



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



1/1-2017

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation
Médiévale)
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)
Luca Bianchi (Università del Piemonte Orientale)
Massimo Bonafin (Università di Macerata)
Furio Brugnolo (Università di Padova)
Marina Buzzoni Università Ca' Foscari, Venezia
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)
Saverio Guida (Università di Messina)
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)
Pär Larson (ricercatore CNR)
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W
Katowicach - Universität München)
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico realizzato da Gabriele Albertini

INDICE

Magdalena Bator, <i>How (im)precise can a cook be? The case of medieval English recipes</i>	5
Giulia Brun, <i>Transmission and Circulation of Written Knowledge on Art in the Middle Ages. The Case of the Compositiones lucenses Tradition and the Connection with Vitruvius' De architectura</i>	17
Nicodemo Cannavò, <i>Per un'edizione dei testi di Guilhem Ademar: problemi attributivi</i>	31
Daniela Fruscione, <i>Gender, social and marital status in the seventh century the legal framework.</i>	55
Gerardo Larghi, <i>Una sezione di poesia d'amore nel canzoniere di Guilhem Olivier d'Arles</i>	67
Carla Riviello, <i>A joyless dwelling: exiles and traitors, pilgrims and sinners in Old English poetry</i>	131

Per un'edizione dei testi di Guilhem Ademar: problemi attributivi¹

ABSTRACT: Guilhem Ademar è pubblicato solo in Almqvist (1951) e in due tesi di dottorato: Cannavò (2008) e Andolfato (2014), che ha affrontato però solo marginalmente gli importanti aspetti attributivi. Su dodici componimenti ascritti a GIAdem in *BdT*, solo nove hanno attribuzione concorde. Altri otto gli sono dati da pochi codici (spesso da uno). Il presente lavoro si prefigge di individuare in maniera più precisa i testi da pubblicare in una futura edizione. Oltre ai nove unanimemente attribuiti a GIAdem, sono certo da pubblicare a suo nome anche gli altri tre ascrittigli dalla *BdT* (202.8, 202.9 e 202.5).

Propongo di collocare in una sezione di “rime di dubbia attribuzione” *N'Ebles, chauzes en la meillor* (*BdT* 218.1 = *BdT* 128.1), *Pois vei que-l temps s'aserena* (*BdT* 281.7) e *Mout chantera de ioi e voluntiers* (*BdT* 281.6), escludendo dal *corpus BdT* 9.5, *BdT* 70.21, *BdT* 223.1, *BdT* 355.7, *BdT* 456.1.

ABSTRACT: Guilhem Ademar's poetry has only been edited in Almqvist (1951) and in two PhD dissertations, i.e. Cannavò (2008) and Andolfato (2014), which one only marginally deals with questions concerning authorship attribution. Among the twelve poems credited to Ademar by the *BdT*, nine only have an unanimous attribution. Further eight poems are connected to him in a minority of manuscripts. The objective of this present paper is to individuate more precisely which texts should be published in a future critical edition of Guilhem Ademar's *corpus*. Besides the above-mentioned nine poems unanimously credited to GIAdem, I propose to include *N'Ebles, chauzes en la meillor* (*BdT* 218.1 = *BdT* 128.1), *Pois vei que-l temps s'aserena* (*BdT* 281.7) e *Mout chantera de ioi e voluntiers* (*BdT* 281.6), in a specific section on the “rhymes with uncertain attribution”, and to exclude *BdT* 9.5, *BdT* 70.21, *BdT* 223.1, *BdT* 355.7, *BdT* 456.1.

PAROLE-CHIAVE: Lirica provenzale, Trovatori, Ecdotica, Attribuzione, Guilhem Ademar.

KEYWORDS: Occitan Lyric Poetry, Troubadours, Textual Criticism, Authorship Attribution, Guilhem Ademar.

¹ Il presente articolo riprende, in alcuni punti corregge e completa un mio intervento proposto in occasione dell'incontro annuale tra dottorandi in provenzalistica del XIX ciclo dell'Università di Messina, tenutosi a Padova nel 2006, e le ricerche confluite nella prima parte della mia tesi di dottorato (Cannavò 2008). Per il testo di GIAdem farò riferimento alla mia edizione, a cui sto lavorando in vista di una futura pubblicazione dopo le necessarie revisioni.

In vista di un'edizione critica, lavoro preliminare e spesso tra i più insidiosi per il filologo (data la fragilità del terreno su cui si fonda) è stabilire il *corpus* dei testi riconducibili all'autore: le attribuzioni plurime, alcune fantasiose o palesemente erranee, altre verosimili, sono frequenti nel panorama della letteratura medievale, e l'accettazione o l'esclusione di un testo può avere ripercussioni sull'interpretazione anche di altri di cui non è in gioco la paternità. Discorso non dissimile vale per l'opera di Guilhem Ademar dem),² la cui unica edizione completa e pubblicata risale al 1951 ad opera di Kurt Almqvist (1951). Più recentemente al nostro trovatore sono state dedicate due tesi di dottorato: quella di Francesca Andolfato (2014) e la mia (Cannavò 2008).³

Se per alcune poesie i problemi attributivi sono facilmente risolvibili, per altre il discorso va approfondito, anche perché in componimenti di dubbia attribuzione potrebbero celarsi interessanti riferimenti alla vita del nostro trovatore.

Secondo la bibliografia *BdT* di Pillet–Carstens, Guilhem Ademar è autore di dodici testi; tra questi, nove gli sono attribuiti da tutti i manoscritti, mentre alcuni testimoni assegnano ad altri trovatori *Lanquan vei flurir l'espigua* (*BdT* 202.8), *Non pot esser sofernt ni atendut* (*BdT* 202.9) e *De ben gran ioia chantera* (*BdT* 202.5), per i quali però la paternità dell'Ademar è certa e l'origine dell'errore spiegabile.

Vi sono, invece, altri otto componimenti che solo una minoranza di manoscritti – spesso uno solo – ascrive al Nostro: di questi Almqvist 1951 ha accolto *Mout chantera de ioi e voluntiers* (*BdT* 281.6), *Pois vei que'l temps s'aserena* (*BdT* 281.7), *Al prim pres dels breus jorns braus* (*BdT* 9.5) e *N'Ebles, chauzes en la meillor* (*BdT* 218.1 = 128.1), estromettendo invece *Ges de chantar no'm pren talans* (*BdT* 70.21), *Aiga poja contra mon* (*BdT* 223.1), *Enquera'm vai recalivan* (*BdT* 355.7) e *Cora que'm desplagues amors* (*BdT* 456.1), mentre Andolfato 2014 li ha rifiutati tutti, pubblicando solo le canzoni assegnate al Nostro dalla *BdT*.

Non prenderò in considerazione l'ipotesi di Borghi Cedrini (1996) di ascrivere a Guilhem Ademar – proprio perché da lei stessa definita fittizia⁴ – il testo *Si faz*, scoperto da Monica Longobardi (Longobardi 1990) nel bifolio di canzoniere **z'** e attribuito dalla rubrica a Ademar lo Negre. Fondamentali risultano, invece, alcune indicazioni metodologiche fornite dalla studiosa, in particolare le sue considerazioni in merito al tentativo, operato da Almqvist, di trovare una trama narrativa all'interno del canzoniere di Guilhem Ademar anche a costo di forzature non fondate sulla documentazione manoscritta.⁵ Dal

² Per i nomi dei trovatori userò le abbreviazioni di Frank (1953-1957).

³ La studiosa affronta solo marginalmente i problemi attributivi (pp. 21-22) e non pubblica (e nemmeno discute) *N'Ebles, chauzes en la meillor* (*BdT* 218.1= 128.1).

⁴ Borghi Cedrini (1996: 31-32) scrive che se *Si faz* «– per absurdum – si trovasse invece frammista alle canzoni del semi-omonimo Guilhem Ademar potrebbe forse venire inclusa, sia pure dubitativamente, nella “serie Albi-Narbona”, in forza di alcune apparenti correlazioni con quella». La studiosa non manca però di rilevare anche le prove che depongono a sfavore di questa ipotesi attributiva (dalla difficoltà a spiegare un errore che porterebbe ad assegnare il testo ad un trovatore meno famoso fino alle differenze di stile tra *Si faz* e i tratti propri al Nostro).

⁵ «La serialità in questo caso sta negli occhi dell'editore moderno, piuttosto che in quelli dei compilatori e dei lettori medievali» (Borghi Cedrini 1996: 31); «sotto il nome abbastanza famoso di Guilhem Ademar va oggi una serie di testi la cui antica attribuzione a quel trovatore non è sempre inoppugnabile, vuoi perché è contestata da qualche canzoniere, vuoi perché l'editore moderno l'ha sottoscritta basandosi più che su prove oggettive interne a ciascun testo, sulla convinzione – quasi una *petitio principii* – che essi possano tutti rinviare a un percorso geografico-sentimentale ignorato in apparenza dalla tradizione

suo articolo avrà modo, inoltre, di recuperare interessanti osservazioni sul testo *BdT* 281.7 (cfr. *infra*).

*Lanquan vei flurir l'espigua (BdT 202.8)*⁶ è assegnata a Guilhem Ademar da **CD^aEIK**(88 e 89)**Sd** e a Jaufre Rudel dalla tavola I di **C** e da **R**, che ne conserva anche la melodia.⁷ L'attribuzione da parte di **R** al principe di Blaia potrebbe essere stata indotta dalla somiglianza tra l'*incipit* del nostro componimento e quello della celeberrima canzone rudeliana *Lanquan li jorn son lonc en mai (BdT 262.2)*,⁸ testo in cui possiamo trovare anche temi, come quello dell'influenza del padrino sulla sorte del figlioccio (vv. 48 e 51) e la prigionia presso i saraceni (v. 13),⁹ rintracciabili pure in un altro componimento sicuramente di Guilhem Ademar (*BdT* 202.10, che anch'esso si apre con un *Natureingang*, un tratto che, come osserva Scheludko (1935: 37), dalla fine del XII secolo è fuori moda, anche se attestato – dato ben evidenziato da Andolfato (2014: 191) – in ben quattro componimenti di GlAdem «dall'impianto arcaicizzante che risentono fortemente dell'influsso di trovatori della prima generazione»);¹⁰ a tutto ciò si potrebbe aggiungere la consonanza tematica della quarta *cobla*¹¹ – quarta nei mss. **CER** – con alcuni *loci* in cui Jaufre descrive l'esperienza della gioia onirica che svanisce al risveglio.¹² D'altronde, queste somiglianze da sole non ci possono assolutamente portare a dubitare della testimonianza concorde di **CD^aEIKSd**, ma potrebbero semmai illuminarci sul motivo che ha indotto i compilatori di **R** e della tavola I di **C** ad assegnare il testo al signore di Blaia.

manoscritta, ma suggerito oggi proprio dalla lettura di taluno di essi. Un percorso che è fra l'altro cronologicamente così incerto, che basterebbe farvi ipoteticamente rientrare, in forza di certe possibili consonanze, anche il nostro *unicum*, per spostarlo, plausibilmente, non di poco» (Borghi Cedrini 1996: 38).

