



Due componenti del Castellano di Coucy:
Bele dame me prie de chanter e Bien cuidai vivre sans amour

Elisa Verzilli*

* Università di Roma Sapienza

elisa.verzilli@gmail.com

Le due liriche di cui si propone l'edizione¹ sono accomunate da una caratteristica insolita nella produzione del Castellano di Coucy: entrambe presentano una struttura irregolare in tutti i codici da cui sono tradite. *Bele dame me prie de chanter* (RS 790; L 38,2), trasmessa solamente dal gruppo di manoscritti che forma il ramo φ della famiglia S^{II} (KLNPVX)², contiene una strofe diversa dalle altre per lo schema rimico e per l'aggiunta di un verso. *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965; L 38,3) presenta invece un *envoi* con due versi finali che alterano il consueto schema rimico caratterizzato dalla ripresa delle rime finali della strofe precedente. In questo caso, però, a tramandare la lirica sono quattro codici appartenenti a due rami della tradizione di norma indipendenti e anche qui chiaramente separati (Aa da un lato CO dall'altro). La valutazione dei rapporti tra manoscritti e la conseguente costituzione del testo dipendono in entrambi i casi in massima parte dalla possibilità di accogliere tali irregolarità come caratteristiche accettabili in una canzone cortese o di considerarle invece errori d'archetipo da emendare. Già Billy, dopo aver rilevato la relativa frequenza di anomalie metriche nella tradizione oitanica rispetto a quella occitana, ha notato che «ce phénomène [l'eterostrofia dovuta alla variazione modulare] peut intervenir soit au niveau de la création elle-même, soit au niveau de la transmission comme pour RS2006 [*En avril, au tans pascour* (L 265,596)] dont il existe une version isostrophique, et comme en témoignent des divergences plus discrètes dans les versions d'autre pièces» (Billy 1989, p. 20). In mancanza di studi specifici sulla diffusione di irregolarità dello strofismo nell'ambito della lirica oitanica, il principale strumento disponibile per operare una ricognizione quantitativa di prima mano rimane Mölk-Wolfzettel 1972, d'ora in poi MW. Nel repertorio, come si avrà modo di precisare nella discussione della tradizione di ciascun componimento, compaiono ben pochi casi comparabili a questi. Ciò però non necessariamente ne esclude l'esistenza, dal momento che, inevitabilmente, le voci censite sono esemplate sui testi editi ed è probabile che in casi analoghi gli editori abbiano optato per una regolarizzazione. Così succede per i due testi in questione: *Bele dame me prie* non è identificata come anisostrofica, ma come avente schema rimico irregolare, dal momento che nell'edizione di riferimento di MW³ un verso dall'ultima strofe è stato rimosso. Si è giunti così ad una regolarizzazione nel numero di versi ma non nei timbri rimici, che rimangono diversi da quelli delle strofi

¹ Il lavoro è frutto della rielaborazione e dell'ampliamento dell'edizione presente nella mia tesi di dottorato: E. Verzilli, *Il Castellano di Coucy. Edizione critica*, Tesi di dottorato dell'Università La Sapienza, Roma, 2017.

² Per l'analisi delle famiglie testuali si fa riferimento a Schwan 1886.

³ Lerond 1964, pp. 95-98.

precedenti, da qui la classificazione come componimento a schema rimico irregolare. Il testo edito di *Bien cuidai* utilizzato da MW⁴ non risulta invece presentare anomalie di sorta dal momento che sono stati eliminati i due versi finali che alteravano la regolarità dell'*envoi*. Tra i trovieri di una certa rilevanza, MW individua un consistente numero di anomalie metriche solo in Colin Muset, autore per il quale la critica si è posta a lungo domande analoghe a quelle discusse in questa sede, ossia quali peculiarità siano da attribuire all'estro del poeta e quali invece derivino da errori nella trasmissione⁵. Tuttavia la situazione di Colin Muset è indubbiamente più complessa di quella del Castellano sia per quantità e varietà delle infrazioni sia per lo stato della tradizione, limitata e ricca di *unica*: nel nostro caso due sole anomalie ascritte ad uno dei primi trovieri, compositore soprattutto di canzoni d'amore canoniche, sembrano più agevolmente riconducibili ad errori di copista che ad innovazioni autoriali. D'altronde anche Marshall, che per le liriche di Colin si dimostra critico nei confronti dell'eccessiva propensione degli editori all'intervento, garantisce per gli autori e i componimenti più canonici una tendenza più marcata all'isostrofia e quindi una maggiore liceità di interventi editoriali ortopedizzanti⁶. Il legame tra anisostrofia e autori lontani dal canone trova conferma anche nell'analisi di Formisano di *Douce amors ki m'atalente* (L 92,4) di Gointier de Soignies ove tale caratteristica viene considerata come un esempio «della distanza che separa Gontier dai canoni formali della lirica oitanica, per lo meno nei suoi livelli più rappresentativi (Conon, Blondel, Gace, Châtelain, ecc.), per accordarsi col fare volutamente dimesso perseguito dal troviero» (Formisano 1980, pp. XLII-XLIII).

Pertanto, se operare degli interventi sui testi appare la soluzione più sensata, sembra comunque prioritario fornire al lettore gli strumenti per poter ricostruire agevolmente la tradizione manoscritta e per poter valutare autonomamente la validità dei ragionamenti esposti. A tal fine, oltre a costituire apposite appendici per le porzioni testuali considerate aggiunte ove il testo sia leggibile e dotato di traduzione ed apparato, e si è deciso di fornire sul portale *Lirica Medievale Romanza* (www.letteraturaeuropea.let.uniroma1.it) le trascrizioni diplomatiche e diplomatico-interpretative di tutte le testimonianze manoscritte dei componimenti.

Bele dame me prie de chanter

(RS 790; L 38, 2; MW 689,3)

Mss: K¹, pp.108-109, (*li chastelains de couci*), ♪.

L, c. 62 v., (an.), ♪.

N¹, c. 40 r.

P², c. 141 v.-142 v.,(an.), ♪.

V¹, c. 66 r., (an.), ♪.

X¹, c. 77 r./v., (*li chastelains de couci*), ♪.

Edizioni: Brakelmann 1870-1891, I, p. 105; Fath 1883, p. 39; La Borde 1780, II, p. 278; Lerond 1964, p. 95; Michel 1830, p. 45; Tischler 1997, VI, n. 463; Tischler 2002, Couci n.8; Werf 1977, I, p. 241.

⁴ Lerond 1964, pp. 99-103.

⁵ Si vedano tra le pubblicazioni più recenti Sangiovanni 2013, in particolare pp. 169-174, e Lannutti 2015, in particolare pp. 103-106, dalle quali si potrà facilmente ricavare la bibliografia pregressa.

⁶ Marshall 1984 e 1987.

Attribuzione: L'unica attribuzione presente nella tradizione manoscritta è quella al Castellano. A riportarla esplicitamente sono solo i mss. K e X, nei quali *Bele dame me prie* chiude la sezione dedicata al troviero. In N il componimento è acefalo e adespoto per la caduta di almeno una carta, ma la seriazione della breve porzione rimanente è analoga a quella di KX, il che porterebbe legittimamente a credere che anche in questo codice il componimento fosse ascritto al Castellano. In L, manoscritto che non contiene rubriche attributive, *Bele dame me prie* si trova nella parte finale, tra una serie di liriche che questo ramo della tradizione tende ad attribuire al nostro poeta (L 38,12; L 65,50 e L 38,9; L 38,11 e L 77,6). Infine, anche nel perduto *Chansonnier de Mesmes* il componimento risultava opera del Castellano.

Diversa è la situazione in P e V. Il primo codice, pur comprendendo una sezione apposta per il nostro troviero alle cc. 29 v- 40 r., pone la lirica tra gli anonimi, collocandola fra l'unica canzone riportata di Eustache le Peintre de Reims (L 63,3) e un componimento di Robert de Memberoles o Marberoles (L 230,1). Anche in V, manoscritto che non contiene attribuzioni ma tende a riflettere l'ordine di KNPX, *Bele dame me prie* è separata dagli altri componimenti che questo ramo della tradizione attribuisce al Castellano (cc. 74-80) e si colloca tra una serie di *unica* del codice (L 265,654; L 265,1257; L 265,1560) e la sezione dedicata a Eustache le Peintre de Reims. In entrambi i casi, quindi, il componimento, più che al nome del Castellano, sembra legato a quello di Eustache.

Tradizione:

Mss:	Sequenza strofica	Concatenazione
K, L, P, V, X	I- II- III- IV- V	4 <i>doblas</i> + 1 <i>singulars</i>
N-III-IV-V	...2 <i>doblas</i> + 1 <i>singulars</i>

La tradizione è sostanzialmente concorde ed ascrivibile ad una sola famiglia, quella che Schwan identifica come S^{II}.

