in the Poetry of the Troubadours*, in «Romance Philology», 35 (1981-82), fasc. 1, pp. 130-57.
- MARTINENGA 2011: Ricardo Cierbide M., *Consideraciones lingüísticas al poema La Vie de saint Trophime de Bertrand de Boysset (s. XIV)*, in *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981- Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives*, Aachener Romanistische Arbeiten, Aachen, Shaker Verlag, pp. 171-82 (vol. 1).
- MELANI 1997: Silvio M., *Intorno al Vers del lavador. Marcabruno e la riconquista ispanica*, in «Medioevo romanzo», XXII (s. iii, ii), 1997, pp. 88-106.
- MELIGA 2006: Walter M., *Le raccolte d'autore nella tradizione trobadorica*, in «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. *In ricordo di d'Arco Silvio Avalle*, Seminario internazionale di studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, a cura di F. Lo Monaco, L.C. Rossi, N. Scaffai, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, pp. 81-91.
- MENEGHETTI 1989: Maria Luisa M., *Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Mucchi, Modena, vol. III, pp. 853-71.



- MENEGHETTI 1991: Maria Luisa M., *Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, éd. M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, pp. 43-59.
- MENEGHETTI 1992: Maria Luisa M., *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi.
- MENEGHETTI 1999: Maria Luisa M., *La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari*, in «Critica del testo» 2, pp. 119-40.
- MENEGHETTI 2002: Maria Luisa M., *Uc e gli altri. Sulla paternità delle biografie trobadoriche*, in *Il racconto nel medioevo romanzo: atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000: con altri contributi di filologia romanza*, Bologna, Pàtron.
- MENEGHETTI 2003: Maria Luisa M., *La tradizione della lirica provenzale ed europea*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001*, Roma, Salerno Editrice.
- MENEGHETTI 2008: Maria Luisa M., *Vidas e Razos: sondaggi di stratigrafia funzionale (con una riflessione su fonti e significato del sirventes lombardesco)*, in *I trovatori in Veneto e Venezia. Atti del Convegno Internazionale, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, 28-31 ottobre 2004*, a cura di Giosué Lachin, Roma-Padova, Antenore.
- MENEGHETTI 2013: Maria Luisa M., *Sistema dei generi e/o coscienza del genere nelle letterature romanze*, in «Medioevo Romanzo», XXXVII/1, pp. 5-23.
- MENICHETTI 2011: Caterina M., *Per una ricollocazione delle biografie trobadoriche nella diacronia della tradizione manoscritta provenzale*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo Romanzo. Problemi di filologia formale. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, a cura di Lino Leonardi, Firenze Edizioni del Galluzzo.
- MENICHETTI 2012: Caterina M., *Le citazioni liriche nelle biografie provenzali (per un'analisi stilistico-letteraria di vidas e razos)*, in «Medioevo Romanzo», XXXVI, pp. 128-60.
- MEYER 1871: Paul M., *Les Derniers Troubadours de la Provence*, Paris.
- MEYER 1877: Paul M., *Traité catalans de grammaire et de poétique*, in «Romania» VI, pp. 341-58.
- MEYER 1892: Paul M., *Les Manuscrits de Bertran Boyssset*, in «Romania» 21, pp. 556-80.
- MEYER 1893: Paul M., *Les manuscrits de Bertran Boyssset*, «Romania» 22, pp. 87-126.
- MILONIA 2016: Stefano M., *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- MÖLK 1989: Ulrich M., *Romanische Frauenlieder*, München, Fink.
- MONSON 1981: Alfred M., *Les enshamens occitans*, Klincksieck, Paris.

- MORLINO 2009: Luca M., *Omonimi equivoci e riconoscimenti trobadorici: il caso di Peire Guillem*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, pp. 241-62.
- MUSSAFIA 1874: Adolfo M., *Über die provenzalischen Liederhandschriften des Giovanni Maria Barbieri*, in «Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe», 76, pp. 201-66.
- NAUDIETH 1914: Fritz N., *Der Trobador Guillem Magret*, Halle a.s., Niemeyer.
- NAVAS 2013: Marina N., *Le Registre Cornet: structure, strates et première diffusion*, in «Revue des Langues Romanes», CXVII, 1, pp. 161-91.
- NOTO 2003: Giuseppe N., «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 4. P* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 41. 42), Mucchi, Modena.
- NOTO 2006: Giuseppe N., *Florilegi di coblas e tendenze della letteratura in volgare italiano: osservazioni sulle raccolte e sulle seriazioni di poesie nell'Italia tra Duecento e Trecento*, in «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca, in ricordo di d'Arco Silvio Avalle. Seminario internazionale di studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, a cura di Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai, Firenze, pp. 93-105.
- NOTO 2010: Giuseppe N., *Anonimo*, Mout home son qe dizon q'an amicx (BdT 461.170) con *Anonimi*, Fraire, tot lo sen e'l saber (BdT 461.123b), Quecs deuria per aver esser pros (BdT 461.173), Mant home son ades plus cobetos (BdT 461.162), in «Lecturae tropatorum», 3.
- NOTO 2012: Giuseppe N., *Anonimo*, Ges al meu grat non sui joglar (BdT 461.126) con *Anonimi*, Per zo no·m voil desconortar (BdT 461.193), Va, cobla: al Juge de Galur (BdT 461.246), Seigneur Juge, ben aug dir a la gen (BdT 461.217), Ges per li diz non er bons prez sabuz (BdT 461.133), in «Lecturae tropatorum» 5, pp. 1-23.
- NOTO 2016: Giuseppe N., *Cortesia e borghesia nella ricezione dei trovatori in Italia tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento*, in «Romance Philology» 70, pp. 165-80.
- NOTO 2017: Giuseppe N., *Parole e musica. Alcune riflessioni su 'Purgatorio', II, e dintorni*, in «Rivista di studi danteschi» 17, pp. 97-110.
- NOULET/CHABANEAU 1888: Jean-Baptiste N., Camille C., *Deux manuscrits provençaux du XIV<sup>e</sup> siècle*, Montpellier - Paris, Société pour l'étude des Langues Romanes.
- PADEN 2000: William D. P., *The System of Genres in Troubadour Lyric in Medieval Lyric: Genres in Historical context*, ed. W.D.P., Urbana-Chicago, University of Illinois Press, pp. 21-67.
- PANVINI 1952: Bruno P., *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Firenze, 1952.