⁶ Menichetti (2015: 161) sottolinea che «*BdT* 202.8 è l'unico testo con doppia tradizione in **K** ma non in **I**. Zufferey (1987: 67) e Meliga (2001: 61) sono concordi nel riportare la discrepanza fra i due manoscritti ad un'espunzione volontaria del copista di **I**. L'ipotesi – nonostante Brunetti (1993: 618 n. 14) la qualifichi come antieconomica – mi sembra pienamente condivisibile».

⁷ Per lo studio del ms. **C** si veda Radaelli (2005). In particolare sulla prima tavola: «In aggiunta alle 155 paternità ufficiali elencate in cima ai testi, per settantuno volte è proposta, a fianco dell'*incipit* interessato, una seconda attribuzione, per undici addirittura una terza». (Radaelli 2005: 22-23). Cfr. anche León Gómez (2012: 3-5), che riprende le osservazioni di Radaelli (2005). Borghi Cedrini (2004: 63) rileva che il canzoniere **S**, per la cui edizione diplomatica rimanda a Shepard 1927, è una raccolta che «obbedisce nel suo complesso a un criterio quantitativo». Il testo qui oggetto della nostra attenzione si trova verso la fine di quest'ultimo manoscritto (c. CCXVII), in quanto unico componimento di GlAdem confluito nel canzoniere.

⁸ Cfr. anche Brunetti (1993: 619-620), che ha avanzato dubbi circa l'autenticità della strofa 4 di **E(274)**, relata dai soli **CER**. La studiosa inoltre riconduce le due *tornadas*, entrambe figuranti in **E**, a due distinte fasi redazionali del componimento.

⁹ Cfr. Serper (1973) e il precedente intervento di Lewent (1957).

¹⁰ *BdT* 202.8 e *BdT* 202.10 condividono anche altri elementi come il rimante *cais* e, sempre in rima, *Roais*. Cfr. anche Andolfato (2014: 195-196) e Cannavò (2008: 100-104).

¹¹ «Don – si Dieus mi benezigua! – / La nueg entre sons pantayssa / Mos cors, ab midons s'apayssa / En durmen; mas pueys s'avanta, / E quan rissit, es cortz lo iays» (vv. 19-24).

¹² «Anc tan suau no m'adurmi / mos esperitz tost no fos la, / ni tan d'ira non ac de sa / mos cors ades no fos aqui; / e quan mi reisit al mati, / totz mos bos sabers mi desva» (*BdT* 262.3, vv. 19-24); «Lai es mos cors si totz c'alhors / non a ni sima ni raitz, / et en dormen sotz cobertors / es lai ab lieis mos esperitz» (*BdT* 262.4, vv. 33-36); «Lonc temps ai estat en dolor / et de tot mon afar marritz, / qu'anc no fui tan fort endurmitz / que no-m reises de paor» (*BdT* 262.1, vv. 15-18); «D'aquest'amor sui cossiros / vellan e pueis somphan dormen: / quar lai ai joi meravelhos, / per qu'ieu la jau jauzitz jauzen» (*BdT* 262.6, vv. 15-18).

L'errata attribuzione a *Jaufre Rudelh*¹³ a destra dell'*incipit* della poesia, vergata in rosso dalla stessa mano che ha scritto la rubrica di tutto il gruppo nella tavola I di **C**, in cui i componimenti sono raggruppati sotto i nomi dei loro rispettivi autori, non ha valore supplementare: la tavola di **C** concorda spesso con **R**¹⁴ anche se all'interno del canzoniere è indicata una differente paternità, proprio come in questo caso.

Non pot esser sofer ni atendut (BdT 202.9) è attribuita all'Ademar da **ABCDD^cIKRa¹**, a Gausbert de Puicibot¹⁵ da N 211 (con l'*incipit* *Ab aisso m'a joi e deport rendut*, che è di per sé l'*incipit* della terza *cobla*), a Perdigon dalla tavola I di **C**,¹⁶ e ad un anonimo da N 195 (prima delle poesie attribuite a Guilhem Ademar),¹⁷ da **O** (testo intero)¹⁸ e da **T** (due strofe).¹⁹

N reca due volte il testo: alla carta 211 il componimento viene immediatamente dopo una serie di sei canzoni di Gausbert di Puicibot, mentre a c. 195 precede anonima una serie di quattro poesie di Guilhem Ademar. L'errore è generato da un'imperizia dello scriba, che probabilmente, dopo aver trascritto le sei poesie di Gausbert, ha copiato la poesia successiva senza indicare il cambio d'autore, ascrivendola così di fatto al precedente. Trascrivendo poi le poesie del Nostro, ha inserito la rubrica con l'indicazione dell'autore solamente a partire dal secondo componimento.

L'assegnazione da parte della tavola I di **C** a Perdigon avviene in modo analogo a quella discussa per la canzone *Lanquan vei flurir l'espigua*, anche se in questo caso non si conoscono sue poesie con *incipit* simili a *BdT 202.9* e il ms. **R** non concorda con l'attribuzione errata.

Non ci sono dunque elementi che ci facciano dubitare della paternità, sorretta per di più da dati stemmatici.

De ben gran ioia chantera (BdT 202.5) è assegnato all'Ademar da **AI(105)K(89)d** e a Sail d'Escola da **D^aI(107)K(93)**. La poesia non è invece presente in **B**. L'assegnazione a Sail è già stata discussa da Bertoni (1913: 417-418), il quale ha notato che in questi tre manoscritti il componimento è preceduto dalla stessa poesia, *Ges de chantar no-m*

¹³ Carta 7r del ms. **C**.

¹⁴ Cfr. Radaelli (2005: 24), in cui vi è un elenco dei casi in cui la tavola I concorda erroneamente con **R**. «Questi complementi di informazione, di cui non si ha traccia nel corpo del manoscritto, non si presentano dunque come risultato di un passaggio suppletivo ma fanno parte della struttura primitiva della Tavola e con ogni probabilità figuravano nel modello, inseriti dal compilatore della raccolta, come seconda o terza scelta, di fronte a dubbi di attribuzione provocati da fonti diverse» (Radaelli 2005: 23). Cfr. anche Pulsoni (2001: 35-41).

¹⁵ La rubrica è «lo Monge de Pueisibot».

¹⁶ La Tavola II di **C** riporta la corretta attribuzione a *Guillem Aymar*; la Tavola I inserisce la poesia assieme a quelle del Nostro, sotto la rubrica *Guillem Aymar*, con però la correzione a destra dell'*incipit*, della stessa mano, *Perdigos* (si tratta sempre della c. 7r; cfr. *supra* note 13 e 14).

¹⁷ La mancata esecuzione della rubrica per il primo componimento della serie non è caso raro in **N**.

¹⁸ Il nostro testo segue il componimento *BdT 70.7* e precede *BdT 364.39*, anch'essi anepigrafi. Per la descrizione del manoscritto **O** si veda Lombardi (1998). Il canzoniere raccoglie nella prima delle sue tre sezioni «canzoni e sirventesi (più due tenzoni alle pp. 12 e 21), non ordinati per autore, per lo più adespoti: solo 23 hanno una rubrica attributiva [...]» (Lombardi 1998: 239).

¹⁹ Alla c. 88 v. nel ms. **T**.

pren talens (BdT 70.21)²⁰ di Bernard de Ventadorn, attribuita anch'essa erroneamente a Sail d'Escola. Il componimento di Bernard è però incompleto: in tutti e tre i manoscritti mancano i versi che seguono il v. 50,²¹ su cui si innesta il finale di un'altra poesia, *Mos cors s'alegr'e s'esjau* (BdT 364.27) di Peire Vidal. Già nella fonte comune di **DIK** s'era prodotta tale sovrapposizione: l'amanuense, probabilmente, copiando da un modello ha inavvertitamente saltato una o più carte (Bertoni 1913: 418).²²

Perché questo *pastiche* non sia assegnato a nessuno dei due trovatori che forniscono il materiale ma ad un terzo, Sail d'Escola, è difficile a dirsi. Certo è che, come rilevato da Guida–Larghi (2014: 490), Sail «fu un ammiratore e imitatore di Bernart de Ventadorn: lo dimostra al di là di ogni dubbio il confronto serrato (eseguito da Scarpati) fra il testo inoppugnatamente suo e la produzione rimasta del corregionale maestro del *trobar leu*». Quale valore dobbiamo accordare all'attribuzione di *De ben gran ioia chantera* a Sail d'Escola in un simile contesto? I dati forniti non ci permettono di rispondere in maniera sicura, ma gettano su una siffatta indicazione di paternità «una luce sinistra» (Bertoni 1913: 418). L'accordo di **D^aI(107)K(93)** non inficia il valore della testimonianza degli altri manoscritti che ascrivono il componimento a Guilhem Ademar.

La canzone inoltre ben s'inquadra in quelle autentiche del nostro trovatore sia per il contesto sia per la forma e lo stile. Il fatto, però, che nella *tornada* l'autore invii la sua canzone a una donna di Narbona non è una prova, poiché anche Sail d'Escola ha probabilmente soggiornato alla corte di Ermengarda di Narbona (Bergert 1913).²³

Per *Mout chantera de ioi e voluntiers* (BdT 281.6) e *Pois vei que'l temps s'aserena* (BdT 281.7) siamo di fronte ad una doppia attribuzione in cui sono coinvolti unicamente due manoscritti, **T** e **A**;²⁴ quest'ultimo riporta i due componimenti tra le poesie di Rambertino Buvaelli. In **A**, diversamente che in **T**, sono attestati ambedue i trovatori coinvolti nella discordanza attributiva: «non si può pertanto escludere la possibilità che **T**, o la sua fonte, essendo privo di Lamberti de Buvael, abbia assimilato questi testi, forse adespoti, ad autori attestati al suo interno» (Pulsoni 2001: 85).

Schultz[–Gora] (1883), senza esitare, considera corretta l'attribuzione del ms. **A**: la poesia *Mout chantera*... sarebbe stata composta dal trovatore bolognese tra il 1215 e il 1216,²⁵ quando Raimondo VII, cui il congedo della poesia si riferisce, fu al Concilio Laterano a Roma.