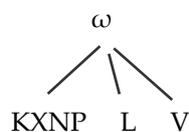
La struttura del componimento è la stessa in tutti i codici: 4 *coblas doblas* di 8 versi e una quinta strofe di 9 versi con schema rimico autonomo, il che è singolare in una canzone cortese. MW cita tra i componimenti anisostrofici con strofi di diversa lunghezza essenzialmente testi anonimi di altro genere (escludendo *lais* e *descortz*, sono presenti *chansons pieuses*, *chansons de toile*, pastorelle, tenzoni, malmaritate, ballate, *virelais*, canzoni satiriche, *sottes chansons*, *rotrouenges*, *débats*, canzoni di giullare, *note*). Tra i trovieri maggiori, come già anticipato, l'unico cui sono ascritte con una certa frequenza liriche con strofismo analogo (L 44,6; 44,10; 44,13 cui si aggiunge il *lai-descort* L 44,3) è Colin Muset. Stando ai dati raccolti e alle motivazioni addotte in introduzione, ci sembra di poter considerare l'irregolarità dell'ultima strofe come un errore d'archetipo, ipotesi che non trova contraddizioni nell'analisi della tradizione testuale, compatta e coesa e che fa capo ad un ramo sufficientemente riconoscibile della tradizione lirica oitanica. Anche Schwan e i precedenti editori, Fath e Lerond, ammettono la presenza di un errore, che identificano nella trascrizione di un verso in più, il 40, che costituirebbe l'unico verso eliminabile senza che il senso ne risulti turbato. Se così fosse, tuttavia, permanerebbe l'anisostrofia, seppur di altra natura, poiché si avrebbe un'ultima strofe di 8 vv., ma dallo schema rimico differente rispetto alle altre. Alterazioni dello schema rimico sono molto più comuni rispetto alle differenze nella lunghezza strofica, anche se sono spesso frutto di accidenti della tradizione (si vedano, a titolo esemplificativo, le occorrenze segnalate in MW per Thibaut de Blaison, L 255,3 e 265,194, che vengono meno dell'edizione Newcombe 1978). Alterazioni di tipologia analoga a quella in questione che siano considerate originali dagli editori si trovano anche nei trovieri maggiori, per esempio in Gace Brulé (L 65,46, i cui ultimi 2 vv. rimano ab

invece di ba e L 65,73, in cui lo stesso procedimento si estende alle ultime tre strofi). È possibile però pensare anche ad un'alternativa, già suggerita in Tischler 1997, ossia l'aggiunta di una strofe spuria per ricondurre la canzone al modello più diffuso, quello a 5 strofi. La tendenza di KX a rimodellare la struttura dei componimenti in tal senso è già stata rilevata da Schwan (Schwan 1886, p. 106) ed è evidente anche nella sezione del Castellano, dove solo 3 delle 16 canzoni tràdite presentano un diverso numero di strofi. Lo stesso comportamento è riscontrabile in P. V mostra invece una generica e non sistematica tendenza a scorciare i componimenti, tendenza poco significativa ai fini del discorso, mentre le sezioni dedicate al troviero in N e L sono troppo scarse per ricavarne dei dati. Un raffronto utile può venirci da una situazione analoga riscontrabile in Colin Muset, troviero nella cui produzione, come è già stato rilevato, l'anisostrofia è frequente. *Sire cuens j'ai vïele* (L 44,13), come la nostra canzone, è tràdito dai soli codici del gruppo Schwan S^{II} (anche se in questo caso si tratta solo di KNPX) e presenta una quinta strofe sovrannumeraria di ben 3 vv. e con un verso ipermetro (v. 37). Tra le proposte di intervento avanzate, particolarmente interessante nell'economia del presente discorso è quella contenuta in Lannutti 2015. L'autrice formula l'ipotesi che si tratti di una strofe spuria, come denunciano le irregolarità metriche, la mancanza di originalità e la ripetitività. Se così fosse, la presenza di un comportamento analogo a quello in discussione nello stesso gruppo di codici, pur non costituendo chiaramente una prova, ci sembra quantomeno un dato da tenere in considerazione. In assenza di evidenze ulteriori, l'idea che la quinta strofe costituisca un'aggiunta sembra la più convincente.

Procedendo nell'analisi della tradizione, si rileva la presenza di errori grammaticali di lieve entità che a rigore potrebbero anche essere poligenetici, ma che sono comunque tutti assenti in L e V, manoscritti più indipendenti anche per quanto riguarda le varianti. Le forme in questione si concentrano, forse non casualmente, nella quinta strofe: l'intero gruppo KNPX contiene il pronome plurale *les* in riferimento ad un nome singolare (*samblant*) al v. 38, i soli KNP riportano al v. 36 quella che Lerond (Lerond 1964, p. 98) definisce una «forme...suprenante», *cruels* sigmatico al caso retto.

Le varianti concordano in maniera pressoché assoluta all'interno del gruppo KNPX, mentre hanno una maggiore autonomia in L (vv. 21, 23, 41) e V (vv. 3, 16, 20, 33, 39 cui vanno aggiunte le inversioni ai vv. 18, 30, 34), che presentano anche una lezione condivisa al v. 27.

La tradizione può quindi essere visualizzata schematicamente in questo modo:



Il testo proposto è pertanto il tentativo di ricostruzione dell'archetipo comune ai sei manoscritti, la cui presenza è garantita dall'aggiunta dell'ultima strofe, inserita in appendice. Il ms. scelto come base per la grafia è K perché fornisce un testo completo, privo di marcate caratteristiche dialettali e sufficientemente corretto. I pochi emendamenti necessari, di entità minima (vv. 15, 18, 27, 36, 38), sono stati apportati sulla base del confronto con altre forme analoghe presenti nel codice (cfr. Beltrami 2018). A differenza delle precedenti edizioni tuttavia non è stata accordata alcuna preferenza nella redazione del testo finale a K né ad altri specifici manoscritti e la scelta delle varianti da inserire a testo è sempre frutto di una scelta i cui criteri sono discussi nelle relative note.

Schema metrico: Lo schema metrico, così come ricostruito, si articola in 4 *coblas doblas* con rima a fissa.

I-IV:	a	b	a	b	a	b	a	b
	10	10	10	10	10	10	10	10
		a		b				
I-II	-er		-on					
III-IV	-er		-ir					

Lo schema rimico è abbastanza diffuso nella tradizione occitana (si registrano 6 esempi alla voce 225 di Frank) ed è molto comune in quella oitanica (oltre 60 esempi alla voce 689 di MW, tre dei quali in 10 sill. maschili come in questo caso). Le rime sono tutte maschili e nella maggioranza dei casi si tratta di verbi.

Rime tecniche: si rileva rima identica ai vv. 13-27 (*endurer*), 24-28 (*servir*), 4-6-10 (*non* come avverbio) con ripresa dello stesso significante in rima omonima al v. 16 (*non* come sostantivo). Sono inoltre presenti rima derivativa ai vv. 1-2 (*chanter-chançon*), rima ricca ai vv. 27-29 (*endurer-plore*) e 30-32 (*dormir-remir*).

Cesure: si registra cesura lirica ai vv. 1, 9, 15, 24.

Testo, apparato e traduzione

I

- 1 Bele dame me prie de chanter,
si est bien droiz que je face chançon,
je ne m'en sai ne ne puis destorner
car n'ai pover de moi se par li non:
5 ele a mon cuer que ja n'en qier oster,
et sai de voir q'il n'i tret se mal non,
or le dont Dex a droit port arriver
car il s'est mis en mer sanz aviron.

1-16. *mancanti in N, il v.16 contiene solo au douz non; 3.* je] ne **P**; destorner] deporter **V**; **4.** car] ne **V**; ai] oi **L**; li] lui **L,V**; **5-6.** *versi mancanti in L; 7.* le] li **L**; **8.** s'est] est **L**.

La bella dama mi prega di cantare,/ quindi è giusto che componga una canzone,/ io non so né posso evitarlo/ perché non ho potere su di me se non attraverso di lei:/ ella ha il mio cuore che non desidero le si sottragga mai,/ ma so di sicuro che non ne trae nient'altro che male,/ gli conceda Dio di arrivare a buon porto/ ché si è messo in mare senza remi.

II

Preuz et sage, je ne vous os conter
10 la grant dolor que j'ai s'en chantant non,
et, sachiez bien, ja n'en orrez parler
car je n'i voi nule droite reson;
j'aim melz ensi sousfrir et endurer
ces tres douz max sanz avoir guerison
15 que d'une autre quanqu'on puet demander,
ce sachiez bien, debounere au douz non.

10. s'en] sanz L; 11. ja] plus LPX; n'en orrez] n'en o orez P (+1); 13. endurer] endure P; 15. d'une] d'un KX; 16. debounere] bonne et bele V.

Virtuosa e saggia, non oso raccontarvoi il grande dolore che provo se non attraverso la canzone,/ e, sappiate bene, non ne sentirete mai parlare/ ché non ne vedo una buona ragione;/ preferisco soffrire e sopportare così/ questi dolci mali senza guarirne/ che avere da un'altra tutto ciò che si può chiedere,/ sappiatelo bene, gentile dal dolce nome.

III

De ceste amor qui tant me fet pener,
ne voi je pas com j'en puisse partir
car je n'i voi reson de l'eschiver,
20 ne n'est pas droiz que g'en doie joir,
més fol desir fet souvent cuer penser
en si haut lieu q'il n'i puet avenir,
et fine amor si ne doit pas grever
ceus qui painent toz jorz de li servir.

18. ne voi je] je ne voi V; j'en] je KNPX; 20. joir] partir V; 21. fol desir fet souvent] faus desirs fait si mon L; 22. q'il] que L; 23. amor] amours L; doit] doi L; 24. jorz] dis L; li] lui LPV.

Da questo amore che mi fa tanto soffrire,/ non vedo come potermi separare/ ché non vedo ragione di fuggirne,/ né è giusto che io ne gioisca,/ ma il folle desiderio rivolge spesso il cuore/ verso un luogo tanto alto che non può arrivarvi, / e il fine amore non deve gravare tanto/ quelli che soffrono costantemente nel servirlo.