- PANVINI 1955: Bruno P., *Appunti per una classificazione dei manoscritti che contengono le biografie provenzali*, in *Studi in onore di Salvatore Santangelo*, «Siculorum Gymnasium», VIII (1955), pp. 98-121.
- PASERO 1965: Nicolò Pasero, *Sulle fonti del libro primo delle Leys d'Amors*, in «Studj Romanzi» xxxiv, pp. 123-85.
- PERUGI 1985: Maurizio P., *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Antenore, Padova.
- PETROSSI 2009: Antonio P., *Le coblas esparsas occitane anonime. Studio ed edizione dei testi*, Università di Napoli Federico II, tesi di dottorato pubblicata in rete al sito: <<http://www.fedoa.unina.it/3772/1/petrossi.pdf>>.
- PETROSSI 2010: Antonio P., «Cobles esparses se fan esparsament». *Analyse d'un genre poétique mineur*, «Revue des langues romanes» 114, pp. 95-119.
- PIDAL 1957: Ramón Menéndez P., *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 6a ed. corr. y aum.
- POE 2000: Elizabeth W. P., "Cobleiarai car mi platz": *The Role of the Cobla in the Occitan Lyric Tradition*, in *Medieval Lyric: Genres in Historical context*, ed. William D. Paden, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, pp. 68-94.
- POE 2000a: Elizabeth W. P., *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript "H" (Vat. Lat. 3207)*, Lexington (KY), French Forum Publishers.
- PIROT 1972: François P., *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, R. Academia de Barcelona, Barcelona, (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona).
- PORTET 2004: Pierre P., *Bertrand Boyssset, la vie et les oeuvres techniques d'un arpenteur médiéval (1355-1416)*, Editions Le Manuscrit, Paris.
- PULSONI 1993: Carlo P., *Un Ur-Buch di tenzoni?*, in *XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Zürich 6-11 Aprile 1992*, Tübingen-Basel, vol. V, pp.125-40.
- PULSONI 2001: Carlo P., *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi.
- PULSONI 2004: Carlo P., *Appunti per una descrizione storico-geografica della tradizione manoscritta provenzale*, in «Critica del testo» VII, pp.357-90.
- PULSONI 2004a: Carlo P., *Per un approccio bédieriano alle vidas: i codici IK*, in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca, Seminario internazionale (Bergamo, 23-25 ottobre 2003)*, Firenze, pp. 115-34.
- RADAELLI 2004: *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 7: Paris, Bibliothèque nationale de France : C (fr. 856)*, a cura di Anna R., Modena, Mucchi, 2005.