Casini (1883), il quale colloca le poesie di Rambertino tra il 1209 e il 1212, «nel tempo cioè che fu alla corte estense in Ferrara Aimeric de Peguilham», non esclude «che il Buvaelli sia stato in relazione coi conti di Tolosa, e forse abbia visitata quella corte:

²⁰ Testo che in **E** è attribuito al Nostro (cfr. *infra*).

²¹ Nel ms. **K(93)** è possibile leggere «Fonz Salada, bons drogomanz, / Me siatz mon seingnor al rei. / Digatz pos la Lob'a'm a si comques / Que si m'aiut Deus ni fes / Al cor mi stan sei dolz ris».

²² La poesia che segue *De ben gran ioia chantera* è preceduta dalla rubrica «Peire del Puoi»: si tratta in realtà di *Lo iorn qu'ie-us vi, dompna, primeiramen* di Guilhem de Capestany (BdT 213.6). A questa serie segue *Per mantas guizas m'en datz* (BdT 23.1) di Alfonso II d'Aragona. Cfr. Bartsch (1904).

²³ A proposito di Sail Guida–Larghi (2014: 490) scrivono che «non si conoscono documenti che valgano a stendere uno schizzo della sua personalità e dei luoghi e tempi in cui è da inscrivere la sua attività».

²⁴ Per la descrizione del ms. **A** cfr. Lombardi (1998).

²⁵ In realtà l'anno indicato in Schultz[–Gora] (1883) è il 1217. Sappiamo però che Raimondo fu al Concilio tra 1215 e 1216: nel maggio 1216 rientrò nella Francia del Sud (Guida–Larghi 2014: 466).

certamente il congedo di questa poesia par che accenni a Raimondo VI e a suo figlio Raimondo VII, e si riferisca a fatti che ne porrebbero la composizione tra il 1215 e il 1217» (Casini 1883: 400-401). Non è però altrettanto sicuro che il componimento possa essere attribuito al Buvalelli, in quanto anche Ademar avrebbe potuto essere in relazione con Raimondo VII, visto che «finì, come altri protetti dai conti di Tolosa, monaco a Grammont» (Casini 1883: 401). Tale affermazione però è quanto mai discutibile: Grammont era, tra il 1189 e il 1216, un ordine davvero troppo in espansione per poter asserire che la protezione del conte di Tolosa fosse necessaria per entrare a farne parte o che il ritiro del Nostro a vita monacale in quell'ordine possa dimostrare una sua relazione con i due Raimondi.

Bertoni (1908: 23)²⁶ nella sua edizione di Buvalelli dà un'indicazione che potrebbe sminuire il valore di **A**:²⁷ «Le due poesie in questione chiudono la serie di quelle di Rambertino e non sono inframmezzate ad esse. Costituiscono adunque una coppia per sé stante». Si domanda – contrariamente allo Schultz – dove il poeta italiano abbia potuto conoscere i conti di Tolosa, visto che nessun documento ci testimonia questo legame, ed esclude che Raimondo e il Buvalelli si siano conosciuti al Concilio, perché il trovatore bolognese in quegli anni era podestà di Mantova, e, anche se i due si fossero incontrati, «come spiegare l'appellazione *mon seignor?*».²⁸ Secondo lui, inoltre, il sistema rimico di *Poi vei que-l temps s'aserena* (*BdT* 281.7) è troppo originale per essere opera di Rambertino Buvalelli, che usa solitamente una versificazione piuttosto semplice. Anche se Rambertino avesse potuto conoscere Raimondo VI di Tolosa e suo figlio (Almqvist 1951: 41), non avrebbe certo avuto con Raimondo VI le continue relazioni che fanno supporre i versi 53-56 di *Mout chantera de ioi e voluntiers*.²⁹

Bertoni (1908: 23), non soddisfatto delle attribuzioni di **A** e **T**, ne propone una alternativa. Ritiene che l'autore di questa poesia sia Peire Raimon e giustifica l'errore con il fatto che Peire fu amico del trovatore italiano: non porta però nessuna prova che possa sostenere in qualche modo la sua tesi. D'altronde nella sua edizione pubblica i due testi, preceduti dalla rubrica «Poesie di dubbia attribuzione» e aggiunge il commento (Bertoni 1908: 51): «Faccio qui seguire due testi, da me indicati coi numeri 6 e 7 a p. 23, che paionmi appartenere, per ragioni interne ed esterne già espresse, a Guillem Ademar».

Pure gli studi sul canzoniere **T** (Brunetti 1990 e 1991) non sono in questo caso risolutivi. L'ordinatore di **T** aveva a disposizione più modelli da cui copiare e «le operazioni di *fusione e confusione* delle fonti possono avere ovviamente effetti molteplici» (Brunetti 1990: 61). Spesso i cambi di fonte in **T** si trovano in posizione marginale di serie, cioè all'inizio o alla fine. «L'ordinatore sembra infatti completare sistematicamente i suoi testi, più spesso il *corpus* di un trovatore, giustapponendo le sue fonti e, sembrerebbe, sempre con lo stesso ordine: alla stessa fonte 1., cioè, aggiunge testi dalla stessa fonte 2. Sua chiara caratteristica sembra più l'accumulazione dei componimenti che l'accertamento della

²⁶ Della stessa idea sono Almqvist (1951: 41) e Melli (1978: 106), che pubblica *BdT* 281.7 e *BdT* 281.6 in un'appendice di rime dubbie, contrassegnandole rispettivamente come D.A. I e D.A. II

²⁷ Sul ridimensionamento delle scelte operate da **A** di fronte ad un altro testimone, **D^a**, per le poesie di Rambertino cfr. Lachin (1995: 271-276, 287-288 e n. 46) e Capusso (2011: 7-8 e n. 24), per la quale «**D^a** risulta senz'altro il testimone principe dell'opera di Rambertino Buvalelli».

²⁸ Bertoni (1908); della stessa opinione è anche Melli (1978: 110).

²⁹ «Seign'en Monal, non cre que tarze gaire / Que eu veirai en Raimon mon seignor, / Que longamen n'ai estat, so m'es vis, / Qel es de pretz capdels e gouvernaire».

qualità del testo o la collazione di lezioni» (Brunetti 1990: 62). In alcuni casi i cambi sono evidenziati dall'inserimento di un *unicum* o da una falsa attribuzione.³⁰ Viceversa, dimostrando un cambio di fonte, potremmo guardare con occhi diversi la «coppia a sé stante». Nel nostro caso, però, non è possibile provare un cambio:³¹ per *BdT* 202.1 una fitta rete di contaminazioni, che interessa già i piani alti della tradizione, rende difficoltoso stabilire i rapporti esistenti fra i vari testimoni, anche se è possibile distinguere un'area orientale (**ABDD·IKNMTGU**) e un'area occidentale (**aECR**); per i testi che seguono i due presi in esame sembra che **T** si allinei con **A** o affini.³²

La canzone *Pois vei que·l temps s'aserena* è metricamente più complessa di quanto risultino le liriche di più sicura attribuzione a Buvaelli, presenta un'inclinazione per le similitudini che, «mentre non è significativamente attestata dalle poesie fondatamente attribuite al trovatore bolognese, appare invece rappresentata nell'opera di Peire Raimon da alcune similitudini che, per la freschezza dell'invenzione e per la loro delicata umanità, possono senza sforzo essere avvicinate a quelle della lirica in questione» (Melli 1978: 107). A Melli sembrano improponibili – e a giusta ragione, a mio modo di vedere – i due raffronti adottati da Almqvist (1951: 43) per assegnare il componimento a Guilhem Ademar.

La prima similitudine del testo in questione – il contadino semina invano e a fatica, sperando di ricavarne un vantaggio che non si realizzerà, così come il poeta s'impegna per un amore che non gli è ricambiato³³ – a Melli (1978: 108) ricorda, «per la commossa sensibilità da cui è dettata e per l'intensità della rappresentazione», Peire Raimon. Lo studioso fa notare, per rafforzare l'accostamento, che nella lirica III il trovatore tolosano usa l'espressione *hom pert lo gran e-l glueg* (tradotta [*ibid.*] «si perde il grano e la paglia»). In realtà le immagini usate dai due trovatori hanno un'origine comune: quella di *Pois vei que·l temps s'arena* richiama da vicino la parabola dello stolto che semina nella sabbia (*Matteo* 13.1-9)³⁴ e quella di Peire deriva dalla celeberrima immagine evangelica del contadino che semina del buon seme, ma, mentre tutti dormono, il Nemico getta in mezzo al

³⁰ Brunetti (1990) porta come esempi il *corpus* di Aimeric de Belenoi, dove il cambio di fonte è scandito dalla presenza di un *unicum*, e quello di Arnaut de Maroill, in cui esso è sottolineato da una falsa attribuzione.

³¹ L'ordine dei testi nel ms. **T** è *BdT* 202.1, *BdT* 456.1, *BdT* 281.7, *BdT* 281.6, *BdT* 202.6, *BdT* 202.4

³² «L'ordinatore di **T** sembra dunque passare da una fonte 1. non ancora perfettamente precisabile, ma molto vicina al tipo -D- ed opposta a quello -CMR-, alla fonte 2. che è generalmente invece di tipo -CMR-» (Brunetti 1990: 64). Le riflessioni, poste in appendice (pp. 69-73), sulle attribuzioni sono invece meno utili per l'edizione di GlAdem: la posteriorità della rubricatura è ininfluenza nel nostro caso, in quanto i testi di dubbia paternità non si trovano alla fine o all'inizio del *corpus*.

³³ «Ben pert m'entent'e ma cura / cum cel que get'en l'arena / lo blat et ar'e semena / e sofre fam et endura / per so c'a pro li tornes / e pert son trebaill ades» (vv. 11-16). Almqvist (1951: 43) la avvicina a *BdT* 202.10, vv. 37-40.

³⁴ «Il proverbio è conosciuto fin dall'antichità, πέτρας σπείρειν, 'seminare sulle pietre', una locuzione che indica un'azione completamente inutile e ha una certa diffusione nella lettura greca ed è poi ampiamente rispecchiata dai paremiografi (Diogen. Vind. 3, 27, Plut. 1 Macar. 7,6, Apost. 14,20) e appartiene ai cosiddetti *adynata* [...]. In latino la variante più fortunata sostituisce i sassi con la sabbia o con la spiaggia: essa è particolarmente cara ad Ovidio (cfr. *Heroides*, 5, 115; 17, 141, *Tristia*, 5,4,48, *Epistulae ex Ponto*, 4,12,16), ma è presente anche in altri autori, come ad esempio Giovenale (7,49) e Seneca, che in un passo del *De beneficiis* (4,9,2) riprende polemicamente la già segnalata tradizione con un *Dicitis... diligenter eligendos, quibus beneficia demus, quia ne agricolae quidem semina harenis committant*», in Cannavò 2008: 289.

grano la zizzania (sempre *Matteo* 13, ma poco più avanti, 24-30); *gran e-l glueg* saranno da tradurre con ‘il grano e il loglio’, non la ‘paglia’: si perde il frumento e l’erbaccia, cioè tutto.

La seconda similitudine riguarda la balena che travolge i marinai, ormai sicuri di averla catturata, così come l’amore travolge il poeta e quasi lo fa morire.³⁵

La terza, d’ascendenza classica, si appoggia al confronto tra l’amore del poeta con quello di Paride per Elena, non sconosciuta alla lirica trobadorica.³⁶

Melli (1978) nota che si tratta di un repertorio che, almeno per quanto riguarda le rappresentazioni che ritraggono drammi umani e fauna esotica, può ragionevolmente essere accostato a quello di Peire Raimon e porta altri esempî (Melli 1978: 108-110) che avvicinano le due liriche a quelle del trovatore tolosano. Non si può d’altronde trascurare di rilevare – sempre secondo lo studioso italiano – che proprio la fine di *Pois vei...* presenta un motivo non del tutto comune, rintracciabile anche in una lirica buvalelliana di non dubbia attribuzione (Melli 1978: 102), e cioè l’insufficienza delle parole al fine di celebrare la perfezione naturale della dama.³⁷ In realtà il *topos* dell’«inesprimibile»,³⁸ di ascendenza biblica, è tutt’altro che raro tra i trovatori e, dunque, non è elemento probante per l’attribuzione: l’autore o il poeta dichiara di addurre pochi argomenti dei tanti che sarebbero da elencare o che le parole non bastano per cantare la perfezione della donna.

Non è stata, per contro, sufficientemente considerata la testimonianza di Francesco da Barberino nel commentario latino ai *Documenti d’Amore* (si veda Thomas 1883: 104 e 111-112), ripresa da Borghi Cedrini (1996: 34-36) e utilissima ai fini della nostra discussione. Il notaio e poeta italiano menziona più volte Guilhem Ademar e in tre casi ne riporta affermazioni, una delle quali riguarda Raimon d’Anjou, «uno scrittore provenzale di cui abbiamo notizie solo dai *Documenti*, mentre le altre due forniscono giudizi e consigli d’indole morale» (Borghi Cedrini 1996: 34). Secondo Thomas (1883: 112), seguito da Almqvist (1951: 17), tutte e tre le affermazioni deriverebbero da opere del Nostro che non ci sono giunte. Delle tre in questa sede una merita di essere riletta nel testo latino:³⁹ «Et Guillelmus Ademaris provincialis dixit quod ad minores se dedignari nil est aliud quam magnificari nolle. Et quod vilitas probatur in homine qui ad inferiores se non humilians meritis exaltari diffidit» ricorda da vicino l’argomento di *BdT* 281.7 – le sofferenze inflitte al poeta dalla donna altera e sdegnosa – ma la «prima parte (*dixit quod [...] nolle*) sembra una traduzione quasi *ad verbum*» e «la seconda una parafrasi dei vv. 47-48 di tale canzone»: ⁴⁰ «ni dels sieus mezeis baissar / nuils autz hom no·is pot honrar». Non sarebbe il primo caso di citazione barberiniana ritenuta attinta da fonti oggi perdute e «che si pro-

³⁵ «C’atressi cum la ballena / qand li marinier son sus / e cuida estar ferm chascus / ela·ls fai totz perillar, / atressi vol de mi far / amors, qand aissi·m malmena, / de mort sui en aventura» (vv. 24-30).

³⁶ A questo proposito di vedano le seguenti citazioni: «cui eu sui plus fis/qu’Elena Paris» (Guiraut de Borneil, *BdT* 242.28, vv. 29-30); «Tal m’abelis/ dont eu ai plus de joia/ non ac Paris/ d’Elena, sel de Troia» (Arnaut Daniel, *BdT* 29.16, vv. 45-48); «Car Floris ab Blanxflor,/ ne Paris ne Elena,/ no·m pogren dar gaug major/ c’ar toza blanx’ e lena» (Cerveri de Girona, XIII, vv. 13-16).

³⁷ «No la puosc tant gent lauzar/cum i saup totz bes formar/ab sotil saber Natura» (vv. 57-59).

³⁸ Uso la terminologia impiegata da Curtius (1992: 180-182).

³⁹ Sulle altre si veda Borghi Cedrini (1996: 34 e sgg.).

⁴⁰ Borghi Cedrini (1996: 35-36), da cui riprendo le citazioni dei *Documenti*, tratte dall’edizione diplomatica Egidi (1902-1927).

ponga invece come l'eco amplificata d'un passo trobadorico conservato».⁴¹

L'obiezione lecita, a questo punto, vista la scarsa diffusione del testo *BdT* 281.7 potrebbe essere che Francesco da Barberino abbia riecheggiato i vv. 47-48, conosciuti da una fonte afferente alla stessa tradizione da cui l'ha tratta T. «Il dato non è forse inutile per la ricostruzione della storia, in gran parte misteriosa, di questo manoscritto» (Borghi Cedrini 1996: 36), ma non ci aiuta a risolvere il nostro dilemma.

Venirne a capo⁴² non è facile né tanto meno sicuro. Escludendo categoricamente e *a priori* l'attribuzione proposta da alcuni studiosi – ma non fondata su nessuna attestazione – a Peire Raimon, ritengo che sia opportuno pubblicare anche nell'edizione del Nostro, in un'apposita appendice contenente rime di dubbia attribuzione, la canzone *Pois vei que'l temps s'aserena*.

In *Mout chantera de ioi e voluntiers* il poeta afferma che volentieri comporrebbe una poesia, se sapesse che canto e allegrezza potessero infondergli nel cuore letizia, ma il desiderio d'amore lo tormenta fino allo spasimo, perché la più bella donna mai esistita gli ha messo nel cuore, mascherato dal piacevole aspetto, un fuoco amoroso. Considera perciò la sua sofferenza come un privilegio: più arde, così come l'oro, tanto più diventa puro; una speranza gli addolcisce comunque il cuore. Come la nave in balia della tempesta non ha soccorso se non da Dio che solo può governarla, così il poeta è in gran pericolo per l'amore della donna, a cui rende omaggio e tramite la quale spera di ottenere la grazia di arrivare sano e salvo in porto.

Tralasciando le metafore del fuoco per indicare l'amore, troppo comuni per essere assunte ad indicatori probanti, converrà soffermarsi sull'immagine dell'ardore amoroso che affina il cuore dell'uomo, così come la fiamma purifica l'oro:⁴³

- (1) et, on plus art, cum l'aurs deveing plus fis (v. 15)
e, quanto più ardo, così come l'oro tanto più mi raffino.

Almqvist (1951: 42) paragona quest'immagine ai versi sicuramente di GIAdem

- (2) Et ai lo plom e l'estaing recrezut
E per fin aur mon argent cambiat (*BdT* 202.9, vv. 35-36)
e ho abbandonato il piombo e lo stagno e cambiato il mio argento con oro puro.

La contrapposizione di metalli di diverso valore, in particolare stagno e oro, per indicare con una similitudine qualità e meriti di diverso pregio, è motivo molto comune nella lirica provenzale e non solo.⁴⁴ L'accostamento tra i versi sicuramente del Nostro e

⁴¹ Borghi Cedrini (1996: 36), che cita alcuni esempi. Cfr. anche Asperti (1990: 105).

⁴² «Ad un'analisi metodica, l'ipotesi di un'attribuzione della canzone di cui trattasi a Peire Raimon acquista notevole consistenza. In favore di un'attribuzione al Buvalelli, rimane tuttavia vero, e si aggiunge all'autorità del cd. Vaticano, il fatto che l'influenza esercitata da Peire Raimon sul Buvalelli risulta di cospicua incidenza [...] anche in liriche relativamente alle quali l'attribuzione al Buvalelli non è messa in discussione; così il problema dell'attribuzione s'intreccia a quello delle fonti e dei modelli. E questa conclusione non solo legittima, ma rende ineliminabile, sotto il profilo ecdotico, la presenza della lirica in questione nella raccolta delle poesie del Buvalelli» (Melli 1978: 110).

⁴³ Il verso ricorda le similitudini che leggiamo nel componimento anonimo, tramandatoci dal ms. f, che si apre con il *senhal N'Auriflama* (Scarpati 2008: 90). Cfr. anche Gambino (2003).

⁴⁴ A proposito della gerarchia dei metalli negli autori, si veda Curtius (1992: 284 (n. 24) e 291 e

l'immagine in questione è per di più azzardato: la somiglianza si limita all'uso, all'interno di un linguaggio figurato, di alcuni metalli, ma le due metafore sono completamente diverse: l'affinamento dell'oro da una parte e l'abbandono dei metalli vili per l'oro dall'altra. Nel testo di sicura attribuzione i metalli meno preziosi (*plom* e *estaing*) rappresentano una situazione meno fortunata, precedente, e l'oro la situazione attuale che porta il poeta all'ottimismo.⁴⁵

Anche l'altro accostamento proposto da Almqvist 1951: 43 tra la lirica ora in esame e la canzone *De ben gran ioia chantera* di Ademar è discutibile.

- (3) Mout chantera de ioi e voluntiers
un leu sonet per dar m'esbaudimen
s'ieu conogues que chans ni alegriers
mi pogues dar al cor alegramen (vv. 1-4)

Molto lietamente e volentieri comporrei una poesia leggera per procurarmi diletto, se sapessi che canto e allegrezza potessero infondermi nel cuore letizia.

- (4) De ben gran ioia chantera,
s'ieu agues razon de que (*BdT* 202.5, vv. 1-2)

Canterei con grandissima gioia, se avessi il soggetto per una canzone.

Mi sembra che il tono e il significato siano diversi e che il confronto non provi per nulla un'identica paternità. Più pertinente è invece un altro raffronto:

- (5) Si bels lauzars mi fos pros ni mestiers
Ves ma dompna, be'n agra bon talen (vv. 33-34)

Se il bel lodare mi fosse vantaggioso e necessario nei confronti della mia donna, lo farei ben volentieri.

- (6) S'ieu conogues que m fos enans
Vas l'amor midons vers ni sos,

ss.) che, dove viene citato Chaucer, presenta due cataloghi di autori in cui il valore degli autori è messo in risalto dal metallo con cui è costruito il piedistallo su cui poggia il loro busto; e sempre Curtius (1992: 515 ss.) in cui nell'*Ars lectoria*, composta nel 1086, il francese Aimeric [= Amerigo di Gatino] presenta la letteratura cristiana suddivisa in quattro classi di valori: 1) *aurum* = *autentica*, scritti autentici; 2) *argentum* = *hagiographa*, scritti "sacri"; 3) *stagnum* = *communia*, scritti "comuni"; 4) *plumbum* = *apocrifa*, scritti apocrifi. Per quanto concerne la poesia provenzale bastino i riferimenti a «on s'afina si beutatz / cum l'aur en l'arden carbo» (Peire Vidal, *BdT* 364.16, vv. 28-29); [...] «aissi for' afinatz / vas lieis, cum l'aur s'afina en la fornatz» (Gaucelm Faidit, *BdT* 167.15, vv. 44-45); «per qu'ieu devenc tota via / cum fai l'aur el fuoc plus fis» (Peirol, *BdT* 366.9, vv. 23-24); «fis la sopley, fis l'am, fis la dezire; / aissi cum l'aur s'afin'el fuec arden» (Pons de Capdoill, *BdT* 357.27, vv. 14-15). Per quanto attiene al cambiare lo stagno con l'oro si veda Uc de Saint-Circ, *BdT* 457.3, vv. 61-66: «*Seign'En Savaric, mout plaing / Gardacor, car per estaing / camjet son aur fin valen /, e-l clar maragde luzen / per veir'escur que luzir / non pot mais ni resplandir*». Interessante è il raffronto con il verso «qu'esser pot ben qu'enaissi endevenha, / qu'autre blat ai vist ab fromen / afinar et ab plom argen» (Guilhem Magret, *BdT* 223.3, vv. 48-50); anche qui sono presenti due elementi che ritroviamo nelle due rime che stiamo analizzando: *blat* – non c'è l'immagine della semina, visto che siamo sempre nell'ambito delle trasformazioni che migliorano – e il raffinamento di un metallo vile, il piombo, in argento. Si veda anche l'opera di Sordello (cfr. Boni 1954: 44 n. 44). Sulle comparazioni in cui compaiono metalli cfr. Scarpati (2008: 87-92).

⁴⁵ Un'immagine simile a quella di *BdT* 202.9 è, invece, nel verso di Arnaut Daniel «qu'ieu no sui ges selh que lais aur per plom» (*BdT* 29.17, v. 13).

Mout en fora plus volentos
De far que non es mos talans (*BdT* 202.12, vv. 1-4)

Se sapessi che una canzone o una melodia potesse procurarmi un vantaggio d'amore presso la mia dama, desidererei farne una molto più di quanto non ne abbia voglia.

L'idea della nave in balia della tempesta paragonata al poeta che solo la dama può guidare a buon porto assomiglia, con le dovute differenze (cfr. Melli 1978: 114), a un luogo sicuramente di Ademar. Nella canzone di dubbia attribuzione, però, il contesto è altamente drammatico, sottolineato dalla stretta vicinanza tra la tempesta sul mare e la tempesta d'amore, rispettivamente tra Dio e la donna, mentre in quella sicuramente del Nostro si ha soltanto l'approdo del poeta ad una situazione amorosa più felice di un'altra incontrata in precedenza.

- (7) Que cum la naus que mena lo tempiers,
que sobre'l mar sofre pen'e tormen,
ni a conseil si non Dieu q'es Guidaire,
sui eu en gran perill per vostr'amor,
e vos, dompna, ves cui estau aclis,
traitz m'a bon port, si cum etz de bon aire!(vv. 27-32)

Ché come la nave in balia della tempesta, che sopra il mare patisce pena e tormento, non ha soccorso se non da Dio, che è Nocchiero, così sono io in grande pericolo per amor vostro, e voi, donna, davanti a cui mi piego, traetemi a buon porto, conformemente alla vostra indole buona.

- (8) Mas eras ai a bon port de salut,
fe que vos dei, mon navei aribat (*BdT* 202.9, vv. 33-34)

Ma ora ho condotto, in fede mia, la mia nave in un buon porto di salvezza.

Le differenze di contesto, tanto più marcate, rendono ancor meno accettabile l'altra concordanza, suggerita da Almqvist (1951: 42), con il verso *Guidatz m'en a bon port* (*BdT* 202.6, vv. 34 e 41).

Negli esempi citati i testi certamente di Guilhem Ademar presentano immagini simili a quelle di *Mout chantera*, ma in modo molto più succinto: la canzone di dubbia attribuzione le sviluppa «con tale chiarezza di linguaggio e limpidezza di contorni, da ricordare più Buvaelli che Ademar; ché Ademar appare spesso, nella sua opera, alquanto sbrigativo e sommario» (Melli 1978: 116). Occorre prudenza nello stabilire accostamenti fra *Mout chantera* e le liriche del Nostro; tuttavia è innegabile che alcune concordanze vi siano e risultino interessanti.

D'altronde non è sempre vero che concetti e immagini ripetuti anche in forma molto simile siano prove certe: spesso indicano ascendenze, influenze, modelli, fonti. Non avendo prove sufficienti per escludere la «coppia a sé stante» dal *corpus* di GlAdemar, ritengo che entrambi i testi, diversamente dalla scelta operata da Andolfato (2014), che li attribuisce al trovatore bolognese, siano da inserire in un'apposita appendice di rime di dubbia attribuzione.

Al prim pres dels breus jorns braus (*BdT* 9.5) è assegnato al Nostro dal solo C, inserito tra le sue poesie, preceduto da *Comensamen comensarai* (*BdT* 202.4) e seguito da *Lanqan vei* (*BdT* 202.8), contro la testimonianza concorde di EIKN, che l'ascrivono ad Aimeric de Belenoi. Almqvist (1951: 45), seguendo l'ipotesi di Dumitrescu (1935: 32-33), anche se non ne condivide tutti gli argomenti, ritiene che lo stile e la versificazione

del componimento siano più vicini ad Ademar che ad Aimeric.⁴⁶ Quest'ultimo «se sert d'un vocabulaire très courant et d'un système strophique très simple» (Dumitrescu 1935: 32, citata in Almqvist 1951: 45).⁴⁷ Ademar, invece, in alcune sue canzoni – in particolar modo in due: *Quan la bruna biza branda* e *Comensamen comensarai* – utilizza gli stessi procedimenti stilistici che caratterizzano *Al prim pres*: l'allitterazione e il bisticcio. D'altronde già la Dumitrescu sottolineava il fatto che Guilhem condividesse il gusto per questi tratti stilistici, così come per le rime rare, con il suo contemporaneo Arnaut Daniel;⁴⁸ risulta evidente dunque anche la scelta operata da Ademar di servirsi per *Al prim pres* di un sistema strofico che assomiglia alla sestina arnaldina.

A supporto della sua impressione, Dumitrescu 1935: 32-33 porta come prova una *cobla* di Uc de Saint Circ (*BdT* 457.17a) «qui raille Guilhem pour l'emploi des mots 'durs', comme *branc, brec, braus, brava*», parole «qui se retrouvent précisément dans *Al prim pres*».

La *cobla* di Uc de Saint Circ è la seguente:

- (9) Guillems Fabres nos fai en brau lengage
 Manz braus broncs brenx, bravan de brava guia,
 E rocs e brocs qe met en son cantage,
 E fils e pils e motz d'algaravia,
 e cornz e critz e got... len,
 e durs e mus e musas e musen,
 e naus e mars e auras e freich ven
 e pix e nix qe trai d'astronomia.

Per la studiosa, che segue Jeanroy–Salverda de Grave (1913: 205-206),⁴⁹ il Guilhem Fabre citato non è il trovatore narbonese che visse alla fine del tredicesimo secolo (Guida–Larghi 2014: 253-254) e le cui due poesie conservate non offrono nulla che abbia il minimo rapporto con la *cobla* in questione, ma Guilhem Ademar. Molti passaggi delle poesie di Guilhem spiegherebbero, secondo questa ipotesi, i giochi di parole della *cobla* di Uc (per esempio: la canzone *Ben fora* presenta in ogni strofa due rime in *-ocs* e tra queste proprio le parole *rocs* e *brocs*, *Non pot esser* ha una metafora marittima e nella descrizione esordiale dell'inverno, in *Quan la bruna*, vi sono parole allitteranti in *b*). *Fabre* non sarebbe allora il nome del poeta, ma un soprannome assegnatogli per la durezza dei suoi

⁴⁶ Per Stroński (1910: 133) e Hill–Bergin (1973: 174-175) il testo è sicuramente di GIAdem, mentre per Poli (1992 e poi 1997) *Al prim pres* è opera di Aimeric de Belenoi.

⁴⁷ A questa ipotesi fa riferimento anche Borghi Cedrini (1996: 33).

⁴⁸ A proposito dell'influsso danielino sul nostro testo si veda Bampa (2015: 33) che, in un articolo sulle *coblas dissolutas* dei trovatori, mostra come l'impronta di Arnaut su *Al prim pres* sia molto forte e riscontrabile non solo nella presenza delle rime derivate e della permutazione con slittamento in avanti, ma anche nell'«utilizzo dell'istituto delle parole-rima e delle clausole rare» oltre che nell'«eco dell'*incipit* del testo 15 dell'elenco, *En breu brisara-l temps braus*, richiamato proprio dal primo verso».

⁴⁹ In Jeanroy–Salverda de Grave (1913: 205-206) sono formulate in realtà due ipotesi alternative: Guilhem Fabre potrebbe essere Guilhem Ademar o Peire Raimon, «visé dans le deux pièces qui suivent celle-ci dans le manuscrit». A sostegno della seconda identificazione mostra alcuni riscontri formali – riportati anche in Almqvist (1951: 46 e sgg) – tra la *cobla* citata e testi di Peire Raimon, ma scrive che, seguendo questa ipotesi, «il faudrait expliquer par une confusion – bizarre, nous l'avouons –, le fait que Uc attribuerait à G. Adhémar les vers d'un autre de ses concurrents»: proposta difficile da difendere e bizzarra, appunto, anche se non si è mancato di notare come i due trovatori siano spesso molto vicini nel loro modo di poetare (cfr. *supra*).

versi, in maniera analoga alla definizione di Arnaut Daniel da parte di Dante Alighieri («il miglior fabbro del parlare materno» *Purg.* XXVI 117).

Ad un'attenta analisi, però, le somiglianze lessicali tra la *cobla* di Uc e le *pièces* dell'Ademar si riducono a poca cosa: *branc*⁵⁰ (non *bronc*) e *brec* (non *brenc*). Le parole che restano – *braus* e *brava* – sono molto frequenti nella poesia dei trovatori e non provano nulla. Smith (1976: 503), al cui articolo si rimanda per i riscontri puntuali, mostra come Uc «is ridiculing, more than any individual, a certain sort of poetry»; il repertorio da lui utilizzato, infatti, trova riscontri precisi in dizionari e rimari antichi (come per es. nel rimario contenuto nella parte finale del *Donatz Proensals*): «Such dictionaries would be the natural place to turn to for the poet – or satirist – eager to find rimes such as we have identified; and, as will be seen, many other words of Uc's *cobla* have the same essential characteristics as the three (or four) riming pairs». Siamo dunque in presenza di «a standard series of words to which seekers of difficult rimes resorted, much as modern crossword-puzzle solvers have recourse to special reference works» (p. 506). Ne possiamo concludere, come già aveva rilevato Almqvist (1951: 47), che la *cobla* di Uc de Saint Circ non porta nessun contributo alla discussione inerente all'attribuzione di *Al prim pres*.

È vero che Guillem Fabre non può essere il trovatore narbonese che visse alla fine del sec. XIII (cfr. anche Guida–Larghi 2014: 253), ma non è da escludere la possibilità che sia esistito un altro trovatore di nome Guilhem Fabre, di cui non ci resta altra notizia se non in questa *cobla*. L'ipotesi del soprannome, sostenuta da Dumitrescu (1935), è contraddetta, secondo Almqvist (1951: 47), dal fatto che i *sobriquets* fossero sempre «*précédés ou de l'article défini ou de En*»; il cognome Fabre, frequentissimo nel Midi, nasce ovviamente da un soprannome legato al mestiere, ma ben presto si trasforma in nome di famiglia.⁵¹

Zink (2013: 229) ritiene che sia da seguire la rubrica di C, «souvent traité [...] avec suspicion», che ha probabilmente ragione ad assegnare al Nostro la poesia in questione: «fort éloignée du style simple d'Aimeric de Belenoi, poète du premier tiers du XIII^e siècle particulièrement enclin aux considérations abstraites sur l'amour, elle avoue en effet, implicitement mais clairement, sa dette aussi bien envers *Deiosta·ls breus iorns e·ls loncs sers* de Peire d'Auvergne qu'envers *L'aur'amara* [...] et la sextine d'Arnaut Daniel. Ces

⁵⁰ La parola *branc* viene utilizzata anche da Guilhem Peire de Cazals (*BdT* 227.4), il quale usa anche *brava* (*BdT* 227.8) – parola molto comune, cfr. *infra* – e *critz* (*BdT* 227.4). Anche in questo caso però le somiglianze sono limitate e poco probanti.

⁵¹ Cfr. Brunel (1952), in particolare il documento 463 del 1182. Qui compare ad es. un *Guillem Fabre* come testimone. Sull'uso dei *cognomina* e sulla loro diffusione si veda Guida (2008: 282): «È noto che dopo il Mille in tutta l'Europa sud-occidentale, dalle regioni cristiane della penisola iberica alla Francia, dall'Italia settentrionale a quella meridionale, si registra una progressiva diffusione (che tocca il culmine nel XII secolo) dei *cognomina*, che si aggiungono, per la necessità di ovviare alle omonimie, ai nomi di battesimo e che diventano ereditari ed essenziali nelle dilatate dimensioni della vita sociale. Come elemento fondamentale di distinzione e determinazione viene assunto in genere un *nom de famille* che associato al nome proprio serve a meglio caratterizzare all'esterno la persona che lo porta. Il sistema a nome doppio si impone, grazie ad una più avvertita coscienza genealogica e ad una nuova percezione delle strutture familiari, in tutto l'Occidente mediterraneo ed è favorito dall'ampio impiego che per ragioni di pratica identificativa ne fanno notai, tabellioni, funzionari di giustizia, agenti del fisco, pubblici ufficiali, i quali tuttavia non sempre si comportano coerentemente». Spesso si ricorreva a «nicknames or by-names [...] which may be used jointly with the Christian name, alternatively with it, jointly with the other by-names, or alternatively with them» (Lopez 1954 citato in Guida 2008: 283).

influences renvoient à une époque légèrement antérieure à celle d'Aimeric de Belenoi et correspondent plutôt à la manière de Guilhem Adémar, adepte du *trobar clus*». ⁵² Anche l'intervento di Zink, però, non aggiunge nulla a ciò che si è scritto in precedenza, in quanto pure lui fonda le sue osservazioni su dati stilistici condivisi da più autori e facilmente ricollegabili ai grandi modelli.

Tali elementi interni rappresentano deboli indizi più che prove stringenti (cfr. Contini 1986: 56-57), e non possono quindi autorizzarci, in assenza di elementi esterni, a riconoscere in Ademar l'autore di un componimento attribuitogli da un solo manoscritto contro la concorde testimonianza della restante tradizione. In conclusione, dunque, le considerazioni di Poli (1997) ⁵³ mi paiono condivisibili; anche Andolfato (2014: 22), intravedendo la possibile causa dell'errore di C nella prossimità stilistica del componimento qui sottoposto a disamina con *BdT* 202.11, non ha accettato il testo nella sua edizione.

La tenzone *N'Ebles, chauzes en la meillor (BdT 218.1 = 128.1)* si trova nei manoscritti **ACDEGIKLa**¹. Il componimento è assegnato a *Guille(l)m(s) Gasmar(s)* dalle rubriche di **ADEIKL**⁵⁴ e il nome appare in questa stessa forma in **ADGIKL** ai versi 10 e 28,⁵⁵ nei quali C reca *Guillem Guaysmar*, mentre riporta *en Gaymar* in rubrica. Quella di **a**¹ indica come autore del testo *Guillem Adesmar*, mentre al v. 10 e al v. 28 si può leggere *Guillem Amar* e *Guiliem Aimar*. L'altro interlocutore è concordemente chiamato *n'Eble(s)* in tutti i testimoni (**E**: *n'Eble*); tuttavia, la rubrica di **A** e l'indice di **B** precisano il nome con *de Saignas*.

Zenker (1888: 33), considerando che un trovatore di nome Guillem Gasmar non era conosciuto, utilizzò il fatto di aver trovato in una parte della tradizione del nostro testo un nome simile a quello della strofa 7 della satira *Chantarai d'aquestz trobadors (BdT 323.11)* di Peire d'Alverne⁵⁶ e in altri testimoni *Guillem Adesmar* (o *Aimar*) come pro-

⁵² Più avanti Zink (2013: 242 e 243) scrive sempre, riferendosi all'autore del componimento, *Guilhem Adémar*.

⁵³ Poli 1997 individua tre tradizioni principali: α (ABDHKLNT), β (CMRf) e γ (PSUc). Il ms. **E** si allinea spesso ad α per l'aspetto sostanziale, ma a β per la grafia. Anche lui opta per l'*eliminatio*, ritenendo valida la testimonianza di **EIKN**.

⁵⁴ Si legge *Guillems gasmars e Nebles desaignas* anche nella tavola di **B** (il fascicolo di testi dialogici di **B**, come noto – cfr. Romualdi 2006: 28 –, è andato perso). La formulazione è identica, oltre che a quella di **A**, ad un'aggiunta di mano posteriore, forse di un umanista, testimoniata nel margine superiore di p. 215b del manoscritto **E**, frutto probabilmente di una collazione proprio mediante **A** (cfr. Menichetti 2015: 24).

⁵⁵ Per la descrizione di **L** si veda Lombardi (1998: 195-233), da cui poco si ricava ai fini del presente lavoro.

⁵⁶ Almqvist (1951: 47) e sgg. ripercorre in maniera più dettagliata tutte le tappe della diatriba che oppone, in buona sostanza, Zenker ed Appel; in questa sede mi limiterò a fornire un riassunto molto stringato e gli opportuni rimandi bibliografici. Zenker (1888) aveva avanzato la tesi dell'interpolazione delle strofe 7 e 8 della satira di Peire d'Alverne *Chantarai d'aquestz trobadors (BdT 323.11)* su quelle del componimento del Monaco di Montaudon *Pos Peire d'Alvergn'a chantat (BdT 305.16)*, basandosi sul fatto che esse hanno le stesse rime e una parola-rima (*ioglar*s) (due, se al v. 41 preferissimo, come fanno Zenker e Appel, la lezione di **A(a) sem pars**). La stessa situazione si ritrova in altre due strofe: la seconda e l'undicesima. Quest'ultimo, sosteneva Zenker, potrebbe essere un caso, ma non si può dire altrettanto di due strofe consecutive che hanno le stesse rime. Egli constatò altresì che i trovatori che figurano nelle due strofe 7 hanno nomi – *Gaumars* o *Gausmars* e *Ademars* – e caratteristiche analoghe e che nei manoscritti **ADIKN**² la strofa 8 del testo di Peire è semplicemente un prestito dalla corrispondente del Monaco su Ar-

va dell'identità dei due trovatori: si trattava, per lui, semplicemente sempre di Guilhem Ademar. Quanto a *N'Ebles (de Saignas)*, lo identificò con Eble d'Ussel, basandosi sulle somiglianze delle caratteristiche e del tema – la preferenza più o meno esplicita della ricchezza all'amore – tra il *partimen* in oggetto e *N'Ebles, pus endeptatz (BdT 194.16)*, in cui figura quest'ultimo trovatore. Lo studioso assimilò, inoltre, il *N'Eble* della tenzone al *N'Eble de Sagna* della strofa 11 della galleria di Peire. Per giustificare il motivo per cui Eble d'Ussel sia indicato con l'appellativo toponomastico *de Sagna* fece riferimento alle *vidas* dei quattro trovatori d'Ussel, in cui viene detto che essi, oltre al loro castello di Ussel, ne possedevano molti altri ancora; Saignes è situato, infatti, nel dipartimento di Cantal, poco distante da Ussel.⁵⁷

Principale avversario della proposta attributiva di Zenker per la nostra tenzone fu Appel 1889, secondo cui è impossibile introdurre *Guillem Ademar* nel testo, perché si avrebbe una sillaba di troppo ai versi 10 e 28. L'identificazione dei due Eble, inoltre,

naut Daniel. Rilevò inoltre che Peire Bremon Ricas Novas – il Peire Bremon di *Chantarai d'aquestz trobadors* nei mss. **CR** – era ancora vivente nel 1237, mentre il *terminus ad quem* è il 1173. Da ciò concluse che l'ottava strofa non poteva trovarsi originariamente in questi due manoscritti. Su questi dati Zenker (1888: 33) costruì la sua ipotesi: le due strofe in questione sarebbero interpolazioni sul modello delle corrispondenti del Monaco, per rimpiazzare le strofe originali, che mancavano nelle fonti dei manoscritti conservati. Uno scriba avrebbe trovato **G. aymar* (forma bisillabica per *Ademar*) e l'avrebbe letto **Gaymar*. Un altro poi, allo stesso modo, avrebbe modificato **G. azemar* in *Gazemar*, a sua volta cambiato in **Gazmar*; da qui *Gaumar*, *Gausmar* sarebbe diventato *Gaymar*. Un copista a questo punto avrebbe rimosso l'iniziale *G.* davanti a *Gaumar*: *G. Gaumar*. Infine, per dare al verso il corretto numero di sillabe, lo scriba dell'antigrafo di **ADIKN**² avrebbe interpretato questa *G.* come *Grimoartz* e quello di **a** come *Gramoart*, mentre l'estensore dell'antigrafo di **CR** aveva potuto trovare solamente *Gausmar*, mettendo così arbitrariamente il nome *Elias*. Jeanroy (1890), Pakscher (1888) e Schultz-Gora (1888) approvarono la tesi di Zenker. Schultz-Gora 1888 fece inoltre notare le somiglianze tra le caratteristiche di *Grimoartz (Elias) Gausmar* della galleria di Peire e quelle di Guilhem Ademar nella *vida* provenzale: Zenker (1892: 444) userà tale argomento per portare un'ulteriore prova a sostegno della sua tesi. Fu Appel (1889) ad opporsi alla teoria di Zenker. Secondo lui è sufficiente, per spiegare l'identità delle rime, considerare il fatto che il Monaco avesse preso quale modello la galleria satirica di Peire; che in **ADIKN**² l'ottava strofa della satira di Peire sia in realtà l'ottava strofa del testo del Monaco non prova che quella su *Peire Bermon* in **CR** non si trovasse originariamente in Peire; per lui, inoltre, *Peire Bermon* doveva essere Peire Bremon lo Tort. Mi limito in questa sede a ricordare che la discussione a suon d'articoli tra Zenker e Appel, il quale (Appel 1895) pubblica il testo tra i *Partimen* attribuendolo a «Guilhem Gasmar mit Eble» (testo 57, p. 135 e nell'indice a p. 342), continuò per alcuni anni, senza però sbloccare di fatto la situazione. Crescini (Crescini 1894, 1926 e 1927) osteggiò nel modo più convincente dopo Appel le tesi di Zenker. Anche lo studioso italiano riteneva che il ms. **a** recasse la lezione meno errata; secondo lui, a differenza di Appel, tutta l'ottava strofa è da prendere da questo manoscritto. Alcuni copisti, rimaneggiando la galleria satirica di Peire, avrebbero trasferito l'ottava strofa del Monaco, modellata a sua volta sulla corrispondente di Peire tradata dal ms. **a**, nella galleria dell'Alverniate (**AIDKN**²). Dopo la pubblicazione del lavoro dello studioso italiano, De Bartholomaeis (1930) mostrò che Peire Bremon lo Tort era un contemporaneo di Peire d'Alvernhe. Secondo lui questo avrebbe potuto eventualmente rafforzare la posizione di quelli che preferivano la lezione di **CR**: così non si sarebbe stati obbligati a pensare ad un'interpolazione. Trovava tuttavia che l'analisi di Crescini fosse «penetrantissima» e non osava aggiungervi nulla. *Grimoartz Gausmar* (la lezione *Elias* si trova nei soli mss. **CR**, contro *Grimoartz* di **ADIKN**² e *Gramoart* di **a**) era il nome di un trovatore distinto, probabilmente lo stesso *en Grimoartz* di cui è conservato il nome nella canzone *Lanquand lo temps renouvelha (BdT 190.1; cfr. Ferrari 1991)*.

⁵⁷ Schultz-Gora (1888: 540) si oppose all'identificazione dei due Eble, perché Eble d'Ussel compare in documenti del 1228 e del 1223 e, dunque, non poteva essere un trovatore celebre prima del 1173, *terminus ad quem* della satira dell'Alverniate. Jeanroy (1890: 296-298), invece, fu d'accordo con Zenker: per risolvere il problema, considerò apocrifà la strofa in cui viene citato Eble nella galleria di Peire e sostenne che essa era un rimaneggiamento di quella corrispondente della satira del Monaco.

fondata unicamente sul fatto che entrambi siano indebitati, non è secondo lui possibile: le date 1228 e 1233 di due documenti in cui compare Eble d'Ussel negano palesemente che Eble de Saignas possa essere il signore d'Ussel (cfr. nota 64).

Zenker (1889: 296-298) replicò che il nome *Ademar* potrebbe essere stato introdotto in seguito, a partire da una forma bisillabica *Aimar* o *Asmar*: il numero corretto di sillabe sarebbe in questo caso ripristinato. A questo proposito, portò come esempio la tenzone tra Raimbaut de Vaqueiras, Ademar (di Peiteus?) e Perdigon, *Seigner n'Aymar; cauzetz de tres baros* (*BdT* 392.15), dove il testo reca, secondo lui, la forma *Aesmar*.⁵⁸ Per risolvere, invece, il problema del contrasto tra le date, ritenne anche la strofa 11 di Peire un'interpolazione sulla corrispondente del Monaco: questa *cobla*, in effetti, gli era sembrata sospetta già dall'inizio (cfr. nota 63), per il fatto che era la sola – oltre alle strofe 7 e 8 – ad avere la stessa rima in *-es* in entrambe le gallerie satiriche.

In seguito all'ennesimo intervento di Appel (1890: 168), in cui egli mostrava come il *N'Eble de Sagna* della galleria satirica e quello del testo di cui ci stiamo occupando siano da considerarsi persone differenti e ribadiva che la strofa 11 dell'alverniate è sicuramente autentica, Zenker (1892) abbandonò la sua tesi sull'identità di *Guillem Gasmar* o *Gaymar* della nostra tenzone con Guilhem Ademar, anche se il rispetto della tradizione lo portò a continuare ad accettare il *de Saignas* del ms. A, mantenendo la sua opinione secondo cui *Eble de Saignas* è Eble d'Ussel. Nella sua edizione delle poesie di Peire d'Alvernhe non smise, però, anche se con un punto interrogativo, di ventilare l'ipotesi che *Guillem Gasmar* sia un'alterazione del nome *Guillem Ademar*.⁵⁹

Kolsen (1919: 213-214), confrontando le lezioni del ms. a¹ – il solo che attribuisca il testo a Guilhem Ademar – con quelle degli altri manoscritti, mise in rilievo la superiorità di questo ms. per certe lezioni: unicamente la versione di a¹ evita la ripetizione in rima della parola *amor* nella seconda strofe e di *dolor* nella *cobla* V di A²; solo essa contiene il v. 43 (25 in A) e i due invii che ci si aspettano in una tenzone; solo in a¹ la *cobla* *Donc, n'Ebles, li dompnejador* trova tra le strofe il posto che il contenuto richiede. La lezione di a¹ ai vv. 8-9 è preferita anche da Appel e quelle dei vv. 10-13 e 15-16 in a¹ sono molto più soddisfacenti che le corrispondenti nel gruppo A.

Audiau (1922) incluse *N'Ebles, chauzes en la meillor* nella sua edizione dei quattro trovatori d'Ussel, senza però attribuirle con certezza a Eble d'Ussel.⁶⁰ Crescini (1927: 216-217) scrisse che «l'identificazione di codesto messere Ebles [...] fu tentata senza effetti decisivi e con uno sforzo troppo, se vogliamo, dialettico e artificioso. [...] Per quanto sia stato giusto notare che il mezzodi francese include troppi luoghi denominati *Saignes*,

⁵⁸ *Aesmar* è però sicuramente trisillabico, come anche nella tenzone *Miraval, tenso grazida* tra Ademar e Raimon de Miraval (*BdT* 1.1). Per rispettare il numero di sillabe, dunque, bisogna accettare, come fece in seguito Appel (1930: 137-138, n. 98), la lezione *Aymar* del ms. C. L'esempio portato da Zenker non è quindi per nulla calzante.

⁵⁹ Finita la diatriba tra Zenker e Appel, Carstens (1914) espresse la propria idea sull'attribuzione della tenzone *BdT* 218.1: trovava che gli argomenti dello Zenker fossero fondati, ma ritenne che fosse avventato abbandonare la tradizione per ciò che concerne *Gausmar* e introdurre nuove difficoltà. Non vedeva, inoltre, perché Eble d'Ussel dovesse essere chiamato talvolta Eble de Saignes, anche se avesse posseduto il castello di Saignes, nei pressi d'Ussel. Egli era dunque propenso a pensare a persone ben distinte: *Guillem Gasmar*, Guilhem Ademar, *Eble de Saignas* ed Eble d'Ussel. Così anche Guida-Larghi (2014: 167 e 256).

⁶⁰ Alle pp. 18-19, nota 4 si può leggere: «Nous avons admis dans cette édition la pièce XXVI, *N'Eble, er chauzetz la meillor*, sans toutefois l'attribuer absolument à Eble d'Ussel».

possiamo accogliere l'idea che il paese del nostro Eblon fosse quello già proposto dallo Chabaneau, nel Cantal, circondario di Mauriac». D'accordo sul fatto che Eble de Saignes del testo di Peire sia lo stesso della tenzone *N'Ebles, chauzes en lameillor* fu Del Monte (1955), per cui «le somiglianze sono flagranti». È ormai assodato, invece, che siamo di fronte a due persone distinte e che l'Eble della nostra tenzone, come dimostrato recentemente da Harvey–Paterson (2010), «che hanno demolito le costruzioni argomentative già consolidate, [...] sulla base di ragioni metrico-rimiche e di affidabilità della testimonianza dei mss. relatori del *partimen*» (Guida–Larghi 2014: 167), sia il signore d'Ussel.

Veniamo ora al problema fondamentale: sapere se l'altro interlocutore della tenzone sia Guilhem Ademar, o se sia necessario ammettere l'esistenza di un trovatore dal nome Guilhem Gasmar.⁶¹ Il fatto che non sia conosciuto altrove, punto di partenza della tesi di Zenker, non è affatto probante, tant'è che egli stesso, come abbiamo visto, abbandonò la sua tesi. Però suscita perplessità anche la posizione di Appel, che rifiutava a spada tratta la possibilità di avere nella tenzone la forma bisillabica *Aimar*. Il fatto che Guilhem Ademar si serva nelle sue canzoni della forma trisillabica non è una prova risolutiva: poco importa la forma usata da Guilhem, mentre dovremmo chiederci quale poteva essere quella adoperata dall'interlocutore, poiché è quest'ultimo che “pronuncia” le strofe in cui si trova il nome in discussione (cfr. Almqvist 1951: 67-68, il quale individua le regioni in cui la forma di due sillabe era più frequente).⁶²

Le forme *Ademar* e *Azemar* sono localizzate nel Tolosano, nel Rouergue, nel Gévaudan e nel Nîmois, dove nacque il nostro trovatore. Egli ovviamente era dunque abituato a utilizzare la forma trisillabica del suo nome. Le forme senza consonante intervocalica, a seguito di lenizione di secondo grado, *Aemar* (comunque trisillabico)⁶³ e *Aimar* (bisillabico), si incontrano sia a est, nel Valentinois e nel Vivarais, sia a nord, in Alvernia e nel Limosino.⁶⁴ Il Quercy è invece, in quanto zona mediana, punto in cui le due forme sono coesistenti. Dei due Saignes più importanti, quello situato a 25 km da Ussel è proprio nel bel mezzo della regione in cui è attestata la forma *Aimar*, e l'altro, quello di Lot, sul suo confine. In ogni caso il nostro Eble, che sia o no Eble d'Ussel, avrebbe molto probabilmente utilizzato la forma con lenizione fino al grado zero per rivolgersi a Guilhem Ademar.