IV

25 S'onques amis ot joie pour amer,
je sai de voir que n'i doi pas faillir
car nus fors moi ne porroit endurer
les granz travaus que j'ai pour li servir:
a son plesir me fet plaindre et plorer

30 et souspirer et veillier sanz dormir,
més itant fu a moi reconforter
que nuit et jor en plorant la remir.

25. amer] amie V; 26. que] je V; 27. nus] riens KNPX; 28. travaus] travail P; li] lui L; 30.
souspirer et veillier sanz dormir] sanz dormir veillier et souspirer V; 32. remir] remire L.

*Se mai amico ebbe gioia dall'amare,/ io sono certo di non poter fallire/ perché nessuno all'infuori di me
potrebbe sopportare/ le grandi pene che sento per servirlo:/ a suo piacimento mi fa piangere e lamentarmi/
e sospirare e vegliare senza dormire,/ ma mi fu allo stesso modo di conforto/ rimirarla notte e giorno
piangendo.*

Appendice

Schema metrico:

	a	b	a	b	b	a	a	b	b
	10	10	10	10	10	10	10	10	10
a		b							
-er		-ent/ -ant							

Testo, apparato e traduzione

Je ne me sai tenir ne conforter
de vos, Biax Cuers, servir entierement,
35 et quant je plus vous doi merci crier,
lors vous truis je cruel si durement
que ja a moi ne ferez biau senblant,
ainz le fetes autrui por moi grever,
més quant vostre oeil me vuelent regarder
40 et je remir le vostre biau cors gent,
tant sui je hors de paine et de torment.

33. tenir ne conforter] ne ne puis deporter V; 34. biax cuers, servir] servir, biaux cuers V; servir
omesso in X (-2); 35. vous doi merci] merci vos doi P; merci *omesso in X (-2)*; 36. cruel] cruels
KNP; 38. le] les KNPX; 39. me vuelent] mi daignent V; 41. tant] tout L.

*Non so astenermi né confortarmi/ dal servirvi sinceramente, Bel Cuore,/ ma quanto più vi imploro pietà,/
più vi trovo crudele così duramente/ che non mi mostrerete mai un aspetto piacevole,/ lo fate invece ad
altri per farmi soffrire,/ ma quando i vostri occhi mi vogliono guardare/ e io rimito il vostro bel corpo
gentile,/ sono totalmente fuori dalla pena e dal tormento.*

Note al testo

Il componimento si qualifica per la ripetitività a livello tematico, lessicale e rimico. Il nucleo principale è costituito dal dolore, al cui campo semantico, particolarmente ricco, si lega una parte significativa delle serie rimiche, soprattutto a partire dalla seconda strofe (*pener* v. 17, *penser* v. 21, *plorer* v. 29 e la rima ripetuta *endurer* vv. 13/27). La sofferenza è indicata come connaturata al servizio (*servir* è un'altra delle rime ripetute ai vv. 24, 28) ed è legata alla perdita del cuore, che implica per l'io lirico l'impossibilità di disporre della sua persona. Questa impossibilità non si limita ad essere espressa verbalmente, ma informa l'intero componimento, dal momento che è sottolineata al livello strutturale non solo dalla nutrita serie di rime in *non* (vv. 4, 6, 10 e in rima equivoca al v. 16), ma anche dal continuo ricorso a proposizioni negative che denotano di volta in volta l'incapacità di sottrarsi alla dama (vv. 3, 5), di parlare (vv. 9, 11) e soprattutto denunciano il paradosso dell'amore cortese (vv. 17-20) in cui l'amante si trova paralizzato di fronte ad una donna che non vuole ricompensarlo (vv. 6), ma da cui non può e non vuole prendere le distanze (vv. 3, 5, 18, 19).

vv. 1-2: l'esordio è conforme alla retorica della *propositio*, che prescrive la necessità di annunciare in apertura la tematica e la ragione del canto. La donna ed Amore, insieme o separatamente, sono spesso indicati come coloro che incoraggiano il poeta a comporre sia nella lirica occitana sia in quella oitanica. Una forma analoga a quella in questione è rintracciabile in *A mi non fai chantar folia ni flors* (BdT 16.5a) di Albertet de Sisteron, trovatore grossomodo contemporaneo al Castellano. Al v. 6 («...deg ben per sos precz chanzon faire») ritroviamo infatti sia l'elemento della preghiera sia il modo di riferirsi all'atto del comporre. Le due canzoni condividono, inoltre, l'insistenza sul cantare, persino più marcata in quello provenzale, la cui prima *cobla* è interamente basata sulla ripetizione (v. 1 *fai chantar*, v. 2 *chanz*, v. 5 *fai chantar*, v. 6 *chanzon faire*, anche se solo l'ultimo dei sintagmi è in posizione rimica). Più numerosi e pregnanti sono i riscontri in ambito trovierico, ove è possibile rintracciare sia il riferimento alla preghiera, sia il lessico relativo al canto (*chanter* o *chançon faire*) sia la definizione della donna come *bele*, frequentemente in unione ad altri epiteti, *bone* soprattutto (si vedano L 7,04; L 65,60; L 101,10; L 137,2; L 265,103; L 265,660). Particolarmente vicino è l'*incipit* di una canzone di Jehan II de Trie (L 151,1): «Bone dame me prie de chanter/ si est bien drois que je por li l'empraigne», che ricalca i versi in questione, ma eliminando l'insistenza sull'atto del cantare.

v. 3: *deporter* del ms. V è variante adiafora di *destorner* presente nel resto dei codici, con cui condivide il riferimento alla sfera semantica dell'allontanamento. L'intero sintagma *ne ne puis deporter* viene ripetuto in V al v. 33, in questo caso con il valore di "gioire", ancora una volta in opposizione rispetto al resto della tradizione. È possibile che il copista utilizzi semplicemente l'espressione come zeppa, ma in un componimento nutrito di echi e ripetizioni, la variante, sebbene isolata, ha un suo interesse.

v. 4: la perdita del dominio di sé espressa come mancanza di *pooir* è molto comune tra i trovieri, così come l'attestazione del fatto che tale dominio appartenga alla donna o ad Amore (si veda a titolo esemplificativo nello stesso Castellano «de fine amor, qui m'a en son povoir» in L 38,8 v. 6). La declinazione del tema, tuttavia, è abbastanza peculiare: attraverso l'uso della preposizione *par*, il cui valore è al contempo strumentale e di causa agente (cfr. Buridant 2000, §382), la dama diviene assoluta proprietaria della volontà dell'io lirico, il quale non ne può rientrare in possesso se non attraverso il consenso di lei.

v. 5: la perdita di dominio di sé riceve adeguata spiegazione con il ricorso al ben noto *tópos* del cuore separabile, in possesso della dama, che l'io lirico non può o non vuole riprendere (cfr. *La douce voiz*, in particolare i vv. 30-31 «lués que la vi li lessai en ostage/ mon cuer, qui puis i a fet lonc estage»). Espressioni molto simili, con il ricorso allo stesso lessico, si trovano con una certa

frequenza nella lirica oitanica: tra le attestazioni più vicine è possibile citare quelle in Andrieu Contredit (L 7,19 v. 26 «quant mon cuer a, ke ne l'em puis oster») in Colart le Boutellier (L 41,8 v. 8 «n' en quier mon cuer oster ne departir.»), in Gace Brulé (L 65,5 vv. 3-4 «...dame, ou j' ai mon cuer mis,/ dont je ne[l] puis ne quier oster»), in Jehan Bretel (L 133,30 vv. 23-24 «comment puis je jamais mon cuer oster/ de ma dame qui j' en ai fait otroi?»).

v. 6: l'impossibilità di trarre dall'amore o dalla donna nient'altro che male è un concetto particolarmente frequente nelle liriche del Castellano ed è espresso in forma analoga anche in *Je chantasse volentiers liement* («q'aie d'amors nule riens se mal non» L 38,6 v. 6) e in *Merci clamans* («més ma dame ne me veut se mal non» L 38,10 v. 29).

v. 7: per la costruzione di *doner* con accusativo della persona (*le* in riferimento al cuore) e infinito della cosa data (*arriver*), come nella maggioranza dei manoscritti, si veda TL II 2013-2014 e relativa bibliografia ed esemplificazione.

vv. 7-8: l'immaginario medievale del mare è particolarmente ricco ed è qui impossibile rendere conto di tutte le sfumature che esso può assumere. Sulla scorta di Guida-Latella 1998 ci si limita a rilevare che fin dall'antichità era collegato a un sentimento di diffidenza e paura, generato dalla sua imprevedibilità e dal suo potenziale aggressivo. Lo si vede per questo di frequente paragonato alla folla mutevole e pericolosa (*Iliade* 2, 142 e segg.) o alle condizioni politiche instabili della fine del periodo repubblicano romano (Cicerone *Pro Cluentio* 138, Virgilio *Georgicae* 1,27, Properzio *Elegiae* 3, 11, 71-2, Svetonio *Augustus* 98). La cultura cristiana fa del mare una forza sovrumana che solo Dio Padre o Cristo possono controllare e i Padri della Chiesa, in particolare Sant'Agostino (P.L., 36 coll. 780-81; 38, coll. 482 e 1172-73), non mancano di sottolineare i pericoli insiti nel viaggio in mare come metafora della perigliosa vita dell'uomo che può sperare nella protezione solo affidandosi alla navicella della Chiesa. I riferimenti all'amarezza del mare, secondo la paraetimologia di Isidoro di Siviglia (*Etymol.* XIII,14), e alla sua imprevedibilità e violenza si moltiplicano in tutta la letteratura religiosa e vengono integrate in quella laica. In opere di stampo didattico come il *De disciplina scholarium* e il *Respit de la mort* si mette in guardia il lettore dai pericoli insiti nel mestiere di marinaio (cfr. Batany 1985) e in generi diversi, come la narrativa e l'epica, il mare è spesso visto come luogo di morte e violenza (cfr. Korczakowska 2006 e Colliot 1985). Nel romanzo cortese l'immagine dell'amante solo, ferito e in balia delle onde che veleggia verso la sua salvezza presso l'amata si ritrova nel *Tristan en prose* (Curtis 1963, § 309-310). Nella lirica l'immagine dell'instabilità e della perdita di dominio di sé legata all'imbarcarsi diventa una perfetta metafora della condizione dell'amante in balia della donna o di Amore (cfr. Toury 2001 pp. 26-30). Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma per i trovatori basti citare Folquet de Lunel (*BdT* 154, 5 vv. 9-16 «e pren me-n cum al marinier,/ quan s'es empenhs an auta mar,/ per esperansa de trobar/ lo temps que mais dezira e quier,/ e quan es en mar prionda,/ mals temps e braus la nau sobronda/ tant qu'al perilh non pot gandar,/ ni pot remaner ni fugir»), mentre per i trovieri particolarmente vicino è Gace Brulé (L 65,15 vv. 5-6 «plus sui pour li en grant torment/ que d'estre sanz batel en mer»).

vv. 9-12: quella che sembrerebbe una variante di scarsissimo peso al v. 11, ossia *ja* (KV) rispetto al maggioritario *plus* (LPX) in riferimento a *n'en orrez parler*, assume in realtà una certa rilevanza semantica: il rifiuto assoluto di parlare del proprio dolore (KV) rispetto a quello di parlarne ancora (LPX) implica la netta separazione tra *parler* e *chanter*, tra l'espressione verbale del sentimento, giudicata sconveniente e completamente rifiutata, e la composizione della canzone che è invece diretta emanazione del sentimento amoroso. Un riferimento simile si trova, ad esempio, anche nell'anonima *Se valors vient de mener bone vie* (L 265,1612 vv. 33-35: «Or est ensi que je n'ox ma pensee/ ne ma douleur qu'en chantant découvrir/ vers ma dame...») e si basa sulla nota idea, stabilita già in *Chantars no pot gaire valer* (*BdT* 70,15) di Bernart de Ventadorn, che il canto sia indissolubilmente legato all'espressione dell'amore sincero, il che implica la contaminazione se non la sovrapposibilità tra la sfera del cantare e quella dell'amare (cfr.

Zumthor 1970, che inserisce anche un riferimento alla canzone in questione). Meneghetti stabilisce inoltre un parallelo tra la concezione espressa in questi versi e quella che definisce la «"filosofia" dei trovieri di seconda generazione» (Meneghetti 1984, p. 205) rappresentati da Thibaut de Champagne, per cui si assiste ad una progressiva chiusura narcisistica nei confronti del mondo con cui non vale più la pena entrare in contatto se non attraverso il canto, unica forma di estrinsecazione che non possa essere minacciata dal contatto con una realtà sempre più incomprensibile.

vv. 13-16: si sfruttano qui due *tópoi* alla base della concezione cortese dell'amore: la volontà di soffrire il dolce male e il rifiuto della *recreantise* a favore di un'altra donna. Si tratta di tematiche che si ritrovano in forma quasi identica nella maggioranza dei trovieri, da Gace Brulé (L 65,2 v. 35; L 65,4 v. 10; L 65, 29 v. 6; L 65,36 v. 10; L 65, 64 v. 31) ad Adam de la Halle (L 2,4 vv. 19-27; L 2,10 v. 1; L 2,18 v. 5; L 2,20 v. 1; L 2,21 v. 1; L 2,23 v. 42).

La Borde fornisce una diversa interpretazione di *debounere au douz non*, che traduce come «vous qui savez adoucir le riguer même d'un non», intendendo *non* in rima identica e non equivoca con i vv. 4 e 6.

vv. 21-22: si fa qui ricorso ad un altro *tópos*, quello dell'amare *en haut lieu*. Nella lirica trobadorica, si riferiva normalmente ad uno squilibrio di tipo sociale tra amante e amata ma, anche quando tale accezione viene meno, l'uso resta presso i trovieri e la superiorità dell'amata si trasferisce su un piano morale. L'unica variazione sul tema rinvenibile in questa occorrenza sembra essere costituita dal fatto che di solito tale follia è ascritta al cuore (si veda *Bien cuidai vivre sans amour* vv. 3-4) o all'ardimento e difficilmente la si trova in correlazione con il desiderio, la cui aggettivazione insiste di norma sulla durata (*long*) o sull'immensità (*grans*).

vv. 23-24: si noti la chiusa sentenziosa della strofe. Il troviero sembra fin qui dedicare particolare attenzione agli ultimi versi di ciascuna *cobla*, per i quali riserva soluzioni di alto valore retorico: metafora, apostrofe alla donna e sentenza. Nelle strofi successive, tuttavia, tale artificio sembra venir meno, per quanto nella quarta sia presente l'immagine carica di *pathos* dell'io lirico che ammira la sua dama tra le lacrime.

v. 27: la scelta della variante *nus* di LV rispetto a *riens* di KNPX, è dovuta, oltre che alla maggior compatibilità con lo stemma individuato, anche al confronto con locuzioni analoghe in altri trovieri ove il pronome *nus* è ben attestato (a titolo esemplificativo si veda Adam de la Halle «car onques fors moi ne vi/ amer nul si fort» L 2,17 vv. 41-42; Gace Brulé «car nus fors moi n'a vers li ferm corage» L 65,6 v. 1; Gontier de Soignies «mais nus n'aperchoit quant il sont,/ fors ke moi...» L 92,11 vv. 18-19; Thibaut de Blaison «que nus fors moi ne la porroit souffrir» L 255,9 v. 18), mentre *riens*, che di norma è utilizzato come neutro per designare la dama, non compare altrove.

vv. 29-30: si concretizza il dolore sopportabile, secondo un noto *tópos*, solo dal vero amante facendo riferimento alla più comune sintomatologia amorosa: lacrime, sospiri e veglia. *Plaing, plor e sospir* è una tritologia che si trova già fissata in Cercamon (*BdT* 112,1b v. 13), ma gli elementi si combinano in variazioni più o meno significative attraverso tutta la produzione trobadorica e trovierica. In questo caso si riprendono tutti in una formula di particolare ridondanza.

v. 35: per uno studio dell'espressione *crier merci* che tenga conto del passaggio dal significato di *mercedem* (salario) a quello di *merci* (grazia) si veda Lanly 1982.

vv. 36-38: i tre versi sembrano concretizzare, sempre chiaramente nei limiti di una ben nota topica, la crudeltà della dama, che era stata esplicitamente richiamata al v. 6, ma era rimasta concezione astratta, legata ai ruoli reciproci che dama e amante devono assumere nella concezione cortese piuttosto che relativa ad azioni specifiche.

vv. 39-41: sebbene i versi sembrano ricalcare quanto espresso dalla strofa precedente, anche per via della ripresa del verbo *remirer*, tuttavia il concetto espresso sembra differente e introduce una speranza ignota al resto del componimento. Nelle prime quattro strofe non viene prospettata una via d'uscita ad un dolore che appare connaturato all'atto stesso di amare, per cui l'unica forma di conforto è costituita dalla contemplazione della perfezione della donna. Si affaccia qui invece una richiesta di *merci*, che fa fatica ad integrarsi con la parte precedente.

Bien cuidai vivre sans amour

(RS 1965; L 38,3; MW 1209,70)

Mss: A, c.154 [131]⁷ r./v., ♪

C, c.175 r./v., (an.).

O, cc.16 v.-17 r., (an.).

a, cc.12 v.-13 r., (*Lj castelains*), ♪.

Edizioni di singoli manoscritti: Lockert 1993, p. 75 (ms. A); Brakelmann 1867-1869, 1869, p. 285 (ms. C); Hofmann 1867, p. 514 (ms. C); Beck 1927, II, p. 38 (ms. O).

Edizioni: Brakelmann 1870-1891, I, p. 105; Fath 1883, p. 41; La Borde 1780, II, p. 263; Lerond 1964, p. 99; Michel 1830, p. 25; Tischler 1997, XII, n.1119; Tischler 2001, Couci n.14; Werf 1977, I, 277.

Attribuzione: l'unica attribuzione indicata è quella al Castellano, esplicitamente menzionata dal ms. a, che la ribadisce anche nella tavola, e implicitamente riportata dal ms. A, che pur non contenendo indicazioni in corrispondenza dell'*incipit*, inserisce il componimento nella sezione dedicata al troviero (cc.153 r.-165 r. [130 r.-133 r.]). I mss. C ed O non hanno rubrica attributiva e la seriazione non fornisce indizi validi. In C la lirica si trova dopo una canzone di Gace Brulé (L 65,33) e un *unicum* anonimo (L 265,1284) e prima di un'altra canzone di Gace (L 65,8) e di un altro *unicum* anonimo (L 265,1267). In O, canzoniere organizzato alfabeticamente e privo di attribuzioni coeve ma in cui si possono talvolta riconoscere a inizio sezione delle microseriazioni autoriali disposte secondo l'ordine Thibaut de Champagne, Gace Brulé, Castellano e Blondel de Nesle, la posizione di *Bien cuidai* non è significativa. La canzone si trova infatti al sesto posto tra quelle che principiano per la lettera B, a seguito di 3 componimenti di Thibaut de Champagne (L 240,20; L 265,281, *jeu-parti* in cui Thibaut è partner, e L 240,57), dell'unico componimento riportato in questa sezione di Gace Brulé (L 65,8) e di una lirica (L 220,1) che il solo ms. C attribuisce a René de Trie e che figura invece anonima in K, unico dei manoscritti latori del testo ad avere affinità con O in materia attributiva. Il componimento successivo a *Bien cuidai* è anonimo (L 265,1546).

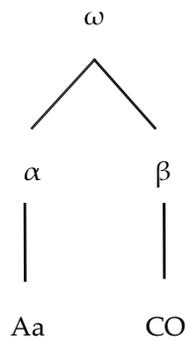
⁷ La carta indicata segue la numerazione tradizionale presente nei repertori. La numerazione tra parentesi quadre fa riferimento invece alla numerazione ristabilita nel 1955, quando l'ordine dei fascicoli, precedentemente perturbato, fu ristabilito.

Tradizione:

Mss:	Sequenza strofica	Concatenazione
COa	I- II- III- IV-V- <i>env.</i>	5 <i>redondas capcaudadas</i> + 1 <i>envoi</i>
A	I-II-III-IV-V	5 <i>redondas capcaudadas</i>

I manoscritti riportano una struttura a 5 *coblas redondas capcaudadas* di 8 vv. e un *envoi* di 6 vv. con schema rimico autonomo, mancante in A. L'*envoi* in questione si presenta come irregolare: riprende, come d'uso, le ultime 4 rime dell'ultima strofe (ccdd), aggiungendo però in chiusura altri 2 versi in rima d. Le alterazioni in *envoi* si presentano, stando ai dati forniti da MW, in più del 10% dei casi (67 su 640), ma si tratta in massima parte di cambiamenti più incisivi, che comportano l'adozione di rime completamente o parzialmente differenti da quelle delle strofi (più di 30 casi, tra i trovieri maggiori si citano L 24,24; L 41,6; L 48,4; L 50,2; L 84,13,22; L 84,32; L 102,3; L 117,3; L122,7; L 133,43; L 133,58; L 215,6; L 223,12; L 240,6), oppure della ripresa di rime iniziali piuttosto che di quelle finali (una quindicina di casi, tra i trovieri maggiori si citano L 2,17 e 20; L 73,23; L 145,8). Nulla di analogo a quello che la tradizione riporta nel caso di *Bien cuidai* è riscontrabile tra i componimenti con *envoi* irregolare listati in MW. Inoltre i due versi finali costituiscono una banale aggiunta tratta dalla volontà di esemplificare l'*us de traitor* con un riferimento a Giuda, il traditore per eccellenza. La vulnerabilità alle aggiunte e alle omissioni in *envoi* è notoria (a tal proposito si veda Dragonetti 1970, p. 306) ed una conferma in tal senso ci viene direttamente dal manoscritto O, in cui è presente un ulteriore verso in chiusura, aggiunto in margine da una mano che sembra ancora medievale, ma più tarda, che inserisce un altro esempio di tradimento, tratto dall'epica: «et Guenes l'Emperaour». Sembra pertanto legittimo considerare la presenza dei due versi finali in rima irregolare come un errore d'archetipo che accomuna i mss. a, C ed O. A, privo dell'*envoi*, potrebbe costituire a rigore un ramo a parte della tradizione, ma, se si guarda al resto del testo, ci si rende facilmente conto che il codice mostra un legame stringente con il ms. a. I due manoscritti hanno infatti in comune diversi errori: ipometria data da un errore di natura grammaticale al v. 12 (*servi* al maschile invece che al femminile in riferimento ad amore), ipermetria ai vv. 13 e 37, dovuta a fraintendimento nel primo caso e a sostituzione sinonimica nell'altro, la scarsa comprensibilità dei vv. 38 e 40, l'ultimo dei quali è anche ipometro. Al v. 8 è inoltre presente quella che sembra essere una *lectio facilior* (vd. nota al verso) e ai vv. 25-26 la lezione dei due codici è meno adatta al contesto perché, venendo meno l'apostrofe diretta alla dama, il *vous* del verso successivo rimane privo del necessario referente. Ci sono infine varianti adiafore comuni ai vv. 2, 17, 23, 29, 31, 32, 36, 39. Pertanto l'omissione dell'*envoi*, che permane l'elemento di maggior differenziazione del gruppo Aa, è probabilmente imputabile allo stesso copista di A e non contraddice il legame genetico tra i codici né implica la mancata derivazione di A dall'archetipo comune a tutti gli altri manoscritti. Per quel che concerne CO, sebbene il legame che li unisce sia meno stringente di quello di Aa, la presenza di un antecedente comune è dimostrata dall'errore in rima al v. 15. O ripete la rima erronea anche al verso successivo che è invece mancante in C, forse per omissione del copista forse perché già assente nell'antecedente comune, nel qual caso la versione di O sarebbe un non particolarmente felice tentativo di integrazione. I due codici condividono anche un'imprecisione nella rima del v. 1, dovuta alla presenza di una forma sigmatica invece di una asigmatica (*amors* invece di *amor*), forma che entrambi riprendono anche al v. 18, ma in questo caso fuori dalla rima. Sono presenti varianti adiafore comuni in opposizione a quelle di Aa ai vv. 2, 17, 23, 31, 32, 36, 39, ma ci sono anche *lectiones singulares* (C vv. 1, 18, 19; O vv. 3, 13, 29, 33) e qualche errore proprio di ciascun manoscritto (C vv. 14, 17, 21, 24, 32, 44; O v. 9).

La tradizione può pertanto essere rappresentata come segue:



Il testo proposto mira a ricostruire l'archetipo comune ai quattro codici. In genere, in caso di varianti adiafore, la preferenza è stata accordata al subarchetipo β che ha un numero di errori più contenuto. Per quel che concerne la veste grafica, dal momento che tutti e quattro i manoscritti hanno una patina dialettale abbastanza marcata, si è scelto di riprodurre la grafia del codice α perché, tra i manoscritti latini del testo completo, è l'unico compatibile con il dialetto di provenienza del Castellano. Come già specificato per la lirica precedente, le forme erronee del codice sono state emendate a partire dall'*usus scribendi* del manoscritto stesso.

Schema metrico: 5 *coblas redondas capcaudadas* di 8 vv. e un *envoi* di 4 versi che riprende le rime cd dell'ultima strofa.

I-V:	a	b	a	b	C	c	d	d
	8	8	8	8	7'	7'	7	7
V:					C	c	d	d
					7'	7'	7	7

	a	b	C	c	d
I	- our	- é	folie	- ie	- oir
II	- oir	- é	folie	- ie	- ir
III	- ir	- é	folie	- ie	- oit
IV	- oit	- é	folie	- ie	- aint
V	- aint	- é	folie	- ie	- our
VI			folie	- ie	- our

Lo schema rimico è comune, sia presso i trovatori che presso i trovieri. Alla voce 382 di Frank sono registrati ben 112 esempi e 113 componimenti sono schedati alla voce 1209 di MW, uno dei quali (L 265,724) condivide anche lo schema sillabico del componimento in questione. Si tratta di un *jeu-parti* di cui si è conservata una sola *cobla*, i cui timbri rimici coincidono parzialmente con questi (*or*, *-ir*). Come già rilevato da Lerond, la commistione di 8 sill. e di 7 sill. non è comune.

Rime tecniche: è presente rima inclusiva ai vv. 16-17 (*traïr-äir*).

Testo, apparato e traduzione

I

- 1 Bien cuidai vivre sans amour,
desor en pais tout mon aé,
mais retrait m'a en la folour
mes cuers dont l'avoie escapé.
5 Enpris ai grenour folie
que li faus enfes ki crie
pour la bele estoile avoir
qu'il voit haut el ciel seoir.

1. Bien] Or C; amour] amours CO; 2. desor] desore Aa; 3. en] a O; 8. qu'il] ki A; el ciel] ou c. O, et cler Aa.

Credetti bene di vivere senza amore,/ ormai in pace per il resto della vita,/ ma il mio cuore mi ha riportato nella follia/ da cui l'avevo messo in salvo./ Ho intrapreso una pazzia più grande/ del folle ragazzino che piange/ per avere la bella stella/ che vede stare alta in cielo.

II

- Coument que je me desespoir,
10 bien m'a Amours guerredouné
che que je l'ai a mon pooir
servie, sans desloiauté,
que Roi m'a fait de Folie!
Si se gart bien qui s'i fie,
15 que si haut don set merir
ceus qui servent sans traïr!

9. que je me] que m'en O (-1); 12. servie] servi Aa (-1); 13. que roi] ki joie Aa (+1), m'a fait] me fait O; 14. si se] se s'i C, qui s'i fie] ki fie C (-1), qui] ke Aa; 15. que s.h. don set merir] de s. h. merite avoir CO; 16. *omesso in C*; mais n'en puis mon cuer movoir O.

Nonostante mi disperi,/ Amore mi ha ricompensato bene/ il fatto di averlo servito con tutte le forze,/ lealmente:/ mi ha reso Re di Follia!/ Si guardi bene chi vi si affida,/ che un dono così alto ricompensa/ coloro che servono senza tradire!

III

- N'est merveilles se je m'air
vers Amour, qui tant m'a grevé,
Diex, s'or le peuse tenir
20 un seul jour a ma volenté,
el conperroit sa folie,
si me fache Dieus aïe!

A morir la convenroit
se ma dame ne vaincoit.

17. N'est merveilles] S'est m. C, n'est pas merveilles Aa; se je m'a.] se m'a. Aa; 18. amour] amors CO, qui tant] ke si C; 19. s'or] c'or CO, car Aa; peuse tenir] puisse je tenir C; 21. el] elle C (+1); 23. la] li Aa; 24. vaincoit] m'ocit C.

Non sorprende che io mi adiri/ con Amore, che mi ha gravato tanto./ Dio, se potessi averlo/ un solo giorno a mio volere,/ pagherebbe la sua follia,/ se solo Dio mi aiutasse!! Dovrebbe morire/ se non vincesses la mia donna.

IV

25 Ai frans cuers que tant convoit,
ne bees a ma foleté!
Bien sai q'en vous amer n'ai droit
s'Amours ne m'i eüst douné,
mais, esforchiés, fais folie,
30 si con fait nés que vens guie
qi va la ou il l'enpaint,
si ke toute esmie et fraint.

25. Ai] A A (-1), que] qui Aa; 26. bees] bee Aa; 28. Amours] Amour Aa; 29. esforciés fais] d'esforcier f. O, esforcier fait Aa; 30. que] qui Aa; 31. qi] ke C; il] vens Aa; 32. si ke] ke Aa; toute e.] toute et e. C (+1).

Ah cuore sincero che desidero tanto,/ non vi curate della mia follia!! So bene che non avrei diritto di amarvi/ se Amore non me lo avesse concesso,/ ma, spinto, commetto follie,/ come fa la nave guidata dal vento/ che va là dove quello la getta,/ cosicché la riduce in pezzi e la distrugge.

V

Ma dame ou nus biens ne souffraint,
merchi pour franchise et pour gré!
35 Puis qu'en vous sont tot mal estaint
et tout bien vif et alumé,
counisiés dont la folie
me vient, qi me taut la vie,
qu'a rien n'os faire clamour
40 s'a vous non de ma douleur.

33. Ma dame] Dame C, Ha dame a; souffraint] se faint O; 34. pour franchise e pour gré] per f. e. per g. C; 36. vif et] a droit Aa; 37. dont] donkes Aa (+1); 38. me vient] k'amer Aa; 39. qu'a rien n'os] u n'en doi Aa; 40. s'a vous non] sauvons Aa.

Donna mia, cui non manca alcun bene,/ pietà per giustizia e benevolenza!/ Poiché in voi tutti i mali sono soffocati/ e tutti i beni vivi e ardenti,/ sappiate da dove viene la follia/ che mi toglie la vita,/ non oso lamentarmi con altri/ se non con voi del mio dolore.

VI

Canchon, ma Bele Folie
me salue et si li prie
que pour Dieu et pour s'ounour
n'ait ja l'us de traïtour.

41-44 *omessi in A*; **41.** Bele Folie] plaisans hachie **a**; **44.** l'us] euls **C**.

Canzone, salutami la mia Bella Follia/ e pregala/ che in nome di Dio e del suo onore/ non si comporti da traditore.

Appendice

45 Que bien sevent li plusor
que Judas fis son Seignour

Che i più sanno bene/ cosa Giuda fece al suo Signore.

Note al testo

Come *Bele dame me prie de chanter*, anche questo componimento si qualifica per l'insistenza su un tema, in questo caso la follia amorosa, sottolineato attraverso la ripresa di termini provenienti dallo stesso campo semantico (in rima: *folie* in rima fissa, *folour* v. 3 e *foleté* v. 26, nel corpo del verso *fol* v. 5). Follia ed amore erano legati nella latinità, soprattutto in Ovidio (a titolo esemplificativo *Heroides* IV, v. 154) ed il rapporto riemerge già in Marcabru («fols fui per Amor servir», nella correzione di Dejeanne 1909 non accolta in Gaunt-Harvey-Paterson 2000, e «drutz que-s fai semblar Baza/ per Amor que fols i fa» *BdT* 293,7 v. 15 e vv. 53-54). I trovatori successivi ampliano il campo semantico della follia, tanto che in Akehurst 1978 si riconoscono presso la prima generazione cinque significati possibili per *fol*, *folatge*, *foldatz*, *foleyar*, *folia* e *folor*, alcuni dei quali necessariamente collegati al sentimento amoroso. In particolare all'amante sono spesso attribuite *desmezura* e perseveranza in un sentimento che non ha sbocchi. Bernart de Ventadorn, trovatore che costituisce senz'altro un punto di riferimento per il Castellano, menziona di frequente la follia dell'amante, che considera connaturata all'atto stesso di amare («...c'uzatges es d'amor/ c'om c'ama be, non a gaire de sen.» *BdT* 70,13 vv. 26-27). La pazzia connessa all'accettazione dell'infinita sofferenza che comporta la fedeltà ad una donna che rifiuta di donare ogni ricompensa è un tema ricorrente nella sua poetica e compare in maniera abbastanza insistita in un componimento significativo per il Castellano *La dousa votz ai auzida*,

modello per *La douce voiz*, (BdT 70,23 vv. 35-39 «e pus ilh no m'es cobida,/ mout sui fols, si mais la ser./ Servirs c'om no gazardona,/ et esperansa bretona/ fai de senhor escuder/ per costum e per uzatge») e in *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* («eu sec cela que plus vas me s'ergolha/.../.../mas dreih l'en fatz, qu'eu m'en fatz fol paree» BdT 70,42 vv. 22-26 e riferimenti alla follia che si moltiplicano in tutto il componimento). Il tono ironico utilizzato in *Bele dame me prie*, in particolare nella prima strofe, sembra però richiamare piuttosto la tenzone con Peire Amics Bernartz de Ventadorn (BdT 323,4) in cui Bernart assume inusualmente una posizione anticortese e ironica mentre Peire veste «i panni dismessi da Bernart» (Fratta 1996, p. 18). Si veda in particolare la seconda strofe «Peire, lo dormirs e-l sojorn/ am mais que-l rossinhol auzir;/ ni ja tan no-m sabriatz dir/ que mais en la folia torn./ Deu lau, fors sui de chadena,/ e vos e tuih l'autr'amador/ etz remazut en la folor» (vv. 8-14) in cui non solo lo stato di amante è identificato per ben due volte con la follia, ma *lo dormirs e-l sojorn* evocano uno stato di quiete analogo alla *pais* del v. 2 del Castellano e anche il costrutto *tornar en la folia* riecheggia nell'oitanico *retraire en la folour*.

Tra i trovieri, Dragonetti ha rilevato come il tema della follia amorosa sia particolarmente presente proprio nel Castellano e in Gace Brulé. Quest'ultimo ne fa «une des images de prédilection de sa rhétorique» (Dragonetti 1959, p. 10) ed esempi in tal senso sarebbero numerosi, ma ci si limita a citare l'affermazione di particolare effetto «Ja n'amerait nus sagement» (L 65,41 v. 48). Il Castellano, oltre a dedicarvi tutta la lirica, vi ritorna in un contesto analogo anche in *Merci clamans* (vv. 1-4) e in *Bele dame me prie* (vv. 21-22), in cui si incolpa il cuore della follia e in *Quant voi venir* (v. 11-12) in cui si riconosce pazzo perché continua ad amare nonostante il rigore della donna. Non mancano ulteriori declinazioni del tema, come il contrasto tra la nozione comune di pazzia e quella cortese, per cui si rimanda a *La douce voiz* (vv. 22, 25) e *Merci clamans* (v. 24).

v. 1: esordi analoghi sono poco frequenti e normalmente legati alla ripresa del canto che si pensava di aver abbandonato, come nel già citato *Be-m cugei de chantar sofrir* di Bernart de Ventadorn (BdT 70,13) o in *Bien cuidai toute ma viel joie et chansons oblïer* di Gace Brulé (L 65,11). Il raffronto di maggior pregnanza, che implica sia una citazione letterale sia un contesto simile, si ritrova in *Be.m cuidava d'amor gardar/ que ia trop no-n fezes doler* di Rigaut de Berbezilh (BdT 421,4) nel quale però non si trova alcuna traccia dell'ironia che caratterizza invece il componimento in questione. A tal proposito si noti come l'uso di *cuidier* risponda alla volontà di rimarcare la parzialità e il potenziale errore insito nell'opinione riportata, il che costituisce di frequente un indizio di ironia sia nella lirica che nel romanzo (cfr. Gaunt 1989). Inoltre a rafforzare questa prospettiva si rimarca anche la connotazione positiva che assumono la privazione dell'amore (*vivre sans amour*) e lo stato di pace (*en pais*) evocato al v. 2, di norma legati nella produzione lirica alla disperazione o all'accettazione delle pene amorose.

v. 3: G VII p. 153 riconosce per *retraire*, nel significato di «faire rentrer», la costruzione con entrambe le preposizioni attestata dalla tradizione (*a* di O e *en* di ACa). Si riporta *en* esclusivamente perché presente nella maggioranza dei manoscritti e in entrambi i rami. Il termine *folour* è attestato essenzialmente in rima (129 occorrenze su 148) e nel Castellano ricorre sempre in tale posizione al v. 11 di *Quant voi venir*.

v. 4: l'accusa al cuore di essere il responsabile della follia, piuttosto comune, si ritrova nel Castellano anche in *Merci clamans* («Merci clamans de mon fol errement,/ ferai la fin de mes chançons oïr/ car traï m'a et mort a escient/ mes jolis cuers que je doi tant haïr» vv. 1-4).

v. 5: *faus* sarà da intendersi come esito piccardo per *fols* piuttosto che come derivante da FALSUM. La forma è infatti riportata esclusivamente da Aa, manoscritti provenienti dalla Piccardia, mentre C ed O contengono esiti più comuni (*fols*, *fox*). La forma, dipendente dall'apertura del dittongo generato da Ö + l+ consonante, è registrata come abbastanza rara in Gossen 1970 §23. Allo stesso fenomeno è ascrivibile anche la forma *taut*<TOLLIT al v. 38.

v. 6: l'immagine dell'infanzia nel Medioevo è spesso legata alla stoltezza e all'irresponsabilità (si veda Faarborg 1997) e non di rado ai bambini vengono associati le donne e i folli, tanto nei proverbi (Morawski 1925, nn. 490 «de fol et d'enfant garder se doit len», 848 «*hony[e] soit manoie de fol e de enfant» e 1392 «ne viel n'enfant, femme ne fol ne servir ja, je le te lo») quanto nella narrativa (si veda ad esempio, per la particolare vicinanza alla nostra attestazione *Ille et Galeron* vv. 5255-5257 nell'edizione Lefèvre 1988: «Feme a le loy l'enfant qui pleure:/ ce k'avoir puet n'aime une meure,/ ains vuet içou qu'estre ne puet») e nella lirica («mon volpillatge teing tant car/ q'el m'enseigne de cui mi gar:/ de grant fol e d'enfan petit» *BdT* 293,8 vv. 41-43). Presso i trovatori e soprattutto presso i trovieri sono anche comuni le locuzioni *tenir/ prendre pour enfant*, *a guisel a loil a maniere d'enfant* e simili, soprattutto come apostrofi nei *jeux-partis*, per sottolineare l'irragionevolezza di un comportamento (a titolo esemplificativo *BdT* 201,4 b~282,12 a e L 2,16 v. 32; L 5,1 v. 11; L 133,11 v. 13; L 133,25 v. 10; L 170,13 v. 29; L 265,733 v. 10).

v. 7: la stella è di norma nella tradizione trovierica paragone per la luminosità e svolge funzione di guida per il viaggiatore, mentre non è stato possibile reperire altre attestazioni in cui ne fosse invece sottolineata la lontananza e l'inaccessibilità come in questo caso. In tale contesto, la chiarezza cui fanno riferimento i mss. Aa (*qu'il voit haut et cler seoir*), lezione paleograficamente piuttosto vicina a quella a testo, sembra *facilior*.

v. 8: l'utilizzo di *coument que* come concessivo è raro a questa altezza cronologica, ma si trova anche in una lirica di dubbia attribuzione, la cui paternità è contesa tra Blondel de Nesle e Hugues de Brezi, ma che sarebbe in ogni caso più o meno contemporanea a questa (L 24,20 v. 24).

v. 13: l'errore dei mss. Aa, che sostituendo *joie* a *roi* forniscono un verso ipermetro, è forse dovuto alla mancata comprensione dell'ironia sottesa all'intera strofa. La figura del *Roi de Folie* è con ogni probabilità da riferirsi alla figura del re del Carnevale, festa istituzionalizzata come *fešta stultorum* (cfr. Segre 1989 e relativa bibliografia).

v. 14: il tradimento della fiducia che l'amante ripone in Amore e nella donna è spesso associato alla follia. Si veda in tal senso ancora una volta Bernart de Ventadorn «Ben es folz qui'n vos se fia» (*BdT* 70,45 v. 33) in riferimento alla dama e Gace Brulé: «Bien est folz qui s'asseüre/ en li ne en son douz nom» (L 65, 68 vv. 9-10) in riferimento ad Amore.

vv.15-16: la ripresa in variazione sinonimica dei termini del lessico feudale presenti nella prima parte della strofa, in cui sembravano utilizzati in senso proprio, (*guerredonner/ merir; servir sans trair/ servir sans desloiauté*) rafforzano l'ironia dell'affermazione. Si attua così un rovesciamento della prospettiva cortese in linea con l'azione tributabile al *Roi de Folie*.

v. 17: *airier*, termine che normalmente si colloca a metà tra il campo semantico del dolore e quello della collera, vira qui decisamente verso il secondo ambito, contrariamente all'uso (Cropp 1975, pp. 287-290 e Lavis 1972, pp. 290-291). Si inizia così una forzatura del linguaggio cortese tipica di questa strofe, in cui l'ironia è espressa soprattutto attraverso il rovesciamento di locuzioni convenzionali a scopo polemico.

v. 18: per la forma sigmatica *amours* al singolare in caso indiretto, presente anche al v. 1 nei mss. CO, si veda Ménard 1993.

v. 19: *le* è da intendersi come forma femminile piccarda (Buridant 2000, § 71).

Per quanto riguarda le varianti *car* (Aa) e *c'or* (CO), la lezione di CO è da preferirsi e da intendersi come una grafia non infrequente per *s'or*. In tal modo infatti il periodo ipotetico assume una struttura regolare, con protasi al congiuntivo e apodosi al condizionale, mentre il v. 20 è da intendersi come l'espressione al congiuntivo di un augurio. Si tenga tuttavia presente la diversa interpretazione di Lerond inserisce *car* e nel glossario traduce "si seulement", ma ammette che per la costruzione sono presenti scarsi paralleli.

vv. 20-24: come già anticipato nella nota al v. 17, si assiste al rovesciamento ironico di una serie di espressioni cortesi: la locuzione *tenir a sa volonté* di solito implica che sia il poeta ad essere in potere della dama o di Amore, non il contrario, così come *comparer sa folie* è un compito che spetta all'amante (L 80, 1 vv. 16-19; L 84, 28 vv. 3-6; nello stesso senso anche L 177, 2 vv. 25-27), non ad Amore o all'amata, ed è sempre lui che di solito trova la morte e non Amore.

Al v. 23 si registrano entrambe le costruzioni possibili di *covenir*, sia con caso diretto (*la convernoit* CO) che indiretto (*li convenroit* Aa).

vv. 25-26: da questo punto in poi l'ironia e il tono polemico che caratterizzano le prime tre strofe si stemperano, il livello retorico si innalza, il linguaggio si impreziosisce e si connota in senso più strettamente cortese. Come anticipato in sede di discussione della tradizione, la lezione di CO con apostrofe diretta alla dama identificata come *frans cuers que tant convoit* e verbo alla 2 persona plurale (*bees*) costituisce un referente migliore e più diretto per il *vous* del verso successivo rispetto alla 3 persona presente in Aa (*bee*), che presupporrebbe una costruzione leggermente meno fluida.

v. 29: nonostante si presenti come minoritaria nella tradizione, si è scelta la lezione di C (*esforchiés fais folie*) rispetto a quelle di O ed Aa che presentano entrambe l'infinito invece del participio (*d'esforcier fais folie* in O e *esforcier fait folie* in Aa). Le varianti sono infatti vicinissime a livello grafico e ognuna potrebbe costituire una diversa lettura di una scrittura poco chiara o un diverso adattamento di un testo poco coerente (ad esempio, *esforchier fais folie*). Tuttavia la versione di C sembra la più plausibile perché preserva il legame tra l'io lirico e la nave che ne dovrebbe costituire il referente metaforico e che costituisce l'agente della frase successiva.

v. 30: oltre a quanto già detto sulla metaforica del mare (cfr. nota ai vv. 7-8 di *Bele dame me prie*), si aggiunge che l'immagine della nave guidata dal vento si ritrova, sebbene in un contesto diverso, anche in un *jeu-parti* tra Jehan de Marli e Lambert Ferri («qu'aussi que li bons vens guie/ par la mer la nef chargie/ fait loiautez amer jalousement» L 170,11 vv. 11-13).

vv. 33-36: il panegirico della dama è costruito, secondo le regole prescritte per il genere (si veda Dragonetti 1960, pp. 248-278), dalla formula iperbolica che ne loda l'insieme delle qualità alla presenza del campo metaforico della luce, che è spesso associato alla bellezza o alle virtù della donna. In questo caso la metafora si arricchisce anche dell'immagine antitetica dei mali soffocati (Dragonetti 1960, p. 133).

Al v. 36 la variante di CO *vif et alumé* rispetto a quella di Aa *a droit alumé* realizza meglio l'antitesi rispetto al *mal estaint* del verso precedente.

v. 44: l'accusa di tradimento rivolta alla donna, nel caso in cui rifiuti la ricompensa e il riconoscimento del servizio prestato dal poeta, trova confronto in Jaques d'Amiens: «di ma dame, chançon, hardiemant/ c'a soi servir me traist an esgardant/ ke c'est bien drois ke devaigne m'amie;/ et s'elle c'escondist per velonnie,/ dire li pués oiant tote la gant:/ de traïtor porte euls et ait samblant» (L 119,4 vv. 50-55), che peraltro mostra una certa vicinanza con la versione di C del nostro componimento, con cui condivide il riferimento all'*euls de traïtor*.

Bibliografia

1 Repertori

- BdT=Pillet-Carstens 1933 A. Pillet-H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Frank 1966 I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1966.
- L=Linker 1979 R.W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1979.
- MW=Mölk-Wolfzettel 1972 U. Mölk-F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Fink, 1972.
- RS=Spanke 1955 G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.

2 Dizionari

- DMF 2015 *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015. ATILF-CNRS & Université de Lorraine. Site internet: <http://www.atilf.fr/dmf>.
- FEW=Wartburg 1928-2002 *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes von W. von Wartburg, 25 voll., Bonn, Klopp; Leipzig, Teubner; Basel, Heilbing & Lichtenhahn-Zbinden & co.; Tübingen, Mohr; 1928-2002.
- G=Godefroy 1881-1902 F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 voll., Paris, Vieweg-Bouillon, 1881-1902 [rist. Genève-Paris, Slatkine, 1982].
- TL=Tobler-Lommatzsch 1925-2002 *Altfranzösisches Wörterbuch*, A. Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von E. Lommatzsch, weitergeführt von H. H. Chirstmann, vollendet von R. Baum und W. Hirdt unter Mitwirkung von B. Rey, 11 voll., Berlin, Weidmannsche Buchhandlung; Wiesbaden, Steiner, 1925-2002.

3 Edizioni precedenti

- Beck 1938 *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères. II. Le Manuscrit du Roi, fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale*, Reproduction phototypique publié avec une introduction par J. Beck et L. Beck, 2 voll., Philadelphia, University of Pennsylvania Press (*Corpus Cantilenarum medii aevi*, I^e série, n° 2), 1938 [rist. New York, Broude Brothers, 1970].
- Brakelmann 1867-1869 J. Brakelmann, *Die altfranzösische Liederhandschrift Nro. 389 der Stadtbibliothek zu Bern*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen»

41 (1867), pp. 339-376; 42 (1868), pp. 73-82, pp. 241-392; 43 (1869), pp. 241-394.

- Brakelmann 1870-1891 J. Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français (XII^e siècle) publiés d'après tous les manuscrits*, Paris, Buillon, 1870-1891.
- Fath 1883 F. Fath, *Die Lieder des Castellans von Coucy nach sämtlichen Handschriften kritisch bearbeitet*, Heidelberg, Universitäts-Buchdruckerei von J.Hörning, 1883.
- Hofmann 1867 K. Hofmann, *Eine Anzahl altfranzösischer lyrischer Gedichte aus Berner Codex 389*, in «Sitzungsberichte der königliche bayerische Akademie der Wissenschaften zu München» II (1867), pp. 486-527.
- La Borde 1780 J.B. de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Pierres, 1780. [rist: New York, ASM Press, 1978].
- Lerond 1964 A. Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Lockert 1993 R. R. Lockert, *The Chansonnier d'Arras: a critical edition*, Thesis (Master of Arts), McMaster University (Ontario), 1993.
- Michel 1830 *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits par M. Francisque Michel suivies de l'ancienne musique mise en notation moderne, avec accompagnement de piano, par M. Perné*, Paris, Imprimerie Crapelet, 1830.
- Tischler 1997 H. Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 voll., American Institute of Musicology, Neuhausen, Hänssler, 1997.
- Tischler 2002 H. Tischler, *The circle around Gace Brulé, Four Famous Early Trouvères*, Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2002.
- Werf 1977 H. van der Werf, *Trouvères-Melodien*, 2 voll., Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter (Monumenta monodica medii aevi, II), 1977.

4 Studi e altre edizioni

- Akehurst 1978 F. R. P. Akehurst, *La folie chez le troubadours*, in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, C.E.O, 1978, pp. 19-27.
- Appel 1915 C. Appel, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Badel 1995 *Adam de la Halle, Œuvres complètes. Édition, traduction et présentation par P.Y. Badel*, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 4543. Lettres gothiques), 1995.
- Batany 1985 J. Batany, *Un "estat" trop peu "estable": navigation maritime et peur de l'eau in L'Eau au Moyen Age*. Publications du CUER MA (Senefiance n.15), Marseille,

Lafitte, 1985, pp.23-42.

- Beltrami 2018 P. G. Beltrami, *Note su Ans que venha di Giraut de Borneil*, in «*La somma de le cose*». *Studi in onore di Gianfelice Peron*, a c. di Alvise Andreose, Giovanni Borriero, Tobia Zanon con la collaborazione di Alvaro Barbieri, Padova, Esedra Editrice, 2018.
- Billy 1989 D. Billy, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section française de l'A.I.E.O, 1989.
- Buridant 2000 C. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- Cropp 1975 G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des Troubadours de l'époque classique*, Paris, Droz, 1975.
- Curtis 1963 R. L. Curtis, *Le roman de Tristan en prose*, Tome I, München, Max Hueber Verlag, 1963.
- Dejeanne 1909 J. M. L. Dejeanne, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat, 1909.
- Dragonetti 1959 R. Dragonetti, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les Arts d'aimer. (Contribution à l'étude de la thématologie courtoise)*, in «*Romanica Gandensia*» VII, 1959, pp. 5-48.
- Dragonetti 1970 R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1960.
- Faaborg 1997 J. N. Faaborg, *Les Enfants dans la littérature française du Moyen-Age*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1997.
- Formisano 1980 L. Formisano, *Gontier de Soignies. Il canzoniere*, Milano, Ricciardi, 1980.
- Fratta 1996 Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a c. di A. Fratta, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 1996.
- Gaunt 1989 S. Gaunt, *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Gaunt-Harvey-Paterson 2000 S. Gaunt- R. Harvey- L. Paterson, *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000.
- Gossen 1970 C. T. Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck 1970.
- Guida-Latella 1998 S. Guida- F. Latella, *Il mare come dimensione metaforica nella letteratura italiana del Due e Trecento*, in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, II voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, vol. I, pp. 363-385.
- Hubbard Nelson 1992 *The Songs Attributed to Andrieu Contredit d'Arras with a Translation into English and Extant Melodies*, Lyrics transl. and ed. by D. Hubbard Nelson,

Melodies ed. by H. van der Werf, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992.

- Korczakowska 2006 A. E. Korczakowska, *La mer et la mort dans la matière de Bretagne*, in *Mondes marins du Moyen Âge*, études réunies par C. Connochie-Bourgne, Actes du 30^e colloque du CUER MA. 3, 5 et 5 mars 2005 (Senefiance 52), Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2006, pp. 231-242.
- Långfors-Jeanroy,-Brandin 1926 A. Långfors- A. Jeanroy,-L. Brandin, *Recueil général des jeux-partis français*, 2 voll., Paris, Champion 1926.
- Lanly 1982 A. Lanly, *Du latin Merces, acc. Mercedem, au français Merci*, in *Le génie de la forme. Mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, pp. 1-5.
- Lannutti 2015 M. S. Lannutti, *Ancora sulle canzoni di Colin Muset: anomalie formali e tradizione manoscritta*, in «Critica del testo» XVII, 3, (2015), pp. 103-119.
- Lavis 1972 G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XII^e-XIII^e siècle). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical «joie»-«dolor»*, Paris, Belles Lettres, 1972.
- Lefèvre 1988 Gautier d'Arras, *Ille et Galeron*, publ. par Y. Lefèvre, Paris, Champion, 1988.
- Marshall 1984 J. H. Marshall, *Textual Transmission and Complex Musico-metrical Form in the Old French Lyric*, in *Medieval French textual studies in memory of T. B. W. Reid*, ed. by I. Short, London, Anglo-Norman Text Society, 1984, pp.119-148.
- Marshall 1987 J. H. Marshall, *Une versification lyrique popularisante en ancien provençal*, in *Actes du Premier Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, London, A.I.E.O., 1987, pp. 35-66.
- Ménard 1993 P. Ménard, *Amours au pluriel dans les rondeaux et les refrains*, in *Studies in honor of Hans-Erich Keller. Medieval French and Occitan Literature and Romance Linguistic*, ed. by R. Pickens, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1993, pp. 213-225.
- Meneghetti 1984 M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984.
- Morawski 1925 J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, CFMA, Paris, Champion, 1925.
- Newcombe 1978 T. H. Newcombe, *Les poésies de Thibaut de Blaison*, Genève, Drotz, 1978.
- Petersen Dyggve 1942 H. Petersen Dyggve, *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France (Vieux-Maisons, Membrolles, Mauvoisin, Trie, L'isle-Adam, Nesle, Harnes*, Helsinki, 1942.
- Petersen Dyggve 1951 H. Petersen Dyggve, *Gace Brulé: trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société néophilologique, 1951

- Sangiovanni 2013 F. Sangiovanni, *Stadi di imperfezione. Indagini metriche (ed ecdotiche) sull'anisosillabismo nella versificazione romanza medievale, con particolare riferimento alla lirica oitanica*, Tesi di dottorato dell'Università degli Studi di Padova, Padova, 2013.
- Sanguineti 2010 F. Sanguineti, *Il trovatore Albertet. Edizione critica*, Tesi di dottorato dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, 2010.
- Schwan 1886 E. Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmann, 1886.
- Segre 1989 C. Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 voll., Modena, Mucchi, 1989, IV, pp. 1275-1283.
- Tavani 2004 G. Tavani, *Folquet de Lunel. Le poesie e il Romanzo della vita mondana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Toury 2001 M. N. Toury, *Mort et Fin'Amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2001.
- Zumthor 1970 P. Zumthor, *De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^e et XIII^e siècles)*, in «Poétique revue de théorie et d'analyse littéraires» 2 (1970), pp. 129-140.