- RAYNOUARD 1831: Recensione a GALVANI 1829, in «Journal des savants» 1831, pp. 341-9.
- RICKETTS 2002: Peter T. R., *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*, AIEO - Univ. of Birmingham, Birmingham.
- RIEGER 1988: Angelica R., *La cobla esparsa anonyme. Phénoméologie d'un genre troubadouresque*, in *Actés du XXVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane, Université de Trèves, 1986*. Publiés par Dieter Kremer, Tubingen VI, pp. 202-18.
- RIEGER 1989: Angelica R., *Was Bieiris de Roman Lesbian? Women's Relations with Each Other in the World of the Troubadours*, in *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, a cura di William D. Paden, Philadelphia, Pennsylvania Univ. Press, pp. 73-94.
- RIQUER 1975: Martin de R., *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll., Editorial Planeta, Barcelona.
- RIZZO 1984: Enrico R., *Uno sconosciuto manoscritto provenzale nell'archivio parrocchiale di Castagnolo Minore di Bentivoglio*, in *L'antica pieve di San Marino e i suoi comuni (secc.X-XIX)*, Castagnolo Minore, s.l., pp. 1-16.
- ROUTLEDGE 1997: Michael J. R., *La vie de sainte Marie Madeleine du manuscrit de Bertran Boyssset (q). Texte et traduction*, in «La France latine», 125, pp. 9-89.
- ROZZA 2020: Silvia R., *Le rubriche di genere nei canzonieri della lirica galloromanza medievale*, in «Carte romanze» vol. 8, n. 2, pp. 119-44.
- SANTINI 2009: Giovanna S., *Omnia praeclara rara: la citazione tra fonte letteraria e proverbio*, in *La citazione. Atti del XXXI convegno interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Unipress, pp. 149-67.
- SCARPATI 2013: Oriana S., *Bertran Carbonel, Aisi com sel c'atrob'en son labor (BdT 82,2)*, in RIALTO, 8.XI.2017.
- SCARPATI 2014: Oriana S., *Bertran Carbonel, Cor, diguas me per cal razo (BdT 82.9), Un sirventes de vil razo (BdT 82.18), S'ieu anc nulh tems chantiei alegremen (BdT 82.15)*, in «Lecturae Tropatorum», 7.
- SCARPATI/SANGUINETI 2013: Oriana S. e Francesca S.), *Comensamen comensarai: per una tipologia degli incipit trobadorici*, «Romance Philology», 67, pp. 113-38.
- SCHULTZ-GORA 1999: Oskar S.G., *Zum planch des Bertran Carbonel*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 39, pp. 225-6.
- SIGNORINI 2008: Maddalena S., *Aspetti codicologici e paleografici della produzione di manoscritti in lingua provenzale (secc. XIII-XIV)*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia, Atti del convegno internazionale - Venezia, 28-31 ottobre 2004*, a cura di Giosuè Lachin, Roma-Padova, Editrice Antenore, pp. 278-303.

- SMITH 2018: Nathaniel B. S., *Figures of Repetition in the Old Provençal Lyric: A Study in the Style of the Troubadours*, The University of North Carolina Press.
- STEINER 1997: Sylvie S., *La traduction provençale du Livre de Sidrac d'après la copie de Bertran Boysset d'Arles (ms. 63 de la bibliothèque Arbaudenco à Aix-en-Provence)*, in «France latine», 125, pp. 91-182.
- STENGEL 1873: Edmund S., *Die provenzalische Liederhandschrift Cod. 42 der Laurenzianischen Bibliothek in Florenz*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 50, pp. 241-84.
- TAVANI 1989: Giuseppe T., *Tolosa i Barcelona: dos Consistoris per a una poesia*, in *Actes del vuitè colloqui internacional de llengua i literatura catalanes. Tolosa 12-17 de setembre 1988*, Monserrat, pp. 297-323.
- TAVANI 2001: Giuseppe T., *Restauri testuali*, Bagatto Libri, Roma.
- TAVERA 1978: Antoine T., *Le Chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, «Cultura neolatina», 38, pp. 233-49.
- TAVERA 1992: Antoine T., *La table du chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, «Cultura neolatina» 52, pp. 23-138.
- THOMAS 1912: Antoine T., *Bortholmieu Marc collaborateur de Guilhem Molinier*, in «Romania» XLI, pp. 418-20.
- TIRABOSCHI 1790: Giovanni Maria Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata*, a cura di Girolamo T., Modena, Società Tipografica.
- LVTOBLER 1893: Adolf T., *Compte rendu de Lv, vol. 1, fasc. 1*, ZrP 17 (1893), pp. 303-6.
- UGOLINI 1936: Francesco A.U., *Il canzoniere inedito di Cerverí di Girona*, Roma 1936-XIV, in «Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», serie VI, vol. V, fasc. VI, pp. 515 e ss.
- VATTERONI 1998: Sergio V., *Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gaucelm Faidit*, in «Cultura neolatina», LVIII, pp. 7-89.
- VENTURA 2006: Simone V., *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzî. I. Canzonieri provenzali. 10 Barcelona, Biblioteca de Catalunya Sg (ms. 146)*, Modena, Mucchi.
- VENTURA 2013: Simone V., *La 'Doctrina d'Acort' di Terramagnino da Pisa fra copia e riscrittura*, in *Transcrire et/ou traduire: variation et changement linguistique dans la tradition manuscrite des textes médiévaux; actes du congrès international, Klagenfurt, 15-16 novembre 2012*, Wilhelm, Raymund [Publ.]. - Heidelberg, pp. 151-92.
- VENTURA 2016: Simone V., *Poesia, grammatica, testo: il Mirall de Trobar di Berenguer d'Anoia e il ms. 239 della Biblioteca de Catalunya*, in *Cobles e lays, danses e bon saber. L'última cançó dels trobadors a Catalunya: llengua, forma* a cura di Anna Alberni e Simone Ventura, Viella, Roma, pp. 159-86.

ZIMEI 2006: Enrico Z., «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzî. I. Canzonieri provenzali*, 8: \*Firenze, Biblioteca nazionale centrale : J (Conventi soppressi F 4 776) / a cura di E.Z., Modena, Mucchi.

ZUFFEREY 1987: François Z., *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Droz, Genève.

ZUFFEREY 1981: François Z., *Bibliographie des poètes provençaux des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz.