

## Il *Salut d'amor Hai dolcha domna valentz*

Sabina Marinetti

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Marinetti Sabina. Il *Salut d'amor Hai dolcha domna valentz*. In: Romania, tome 121 n°483-484, 2003. pp. 289-328;

doi : <https://doi.org/10.3406/roma.2003.1297>

[https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_2003\\_num\\_121\\_483\\_1297](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_2003_num_121_483_1297)

---

Fichier pdf généré le 07/04/2018

## IL SALUT D'AMOR HAI, DOLCHA DOMNA VALENTZ

Il *salut* anonimo *Hai, dolcha domna valentz* (P13) <sup>1</sup> è conservato nel canzoniere provenzale *L* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3206), dove è esemplato due volte : alle carte 39r-40v (= *A*) ed alle carte 49v-51r (= *B*) <sup>2</sup>. L'anomalia della duplice presenza in *L* di questo *salut* non altrimenti attestato rende necessario far precedere l'edizione del testo da un riesame di alcuni aspetti codicologici e di ordinamento del canzoniere relatore e, in particolare, della sua fascicolazione <sup>3</sup>.

1. Con P13 si intende che il *salut* è contrassegnato dal numero XIII nell'elenco di A. Parducci « La “ lettera d'amore ” nell'antica letteratura provenzale », in *Studi medievali*, n. s., t. 15 (1942), pp. 69-110, p. 73. Nello stesso modo si indicheranno gli altri *salutz*. Cfr. inoltre K. Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, 1872, p. 41 e *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, II/1/7, Heidelberg, 1990, p. 536.

2. Di questo componimento esistono solo edizioni diplomatiche, cfr. W. Grützner, « Bericht an die Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen in Berlin über die in Italien befindlichen provenzalischen Liederhandschriften », in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, t. 34 (1863), pp. 368-438, pp. 427-428 (solo *A*) ; *Gedichte der Troubadours, in provenzalische Sprache. Zum ersten Mal und treu nach den Handschriften herausgegeben...* von C. A. F. Mahn, Berlin, 1856-1873, MVII ; M. Pelaez, « Il canzoniere provenzale *L* (Cod. Vaticano 3206) », in *Studj romanzi*, t. 16 (1921), pp. 68-69 (*A*) e pp. 77-79 (*B*).

3. Brevemente esaminata da Pelaez (*ed. cit.*, p. 10), la fascicolazione di *L* è descritta in « *Intavolare* ». *Tavole di canzonieri romanzi*, I : *Canzonieri provenzali*. 1 : *Biblioteca Apostolica Vaticana*, A (Vat. lat. 5232), F (Chig. L. IV. 106), L (Vat. lat. 3206) e O (Vat. lat. 3208) a cura di A. Lombardi, H (Vat. lat. 3207) a cura di M. Careri, Città del Vaticano, 1998, pp. 185-186 (la descrizione di *L* si trova alle pp. 185-233).

*Il canzoniere L ed i componimenti esemplati due volte :*

*L* è un canzoniere di piccole dimensioni (mm. 155 × 100 circa) <sup>4</sup> e consta attualmente di 148 carte <sup>5</sup>. Tutti i componimenti presenti sono stati numerati con cifre romane, secondo Pelaez « da una mano diversa da quella che esemplò il testo, ma pur del sec. XIV » <sup>6</sup>. Proprio grazie a questa numerazione è possibile determinare l'entità delle due principali lacune di *L*, che risulta essere acefalo oltreché lacunoso nella parte centrale <sup>7</sup>. Il primo testo superstite è il *Chastel d'amors* che porta il n.

---

4. Per indicazioni paleografiche e codicologiche più puntuali rimando all'attenta analisi di M. Signorini, « Riflessioni paleografiche sui canzonieri provenzali veneti », in *Critica del testo*, t. 2 (1999), pp. 837-859, pp. 851 e ss.

5. M. Pelaez, *ed. cit.*, p. 10 : « numerate di seguito da 1 a 148 con cifre arabiche, di mano probabilmente del sec. XVI, certo non anteriore ».

6. *Ibid* ; secondo Signorini (*art. cit.*, p. 852) i due scriventi, per la tipologia grafica, potrebbero aver agito entro la metà del XIV secolo. Il manoscritto è, invece, per Grüzmacher (*ed. cit.*, pp. 419-424), della fine del XV secolo. K. Bartsch (« Beiträge zu den romanischen Literaturen », in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, t. 11 (1870), p. 23) anticipa la datazione di un secolo e Pelaez assegna *L* genericamente al sec. XIV (*ed. cit.* p. 8). Secondo S. Asperti e C. Pulsoni (« Jean de Nostredame e la canzone *Razo e dreyt ay si'm chant e'm demori* », in *Rivista di letteratura italiana*, t. 7 (1989), pp. 165-172, p. 171) il codice « è riconducibile alla metà circa del Trecento », mentre per Lombardi (*op. cit.*, p. 185) si deve assegnare alla fine del secolo.

7. Due infatti sono le principali lacune meccaniche, ma ne sono individuabili almeno altre tre : tra le cc. 70 e 71 manca una carta : lacuna dei primi 58 versi della novella di Ramon Vidal *So fo e'l tems c'om era gais* (cfr. Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, introd. i ed. a cura de H. Field, trad. O. Gil Sanchis, 2 voll., Barcelona, 1989-1991, I, pp. 62-63, II, p. 12). La valutazione dell'entità della lacuna testuale si basa, oltreché sull'edizione di riferimento, sul numero di righe (30, ma vd. *infra*) compresi nello specchio di scrittura di *L* (così anche per il testo successivo) ; in questo caso i 58 versi (e non 60) sarebbero giustificati dalla probabile presenza dell'iniziale di testo. Tra le carte 83 e 84 manca una carta : lacuna dei primi 60 versi di uno dei brani scelti del *Jaufre* (cfr. *Jaufré. Roman arthurien du XIII<sup>e</sup> siècle en vers provençaux*, ed. Cl. Brunel, 2 voll., Paris, 1943, I, pp. XXVII-XXVIII). In realtà, proprio perché in *L* è presente un florilegio del *Jaufre*, non è possibile sapere con certezza l'entità della lacuna. Infatti oltre a questa carta, un altro fascicolo (in questo caso anch'esso perduto) avrebbe potuto contenere altri brani estratti dal *Jaufre*, tanto più che l'inizio di questo primo estratto sicuramente presente in *L* viene collocato da Brunel solo al v. 2563. Infine mancano i vv. 47-63 (in questo caso l'ipotesi si basa unicamente

XVI<sup>8</sup>; la numerazione si interrompe quindi con *Aucels no truob chantan*<sup>9</sup> di Falquet de Romans (*BdT* 156,2), n. LX, per riprendere con *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* di Perdigo (*BdT* 370,14), n. LXXXXII (di cui in realtà rimane solo l'ultima *cobla*: *Be es raszos*), e terminare con il componimento CLXXXXI, *Pos de mon joi vertadier* di Peirol (*BdT* 366,27). La canzone di Falquet de Romans chiude il terzo fascicolo e grazie al richiamo per il fascicolo successivo è possibile dire che al n. LXI si trovava ancora una canzone di Falquet de Romans, *Chantar voill amorosamen* (*BdT* 156,3). Inoltre dall'annotazione posta accanto al *salut Bella domna gaja e valentz* (P10) risulta che questo testo era esemplato anche al n. XV.

*L* risulta essere stato trascritto da un unico copista, probabilmente originario dell'Italia settentrionale<sup>10</sup>. Inoltre, come si è già detto, in questo piccolo manoscritto sono presenti interventi di una seconda mano che Signorini rileva essere estremamente simile alla principale, seppur distinguibile a colpo d'occhio. Infatti le due mani non solo appartengono alla stessa tipologia grafica, ma le divergenze che le rendono, appunto, distinguibili non toccano « la struttura formale delle lettere » e si limitano a : « diverso colore, più chiaro, dell'inchiostro ; generale maggiore corsività della scrittura che si manifesta soprattutto nel pronunciato ritorno di penna o anche, spesso, nel raddoppiamento del tratto delle aste discendenti ; assenza di chia-

---

sull'edizione di riferimento : ultimi quattro versi della quinta *cobla*, sesta *cobla e tornada*) di *Pos de mon joi vertadier* di Peirol (cfr. *Peirol, troubadour of Auvergne*, by S. C. Aston, Cambridge, 1953, p. 79) probabilmente per la caduta dell'ultima carta del fascicolo che chiude *L*. Non esiste alcuna lacuna meccanica che coinvolga il primo fascicolo superstite (cfr. anche A. Lombardi, *op. cit.*, p. 188, n. 5), come invece segnala Pelaez (*ed. cit.*, p. 11).

8. Il testo è esemplato alle cc. 1r-2v, cfr. *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, a cura di V. De Bartholomaeis, 2 voll., Roma 1931, II, pp. 303-313.

9. Gli incipit, ove possibile, verranno riportati secondo *L*.

10. La cui patria sarebbe, a parere di Pelaez, la Lombardia (*ed. cit.*, p. 9), il Veneto secondo G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, I : *Dalle origini al trecento*, Vicenza, 1976, pp. 453-562, p. 463. Per la questione cfr. anche D'A. S. Avallé, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino, 1993, p. 85. Considerano *L* « di origine genericamente settentrionale » Asperti e Pulsoni (*art. cit.*, p. 171) e su ciò non aggiunge nulla Lombardi (*op. cit.*, p. 185).

roscuro che fa sospettare l'uso di una penna diversa » <sup>11</sup>. Sebbene la forte somiglianza delle due grafie abbia indotto la studiosa a non escludere la possibilità che in *L* abbia operato un unico scrivente, in questa sede si continuerà a considerare le due mani come appartenenti a due figure comunque distinte, in quanto operanti in due diverse fasi di formazione del manoscritto (cronologicamente susseguenti) <sup>12</sup>. A questo secondo scrivente, che non si è limitato alla numerazione dei componimenti ma ha agito in maniera sostanziale sul codice, Pelaez ha assegnato la qualifica di « correttore » <sup>13</sup>.

Egli ha, infatti, corretto (il più delle volte su rasura), colmato spazi lasciati in bianco, aggiunto a margine ulteriori versioni, fornito attribuzioni e, in un caso, ne ha introdotta una alternativa. Inoltre ha segnalato i testi esemplati due volte, che risultano essere quattro, così nell'ordine : il *salut* anonimo *Hai, dolcha domna valentz*, in entrambi i casi affiancato dalla rubrica *Domnejaire* (c. 39r : n. C ; c. 49v : n. CV<sup>bis</sup>) <sup>14</sup> ; *Bella domna gaja e valentz* (n. XV : vd. *supra* ;

11. Per l'ultima delle differenze segnalate da Signorini : « assenza di un grafema specifico per lo iod, indicato invece dal copista con un piccolo 3 discendente sotto il rigo », si rimanda all'*art. cit.*, p. 852. La studiosa ritiene che soltanto questa « particolarità potrebbe essere significativa, ma allo stesso tempo venir forse giustificata con il cambio di fonti che (...) caratterizza gli interventi del correttore » (*ibid.*). È necessaria però una puntualizzazione. In *L* il grafema 3 (in posizione iniziale e interna) sembra avere lo stesso valore del grafema *j* e quindi, come questo, può indicare sia l'affricata palatale sonora (più raramente, in *L*, resa dal grafema *i*, vd. n. 23), sia la *i* semiconsonantica. Il grafema *j* è comunque presente in *L*, ma è di norma relegato in fine di parola, ad es. in *Hai, dolcha domna*, v. 5 : *dej'hom*, ms. *dej hom*, ma anche v. 41 : *soj a vos*. In questa sede, come nell'edizione di Pelaez (con qualche eccezione), entrambi i grafemi (3 e *j*) sono pertanto rappresentati con *j*.

12. « (...) l'insorgere del dubbio » che su *L* abbia operato un unico scriba, secondo Signorini (*art. cit.*, p. 852) farebbe « ritenere le due mani sia coeve, sia prodotte dal medesimo ambiente culturale ».

13. M. Pelaez, *ed. cit.*, pp. 14 e ss. Sul correttore di *L* cfr. soprattutto C. Pulsoni, « Nell'atelier del correttore del ms. provenzale *L* (Vat. lat. 3206) », in *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès International de l'AIEO (Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993)*, ed. R. Cierbide avec le concours de E. Ramos, Vitoria-Gasteiz, 1994, pp. 287-295.

14. Con *bis* in apice sono indicati da Lombardi (*op. cit.*) i doppi di *L*, non numerati nel codice. La seconda trascrizione di *Hai, dolcha domna valentz* si trova infatti fra i nn. CV e CVI.

c. 56r : n. CVIII<sup>bis</sup>) di cui rimane solo il secondo esemplare, con la rubrica *Salutz* ; la canzone *Tut aultressi com la clartatz del dia* (BdT 421,9), attribuita a c. 11r (n. XXVIII) ad Albertet de Sestaro <sup>15</sup>, adespota a c. 121v (n. CLXI<sup>bis</sup>) ; la canzone *No es meravilla s'ieu chan* (BdT 70,31), attribuita a c. 22r (n. XLIII) a Bernart de Ventadorn, adespota a c. 124v (n. CLXIII<sup>bis</sup>).

In tutti questi casi le rubriche attributive o di genere (*Domnejaire* e *Salutz*) sono di mano del copista ; il correttore invece ricorre nelle annotazioni circa la presenza di doppie copie. Pelaez così ripartisce l'operato dei due scriventi : accanto all'incipit di *Hai, dolcha domna valentz*, che apre la serie dei doppi, è il correttore, secondo Pelaez, che scrive « e(st) alias h(ic) retro Jn / nu(mer)o Centesimo » ; nel caso di *Bella domna gaja e valentz* è il copista invece che annota « e(st) alias hic retro. », ed il correttore completa « Innu(mer)o XV » ; di fianco all'incipit di *Tut aultressi com la clartatz del dia*, l'annotazione (per la prima parte in volgare) è integralmente del correttore : « En autra part es / ariere Innu(mer)o vigesimo octauo » ; infine, accanto all'ultimo dei quattro doppi *No es meravilla s'ieu chan*, è ancora il correttore che in latino scrive « Alias retro e(st) / Innu(mer)o quadra / gesimo qua(r)to » <sup>16</sup>. Quindi, secondo Pelaez, in una sola occasione (il *salut Bella domna gaja e valentz*) la ripetizione sarebbe stata segnalata dal copista, negli altri casi, invece, l'annotazione dipenderebbe sempre dal correttore.

Ma ogni nuova analisi porta nuovi elementi. Come si è visto, è possibile in modo naturale smembrare ciascuna annotazione in due parti : la segnalazione della presenza di un precedente esemplare e l'indicazione della sua collocazione. Per quanto riguarda quest'ultima indicazione, il rimando numerico, in tutte le quattro annotazioni, la grafia, l'inchiostro chiaro e il tipo di penna assegnano con evidenza il richiamo al correttore.

Al contrario, per quel che concerne la prima parte delle annotazioni, cioè la segnalazione del doppio, la paternità è assai meno ovvia, soprattutto per la nota relativa ai due *salutz*. Va infatti subito detto che

15. Sulla questione attributiva cfr. G. Gröber, « Die Liedersammlungen der Troubadours », in *Romanische Studien*, t. 2 (1877), pp. 337-670, pp. 434 e ss., J. Boutière, « Les poésies du troubadour Albertet », in *Studi medievali*, n. s., t. 10 (1937), pp. 1-129, pp. 7-8 e Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di A. Varvaro, Bari, 1960, p. 189.

16. M. Pelaez, *ed. cit.*, p. 77, p. 83, p. 152, p. 156.

nel caso di *Hai, dolcha domna valentz*, « e(st) alias h(ic) retro » risulta essere stato vergato dalla stessa mano che ha riportato la medesima frase accanto a *Bella domna gaja e valentz*. Oltre al fatto che la grafia è in tutto simile, anche l'inchiostro è il medesimo, più scuro di quello del correttore (vd. *supra*)<sup>17</sup>. Quindi se la nota « e(st) alias h(ic) retro », accanto a *Bella domna gaja e valentz*, va assegnata al copista, lo deve essere anche nel caso di *Hai, dolcha domna valentz*. Procediamo ora con l'annotazione riferita all'ultimo dei doppi di *L*, la canzone *No es meravilla s'ieu chan*, in quanto la grafia dell'indicazione « Alias retro e(st) » non presenta alcuna differenza significativa rispetto alla prima parte delle annotazioni relative ai due *salutz*. In questo caso il colore chiaro dell'inchiostro, che appare del tutto simile a quello utilizzato nel resto dell'annotazione (« Innu[mer]o quadra / gesimo qua[r]to »), rende l'intera nota assegnabile al correttore. Anche, per quanto riguarda *Tut aultressi com la clartatz del dia*, la segnalazione del doppio è ancora attribuibile al correttore: ancora per l'inchiostro chiaro, forse la penna, e la conformazione della lettera *p*, caratterizzata nella mano del correttore da un uncinetto inferiore<sup>18</sup>. Infine si segnala che la lettera *S* in chiusura di parola, presente nella prima parte di tutte e quattro le annotazioni (*alias* nei due *salutz* e in *No es meravilla s'ieu chan*; *es* in *Tut aultressi com la clartatz del dia*), è simile a quella vergata dal correttore, che, rispetto a quella di mano del copista, mostra un tracciato più corsivo e spesso discende in maniera più pronunciata sotto il rigo.

Sulla scorta di queste considerazioni possiamo quindi formulare due ipotesi: a) tutte le annotazioni accanto ai doppi appartenerebbero integralmente al correttore che, solo nel caso dei due *salutz*, avrebbe agito in due tempi: prima la segnalazione della doppia copia e, in seguito, il rinvio al numero che contrassegna il primo esemplare (ciò giustificherebbe la diversità d'inchiostro); b) per entrambi i *salutz* sarebbe stato il copista a segnalare la loro doppia presenza: « est alias hic retro », mentre il correttore, al momento della numerazione, avrebbe aggiunto « Jn / numero centesimo » per *Hai, dolcha domna valentz* e « In numero XV » per *Bella domna gaja e valentz*. Quest'ultima ipotesi è avvalorata anche da un argomento di carattere

17. M. Pelaez, *ed. cit.*, p. 15 e M. Signorini, *art. cit.*, p. 852.

18. M. Pelaez (*ed. cit.*, p. 15) la considera una caratteristica propria del correttore, M. Signorini (*art. cit.*, p. 852, n. 42) giustamente la segnala anche per il copista, che però la riserva il più delle volte alle maiuscole.

linguistico-formale. Infatti l'enunciazione della segnalazione di una precedente copia è per le due canzoni diversa : l'annotazione che accompagna *Tut aultressi com la clartatz del dia* è in volgare, mentre quella che si affianca a *No es meravilla s'ieu chan*, pur essendo in latino, offre una diversa formulazione : « Alias retro est ».

A conclusione si può dire pertanto che se da parte del copista c'è stata effettivamente la coscienza di aver esemplato due volte lo stesso testo, tale consapevolezza è emersa per entrambi i *salutz*.

Risulta forse più agevole considerare la distribuzione dei testi esemplati due volte all'interno di *L* attraverso l'analisi sommaria del rapporto fra fascicolazione e opere contenute. Ecco pertanto la suddivisione in fascicoli ed il numero dei componimenti contenuti in ognuno di essi <sup>19</sup> :

N° fasc.	carte	testi	doppi	richiamo fasc.
lacuna <sup>20</sup>	cc. [...]	[...-XV]	[P10]	
I	cc. 1-12	XVI-XXXI	( <i>BdT</i> 421,9)	rich. fasc. : « chaso(s) pl(us) senra(n)cura »
II	cc. 13-22	XXXI-XLV	( <i>BdT</i> 70,31)	rich. fasc. : « Abamor mera (con)tendre »
III	cc. 23-32	XLV-LX		rich. fasc. : « Chantar voill amorosam(en) »
lacuna		[LXI-LXXXXXII]		
IV	cc. 33-44	LXXXXXII-CIII	(P13)	rich. fasc. : « P(er) tot vostre [...] »
V	cc. 45-54	CIII-CVII	(P10)	
VI	cc. 55-64	CVII-CXIII	(P13)	
VII	cc. 65-73	CXV-CXXIII		
VIII	cc. 74-83	CXXIII-CXXVIII		
IX	cc. 84-90 <sup>21</sup>	CXXVIII		
X	cc. 91-99	CXXVIII		rich. fasc. : « [Totz me cutgei] d(e) cha(n)cho(n) far soffrir » corretto in « Sim fo(s) amor(s) d(e) joi donar ta(n) larja »

19. La consultazione della *BEdT* = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, diretta da S. Asperti, mi ha permesso di delineare più agevolmente la struttura e l'ordine interno di *L*.

20. Sono qui segnalate solo le due lacune principali. Per le altre si rimanda alla n. 7.

21. Non così Lombardi che attribuisce la c. 90 al fascicolo seguente (*op. cit.*, p. 185), ma la c. 99 è un inserto e pertanto non ha corrispondente.



XI	cc. 100-111	CXXX-CXLV		rich. fasc. « Seignor vo(s) q(e) volez la flor » corretto in « si bempa(r)tez mala »
XII	cc. 112-121	CXLVI-CLXIbis	(BdT 421,9)	
XIII	cc. 122-131	CLXIbis-CLXVI	(BdT 421,9 e 70,31)	rich. fasc. « Qa(n)t la luna es pauszada »
XIV	cc. 132-139	CLXVI-CLXXV		
XV	cc. 140-148	CXXVI-CLXXXVI		

Come emerge già da questa sintetica e sommaria descrizione, oltre alla grande lacuna centrale, esiste in *L* un altro punto critico che sembra coinvolgere l'undicesimo fascicolo. Una disarmonia strutturale si palesa infatti dalla c. 100, resa ancora più visibile dal fatto che il foglio che compone le cc. 100 e 111 copre o meglio incarta l'undicesimo fascicolo. Si tratta di un foglio di dimensioni minori rispetto agli altri, chiaramente aggiunto al fascicolo in un secondo momento, così come dimostrano le correzioni dei richiami <sup>22</sup>. A c. 99v si trova il richiamo : « [Totz me cutgei] d(e) cha(n)cho(n) far soffrir », cioè l'incipit della canzone di Gaucelm Faidit (*BdT* 167,60) che dà avvio alla c. 101r, poi corretto in « Sim fo(s) amor(s) d(e) joi donar ta(n) larja » <sup>23</sup>, l'incipit del componimento di Arnaut Daniel (*BdT* 29,17), esemplato proprio nel foglio aggiunto a c. 100r. Richiamo e correzione di richiamo potrebbero essere di mano del copista, ed a lui li assegna Pelaez <sup>24</sup>, anche se la scrittura appare meno curata e più corsiva (proprio dalla c. 100r fino al termine del codice, la scrittura del copista mostra comunque un andamento più corsivo e una maggiore compressione laterale), con una bandiera pronunciata nelle *d*. Inoltre, malgrado sia assai difficile leggere con chiarezza il richiamo depennato, dato che si trova proprio sul bordo inferiore della carta, ora arricciato, è ancora possibile vedere la preposizione abbreviata *d(e)*. Qui l'abbreviazione è una semplice linea orizzontale che incrocia l'asta della *d*, ed è ben diversa da quella usata dal copista : un tratto obliquo che incrocia l'asta della *d* e

22. Cfr. anche A. Lombardi, *op. cit.*, pp. 185-186. Secondo F. Zufferey (*Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, p. 104) le correzioni dei richiami dimostrerebbero « une modification dans l'agencement du manuscrit ».

23. In *larja*, con *j* si rende sempre il grafema 3, vd. n. 11. L'incipit del componimento di Arnaut Daniel, trascritto nella carta successiva di *L*, ha *laria*.

24. M. Pelaez, *ed. cit.*, p. 124.

termina con un uncino. La stessa abbreviazione si ritrova nel richiamo aggiunto. A fine fascicolo (c. 111v), richiamo depennato e richiamo aggiunto sono, sempre secondo Pelaez, di mano del copista <sup>25</sup>. La grafia di entrambi ha, però, un'andatura ancora più corsiva ed anche qui risalta la diversa maniera di tratteggiare l'abbreviazione, in questo caso della lettera *q*, presente nel richiamo depennato « Seignor vo(s) q(e) volez la flor », incipit della *Cort d'Amor* (testo non presente in *L*). Si tratta ancora di una linea orizzontale che incrocia ortogonalmente l'asta della *q*, e con essa è stata tracciata in un sol tempo. L'abbreviazione ovviamente rimane sotto il rigo di scrittura. Il copista invece, per indicare *q(e)*, adopera di norma una linea obliqua che incrocia il tratto discendente della *q* e termina con un uncino sopra il rigo di scrittura <sup>26</sup>. Inoltre nel richiamo aggiunto « Si bempa(r)tez mala », incipit della canzone di Gui d'Uisel (*BdT* 194,19), esemplata a c. 112r, le lettere *s* e *p* sono caratterizzate da un uncinetto inferiore, tratto usuale nel correttore, ma assai poco frequente nel copista (vd. *supra*). Quindi, soprattutto a c. 111v, la seconda del foglio aggiunto, la grafia dei richiami è più vicina a quella del correttore.

Sempre, per quanto riguarda il foglio aggiunto, va infine notato che le cc. 100r-v (qui lo specchio di scrittura comprende 30 righe) contengono unicamente la canzone di Arnaut Daniel, e che essa termina poco oltre la metà di c. 100v. Gli ultimi 9 righe della carta rimangono pertanto bianchi e due di essi sono occupati da un'aggiunta del correttore. Al contrario la canzone *Tan hai longamen cerchat* di Peire Vidal (*BdT* 364,46), ancora unico componimento esemplato alle cc. 111r-v (qui lo specchio di scrittura comprende 32 righe), pur essendo stato copiato con una scrittura più minuta e compressa, termina due righe oltre lo specchio di scrittura. Questi due testi sono numerati esattamente come gli altri presenti nel manoscritto, quindi questo foglio, che non faceva parte del progetto originario di *L*, è stato inserito in una seconda fase, precedente o coincidente con quella della numerazione.

Disarmonie possono essere individuate anche nei fascicoli contigui : il decimo ed il dodicesimo. Nel decimo (cc. 91-99) lo specchio di scrittura comprende 32 righe, caratteristica unica in tutto il codice (non

---

25. M. Pelaez, *ed. cit.*, p. 139.

26. Anche *q(i)* non presenta questo tipo di abbreviazione : il copista usualmente soprascrive una *i* alla lettera *q*.

va infatti considerata la seconda carta del foglio aggiunto, di cui abbiamo appena parlato), dove la consuetudine è di 30 righe. Inoltre l'ultima carta di questo fascicolo (c. 99) è un inserto, introdotto forse allo scopo di terminare il *Jaufre* all'interno del fascicolo stesso <sup>27</sup>. In tal caso, per contenere i passi scelti del *Jaufre*, sarebbe stata aggiunta una carta ed i righe sarebbero stati portati da 30 a 32, pur permanendo lo stesso specchio di scrittura <sup>28</sup>. Proprio quest'ultimo cambia invece dal dodicesimo fascicolo (dalla c. 112): varia verticalmente in maniera più pronunciata rispetto alle oscillazioni medie di *L* e, soprattutto, si allarga orizzontalmente di circa un centimetro, provocando un evidente contrasto <sup>29</sup> con i fascicoli precedenti.

Questo punto critico di *L*, per ora individuato solo nella sua dimensione materiale, è in realtà rintracciabile anche attraverso l'analisi della distribuzione dei componimenti esemplati nel codice.

Il primo fascicolo superstite di *L* si apre con un testo poetico-narrativo, il *Chastel d'Amors*, a cui seguono due tenzoni, uno scambio di *coblas*, un sirventese, un *salut*, un *comjat* e di nuovo un sirventese (XVI-XXIII). A questo punto (siamo a c. 8r) inizia una prima breve serie di canzoni (XXIV-XXXII) non organizzate in sezioni d'autore, alcune di esse non attribuite dal copista (4), e dove predomina Rigaut de Berbezilh (4), fra cui la prima copia di *Tut aultressi...*, cf. p. 293. Segue quindi una serie più ampia (XXXIII-LVII), dove si trovano nella maggioranza ancora canzoni, questa volta raccolte in sezioni d'autore: Peire Vidal (6, la prima adespota), Bernart de Ventadorn (7, la prima in realtà di Cercamon), Folquet de Marseilla (7, l'ultima di Gauceran de Saint Leidier, attribuzione segnalata dal correttore accanto a quella di Folquet del copista), Peirol (5, l'ultima anonima per il copista ed attribuita dal correttore). Chiudono questa sequenza due canzoni di Gaucelm Faidit (LVIII-LVIII) e due di Falquet de Romans (LX-LXI <sup>30</sup>). Dopo la grande lacuna, il canzoniere

27. In *L* sono presenti altri casi di inserti, questo è l'unico però a fine fascicolo.

28. Una variazione dello specchio in realtà è percettibile a c. 90, cioè la corrispondente della carta strappata che conteneva i versi del *Jaufre* sopra segnalati, vd. n. 7.

29. La dimensione dello specchio orizzontale passa da 47 a 57, fino a 62 mm. nel *Thezaur* di Peire de Corbian (unico testo di *L* copiato su due colonne), il contrasto risulta quindi molto forte.

30. Sulla presenza di questo testo vd. *supra*.

riprende con una serie di canzoni (LXXXXII<sup>31</sup>-LXXXXVIII) di diversi autori, ma perlopiù lasciate adespote dal copista che ne attribuisce solo due su sette (si esclude dal conteggio ovviamente la *cobla* di Perdigo). Quindi, al n. C, si trova il primo esemplare di *Hai, dolcha domna valentz* che inaugura una sezione apparentemente non troppo disomogenea, dove si trovano canzoni (6), canzoni di crociata (3), ma soprattutto tenzoni (13), *salutz* (6, ma 7 se si considera anche la seconda copia di *Hai, dolcha domna*) ed altri due componimenti sempre di tipo narrativo: *So fo e-l temps qu'om era gais* di Raimon Vidal ed il *Jaufre*, che chiude questa sezione ed insieme il decimo fascicolo (C-CXXVIII).

La struttura interna di *L* fino a c. 99v, ultima del decimo fascicolo, può essere, dunque, sommariamente presentata come ripartita in tre aree principali e due secondarie, alternate alle prime: una prima e principale area di tenzoni e testi narrativi tra cui almeno due *salutz* (inclusa la prima copia, ora caduta, di *Bella domna gaja e valentz*); quindi un'area secondaria di canzoni non raccolte in sezioni; ancora un'area principale, sempre di canzoni, ma questa volta collocate in sezioni d'autore; un'altra area secondaria e non organizzata di canzoni; infine di nuovo un'area di tenzoni e testi narrativi. Pur in assenza di una chiara sistematicità, si può intravedere in queste prime 99 carte di *L* una parvenza di ordine interno.

Un altro genere di ordine, o forse un "non ordine", sembra governare invece i componimenti CXXX-CLXXXI, esemplati proprio a partire dalla c. 100 fino al termine del manoscritto. Si tratta soprattutto di canzoni<sup>32</sup>, non più radunate in sezioni più o meno ampie ed omogenee, ma disperse in sezioni minime che si alternano ai testi di altri autori<sup>33</sup>. Inoltre, dal componimento CXXX compreso, il copista non ha più accompagnato i componimenti con rubriche attributive; dove sono presenti, esse sono di mano del correttore.

31. La *cobla* superstite di *Trop ai estat mon Bon Esper no vi* di Perdigo (vd. *supra*).

32. Un solo componimento narrativo, il *Thezaur*, una *dansa*, un sirventese, una tenzone e due *coblas*. Una terza *cobla* è agganciata a queste due precedenti e non ha un numero di riferimento: in Lombardi (*op. cit.*) 183<sup>bis</sup>.

33. Ad esempio Raimon de Miraval è presente con tre componimenti (CXXXVIII-CXLI) alle cc. 106v-109r, altri tre (CLXX-CLXXII) alle cc. 136r-137v, di nuovo tre (CLXXXIV-CLXXXVI) alle cc. 144v-146r, ed infine uno (CLXXXVIII) alle cc. 147r-147v.

Pertanto anche la struttura interna del canzoniere evidenzerebbe una frattura da situare probabilmente tra il componimento CXXVIII, il *Jaufre*, e il CXXX, la canzone di Arnaut Daniel, ossia ancora tra il decimo e l'undicesimo fascicolo.

In realtà non è altrettanto semplice individuare l'esatto punto della "frattura" materiale dato che, come si è già detto, ben tre fascicoli potrebbero essere coinvolti: il decimo (la parte finale del *Jaufre*) con i suoi 32 righi e l'inserto finale; l'undicesimo, che dà avvio al cambiamento del *ductus* scrittorio ed è incartato da un foglio diverso, ma che precedentemente era comunque legato al decimo dal richiamo poi corretto a causa dell'incarto<sup>34</sup>; il dodicesimo che alle differenze già apportate dal fascicolo anteriore unisce anche una modificazione delle misure dello specchio di scrittura<sup>35</sup>.

A questo punto si potrebbero congetturare per *L* due tempi di copia (uno per i testi XVI-CXXVIII ed uno per i testi CXXX-CLXXXI), corrispondenti alle due tipologie scrittorie del copista. Ma proprio il rilevante numero di differenze riscontrate nei tre fascicoli sopra descritti offre forse le condizioni per considerare un'altra eventualità, e cioè che *L* sia il risultato di un vero e proprio assemblaggio. Di quale natura è difficile a darsi: in questa sede, per ora, è solo possibile formulare alcune ipotesi, che rimarranno tali fino al definirsi di ulteriori riscontri a seguito di indagini più approfondite e specifiche.

Delle corrispondenze oggettive fanno del canzoniere provenzale *L* un oggetto unitario: stesse misure dei quaderni che risultano copiati dalla stessa mano, e, quindi, le principali discordanze che ne sfaldano l'unità: presenza del foglio aggiunto, cambiamento del *ductus* del copista che coincide con la diversificazione della tipologia di organizzazione interna dei componimenti (nella seconda parte lasciati adespota dal copista) ed, in ultimo, ampliamento dello specchio di scrittura.

Se *L* è stato effettivamente assemblato, chi ha compiuto questa operazione disponeva di più fascicoli delle stesse dimensioni o di dimensioni simili (la rifilatura di un fascicolo più grande motiverebbe

34. A margine, si segnala anche che i richiami di fascicolo, fino a c. 99, si trovano proprio sul bordo inferiore della carta. Non così gli unici tre (compreso quello depennato a c. 111v, cioè nel foglio aggiunto) presenti nelle cc. 100-148.

35. Nella prima carta del fascicolo, accanto alla rubrica « Engui duixel », posta dal correttore al centro del margine superiore, si trova, poco più in alto e sempre di mano del correttore, « do(n) iohanz ». Ricordo che questo fascicolo non è legato al precedente dal richiamo (vd. *supra*).

la più ampia dimensione dello specchio di scrittura presente dal dodicesimo fascicolo), che a volte contenevano gli stessi testi i quali, così come mostra il caso delle due redazioni di *No es meravilla s'ieu chan*, potevano provenire da fonti diverse<sup>36</sup>. L'artefice di tale presunto assemblaggio potrebbe essere stato quindi proprio il correttore, che avrebbe così composto *L* e, di seguito, numerato i componimenti in esso riuniti. Va inoltre ricordato che secondo Signorini le caratteristiche grafiche delle due mani presenti in *L* « potrebbero far propendere per scriventi professionisti di una qualche officina libraria »<sup>37</sup>, e ciò ricondurrebbe il correttore di *L* alla figura di un professionista. La studiosa segnala anche come « nel caso di produzione seriale effettuata in officine librarie specializzate, si potesse usufruire di un sistema di trascrizione suddivisa per fascicoli anche per testi di natura letteraria. Poiché nel caso di testi di questo genere [raccolte di testi lirici provenzali] non esisteva un esemplare ufficialmente approvato così come avveniva invece per quelli universitari, qualora se ne avesse avuto bisogno era possibile utilizzare fascicoli provenienti da esemplari diversi non necessariamente discendenti dalla medesima tradizione »<sup>38</sup>. Una produzione seriale, nel nostro caso, di dimensioni estremamente contenute, ma che assegnerebbe comunque al correttore la fisionomia di un revisore specializzato (e ciò non contraddice il fatto che si tratti anche di « una eccezionale figura di studioso »<sup>39</sup>), il quale avrebbe raccolto e radunato per sé materiale di lavoro. Infatti l'attenzione che il correttore ha dedicato a questo *chansonnier de poche*<sup>40</sup> è

36. Mi limito a ricordare che già l'ordine strofico allontana le due copie della canzone di Bernart de Ventadorn presenti in *L*, così come mostra anche lo stemma di C. Appel (*Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle, 1915, pp. 186-193). Per *Tut aultressi com la clartatz del dia*, cfr. A. Varvaro, *ed. cit.*, p. 188.

37. « oppure per studenti che prestassero la loro opera in veste di copisti, soprattutto se si considera il fatto che la minuscola cancelleresca era divenuta a quest'altezza cronologica, una scrittura d'uso, non solo circoscritta ad ambienti notarili e di cancelleria » (M. Signorini, *art. cit.*, p. 857).

38. *Ibid.*, p. 859, n. 59.

39. C. Pulsoni, *Nell'atelier del correttore del ms. provenzale L*, *op. cit.*, p. 294.

40. Riformulo la nota espressione "Bibles de poche", utilizzata per indicare quei codici biblici di piccole dimensioni atti alla predicazione e presenti già dal XIII secolo. Sulle *Bibles de poche* in Italia cfr. ad es. G. Lobrichon, « Le texte et la tradition de la vulgate en Italie », in *La Bibbia in italiano tra Medioevo e*

tale da vincolare indissolubilmente l'ignoto personaggio alla "sua opera".

Senza soffermarci ulteriormente su questa ipotesi, quello che di fatto si vuole qui sottolineare, e che principalmente motiva questa lunga premessa, è la presenza in *L* di un evidente collasso che scinde il canzoniere in due parti riconoscibili come distinte. Poiché le seconde trascrizioni dei due *salutz* e delle due canzoni non si collocano nella stessa suddivisione, ma nelle due diverse parti (nella prima quelle dei *salutz*, nella seconda quelle delle canzoni) di questo presunto assemblaggio, ogni tentativo di analisi eziologica che si basi sulle possibili affinità dei quattro doppi di *L* risulta inutile oltretutto fuorviante.

Infatti l'indagine fin qui esposta intendeva unicamente mostrare la peculiarità della situazione dei due *salutz* all'interno del canzoniere *L*, gli unici due testi che il copista potrebbe essere stato consapevole di aver trascritto due volte.

Infine, essendosi persa per guasto meccanico una delle due copie di *Bella domna gaia e valentz*, il *salut Hai, dolcha domna valentz* rimane solitario rappresentante in *L* di questo ancora "misterioso" evento del « testo riflesso »<sup>41</sup> all'interno dei canzonieri provenzali.

#### *I salutz del canzoniere L :*

Concludo questa parte dedicata ad *L*, ricordando che questo canzoniere è tra i più importanti relatori di *salutz*, ne conserva infatti sette (così anche *R*)<sup>42</sup>. Quattro di essi hanno una tradizione plu-

---

*Rinascimento*, a cura di L. Leonardi, Tavarnuzze-Firenze, 1998, pp. 22-33, p. 28, che rimanda, per l'Italia settentrionale, allo studio di L. Eleen, « New Testament Manuscripts and their Lay Owners in Verona in the Thirteenth Century », in *Scriptorium*, t. 41 (1987), pp. 221-236 (l'elenco dei codici è alle pp. 235-236).

41. La definizione è di G. Brunetti, « Il testo riflesso : appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali », in *La Filologia romanza e i codici, Atti del Convegno (Messina, 19-22 Dicembre 1991)*, a cura di S. Guida e F. Latella, 2 voll., Messina, 1993, II, pp. 609-628.

42. Non si vuole qui entrare nel merito della dibattuta questione sulla definizione del genere *salut* e pertanto dei componimenti che a pieno titolo siano ad esso assegnabili. In proposito cfr. P. Bec, « Pour un essai de définition du salut d'amour : les quatre inflexions sémantiques du terme. À propos du salut anonyme *Dompna, vos m'aves et amors* », in *Estudis romànics*, t. 9 (1961) [*Estudis de llati medieval i de Filologia romànica dedicats a la memòria de Lluís*

rima <sup>43</sup>, i rimanenti tre risultano essere *unica* del manoscritto. Si tratta proprio dei due *salutz* in doppia tradizione e dell'anonimo *Si trobess tan leials messatge*, esemplato alle cc. 52r-55r. Come già ricordato, *L* non riunisce i *salutz* in una sezione omogenea <sup>44</sup> ed anche per quanto riguarda le rubriche di genere offre diversità di designazione: la rubrica *Salutz* definisce, oltre che *Bella domna gaja e valentz*, anche i due componimenti di Arnaut de Maroill *Cel cui vos esz al cor plus pres* (CIII : P1, in *Q* con rubr. *doniare*) e *Domna, gencher qu'ieu no sai dir* (CIV : P3). La

---

*Nicolau D'Olwer*, t. 2 (1961-1966)], pp. 191-201, p. 198. In questo articolo vengono inoltre sommariamente riassunte le osservazioni espresse da Melli soprattutto in « I "salut" e l'epistolografia medievale », in *Convivium*, t. 30 (1962), pp. 385-398. Per quanto riguarda i *salutz* che si allontanano dall'usuale forma metrica del genere, cioè dall'« ottonario rimato a coppia », cfr. A. Parducci, *art. cit.*, p. 102, che però ovviamente non considera il componimento di Sordello, *Dompna valen, saluz et amistaz*, nel metro della canzone (*Le Poesie*, a cura di M. Boni, Bologna, 1954, pp. 180-182 e soprattutto p. CXXXIX), in quanto non inserito nel suo elenco; inoltre *Les saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil*, ed. P. Bec, Toulouse, 1961, pp. 23 e ss. e la recensione di E. Melli in *Convivium*, t. 30 (1962), p. 230-233. Per quanto riguarda il componimento di Rambertino Buvaelli, *D'un "saluz" me voill entremetre* (*BdT* 281,3), cfr. E. Ruhe, *De amasio ad amasiam. Zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*, München, 1975, pp. 101-102 e Ch. Leube, « Salut d'amor », in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, II/1/5, Heidelberg, 1979, pp. 77-87, pp. 78 e ss. Cfr. inoltre Ch. Leube-Fey, *Bild und Funktion der dompna in der Lyrik der Trobadors*, Heidelberg, 1971, p. 109.

43. *Domna, vos m'avetz et amors* (P16 : mss LNQ) ; *Cel cui vos esz al cor plus pres* (P1 : mss LQRc) ; *Domna, gencher qu'ieu no sai dir* (P3 : mss GLNRc) ; *Domna, jeu pren comjat de vos* (P9 : mss GLNc).

44. Il tentativo di aggregazione è sicuramente più marcato in altri canzonieri relatori di testi narrativi. Per quanto riguarda la rubrica « De bons salutz » che in *N* affianca il *salut* di Arnaut de Maroill, *Dompna, gencher q'ieu non sai dir*, cfr. E. W. Poe, « Another salut d'amor ? Another trobairitz ? In Defense of Tanz salutz e tantas amors », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 106 (1990), pp. 314-337, p. 317, n. 25 (un estratto di questo saggio è « Un poème marginal : le salut d'amour d'Azalais d'Altier », in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della "Association Internationale d'Études Occitanes"* (Torino, 31 agosto-5 settembre 1987), a cura di G. Gasca Queirazza, Torino, 1993, 2 voll., I, pp. 283-288) e soprattutto F. Zufferey, « Philologie matérielle et codicologie : l'enseignement des chansonniers provençaux », in *Filologia classica e filologia romanza : esperienze ecdotiche a confronto*, *Atti del Convegno* (Roma, 25-27 maggio 1995), Spoleto, 1998, pp. 429-442.



rubrica *Complainta* accompagna *Si trobess tan leials messatge* (CVII : P18) che così si autodesigna ai vv. 11 e 14 <sup>45</sup>, mentre *Domna, jeu pren comjat de vos* di Falquet de Romans ha, come da incipit, *Comjat* <sup>46</sup> (CX : P9, così anche in *N*). Infine il *salut* anonimo *Domna, vos m'avetz et amors* (XXI : P16) è introdotto dalla rubrica *Domnejaire* <sup>47</sup> (in *N* e *Q* rispettivamente *comjat* e *tençon*), così come le due versioni di *Hai, dolcha domna valentz*.

*Il correttore di L e Hai, dolcha domna valentz :*

Prima di procedere con l'esame del nostro *salut* va brevemente detto che a lato dell'incipit di quasi tutti i testi di *L*, secondo un avvicendamento irregolare, il correttore ha aggiunto la sigla *ex* o la sigla *con* (abbr. = 9). Le soluzioni offerte da Pelaez, e dallo stesso studioso considerate solo verosimili, circa il significato e la presenza di tali sigle, hanno trovato parziale conferma nelle osservazioni di Signorini che giudica « possibile attribuire ad entrambe un significato univoco che rimanda a diverse modalità di revisione dei testi » : *ex* segnalerebbe testi privi di correzioni ed in cui si riscontra solo la presenza di errori meccanici di copia ; *con* indicherebbe, invece, testi sottoposti ad interventi sostanziali « quali aggiunte o diverso ordinamento delle strofe, riempimento degli spazi lasciati appositamente in bianco, correzioni su rasura » <sup>48</sup>. Per quel che concerne *Hai, dolcha domna valentz*, il correttore ha annotato la sigla *ex* accanto ad entrambe le copie. In *B* non è, infatti, riscontrabile alcun intervento del correttore. Sono invece distinguibili almeno tre sue correzioni in *A*, ma per esse non è necessario pensare che si tratti di correzioni effettuate grazie alla collazione di una diversa fonte. Infatti il correttore sembra qui emendare solo situazioni

45. Cfr. A. Kolsen, « Die provenzalische "complainta" "Si trobes" », in *Studi medievali*, t. 10 (1937), pp. 193-203.

46. T. H. Newcombe (« Remarks on the Themes and Structure of the Medieval Provençal *Comjat* », in *Nottingham Medieval Studies*, t. 34 [1990], pp. 33-63, pubblicato postumo con note esplicative di H. Lucas) cita questo componimento proprio in virtù della rubrica (p. 35), ma ovviamente non lo considera all'interno del suo studio per i fattori indicati a p. 39, n. 17.

47. Sulla denominazione *domnejaire*, cfr. soprattutto P. Meyer, *Le salut d'amour dans les littératures provençale et française ; Mémoire suivi de huit saluts inédits*, Paris, 1867.

48. M. Signorini, *art. cit.*, pp. 853-854, a cui si rimanda anche per il significato dato a queste sigle. Nelle note relative i casi eccezionali.

erronee ricostruibili grazie all'ingegno ed alla conoscenza della lingua <sup>49</sup>. La presenza di questi interventi (segnalati in sede di edizione e nelle note al testo) circoscritta ad *A* potrebbe essere un ulteriore minimo segnale di differenziazione fra le due copie.

*Il salut d'amor* Hai, dolcha domna valentz :

Veniamo quindi all'analisi del componimento. Già ad una sua primissima lettura sono immediatamente rilevabili gli elementi formali e tematici che fanno di *Hai, dolcha domna valentz* un *salut*. Sono presenti infatti numerose delle « typical features of the Old Provençal *salut d'amor* » elencate da Elizabeth Wilson Poe nel suo studio su *Tanz salutz e tantas Amors* <sup>50</sup>.

Iniziamo dalle « formal features ». *Hai, dolcha domna* è in *couplets d'octosyllabes* ; il vocativo *domna* ritorna nel primo e nell'ultimo verso del testo (ma non come primo ed ultimo termine) ed inoltre compare, sempre in forma vocativa, a segnalare l'inizio di possibili sezioni ; l'amante parla di sé in terza persona dal v. 51 al v. 83, nel resto del testo parla in prima persona. Ricorrono sintagmi stereotipati come *domna valentz* (insieme a *dolcha* ai vv. 1, 63, 67), *domna avinentz* (v. 84), *ma dolch'amia* (v. 48, v. 88). Il sintagma *domna valentz*, soprattutto come viene proposto ai vv. 63 e 67, potrebbe far pensare ad un *senhal* <sup>51</sup>. Il «saluto» non è iniziale, ma appare solo al v. 53. Non è inoltre possibile individuare distintamente le cinque parti della « epistolary structure : *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio*, *conclusio* » <sup>52</sup>. Infatti se ai vv. 1-36 è riconoscibile la *captatio benevolentiae*, ma solo per quel che concerne gli elogi nei confronti della dama (*descriptio puellae*) e la dichiarazione amorosa (dal v. 11), la *petitio*, che inizia al v. 37 ed ha i suoi apogei ai vv. 44, 84, 109, viene a confondersi con la *narratio*, soprattutto dal v. 63, ed anche con la stessa *captatio* poiché insieme alla richiesta di mercede vengono garantite le qualità

49. Pulsoni (C. Pulsoni, *Nell'atelier del correttore del ms. provenzale L*, *op. cit.*, p. 294) considera verosimile considerare alcuni interventi del correttore frutto del suo « estro poetico ».

50. « Drawing chiefly on the work of Parducci and Bec », cfr. E. W. Poe, « Another *salut d'amor* ? », *art. cit.*, p. 318-319.

51. Ancora E. W. Poe, ma in *Un poème*, *op. cit.*, p. 282.

52. La studiosa riprende da E. Ruhe, *op. cit.*, pp. 110-111.

morali del richiedente <sup>53</sup>; è inoltre intercalata dalla *salutatio* espressa, come si è già detto, ai vv. 51-55. La *conclusio* è invece facilmente riconoscibile ai vv. 109-114, ovviamente i versi finali, dove « le poète lance (...) un dernier appel à la merci de sa dame pour qu'elle cesse ses rigueurs et daigne l'aimer » <sup>54</sup>. Pertanto non è possibile ripercorrere *Hai, dolcha domna valentz* applicando strettamente e in progressione la ripartizione argomentata da Ruhe e ripresa da Poc.

Anche volendo adottare la tripartizione (più generale e quindi anche più versatile) che Pierre Bec dice essere « généralement » individuabile nei *salutz* di Arnaut de Maroill: « une introduction, l'épître amoureuse proprement dite et une conclusion » <sup>55</sup>, è quasi impossibile indicare dove in *Hai, dolcha domna* termini l'introduzione ed inizi la lettera amorosa. La questione della difficoltà o anche dell'impossibilità di ritrovare ogni volta nei *salutz* le sezioni epistolari codificate dall'*ars dictandi*, oppure di poterle riconoscere come distinte, trova risolutivo compendio nelle parole di Annalisa Landolfi. La studiosa, con esplicito e particolare riferimento alle osservazioni di Bec e Melli, ricorda che: « una certa libertà compositiva, già ammessa nelle *artes*, si riflette nella struttura del *salut*: laddove procedimenti di sovrapposizione e ripetizione (e in alcuni casi anche di soppressione pura e semplice) non sembrano risparmiare alcuna parte del *salut* nella stragrande maggioranza dei componimenti, non escluso (e si veda l'analisi che ne fa E. Ruhe) l'«esemplare» *Dona genser qe no sai dir* di Arnaut de Maruelh (*BdT*, 30, III). E in effetti appare malagevole, in tutti i *salutz* provenzali a noi noti, non solamente discernere con chiarezza i confini tra l'una e l'altra parte, ma spesso anche stabilire a quale sezione della struttura possano essere rinviati dei versi » <sup>56</sup>. È così che può essere descritto anche l'intreccio strutturale di *Hai, dolcha domna valentz*.

Veniamo quindi alle « thematic features ». Delle nove elencate da Poe in *Hai, dolcha domna valentz* ne risultano chiaramente individuabili cinque: l'eccellenza della donna; la morte preferibile alla vita

53. La questione è analizzata da E. Melli, *art. cit.*, pp. 302 e ss.

54. P. Bec, « L'introduction et la conclusion dans les saluts d'amour d'Arnaut de Mareuil », in *Mélanges István Frank*, Universität des Saarlandes, 1957, p. 46.

55. P. Bec, *ed. cit.*, pp. 31 e ss.

56. A. Landolfi Manfellotto, « Eledus, Serena e il secondo Arnaldo », in *Cultura neolatina*, t. 46 (1986), pp. 131-143 (poi in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia...*, Modena, 1989, 4 voll., III, 789-801), pp. 135-136.

senza l'amore della donna (vv. 82-83) ; la richiesta di mercé (vv. 39, 44, 84, 109) ; il ricordo di amanti famosi (vv. 98-99). Per quanto riguarda la caratteristica inserita al punto 3 : « humility, timidity of lover »<sup>57</sup>, in *Hai, dolcha domna*, anche se al v. 11 si trova : « Pero vos am privadament », ai vv. 75-77 : « Donc puous q'el n'es tant harditz / (...) / Qe son non vos no ha mandatz » si comprende invece che tale mancanza di coraggio non è dovuta soltanto alla timidezza dell'amante, ma alla paura che mostrare il proprio nome possa nuocergli a causa della malizia dei *lausengers* (condannati poco sopra, ai vv. 56-62) secondo un ulteriore *topos* utilizzato nei *salutz*<sup>58</sup>.

Oltre a ciò numerose espressioni topiche ricorrenti negli altri *salutz* e, più in generale, nella lirica provenzale, trovano qui riscontro secondo una formulazione che può anche offrire variazioni rispetto a quella stereotipata (vd. *infra* note al testo). Un caso eclatante di corrispondenza testuale si incontra già ai primi versi, che risultano essere assai simili ai versi esordiali del *salut Bella domna gaja e valentz* (vd. *supra*), anonimo in *L*, ma la cui attribuzione ad Uc de Saint Circ è considerata « vraisemblable » dai suoi editori poiché « la pièce est précédée et suivie de chansons de Uc »<sup>59</sup>. Questi i versi :

Bella domna gaja e valentz	1	Hai dolcha domna valentz	1
Pros e cortesza e conoissentz	2	(Saja coinda ez avinentz	2)
		Entre·ls cortez e·l conoiscentz	74
Flors de beltatz e flors d'onors	3	Flors de beltatz e [flors] d'onors	7
Flors de joven e de valors	4	Flors de joventz e de valors	8
Flors de totz bes senes totz mals	7	Flor[s] de tot be q'hom pod trobar	9
Sobra totas fina e leials	8	Ancor vos es la plus leials	23
Lo vostre fis amicx enters	9	Lo vostre fis amicx enter	51
Qe.us es fizels e vertaders	10	q'ieu soi fezels e vertaders	49
Vos saluda e manda vos	11	A vos manda salut e amors	53

In virtù di questi versi, Ruhe parla di imitazione di *Bella domna gaja e valentz* da parte dell'autore del nostro *salut*<sup>60</sup> e Poe suggerisce che

57. E. W. Poe, « Another *salut d'amor* ? », *art. cit.*, p. 319.

58. A. Parducci, *art. cit.*, pp. 89-90. Cfr. inoltre *Si trobess* (P18, Kolsen, *ed. cit.*), vv. 159-165 e E. Ruhe, *op. cit.*, pp. 211-212.

59. Cfr. *Poésies de Uc de Saint-Circ*, ed. A. Jeanroy et J. J. Salverda de Grave, Toulouse, 1913, pp. 143-145, p. 143 n. 1.

60. E. Ruhe, *op. cit.*, p. 212. I versi sono riportati a p. 428, nota 63.

tale imitazione potrebbe essere opera dello stesso Uc, poiché *Bella donna* « was neither good enough nor famous enough to have to attracted many imitators. If Uc did compose *Hai, dolcha donna*, it would not be the first time that he borrowed from one his own works »<sup>61</sup>. Anche se, come segnala la studiosa, l'attribuzione di *Bella donna* non è mai stata messa in discussione, va innanzitutto ricordato che, benché questo componimento sia collocato fra due testi di Uc, soltanto il primo è riconosciuto come tale dal copista che lo segnala in rubrica, mentre il secondo di essi viene lasciato anonimo; inoltre la sezione in cui si trova non è così omogenea (vd. *supra*) da rendere automatica ed indiscutibile l'attribuzione. Si aggiunga ancora l'opinione degli editori che lo considerano un componimento mediocre rispetto alla produzione del trovatore<sup>62</sup>.

Per quel che concerne il nostro *salut*, ritengo che esso sia ancor più difficilmente attribuibile ad Uc, e ciò per motivi strutturali, formali, linguistici e metrici.

Innanzitutto in *Hai, dolcha donna valentz*, oltre a non essere nettamente distinguibili le diverse parti della forma epistolare (vd. *supra*), manca anche uno sviluppo interno coerente. Ciò è dovuto probabilmente al fatto che questo componimento risulta essere un vero e proprio centone di motivi topici — nessun altro *salut* ne riunisce altrettanti — della produzione letteraria provenzale e anticofrancese, espressi secondo una giustapposizione di formule convenzionali non bene amalgamate ed organizzate in una struttura compositiva unitaria. Il *salut*, pur presentando un esordio ed un epilogo relativamente definiti, manca pertanto di armonia interna ed i passaggi fra un motivo e l'altro sono spesso innaturali ed artificiosi. Molti altri versi, quindi, oltre a quelli segnalati da Ruhe, sono in *Hai, dolcha donna* rielaborazioni più a meno pronunciate di espressioni ormai stereotipate della lirica trobadorica, delle quali svariate (ma non tutte) erano già divenute

61. E. W. Poe, « Another *salut d'amor* ? », *art. cit.*, p. 331. La studiosa rimanda ai casi riportati da F. M. Chambers, « Imitation of Form in the Old Provençal Lyric », in *Romance Philology*, t. 6 (1952-1953), p. 116; cfr. anche S. Guida, *Primi approcci a Uc de Saint Circ*, Soveria Mannelli, 1996, p. 68, n. 54.

62. A. Jeanroy-J. J. Salverda de Grave, *ed. cit.*, p. 143, n. 1. Bec (*ed. cit.*, p. 57) cita i primi versi di *Bella donna* come esempio di esordio pieno di banalità e luoghi comuni. Secondo Folena (*op. cit.*, p. 532), invece, questo *salut* dimostra la « notevole versatilità e larghezza di repertorio » di Uc, ma non è collocabile « con precisione nel tempo né nello spazio della sua vita ».

proprie del genere *salut* soprattutto attraverso l'opera di Arnaut de Maroill<sup>63</sup>. L' " iterazione " si attua inoltre anche all'interno del testo<sup>64</sup>, a livello lessicale, sintagmatico e sintattico. Si consideri ad esempio la costruzione dei versi 22 e 36<sup>65</sup>, o dei versi 30 e 34, o, ancora, i sintagmi che ricorrono ai vv. 32 e 68 e ai vv. 63 e 67. Lo stesso termine *domna* ritorna dodici volte nei centoquattordici versi che compongono il *salut* (Arnaud nei centoquattordici versi di *Dona, sel qe no pot aver* arriva a undici). Tale frequenza è dovuta forse anche alla necessità di creare versi di connessione fra un motivo e l'altro, quali potrebbero essere i vv. 44, 84, 95, oltre che al tentativo di emulare una prassi invalsa nel genere. Anche la serie anaforica dei versi 7-9, oltre ad avere un riscontro diretto in *Bella domna gaia e valentz*, si riallaccia ad una soluzione stilistico-retorica già utilizzata nel genere, soprattutto ed ancora nei *salutz* di Arnaut (ad esempio i vv. 13-20 di *Cel cui vos esz al cor plus pres*<sup>66</sup>, ma anche i vv. 92-95, 146-149, 152-158 dell'anonimo *Si trobess*).

Tuttavia una certa originalità emerge, a volte, nella rielaborazione di queste situazioni topiche. Consideriamo qui un unico caso<sup>67</sup>: ai vv. 97-100 l'anonimo autore di questo *salut* unisce il motivo del *morir e viure* (v. 97 e 100) al motivo del ricordo degli amanti famosi, che nel

63. Parducci (*art. cit.*, p. 90) definisce l'autore di *Hai, dolcha domna* « uno stretto imitatore di Arnaut de Maroill ». Per i « motivi particolari di Arnaut de Maroill, che si ripetono in altri scrittori di lettere », *ibid.*, pp. 103-105.

64. « increosciose ripetizioni » le considera Parducci (*ibid.*, p. 90).

65. Per l'analisi più approfondita di questo come degli altri passi che verranno qui di seguito considerati rimando alle note di commento al testo.

66. E, con un ulteriore gioco di alternanza, anche i vv. 56 e ss. Cfr. Ch. Leube-Fey, *op. cit.*, p. 114 e inoltre p. 115, n. 40, dove viene citato *Bella domna*, esempio dell'uso anaforico della metafora *flors* come attributo della dama. A margine va comunque ricordato che *flors* si trova in serie anaforica anche ad es. in *Ai, vergena en cui ai m'entendenza* di Peire Guilhem de Luzerna, qui come appellativo della madre di Cristo (vd. note di commento al testo e F. J. Oroz Arizcuren, *La lirica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, 1972, pp. 386-391). La ripetizione in sequenza, con rimando alla litania, fa comunque parte della lirica mariana anche di ambito trobadorico, cfr. D. Scheludko, « Die Marienlieder in der altprovenzalischen Lyrik », in *Neuphilologische Mitteilungen*, t. 36 (1935), pp. 29-48, soprattutto pp. 38 e ss.

67. Anche le rielaborazioni formali verranno analizzate di volta in volta nelle note di commento al testo.

caso specifico, ed unico nell'ambito dei *salutz* provenzali, sono Ginevra e Lancillotto.

Questo esempio ci introduce direttamente alla questione linguistica, in quanto al v. 98 *Geniure* è un chiaro francesismo ; infatti, essendo in rima con *viure* (v. 97), è da assegnarsi all'autore. Parimenti al v. 34 *sage*, riferito alla dama, si trova in rima con *follatge* (v. 33) e, quindi, anche in questo caso non è attribuibile alla tradizione. Ma altri sono i presumibili francesismi : ai vv. 36 e 58 incontriamo i congiuntivi perfetti *cerchast* e *tornast* o ancora, sempre al v. 97, accanto a *Geniure*, si ha come 3<sup>a</sup> p. s. del perfetto indicativo *fist*. Altresì sono presenti alcuni probabili italianismi, anch'essi presumibilmente da assegnarsi all'autore (fra tutti segnalo al v. 17 *fresch colors*), e delle indubbie " divergenze " dalla lingua provenzale. Ad esempio al v. 82 si trova *volgria* (solo in *A*) ed al v. 108 *tengria* (in *A* e in *B*) : in entrambi i casi il verbo risulta essere il probabile esito della sovrapposizione del condizionale I e del condizionale II. La scarsa conoscenza del condizionale provenzale emerge ancora al v. 57, dove si trova *haureit* per *hauria*.

Segnalo infine che l'anisosillabismo coinvolge circa un terzo dei centoquattordici versi di *Hai, dolcha domna valentz*. Tale quota diminuisce sensibilmente se si ammettono, di volta in volta, computi sillabici differenti per le situazioni di nesso vocalico (anche di *i* tonica più vocale), dove inoltre il problema metrico può combaciare con quello linguistico (ad es. al v. 57 : *haureit* per *hauria*, al v. 82 *volgria*). Rimangono comunque molti versi per i quali non è possibile ripristinare l'isometria.

A questo punto credo che la possibilità di un'attribuzione " autorevole " sia quanto mai improbabile. Le " variazioni " linguistiche che questo testo mostra, il tentativo di adesione completa alla forma ormai caratteristica del *salut*, il susseguirsi di formule topiche che, a volte, possono presentarsi come rielaborazioni mnemoniche dell'autore inducono a far ritenere *Hai, dolcha domna valentz*, più che un prodotto professionale, un esercizio scolastico compiuto da chi probabilmente non aveva sufficiente padronanza della materia e, ancor più, della lingua : forse un aspirante poeta dell'Italia del nord, come indurrebbero a pensare gli italianismi e specialmente i francesismi presenti nel testo.

Infine per quel che riguarda la tradizione di questo *salut* si può dire assai poco. Le due uniche copie convivono nello stesso manoscritto e

sono state trascritte dallo stesso copista. Un sicuro errore congiuntivo (la lacuna al v. 45 colmata dal copista in *A*), a cui si affiancano altre situazioni anch'esse congiuntive, rimanda ad un archetipo comune. D'altro canto è difficile credere che lo stesso copista abbia agito in maniera così contrastante nelle due copie avendo di fronte un'unica fonte (si veda ad esempio il v. 12), anche se in *B* alcune soluzioni hanno l'aspetto di veri e propri aggiustamenti; si considerino i vv. 7-8 dove il maggior rispetto della declinazione (comunque riscontrabile in *B*) non coinvolge i termini in rima, o anche il v. 82, dove *B* offre *volgra* e non *volgria* (vd. *supra*), mentre a v. 108 conserva, come *A*, *tengria*.

In questa situazione di diffusa irregolarità è assai difficile distinguere con certezza, e per ogni singolo caso, l'opera dell'autore dalle variazioni della tradizione. Infatti queste ultime si sono aggiunte ad un testo che già in origine sicuramente conteneva consistenti anomalie, sia dal punto di vista linguistico, sia dal punto di vista metrico. La scelta di *A* come base per l'edizione è quindi dipesa anche dalla maggior coerenza che essa mostra nell' "anomalia", laddove, a volte, *B* sembra emendare. Inoltre si sono limitati gli interventi in sede di edizione ai casi di indubbia corruzione, nella consapevolezza che ogni altro tentativo di emendazione avrebbe rischiato di alterare un componimento indubbiamente mediocre<sup>68</sup>, ma di cui era comunque necessario mantenere tutti gli aspetti stravaganti.

*Alcuni tratti grafematici e fonetici comuni in L e presenti in Hai, dolcha domna valentz*<sup>69</sup>:

1. La *e* breve tonica dittonga in *ie* soprattutto all'interno del gruppo *eu*: *Dieus* 10, *ieu* 27, *mieu* 91.

2. Per l'esito di *-aria*, in *A*: *pleneira*: *chareira* 71-72, in *B*: *plenera*: *charera*. Per l'esito di *-arium* in *A*: *chavalers* 50 e *chavaliers* 99; in *B*: *chavalers* 50 e 99.

3. La *o* breve tonica di norma non dittonga se seguita da fonema palatale<sup>70</sup>: *oill* 16, *voill* 96.

---

68. A. Parducci, *art. cit.*, p. 90.

69. I casi riportati sono esemplari.

70. Sull'evoluzione di *o* breve nei casi di dittongamento condizionato cfr. W. Meliga, « Osservazioni sulle grafie della tradizione trobadorica », in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della " Association Internationale d'Études Occitanes "*, *op. cit.* (note 44), 2 voll., Torino, 1993, II, pp. 763-797, tav. 2.



4. Il nesso *-ct-* evolve in affricata palatale sorda rappresentata generalmente da *-ich-*, *-ch-* : *faicha* (A), *facha* (B) 14. Anche in fine di parola l'esito del nesso *-ct* è di norma reso con *-ch*, *-ich* ; non mancano comunque casi di *-g* : *faig* (A), *fach* (B) 71 <sup>71</sup>.

5. Il digramma *ch* è anche presente in : *dolch'amia* (B) 48, ma *doulsz'amia* (A), ed inoltre *chavalers* 50, *cerchast* 36, *francha* 92, pertanto il suo uso non appare univoco <sup>72</sup>.

6. Viene generalmente mantenuta *h* iniziale etimologica : *honrar* 6, *havia* 33, *harditz* 75.

7. La *l* preconsonantica può mantenersi o vocalizzarsi ; in alcuni casi sono compresenti entrambe le situazioni : *dolcha* 1, *douchors* (B : *dolchors*) 54, *doulsz'a*. (B : *dolch'a*.) 48.

8. La *l* palatale è resa con *ill* : *oill* 16, *nuill'a*. 21, *voill* 96. Il caso del v. 29 *meioraria* ha rari riscontri in *L*, uno è *nuia* al v. 9 di RicBarb *BdT* 421,9 (XXVIII).

9. La *n* palatale intervocalica è resa di norma con *-ign-* / *-ignh-*, raro *-inh-* : *enfeignon* 66, *esseinhamentz* 68, *esseinhamenz* (B : *esseignhamenz*) 32.

10. La labiovelare sorda è resa sempre senza elemento labiale ; davanti alle vocali anteriori *e* ed *i* la labiovelare sonora è resa sia con elemento labiale, sia senza : *pogues* (A), *poges* (B) 21.

11. In posizione intervocalica si trova di norma *-ss-* a rendere la sibilante sorda ; *-sz-* a rendere la sibilante sonora, *d+eli*, *c+eli*, ma anche gli esiti di *ti* (anche in fine di parola) : *esseinhamenz* 32, *pessar* 55 ; *preszada* 3, *descaszer* 62, *plaszers* 54 ; *sapchasz* 15, *solasz* 18.

12. Il nesso occlusiva + *s* è reso con *cx* : *amicx* 51.

13. In *B*, raramente in *A*, la *n* finale romanza tende a cadere : *bo* (A : *bon*) 4, ma *bo* (A) *bon* (B) 102, *fi* (A : *fin*) 19, etc.

Si rimanda l'esame di alcune caratteristiche morfologiche alle note di commento al testo. Qui si segnala solamente che in *Hai*, *dolcha domna valentz* non vengono rispettati gli schemi della declinazione bicasuale.

71. Cfr. anche Å. Grafström, *Étude sur la graphie des plus anciennes chartes languedociennes avec un essai d'interprétation phonétique*, Uppsala, 1958, p. 203.

72. Per alternanze di questo tipo in *C*, cfr. F. Zufferey, *op. cit.*, p. 142.

Lo schema metrico :

*Hai, dolcha domna valentz* si compone di 114 versi in *couplets* d'*octosyllabes*. Si indicano qui di seguito i versi ipometri ed ipermetri secondo quello che risulta di norma essere l'uso metrico provenzale <sup>73</sup>.

Sono ipometri i vv. 1, 25, 26, 27, 35, 41, 54, 55, 56, 57, 75, 78, 79, 107. Sono ipermetri i vv. 12, 15, 21, 24, 32, 33, 43, 46, 47, 48, 80, 82, 86, 92, 94, 95, 98, 100, 111, 113, 114.

Per le ragioni sopra esposte gli aggiustamenti metrici sono circoscritti ai casi riportati nelle note di commento al testo.

L'edizione :

Quando è risultato possibile si è cercato di rispettare la punteggiatura del manoscritto <sup>74</sup>. Si sono limitati gli interventi di normalizzazione grafica alla distinzione fra *v* consonante e *u* vocale. Si è mantenuto *j* (= *3* e *j*) <sup>75</sup> come da manoscritto. Le integrazioni sono fra parentesi quadre [ ], per le espunzioni si rimanda all'apparato. In apparato sono, inoltre, segnalati gli interventi del correttore e del copista.

Sabina MARINETTI.

Hai, dolcha domna valentz,  
Saja, coinda ez avinentz,

---

1-2. I due versi ripropongono per la struttura sintattica, e con lievi variazioni lessicali, l'esordio di *Bella domna gaja e valentz* (vd. *supra*). Tra le numerosissime occorrenze della produzione trobadorica dove l'appellativo *domna* si trova accomunato all'aggettivo *valentz* si ricordano qui, per l'interesse specifico, gli esordi : *Totas bonas domnas valentz* (AMar, P5), *Bella domna gaja e valentz* (UcSt-C, P10), *Dompna valen, saluz et amistaz* (Sord, BdT 437,14). Nei *salutz*,

---

73. Per quel che concerne i nessi vocalici, cfr. C. Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, 1979, pp. 10-13.

74. Si è tenuto conto anche delle indicazioni presenti nell'articolo di M. Careri, « Interpunzione, manoscritti e testo. Esempi da canzonieri provenzali », in *Cultura neolatina*, t. 46 (1986), pp. 23-41, pp. 28-33.

75. Vd. n. 11.

Sobre totas la plus prezada  
 E de bon prez la renomada,  
 Qar vos dej'hom per gran valor

5

---

3. Qu'es s. *A*, E s. *B*, prezada *B* — 4. bo *B* — 5. de *B*.

---

comunque, l'attributo *valentz* riferito alla *domna* è costantemente presente, così come nell'intera produzione di Arnaut de Maroill (ad es. P1 v. 77, P2 v. 82), anche in concomitanza con *avinentz* (*BdT* 30,17 v. 29) ed in rima (*BdT* 30,20 vv. 7-8 : « pros dona e valens, / de totz laus avinens »). L'autore di *Hai, dolcha domna valentz* sembra avere ben presente tale tradizione poiché utilizza *valentz* ben sette volte di cui le prime sei qui elencate in rima : tre nel sintagma *domna valentz* (vv. 1, 63, 67), due ancora come attributo della *domna* (vv. 31, 111), una come denominazione di coloro che sanno amare cortesemente (v. 73), una come attributo del poeta (v. 81). Per la forma *saja* (v. 2), cfr. *SW* VII, p. 490b e P. Meyer, « Notice du ms. fr. 1852 de la Bibliothèque Nationale, contenant divers opusculs religieux en Rouergat », in *Bulletin de la SATF*, t. 16 (1890), pp. 75-107, p. 87 : « gen saja ». Vd. anche v. 34. — 3. Si è qui ritenuto opportuno proporre il discorso in forma asindetica ristabilendo anche l'isometria. La correzione è agevolata dalla diffrazione (*A* : Q'es s. ; *B* : E s.). Per *A* Pelaez (*op. cit.*, p. 68) trascrive « QEsobre (...) », ma si legge « QE(s)sobre (...) » : l'abbreviazione rimane nascosta dal fregio della lettera capotesto ; « Qessobre » danno Grüzmacher e Mahn ; la *plus prezada* ritorna ai vv. 13 e 111 dove precede la *plus valentz*. — 4. *E de bon pretz la renomada* : cfr. *Dona, la genser c'om demanda* (P7 ; *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éd. par L. T. Topsfield, Paris, 1971, pp. 365-369, tra le *poésies d'attribution douteuse*), vv. 40-41 : « E pels pus pros nominativa / De bon solatz ». — 5. *Qar* ha qui l'accezione “ per tale motivo ”, con valore esortativo. Sia in provenzale (cfr. F. Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen, 1986, p. 345, § 1006), sia in francese, *qar* così inteso precede di norma il congiuntivo (in francese anche l'imperativo, cfr. A. Bertin, *L'expression de la cause en ancien français*, Genève, 1997, p. 152, dove si ricorda che « le *car* volitif semble parfois le fruit d'un raisonnement, ce qui le rapproche du *quare* conclusif latin »). Si ritiene quindi giusta la lezione di *A* *dej'* rispetto a quella di *B* : *de*. Quest'ultima è inserita da Pelaez (*ed. cit.*, p. 9) fra le « forme italianeggiate che si trovano sparse in tutto il codice » ; *dej* per *deu* è comunque attestato in *L*, ad es. *RigBarb*, *BdT* 421,9, v. 27 (A. Varvaro, *ed. cit.*, p. 190), cc. 11r e 122r. Infine nel sintagma *per gran valor*, *per* introduce il motivo (*LR* IV, 502) “ in ragione del grande valore ”.

Honrar sobre totas las flor.  
 Flors de beltatz e [flors] d'onors,  
 Flors de joventz e de valors,

---

7. beltat *B*, flors manca *AB* — 8. jove(n) *B*.

---

6. *totas las flor* : non si è ritenuto opportuno correggere poiché si è considerato *flor* un italianismo, cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, II, *Morfologia*, Torino, 1968, pp. 67-68 (tit. orig. : *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, 3 voll., Bern, 1949-1954, II : *Formenlehre und Syntax*), che ricorda l'uso di : « *la flor* negli antichi dialetti genovesi, lombardo, veronese e veneziano », e, fra tutti, Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti et de pulcritudine eius et beatitudine et gaudia sanctorum* (in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, 1960, I, p. 627-637, poi anche nella *Letteratura italiana delle Origini*, Firenze, 1991<sup>6</sup>, p. 137), vv. 89-92 : « Ancora : per meço un bel flumo ge còr, / lo qual è circundao de molto gran verdor, / d'albori e de çigi e d'altre belle flor, / de rose e de vïole, ke rendo grand odor ». La forma *flor* potrebbe essere stata indotta anche da necessità rimiche. Infatti ai versi successivi si trova la rima *-ors* e in *Hai, dolcha domna* non risultano esserci ripetizioni di rime in distici adiacenti, vd. ad esempio vv. 49-52 e 59-62 dove si succedono distici in rima *-ers* ed *-er*. L'usuale appellativo *flors* di norma usato ad indicare « colei che primeggia fra molte per una virtù o una qualità » (vd. anche i vv. 7-8), diviene qui motivo iperbolico (cfr. F. Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen, 1994, e *Medieval latin and the Rise of the european Love-Lyric*, by P. Dronke, 2 voll., Oxford, 1965, I, p. 181 e ss., p. 36, § 100) ; per i *salutz*, fra tutti P16, vv. 74-77. Per la struttura ed il lessico, interessante il raffronto con il v. 4 della canzone alla Vergine *La flor del mun, a cui per dreit sopleia* (*Poésies religieuses provençales et françaises du manuscrit extravag. 268 de Wolfenbuettel*, publ. par E. Levy, Paris, 1887 – anche in *Revue des Langues romanes*, t. 31 [1887], pp. 173-288, pp. 111-112) : « devem honrar sopra trestot honors ». — 7-8. Il distico gioca sull'iterazione di una formula topica della lirica trobadorica (sull'uso anaforico di *flors* vd. *supra*). Cfr. inoltre, per la questione già esaminata nella n. 66 (vd. *supra*), PGI Lus BdT 344,1, vv. 13-15 : « car vos es flors de vera conoissença, / flors de beutat, flors de vera merce, / flors a cui-l mons [...] » e, per il lessico presente anche in *Hai, dolcha domna*, cfr. BonCalvo, BdT 101,12, vv. 46-47 : « Ai, flors de valor e de cortesia / e de beutat ! Ai, bella, douz'amia ! ». La maggior attenzione che *B* sembra prestare alla declinazione : *beltat / joven / Flors* non tocca i termini in rima, cfr. comunque i vv. 3-4 di P10 : « Flors de beltatz e flors d'onors, / Flors de joven e de valors ». Proprio sulla base di questi versi al v. 7 si è ritenuto necessario integrare *flors*. L'assenza di *flors* in *A* e *B* viene considerata pertanto errore congiuntivo. Si ristabilisce così anche la misura del verso.

Flor[s] de tot be q'hom pod trobar,	
Dieus vos formet sol per amar.	10
Pero vos am privadamentz	
Qar es del mond la plus avinentz,	
La plus prezada de valor,	
Enteiramentz faicha d'Amor.	
E sapchasz, domna, qe tan m'abellis	15

---

9. Flor *A* — 12. d. mon mais *a. B* — 14. Enteramentz facha *B* — 15. sabsz *B*.

---

9. *Flor[s]* : in quest'unico caso si è intervenuti a ripristinare la declinazione bicasuale con l'integrazione della *s* segnacaso, altrove si è preferito mantenere la lezione del manoscritto. Infatti si tratta di una probabile omissione del copista, come risulta anche dal confronto con i versi precedenti. In *B* : *Flors*. Per il motivo espresso nel verso cfr. BtCarb, *BdT* 82,7, v. 54 : « de tot be portas la flor ». Favati (*Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei secc. XIII e XIV*, ed. crit. a cura di G. Favati, Bologna, 1961, p. 515) inserisce *pod* fra i venetismi presenti nelle *vidas*. — 10. Cfr. *J'ai appris à bien amer* (P. Meyer, *Le salut d'amour, op. cit.*, p. 28), vv. 53-56 : « Ainsinques le forma nature / Qui en li former mist sa cure / Et si la fist por esgarder. / Diex ! (...) » ed ancora *Douce dame, salut vous mande* (*ibid.*, p. 40), v. 68 : « Diex la fist por au monde plaire ». — 11. *Pero* : « perciò » (*LR* IV, 513). Scarne risultano essere le attestazioni dell'avverbio *privadamentz*, cfr. ad es. la *Cort d'Amor* (*The Cort d'Amor. A thirteenth-century allegorical art of love*, by L. E. Jones, Chapel Hill, 1977), vv. 947-948 : « E cug ades ab vos parlar / Privadamens » e, per l'interessante contesto che rimanda ad un motivo divenuto tipico del genere *salut* (Parducci, *art. cit.*, p. 105), cfr. LanfCig, *BdT* 282,25, 34-37 : « S'ieu trobes qui li fos privat, / qui privadamen da ma part / portes salutz et amistatz / a leis, don ma salutz no's part ». — 12. In *B* il comparativo *mais* al posto del superlativo relativo *la plus* di *A* riduce *del mon* a secondo termine di paragone, cfr. v. 21 ed inoltre, ad e., RigBarb, *BdT* 421,9, v. 41 : « de mi q' l'am mais d'altra ren del mon ». È da ritenersi ovviamente corretta *A*, benché ipermetra, anche sulla base di « la plus prezada » presente al v. successivo. Favati (*ed. cit.*, p. 514) elenca *mond* (*mon* in *B*, *mond* in *AB* ai vv. 22, 35, infine *mon* in *AB* al v. 110) come italianismo presente nelle *vidas*. — 14. *Amor* è probabilmente comp. d'agente ; non è chiaro se così lo intenda anche Parducci (*art. cit.*, p. 90) che riporta il verso definendolo una « fresca espressione » di *Hai, dolcha domna*. — 15. L'ipermetria del verso raggiunge le due sillabe (episinalefe tra i vv. 14-15 ?). È possibile ipotizzare l'inserimento del vocativo *domna* non ritenuto necessario dall'autore e aggiunto nella tradizione per la sua valenza formale all'interno del genere *salut* (vd.

Vostr'oill rientz e lo clar vis,  
 Lo gent cors e ill fresch colors  
 E-l gais solasz q'havesz d'amors,  
 E-l fin deportz e-l bel solasz,  
 Vostre bos aibs qe tan mi plasz. 20  
 Mais de nuill'autra c'on pogues dire,

19. fi B. — 21. q'ho(m) poges B.

*supra*). Il verbo *saber* è proposto secondo le varianti *sapchasz* (A) e *sabesz* (B). Usuale la costruzione nella quale ad una serie di sostantivi singolari coordinati (vv. 16-20) corrisponde il verbo al singolare (F. Jensen, *Syntaxe, op. cit.*, pp. 208-209, § 478). D'altro canto *oill* (v. 16) è qui inteso come singolare (*ibid.*, p. 21): "sguardo". — 17. *e ill fresch colors*: *fresch* fa ritenere che *colors* sia qui maschile e, pertanto, un italianismo: "freschi colori" (sulla questione dei termini in -or come italianismi, cfr. soprattutto Bertoni, *I Trovatori d'Italia*, Modena, 1915, pp. 168-169 e 173). Si deve comunque tener conto del fatto che l'articolo potrebbe essere femm. sing. ed in questo caso *fresch* risulterebbe essere una variazione nella tradizione. Ma è assai più probabile che si tratti ancora di un calco, in questo caso su *il*, art. det. masc. sing. dell'italiano, soluzione resa in edizione attraverso l'assenza del punto enclitico. Si recupera, in tal modo, l'isometria. Secondo Stimming si trova ancora *color* maschile in BtBorn, BdT 80,24a, v. 2: « Mentr'es joves, e-l color fresc e blanc » (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, t. 134 [1916], pp. 101-110; qui Stimming mette in dubbio l'attribuzione di questo testo a Bertran de Born — *unicum* di a<sup>1</sup> — anche per i numerosi errori metrici e stilistici). È invece femminile per Gouiran (*L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence, 1985, II, pp. 839-844): « e-l color fresc'e blanc' / E las (...) ». Per quanto concerne gli altri *salutz* cfr. ad es. ArnMar, P3, v. 38: « E-l gen cors e-l fresca colors ». — 18-19. *solatz* ritorna nei due versi con identità di significato in una sorta di ripresa rimica. Per il motivo espresso ai vv. 15 e 18, cfr. anche ArnMar, P5, v. 134: « Tan m'es plazen vostre solatz »; per la rima ElCair, BdT 133,12, vv. 6-7: « mas tan mi platz / jois e solatz ». Il rimando è ovviamente ai *solatia amoris* del *De Amore*. — 21-23. Così la traduzione di questi versi: "se si volesse scegliere la donna più leale del mondo, voi lo siete di più di qualsiasi altra che si possa menzionare". Sull'inversione soggetto-verbo (*Ancor vos es* in A, *Ancar esz vos* in B) prodotta da un « adverbe, un régime prépositionnel ou d'autres compléments circonstanciels placés en tête de phrase » dove il soggetto può essere « substantif (...) [o] pronom sujet », cfr. F. Jensen, *Syntaxe, op. cit.*, p. 362, § 848. Infine, per quanto riguarda la rima, il sintagma *del mond eslire* può ricondurre a situazioni simili, cfr. ad es. RambBuv, BdT 281,4,

Qi la volges del mond eslire,  
 Ancor vos es la plus leials ;  
 E si no cuges qe fos aitals  
 Com vos hai dit veramentz, 25  
 Ben vos dig certainamentz  
 (Qar jeu soi d'aital affaire,  
 Cho no-m devez a mal retraire) :  
 « Volenters [v]os meioraria ! »,  
 Mais jeu no crei q'al seigle sia 30

22. volgues *B* — 23. Ancar esz vos l. *B* — 24. cuides *B* — 25. veiramentz *B* —  
 26. Be v. dic certainementz *B* — 29. v. os m. *A*, Qe volontiers v. *B* — 30. siegle *B*.

vv. 4-6 : « e deu per dreich portar maior lauzor / c'atra del mon que hom saubes  
 eslire, / car no-i faill res de ben c'om puosca dire ». — 24-36. In questi versi  
 vengono riproposte in maniera originale alcune formule tipiche della poesia  
 cortese. — 24. *aitals* pron. indefinito, si pone qui obbligatoriamente (*fos* 3<sup>a</sup> cong.  
 imp.) come avv. di modo : “ così ” (cfr. J. Ronjat, *Grammaire istorique des parlers  
 provençaux modernes*, 4 voll., Montpellier, 1930-1941, III : 1937, p. 494, § 746).  
 — 26. Si noti il presente indicativo *dig* forse a rafforzare, come *Ben* e *certaina-*  
*mentz*, la veridicità dell'asserzione. — 27-28. Questi due versi costituiscono un  
 inciso in cui il poeta previene, giustificandola, l'audace affermazione del v. 29,  
 comunque resa immediatamente retorica dai versi successivi (30-36). — 28. *a*  
*mal retraire* per il consueto *en mal retraire* (*SW* VII, 302) ; malgrado la possibile  
 confusione nell'utilizzo delle preposizioni, dovuto alle locuzioni *traire a mal*,  
*tener a mal*, *tornar a mal* etc., è possibile qui considerare l'eventualità di una  
 “ italianizzazione ” ; cfr. Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 71-74 :  
 « E cciò mi piace forte, / solo c'a voi non sia / ritratto a villanìa- per sospetto »,  
 dove Contini (*Poeti del Duecento*, ed. cit., I, p. 118) annota ovviamente :  
 « ritratto (provenzalismo) : “ imputato ” ». Per l'utilizzo del sintagma nei *salutz*  
 cfr. anche *Tanz salutz e tantas amors*, vv. 61 e 65 e E. W. Poe, « Another *salut*  
*d'amor* ? », art. cit., p. 321. — 29. Il verso è introdotto dal v. 26 : in *A* secondo il  
 discorso diretto, in *B* indiretto, tramite la congiunzione *Qe* la quale però rende  
 il verso ipermetro. Inoltre in *A* si trova erroneamente *os* dopo parola che termina  
 per consonante (cfr. *SW* VIII, 845) ; l'errore non è presente in *B* ; *meioraria* : si  
 riutilizza qui il *topos* della donna amata dotata di perfezione e quindi “ non  
 migliorabile ”, poiché già *melher* ; cfr. ad es. GlStDid, *BdT* 234,4. — 30. La  
 forma *seigle* è presente anche al v. 11 di *Qant vei et consir et pens* (E. Levy, ed. cit.,  
 p. 113) : « Quel seigle fals recreçens ». Compare inoltre al v. 4 di « *En Nicolet*,  
*d'un sognie qu'ieu sognava (...)* » (JoAub, *BdT* 265,2), nell'edizione di De  
 Bartholomaeis (ed. cit., II, p. 114) : « Totz lo seigl'es d'un'aigla (...) », il quale,  
 pur seguendo il testo di V. Crescini (*Manuale per l'avviamento agli studi proven-*

Domna tan pros ni tan valentz  
 Ne si complida d'esseinhamentz ;  
 Be sai qe dit havia follatge  
 Qar jeu no crei q'una si sage  
 Trobess hom en tot lo mond  
 Qi lo cerchast tot de reond.

35

31. ne *B* — 32. esseinhamentz *B* — 35. totz *A* — 36. in *A* cerchast : r *copista* nell'interlinea.

*zali*, introduzione grammaticale, cretostomazia e glossario, terza edizione migliorata, Milano<sup>3</sup>, 1926, p. 304), ripristina in questo caso *seigl'* come da manoscritto (canzoniere *U*, c. 129v : *Tot loseigles*), là dove Crescini aveva corretto in *segl'*. Cfr. anche G. Bertoni (*ed. cit.*, p. 513). — 32. Pressoché identico il v. 68 e stesso rimante ai vv. 31 e 67 : *valentz* in entrambi i casi come epiteto della dama. — 33. *havia* è qui quello che Henry (A. Henry, *Études de syntaxe expressive. Ancien français et français moderne*, Paris, 1960, pp. 44-45) definisce un « imparfait de certitude inéluctable, mais en trompe-l'œil. On présente comme un fait réalisé, et même classé, ce qu'une seule condition pouvait empêcher et, en réalité, a empêché ou plutôt, " retiré " de la réalisation-mirage, fait revenir en arrière vers le néant définitif (...) ». Cfr. anche W. Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, trad. fr. par A. Doutrepont et G. Doutrepont, 4 voll., Paris, 1890-1906, III (1900), p. 769, § 689 e E. Lerch, *Historische französische Syntax*, 3 voll., Leipzig, 1925-1934, II, 1929, p. 193. — 33-34. *follatge* : *sage* : poiché riferito alla dama, *sage* risulta essere un francesismo. Per la rima in ambito oitanico cfr. ad es. il *Salut d'amour* : *Amors, a vous ainz qu'a nului* (cfr. R. O'Gorman, « The " Salut d'amour " from the La Clayette Manuscript attributed to Simon », in *Romance Philology*, t. 20 [1966], pp. 39-44, e J. Monfrin, « Pièces courtoises du XIII<sup>e</sup> siècle », in *Revue de linguistique romane*, t. 34 [1970], pp. 133-148), vv. 117-120 : « Douce dame vaillant et sage, / ne vos puis trametre mesage / de ma mort et de mon malage ? / Ne sai se ce est sens ou folage ». *Sage* si trova ancora come francesismo in rima in un rimaneggiamento « en mauvais vers provençaux » di una canzone attribuita a Rogeret de Cambrai (cfr. A. Långfors, « Mélanges de poésie lyrique française. V », in *Romania*, t. 58 [1932], pp. 321-372, pp. 351-353). Fra i trovatori cfr. inoltre : RbVaq, *BdT* 392,8, vv. 35-36, dove ovviamente *sage* è maschile. Per la struttura del v. 34 vd. anche v. 30. — 34-36. La traduzione di questi versi è : « Perché non credo che una donna altrettanto saggia si troverebbe al mondo neanche perlustrandolo dappertutto ». Per la presenza del cong. imp. anche nell'apodosi (in questo caso dipendente), cfr. F. Jensen, *Syntaxe, op. cit.*, p. 346, § 807 : « l'emploi de l'imparfait du subjonctif dans les deux propositions, construction courante en ancien français, n'existe



Pero en vostra merce ren  
 Mi e mon cor tot eissamen :  
 Hajan merces per vostr'onors ;  
 Retenez me per servidors, 40  
 Qar tot soj a vos donatz  
 De me vos prenga pietatz ;

37. in *A* merce ren : -e ren *correttore su rasura* ; m. mi ren *B* — 38. in *A* tot *copista nell' interlinea* — 39. Hajasz *B* — 41. soi *B* ; in *A* soj : o *su rasura, copista* ?

pour ainsi dire pas en occitan, sauf dans les rares cas où le système hypothétique dépend d'une régissante ». Al v. 36 il cong. perf. *cerchast* (*SW I*, 244 : « durchsuchen, absuchen » e *LR II*, 382 : « scruter ») è con ogni probabilità un francesismo. La stessa forma di congiuntivo ritorna a v. 58. La diversa evoluzione della 3<sup>a</sup> p. s. cong. perf. latino in provenzale ed in francese è ricordata da H. Suchier (*Le français et le provençal*, trad. par P. Monet, Paris, 1891, p. 122). Per la formulazione (non più originale) di questi versi cfr. inoltre JoAub, *BdT* 265,3 (conservato solo in *H*), vv. 18-19 : « (...) adonc vos trobares, / *Lei* qui cerchas tot lo mon e reon » (A. Kolsen, « Altprovenzalisches, 18 : Das Sirventes des Joan d'Albuzo gegen Sordel », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. 58 [1938], pp. 99-103, p. 101). *De reond*, per l'usuale forma provenzale *en redon*, forse ad intendere “ dintorno ”. Per *reond* è possibile considerare l'influenza oitanica (*reont*), anche se il mantenimento della *d* finale riconduce forse all'Italia (per il rimantc *mond* vd. nota al v. 12) ; la forma *reondo* è presente ad es. in Giacomino da Verona, *De Ierusalem*, op. cit., v. 121 (G. Contini, ed. cit., p. 632). — 37-39. Al v. 37 -e ren (*merce ren*) è su rasura, di mano del correttore ; in *B* si trova *merce mi ren* ed il verso è ipermetro. Quindi il correttore con il suo intervento ha, verosimilmente, cancellato il pronome *mi* che doveva essere presente anche in *A*. Ha così eliminato un elemento superfluo (ritorna infatti al v. successivo) ripristinando la misura del verso. La lezione al v. 39 di *B* : *hajasz* (sogg. : la dama), rispetto a *hajan* di *A* (riferito a *mi e mon cor*), appare banalizzante, anche se rientra nella formulazione tipica (cfr. soprattutto BnVent, *BdT* 70,21, vv. 40-42 : « Bona domna, conhd'e prezans, per Deu ayatz de me mercei ») e, allo stesso tempo, costituisce sequenza con *Retenez* al v. successivo. Potrebbe forse dipendere dalla presenza proprio del pronome *mi* al v. 37 e, in tal caso, ci si troverebbe di fronte ad una situazione in cui le due versioni presentavano un errore comune, emendato in *A* dal correttore e mantenuto in *B*, dove si era già intervenuti sulla forma verbale. In *A*, al v. 38, *tot* è aggiunto nell'interlinea dal copista. Per i *salutz* cfr. ad es. FalqRom, P9, v. 199 : « q'eu soi tot en vostra merce ». — 40-43. Si susseguono tre sintagmi tipici della lirica trobadorica, interrotti al v. 42 dalla richiesta di mercé. Per quest'ultima cfr. FalqRom, P9, v. 196 : « de mi vos prenda

Mon cor havez en vostra preszon,  
 Merce, Domna, per Dieu del tron,  
 Qar nul'autra non voill jauszir 45  
 Tan solamentz vos q'am e deszir.  
 Per Dieu e per vostra cortesia  
 Retenez m'ab vos, ma doulsz'amia,  
 Q'ieu soi fezels e vertaders

43. preszo *B* — 44. pel d. d. tro *B* — 45. nuill'a. no jau. *B*; in *A* voill copista nell'interlinea — 46. Mas solamentz v. q'eu desir *A*: Mas s- correttore su rasura, eu su rasura, correttore? — 47. e manca *B* — 48. dolch'a. *B*.

pietaz ». Per quanto riguarda, invece, la formula del v. 40: *retenez me per servidors*, cfr. soprattutto G. M. Cropp, « L'apr. retener: son sens et son emploi dans la poésie des troubadours », in *Mélanges Charles Rostaing* (...), 2 voll., Liège, 1974, I, pp. 179-200, p. 185. Nei *salutz* cfr. ad es. AMar, P3, v. 193: « Prendes m'al vostre s[er]vidor », RambBuv, P8, v. 8: « qe-m penria per servidor ». — 44. Si rimanda al famoso verso di PVid, BdT 364, 21, v. 31: « Dona, per Dieu del tro ». — 45. *voill* è aggiunto sopralinea dal copista in *A*, ma non in *B*. La sua mancanza (in prima scrittura) in entrambe le copie costituisce errore congiuntivo (vd. *supra*). Per quanto riguarda *jauszir* inteso come “ possedere ”, cfr. LR III, 443. — 46. *Mas s-* è su intervento del correttore; per *mas solamentz*, cfr. Jensen (*Syntaxe*, op. cit., p. 287, § 662): « *Mas* peut précéder par emphase, ou bien il peut être renforcé par *solamen*, *can* ». In *B*, invece, si trova l'unione sintagmatica *Tan solamen* (SW VII, 769, FEW XII, 79a-b), così anche al v. 64 (*A* e *B*). Si preferisce pertanto la lezione *Tan*, forse già presente in *A* ed erasa dal correttore in favore di *Mas*. Inoltre si stima sempre migliore *B*: *am e desir* (benché il verso sia ipermetro), poiché conserva la frequente dittologia sinonimica, mentre *eu* di *A* è ancora su correzione (del correttore?). — 49-51. I vv. 9-10 di P10 (vd. *supra*) sono invertiti in *Hai, dolcha domna*. Inoltre i due versi, a differenza di P10, fanno parte di due periodi diversi, il primo dei quali si chiude con il v. 50. Qui, secondo Parducci (*art. cit.*, p. 90), la richiesta del poeta alla dama di « ritenerlo come “ chavalers ”, lo farebbe ritenere come appartenente a classe elevata. E la lettera (...) rivolta a donna realmente esistita ». In realtà l'autore sta probabilmente utilizzando ancora un'espressione convenzionale, cfr. ad es. RambBuv, BdT 281,2, vv. 26-27: « pos cil dont mos cors no s'estrai / me reten per son cavalier » (Rambertino Buvaelli, *Le poesie*, ed. crit. con introduzione, traduzione, note e glossario a cura di E. Melli, Bologna, 1978, nota a p. 166) e soprattutto ancora G. M. Cropp, op. cit., p. 185 (vd. nota al v. 40). Infatti *chavalers*, pur non dipendendo direttamente da *Retenez* al v. 48, potrebbe essere ad esso agganciato dal punto di vista semantico. A v. 50 *apres* indica “ inoltre », cfr. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, I,

E apres vostre chavalers.	50
Lo vostre fis amicx enter,	
Qi es cortes e plaszenter,	
A vos manda salutz e amors	
Joi e plaszers e douchors,	
Tant qant sai dir ne pessar,	55
Mais son nom no·us vol mandar	
Qar trop haureit grant paors	
Qe no li tornast a folors.	
Perqe ? Per los fals lausengers,	
Vilans, enoios malparlers	60

---

54. dolchors *B* — 56. volc *B* — 57. hauria *A* : ia *correttore su rasura* — 60. Vilas *B*.

---

586B. Infatti la sua posizione (anticipa *vostre*) porterebbe ad escludere che si tratti del part. pass. di *aprendre* (*LR IV*, 628). Dal v. 51, che introduce il “saluto” (v. 53), fino al v. 83 il poeta parla di sé in terza persona. — 55. *sai* obbliga a leggere il verso come un inciso. — 56. Il concetto qui espresso viene ribadito al v. 77. — 57. *haureit* modificato dal correttore in *hauria* in *A* (con la lampada è ancora visibile la desinenza *-eit*) viene qui ripristinato in quanto possibile forestierismo : un oitanismo (*avreit / avroit*) o, forse, un italianismo (*avrei*). — 58. *folors* è probabilmente qui inteso come “esito negativo” quindi “danno”; cfr. T.L. III, 2020, dove si rimanda a *folie* con lo stesso significato (T.L. III, 2014-2015) ed ai vv. 1751-1752 de *Les enfances Ogier*. Così nell’edizione di A. Henry (*Les œuvres d’Adenet le Roi*, 4 voll., 1951-1963, I-III : Brugge, IV : Bruxelles-Paris, III (1956), *Les enfances Ogier*, p. 347) : « Sadoines l’ot, si ot moult grant pāour Que cele emprise ne tornast a folour » il quale traduce : « *Torner a folour* : “finir en désastre” ». Infatti è possibile che l’autore stia usando una formula francese come evidenzerebbe anche il congiuntivo *tornast* (vd. *supra*, nota a v. 36). Per quanto riguarda la presenza nella frase della negazione *no*, cfr. Jensen, *Syntaxe, op. cit.*, p. 291, § 670 : « Les verbes et les locutions marquant la crainte se font souvent suivre d’une complétive comportant une négation explétive, mais cette règle n’est pas généralement suivie ». La formula, inserita in contesto diverso, è in RbAur, P6 (Pattison, *ed. cit.*, pp. 144-152), v. 144 : « Mas eu tem no·m tornes a dan ». — 59-60. Per la rima ed il lessico cfr. ad es. RbVaq, *BdT* 392,20, vv. 113-116 : « Bona dompna valens, / cortes’ e conoissens, / non crezatz lausengier / ni jelos malparlier / de mi (...) ». In *B* dopo *Perqe* si trova il simbolo che nel sistema interpuntivo di *L* rappresenta il punto interrogativo (Careri, *art. cit.*, p. 28).

Qi fan chascun jorn son poder  
 De joi e d'amor descaszer.  
 Pero vos prec domna valentz  
 Q'hajasz en vos tant solamentz  
 Qe li croi vilain enoios, 65  
 (Qi s'en feignon d'esser joios  
 Disen q'ama[n] domna valentz  
 E complida d'esseighamentz)  
 Q'els sian per vos totz tenps aunitz.  
 E apres vos l'emperaritz 70  
 Lo ha faig dir en cort pleneira ;

61. j. a p. *B* — 62. Joi e amor d. *B* — 64. tan *B* — 66. se feigno *B* — 67. Dis *B*,  
 ama *AB* — 68. esseinhamentz *B* — 69. onitz *B* — 70. apres *B* ; emperariz *A*  
 amperaritz *B* — 71. fach *B* ; plenera *B*.

61-62. *fan...son poder / de...* : cfr. *SW VI 412-413 (16)* : « *faire son (tot son) p.* »  
 “Thun was man kann, was in jmds. Kräften steht, sein Möglichstes thun” »  
 che porta come es. *RbVaq, BdT 392,3*, vv. 71-72 : « (...) e fassa som poder / de  
 passar mar e d'aucir la gen canha ». — 63-69. *Pero vos prec domna valentz /*  
*Q'hajasz en vos tant solamentz / Qe li croi vilain enoios ... Q'els sian per vos totz*  
*tenps aunitz* : per la costruzione cfr. il volgarizzamento italiano del *De Amore*, I,  
 17 (*De Amore*, a cura di G. Ruffini, Milano, 1980, p. 115) : « Ma si vi voglio  
 pregare d'una cosa ch'abbiate in voi, che non lodiate tanto la persona che poscia  
 vi sia vergogna a lodarla ». Al v. 69, dopo il lungo inciso dei vv. 66-68, l'autore  
 ripete la congiunzione e il soggetto (*Q'els*). Cfr. anche *FqMars, BdT 155,27*, v.  
 26 : « per qu'e-us prec, dompna valens, / que (...) ». Al v. 65 *vilain* è forma  
 oitanica. In *B*, ad inizio verso, segno di paragrafo rosso. — 67. *dis* in *B* potrebbe  
 essere dovuto al mancato scioglimento di un'abbreviazione. In *ama[n]* si inte-  
 gra la *n*, la cui caduta, in posizione finale, non è frequente in *A*. Tuttavia non è  
 possibile escludere completamente che *ama* sia forma dell'Italia settentrionale,  
 dove, per la terza persona plurale, « assai presto si ebbe la caduta di *n* finale » e  
 la « terza persona plurale è quindi divenuta identica alla terza singolare, cfr.  
 l'antico veneto *li demoni clama (...)* » (G. Rohlfs, *op. cit.*, II, p. 256, § 532). — 68.  
 Cfr. v. 32. — 69-70. Cfr. la *Cort d'Amor* (L. E. Jones, *ed. cit.*) v. 273 : « [D]omneis,  
 qui-us vol mal si'aonitz ». In *B* la monottongazione di *au* in *onitz* e l'apertura di  
*e* davanti a nasale in *amperaritz* (di nuovo al v. 76), mostrano ancora una  
 possibile impronta oitanica. *Sian* sineretico (v. 69), cfr. C. Di Girolamo, *op. cit.*,  
 p. 11. — 70-71. *l'emperaritz / Lo ha faig dir en cort pleneira* : si ripropone una  
 situazione narrativa presente nella *Cort d'Amor*. Quella condanna dei *lausengers*  
 ed il comportamento che la dama deve tenere nei loro confronti vengono

Pois vada Amors dreich per chareira  
 Entre·ls joios, entre·ls valentz,  
 Entre·ls cortes e·ls conoiscentz.

72. Pueis *B* ; charera *B* ; in *A* fra vada e amors è stata erasa l.

enunciati in presenza di *Amors* e *sos barons* (forse la *cort pleneira* di *Hai, dolcha domna*) : alle lamentele di *Rire* circa l'operato dei maldicenti (L. E. Jones, *ed. cit.*, vv. 904 e ss.) segue la risposta di *Plaser* che parla *en luoc* di Amore (vv. 978-979 e ss.). In *Hai, dolcha domna* è l'*emperaritz* che *Lo ha faig dir en cort pleneira* ; è quindi forse possibile che *emperaritz* designi proprio *Amors*, come già riteneva Mölk, nel caso, però, della locuzione *emperairitz del segle* : GrRiq, *BdT* 248,6 (cfr. Guiraut Riquier, *Las Cansos*, krit. Text und Kommentar von U. Mölk, Göttingen, 1962, pp. 25-27 e nota 26 ; non è della stessa opinione Minetti, che ritiene l'*emperairitz del segle* Cupidigia : cfr. *Le " Libre " di Guiraut Riquier secondo il codice 22543 (R) della Nazionale di Parigi con varia lectio dell'856 (C)*, parte prima, a cura di F. F. Minetti, Torino 1980, pp. 12-19) vv. 37-39 : « E qui ab l'emperairitz / Del segle non es aizitz, / Vius es mortz, (...) » (cfr. anche ArnMar, P5, vv. 31-32 : « Qe Amors c'a la senhoria / De tot cant qe el segle sia »). Mölk ricorda, inoltre, che tale epiteto può essere riferito alla Vergine e pertanto, ma assai artificiosamente, si potrebbe arrivare ad ipotizzare che dietro l'*emperaritz* si nasconda Venere, soprattutto sulla base della corrispondenza Venere - Maria / Cupido - Gesù all'interno del rapporto madre / figlio (cfr. D. Ruhe, *Le Dieu d'Amours avec son paradis. Untersuchungen zur Mythenbildung um Amor in Spätantike und Mittelalter*, München, 1974, pp. 115-116). Non ho trovato riscontri per tale soluzione, se non nel fatto che anche Venere ovviamente si contorna di una corte, cfr. ad es. *De Venus la Deesse d'Amor. Altfranzösisches Minnegedicht aus dem XIII. Jahrhundert nach der Handschrift B. L. F. 283 der Arsenalbibliothek in Paris zum ersten Male*, herausgegeben von W. Foerster, Bonn, 1880, str. 289 e ss. (dove l'appellativo di Venere è sempre *deesse*), e Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, ed. crit. a cura di A. Morino, Firenze, 1976, p. 87, II.2.5 (dove Venere è chiamata regina). Infine è ancora possibile congetturare che *emperaritz* sia un " maggiorativo " per la regina d'Amore del *De Amore*. Fra tante ipotesi, la più plausibile rimane comunque la prima : *emperaritz* = Amore, anche in virtù della trasformazione, in epoca medievale, del dio d'Amore in figura femminile, cfr. GrCal, *BdT* 243,2, inoltre O. Dammann, *Die allegorische Canzone des Guiraut de Calanso : A leis cui am de cor e de saber*, Breslau, 1891, p. 25 e, soprattutto, M. G. Capusso (« L'exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson *Celeis cui am de cor e de saber* », in *Studi mediolatini e volgari*, t. 30 [1984], pp. 117-166, pp. 139-140, nota 37) che ripercorre con chiarezza la questione. Si noti a v. 71 il mancato rispetto della legge di Tobler-Mussafia. — 72-74. Parducci (*art. cit.*,

Donc puous q'el n'es tant harditz, 75  
 Flors de totas l'emperaritz,  
 Qe son nom vos no ha mandatz  
 Cel q'es tot a vos donatz,  
 Vos conve, domna, saber  
 Qe cel q'havesz en vostre poder, 80  
 Q'il es cortes valentz e pros,

75. pueis *B* — 76. emperariz *A* amperaritz *B* — 78. *C*. qe s'es t. *B*.

p. 90) considera questo uno « fra i passi meritevoli di qualche attenzione (...) in cui si fissa la via che deve tenere amore per essere perfetto ». Ma forse la questione si pone in termini opposti : *joios* e *valentz*, cioè coloro che sanno amare cortesemente, si trovano sulla strada di Amore, poiché sono i suoi seguaci. Amore, quindi, dopo aver denunciato i *lausengers* in corte plenaria, si riunisce ai suoi fedeli (malgrado lo spirito polemico, si veda per la formulazione GrBorn, *BdT* 242,76, vv. 1-5 ; la “ via di Amore ” è ovviamente anche nel *De Amore*). Al v. 72 *vada* è ancora un probabile italianismo ; fra *vada* e *amors* in *A* è presente una rasura che ha cancellato una *l* ; al v.73 *joios* è nella non comune funzione di agg. sostantivato (*SW* IV, 262). — 75. *n'es* : Bertoni (*op. cit.*, pp. 161-162) considera l'elisione di *no* davanti a vocale non « veramente e propriamente provenzale » e ne segnala tre casi in *D'un salutz* di Rambertino Buvaelli, sottolineando che « nella ritmica, o nella costruzione o sillabazione del verso, Rambertino lascia un poco a desiderare ». In *B*, ad inizio verso, segno di paragrafo blu. — 76. *Flors de totas l'emperariz* : *emperaritz* non risulta qui essere utilizzato nella stessa accezione del v. 70. Parducci (*art. cit.*, p. 90) legge « *Flors de totas emperaritz* » ed annota (n. 1) « “ *Emperial* ” in provenzale ha anche il significato di “ eccellente ” : Levy, *S. W.* e *Petit Dictionnaire*, s. v. Qui, dunque, “ *emperariz* ” vale come “ donne eccellenti, magnanime ” ». Senza espungere l'articolo, una soluzione economica potrebbe in realtà essere : *Flors* (vocativo), *de totas l'emperaritz*. Anche in questo caso si preferisce (con qualche dubbio) considerare *l'emperaritz* un atteggiamento dell'italiano, dove l'articolo femminile plurale può elidersi dinanzi a parole che iniziano per *e* (cfr. G. Rohlf, *op. cit.*, II, 99), si avrebbe così ancora una formula iperbolica (vd. nota al v. 6) ; cfr. ad es. la *Tavola ritonda*, cap. 96 (*Tavola Ritonda*, a cura di E. Trevi, Milano, 1999, p. 513) : « Addio, piacente rosa ; voi che siete pur lo fior di tutte quelle che nacquor mai in questo mondo ». — 77. Cfr. v. 56. — 78. *B* presenta il pronome riflessivo *qe s'es* ed evita l'ipometria, ma per la struttura si veda anche v. 41. — 79-80. Per il concetto espresso cfr. ArnMar, P4, vv. 75-76 : « *Qe sela sab aver, / qe m'a en son poder* » ; per la rima, cfr. sempre ArnMar, P14, vv. 95-96 : « *Mas vos, qe teneç en poder / Mon cor, mon sen e mon saber* ».

Enan volgria morir per vos  
 Qe de nuill'autra esser jauszentz.  
 Merce de me domna avinentz !  
 E si vos hai servi a gratz, 85  
 Faschasz q'ieu en sia guierdonatz.  
 Volonter domna ab vos seria  
 Q'ieu vos veszes, ma douch'amia,  
 Ez ieu poges a vos parlar  
 E saber lo vostre affar 90  
 E vos lo mieu tot eissamentz,  
 Francha e cortesza d'esseinhamentz :  
 Com l'amor mi destreing per vos,

82. Ennantz volgra *B* — 83. autr'e. *B* — 86. Fachasz *B* — 89. pogues ab v. *B*  
 — 93. C. en l'a. *B*.

82-83. Cfr. *Novas de papagai*, vv. 27-28, ms. *R* : « Car sie-us play morir vol per vos / May que per autre vieure ioios » e versione di *J* : « Que mais ama morir per vos / Que d'autra esser poderos [ $\pi$  : poderus] » (per l'analisi comparata di questi versi, cfr. A. P. Fuksas, « La materia del racconto e le opzioni narrative : ricerche sulla tradizione delle *Novas de papagai* », in *Quaderni di Filologia romanza*, 15 [2001], *Atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000*, pp. 239-264, pp. 262-264). Pertanto *jauszentz* potrebbe essere qui inteso nel senso di *poderos* = « possessore » (*LR* IV, 582), rispondente al *jauszir* di v. 45. Altrimenti nel senso più comune di « se réjouissant » (*LR* III, 443), così come interpreta Bec per ArnMar, P1, vv. 29-30 : « E plasz li mais morir per vos / Qe per altra viure joios » (*ed. cit.*, p. 127). Come nel caso del v. 57, al v. 82 viene preferita la « neoformazione » *volgria* di *A* (vd. *supra*), malgrado renda il verso ipermetro, sulla base del v. 108 dove compare, in entrambe le copie, *tengria*. — 85. *servi* : ci si aspetterebbe *servida*. — 87. In *B*, ad inizio verso, segno di paragrafo rosso. — 90-91. Cfr. BnVent, *BdT* 70,40, vv. 62-63 : « c'adonc saubr'eu lo vostr'afar / e vos lo meu, tot par a par ». — 92. In *B*, ad inizio verso, segno di paragrafo blu. — 93-ss. Serie di formule topiche con cui il poeta descrive il proprio *affar*, introdotte dal v. 91 e culminanti con il ricordo degli amanti famosi (vv. 98-99 : il cavaliere è ovviamente Lancillotto) e la celebre dittologia antinomica *morir e viure* (vv. 97 e 100). — 93. In *B* la presenza di *en* rende il verso ipermetro ed allontana dalla formulazione tipica, cfr. ad es. ArnMar, P4, v. 52 : « Per q'amors mi destreing », e *Flamenca*, v. 1282 : « A cor, pos lo destrein amors ». In *B*, a fine verso, non chiara la presenza del punto interrogativo.

Com soi de vostr'amors desziros ;  
 Qar totz tenps mi fai, domna, languir 95  
 En pasz lo voill per vos soffrir ;  
 Sovenz mi fai morir e viure  
 Si com fist la reina Geniure  
 Uns dels chavaliers de sa cortz :  
 Cent vezz lo jorn era viu e mortz. 100  
 Pero sapchasz, ses cor truan,  
 Q'ie-us am de bo cor ses enjan.  
 E si vos dic tot de vertat  
 — Si m'ajut Dieus, la majestat — :  
 Se tot lo siegle enteiramentz 105

95. mfai *B* ; langir *B* — 97. Sove *B* ; faich *B* — 98. genyure *B* — 99. chavalers *B* ; cort *B* — 100. mort *B* — 102. bon *B* ; engan *B* — 104. maiestat *B*.

94-95. Per il concetto espresso, cfr. ArnMar, P1, v. 38 : « Qe desiran languis e mor ». Al v. 95 il soggetto di *fai* è *l'amor* dei vv. precedenti, cfr. GrCal, *BdT* 243, 10, 24-25 : « Amors, que-m fai languir / “ Cum potz sofrir ? ” / (...) ». — 96. per *lo* obl. neutro, cfr. F. Jensen, *Syntaxe, op. cit.*, pp. 91-92, § 222. — 97-100. Al v. 97, come sopra al v. 95, il soggetto di *fai* è ancora *l'amor*. Al v. 98 *fist* sottintende *morir e viure* (v. 97). Questa, pertanto, l'interpretazione dei versi : “ Spesso (il vostro amore) mi fa morire e vivere, come la regina Ginevra fece (morire e vivere) uno dei suoi cavalieri (Lancillotto) : cento volte al giorno era vivo e morto ”. Pertanto al v. 99 *uns* in luogo di *un* è dovuto, probabilmente, ancora al mancato rispetto della declinazione bicasuale, come abbiamo già detto, riscontrabile in tutto il testo (vd. già i vv. precedenti). Se si preferisse salvare *uns* come nominativo sarebbe necessario cambiare la punteggiatura e, quindi, l'interpretazione, dei vv. 97-100 : « Sovenz mi fai morir e viure, / Si com fist la reina Geniure : / Uns dels chavaliers de sa cortz / Cent vezz lo jorn era viu e mortz », ma in tal caso il v. 98 sarebbe collegato solo a senso alla frase precedente. *Fist* è un probabile francesismo seguito da un sicuro francesismo in rima : *Geniure* (vd. *supra*). Per il v. 100, cfr. anche PEsp, *BdT* 342,3, v. 48 : « que-m fai lo jorn cent vetz vieur'e morir ». — 101. In *B*, ad inizio verso, segno di paragrafo rosso. — 101-102. Per la rima cfr. *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, vol. V (27252T-34597), éd. par P. T. Ricketts, Leiden, 1976, vv. 30141-30142 : « e non amo mas per engan / ab cor deslial e truan ». — 104. *Si m'ajut Dieus, la majestat* : la virgola dopo *Dieus* salva il testo, anche sulla base del *Liber Antechristi* (cfr. R. Broggin, *L'opera di Ugucione da Lodi*, in « Studj romanzi », t. 32 [1956], pp. 5-124, pp. 105-117), vv. 200-201 : « » (...) kerà merçé a Deu ke lli digni aid[ar] : / “ Aiutane tu, Deu, magesta, dolçe par (...) ” » dove il vocativo però non porta articolo.



Hagues al mieu commandamentz  
 Ses vos amar, cho sapchasz,  
 Me·l tengria a paubretasz.  
 Pero vos clam, domna, merces  
 — Qar es del mon la plus cortes, 110  
 La plus preszada, la plus valentz,  
 E qar Dieus vos fe veiramentz  
 Qe mi podesz ajudar e garir —  
 De laisser mi vos, domna, servir.

108. tengri'a paubertatz *B* — 110. esz *B* — 112. fész *B* — 114. me *B*.

105-108. Altro *topos* della lirica trobadorica, cfr. ad es. PoCapd, *BdT* 375, 24, v. 30 : « qar sens s'amor teing lo mon a nien ». Il v. 108 (vd. nota al v. 82) in *B* è ipometro. — 109. In *B*, ad inizio verso, segno di paragrafo blu. — 110-113. Ancora un inciso elogiativo, dove i vv. 112-113 sono stati così interpretati : “ poiché Dio vi fece (cfr. v. 10 e relativa nota) tale da potermi aiutare e guarire ”. La congiunzione consecutiva *Qe* (per la sua valenza cfr. F. Jensen, *Syntaxe*, *op. cit.*, soprattutto p. 327, § 759) al v. 113 è introdotta da *fe* (v. 112). — 114. La frase è in un'insolita forma implicita, poiché sembrerebbe essere introdotta da *clamar merce* (v. 109) : “ invoco grazia (...) che mi permettiate di servirvi ”. Se ne trovano alcuni esempi in italiano. Anche il sintagma *De laisser mi* sembra seguire la sintassi italiana, infatti in provenzale « Il arrive assez rarement que le pronom se place derrière la combinaison de préposition et infinitif » (cfr. F. Jensen, *Syntaxe*, *op. cit.*, p. 94, § 227), cfr. ad. es. Inghilfredi da Lucca, *Si alto intendimento (Le rime di Inghilfredi)*, a cura di A. Marin, Firenze, 1978, pp. 126 e 131) vv. 42-44 : « vorria, s'eo l'auso dire, / umilmente di merzè pregare / di darne alegiamento / (...) ».

[Des aléas de transmission ont pesé sur la mise au point de cet article. Compléter :

n. 42 : [cfr. Parducci ... (... p. CXXXIX)] e l'anonimo *A Deu coman vos el vostre ric preç* in coblas monorime di decasyllabes (cfr. F. Gambino, in *Actes du septième congrès de l'AIEO* [luglio 2002], cur. S. Guida, in stampa), e *GRLMA* II, 1 / 7, pp. 535-536.

vv. 59-60 : [RbVaq, *BdT* 392, 20 « ... »] e RbAur, *BdT* 389, 5, vv. 1-2 : « Als durs, crus, cozens lauzengiers, / Enojos, vilans, mals parliers, / Dirai... ».

vv. 97 *in fine* : c soprattutto BnVent, *BdT* 70,31, vv.27-28 : « Cen vetz mor lo jorn de dolor / E reuiu de joi autras cen ».

vv.105-108 : [*BdT* 375, 24 « .. »] e, per i *salutz*, P14, vv. 123-124 : « Que ieu vos am tan finamen / Que tot lo mont met per nient ».]