Linda Paterson, nella sua edizione dei *partimens*, ipotizza l'esistenza di Guilhem Gasmar (Harvey–Paterson 2010). Anche se sono poco propenso a credere che sia esistito un terzo trovatore con questo nome, l'accordo delle rubriche di quasi tutti i manoscritti è un fatto non trascurabile.⁶⁵

⁶¹ Cfr. Guida–Larghi (2014: 256), per cui Guilhem Gasmar potrebbe essere identificato con il «G. Gasmar menzionato come abate del monastero limosino di Bonnaigue in un documento del 1190 e G. sarebbe da aggiungere all'elenco dei religiosi cistercensi che si diletтарono di poesia».

⁶² Egli si basa in particolar modo su Brunel (1926) e, per i documenti provenzali posteriori al 1200, su Teulet–De Laborde–Berger (1863-1867) e su Dobelmann (1944).

⁶³ La forma *Aemar* comportava evidentemente tre sillabe, ma lo iato *ae* è passato regolarmente al dittongo *ai* (cfr. Ronjat 1930-1941, vol. I, § 195).

⁶⁴ Cfr. Brunel (1926): t. II, p. 89b, n° 1793, 1226: *Aimar* (nel Moissac) e t. III, p. 586b, n° 4135², 1254 *Aimar* (Figeac).

⁶⁵ Vi è anche l'accordo con la testimonianza di Jean di Nostredame, ricostruita essenzialmente sul perduto manoscritto del conte di Sault (cfr. Chabaneau–Anglade 1911: 311): *N'Ebles, ar chausetz la meillor* è attribuita a Guilhem Gasmar et Ebles de Signes.

Ecco però che a questo punto, ma in un altro contesto, le alterazioni proposte ipotizzate da Zenker (cfr. nota 63) per il nome *G. aymar* in *Gaimar* e poi, con restituzione del nome, *G. Gaymar*, acquistano un certo interesse: potrebbe trattarsi di un caso di diffrazione in *praesentia*, in cui solo **a**¹ recherebbe la *lectio* corretta: d'altronde, solo **a**¹, che attribuisce il testo a Guilhem Ademar, reca il testo completo e corretto (ordine delle strofe e due *tornadas*). La Paterson segue quasi in tutto e per tutto il manoscritto **a**¹ per l'edizione del testo,⁶⁶ correggendo però la rubrica e il nome del poeta contenuto nelle *coblas* scritte da Eble in Guilhem Gasmar; ritiene infatti che la rubrica sia errata e porta esempi in cui **a**¹ reca imprecisioni nella rubrica, pur avendo la forma corretta nel testo.⁶⁷ Qui però anche il testo è latore, secondo la studiosa, di un errore nei nomi, indotto proprio dalla rubrica: una situazione, a mio modo di vedere, piuttosto strana.

Ritorniamo a gettare uno sguardo anche al contenuto: l'atteggiamento di Guilhem Ademar nei confronti del denaro⁶⁸ trova un riscontro nella tenzone.

Pur non avendo fugato ogni dubbio, mi sembra per lo meno verosimile pensare che l'interlocutore di Eble sia Guilhem Ademar, senza dover supporre arzigogolate interpolazioni nella galleria satirica di Peire e senza escludere che sia esistito un trovatore di nome Grimoart Gausmar, come faceva Zenker. Ci troviamo in una situazione in cui sospendere il giudizio mi pare la soluzione più sensata: sarà opportuno classificare il *partimen* tra le rime dubbie.⁶⁹

Ges de chantar no-m pren talans (BdT 70.21) è assegnata a Guilhem Ademar dal solo ms. **E**, contro **CGMNRSa** che l'ascrivono a Bernart de Ventadorn e **D^aIK** a Sail d'Escola.⁷⁰

Anche solo grazie a criteri esterni è possibile ignorare, come aveva fatto Appel 1915 nella sua edizione di Bernart de Ventadorn, l'indicazione di paternità fornita da **E**, il cui testo, secondo Zingarelli 1904-1905: 598, presenta «notevoli alterazioni bizzarre». Menichetti (2015: 161) dà una possibile spiegazione dell'errore: l'attribuzione erronea di *BdT* 70.21 al Nostro «sembra trovare una spiegazione plausibile laddove si consideri che le due sezioni di Guillem Azemar e Bernart de Ventadorn sono consecutive solo in **D** e in **E** biografico: si può supporre che un componimento di Bernart de Ventadorn si sia erroneamente agganciato ai testi del trovatore immediatamente precedente». La stessa

⁶⁶ «The fact that *a*¹ alone has an acceptable text, radically different from and usually superior to that of the other eight MSS, was first pointed out by Kolsen and accepted by Almqvist (pp. 247-48). In particular, *a*¹ alone offers two *tornadas*, stanza V in its correct place, and line 43 (which is omitted elsewhere). This omission, common to ACDEGIKL (the copyists of *D* and *L* alone seem to have noticed the lacuna), would suffice to demonstrate that these eight MSS descend from an already defective (possibly also partly illegible) archetype. [...] Unlike Almqvist (p. 250, note), we have based our text of the supernumerary stanza 'x' (here printed at the end of the variants) on *C*» (Harvey-Paterson 2010: 566). Sui rapporti tra i varî mss. per la prima cobla della tenzone cfr. León Gómez 2012: 246-248.

⁶⁷ «The fact that the rubric of *a*¹ (unlike the text) specifically gives the form *Adesmar* is not a stumbling-block to this interpretation. In two other *partimens* the rubric furnished by *a*¹ derives from an erroneous reading of the text [...], p. 564.

⁶⁸ «Que deniers trop de mi no-s fan, / Ni miey cossir ves els no van» (cfr. *Comensamen comensarai*, vv. 37-38).

⁶⁹ Andolfato 2014 non discute l'attribuzione di questo *partimen*.

⁷⁰ Per la descrizione di **G** si veda Carapezza 2004, per **E** Menichetti 2015. Al testo accenna anche Careri 1990: 196.

Menichetti 2015: 162 riconosce però che l'analisi della *varia lectio* dei testi assemblati nella sezione di GIAdem in **E** suffragano solo in parte questa ipotesi.

Aiga poja contra mon (BdT 223.1) è un sirventese assegnato a Guilhem Ademar dai soli **CR**; **D^aEIKTel** l'attribuiscono a Guillem Magret, mentre **W** ne riporta una strofa adespota. Già Naudieth 1914: 126⁷¹ si era opposto all'ascrizione di *BdT 223.1* al Nostro: **D^aEIKTe**, che solitamente sono piuttosto indipendenti l'uno dall'altro, formano qui uno schieramento compatto contro **CR**, la cui testimonianza è, in realtà, da considerarsi unica, vista la stretta parentela tra i due testimoni.⁷² Almqvist (1951: 74) rileva inoltre che il tema della seconda strofe di *Aiga poja*, avvicicabile al componimento *Mout mi plai quan vey dolenta (BdT 223.5^a)*, anch'esso un sirventese, non è presente in nessuna poesia dell'Ademar. Mi sfugge però il motivo che ha portato alla falsa attribuzione, se non forse l'omonimia.⁷³

I mss. **CD^aI(86)K(69)Rf⁷⁴** attribuiscono *Enquera·m vai recalivan (BdT 355.7)* a Peire Raimon de Tolosa, **AI(105)K(89)d** a Guilhem Ademar, mentre la tavola di **C**, con la stessa modalità descritta per gli altri due componimenti di cui si è già avuto modo di dire (*BdT 202.8* e *BdT 202.9*), lo assegna erroneamente a Gaucelm Faidit. L'autorità del primo gruppo di manoscritti, contrariamente a quanto scriveva Cavaliere (1935),⁷⁵ non è da solo un motivo valido per escludere la paternità del Nostro. Lo studioso ha però ragione quando sostiene che il motivo della donna-medico presente nella poesia è rintracciabile anche in uno dei testi sicuramente autentici di Peire Raimon (il numero II della sua edizione). Il *senhal* «Mon Ereubut» è inoltre riscontrabile in un'altra canzone del trovatore tolosano (v. 2 della numero VIII).

Nel secondo gruppo di manoscritti, inoltre,⁷⁶ *Enquera·m vai recalivan* chiude la

⁷¹ «Gegenüber **CR** kann man meistens der I. Gruppe mehr Vertrauen schenken, da sie den Text überliefert und in ihr die einzelnen Hss. oft recht selbständig sind, während **CR** engsten Zusammenhang untereinander aufweisen».

⁷² «Senz'altro più elevato è il numero delle attestazioni in cui l'intero manoscritto (silloge più Tavole) offre attribuzioni comuni con **R** (trenta casi), anche se non si possono trascurare i casi in cui essi si contrappongono [...]. Evidentemente all'interno del collettore *y* erano presenti una serie di interpositi, non sempre individuabili, a cui fecero ricorso ora l'uno ora l'altro manoscritto» (Pulsoni 2001: 38-39). Cfr. anche Avasse (1993), Radaelli (2005) e León Gómez (2012).

⁷³ Cfr. Borghi Cedrini (1996) e con bibliografia pregressa, per gli errori attributivi legati all'omonimia.

⁷⁴ Per la descrizione di **f** si veda Barberini (2012), secondo cui questo manoscritto può essere avvicinato «ad alcuni codici – segnatamente: **C** (o la Tavola di **C**), **R**, **M**, **T** (oltre che con le citazioni trobadoriche presenti in *So fo el temps* di **RmVid**, **b¹**, e nel *Breviari d'Amordi* **MtfrErm**, **α**) – che, insieme a **GQ**, e in alcuni casi ad **ac**, compongono questa importante costellazione manoscritta autoctona della lirica occitana» (p. 57). Si veda anche Asperti (1995).

⁷⁵ Anglade (1919-1920: 157-189 e 257-304) nella sua edizione di Peire Raimon non fa nessun cenno alla plurima attribuzione.

⁷⁶ Cfr. Lombardi (1998: 41-42). Anche la tavola antica incipitaria di **A** reca la stessa indicazione di paternità: «Tutti i componimenti registrati nella tavola si trovano nel canzoniere e viceversa, in successione identica e con medesima attribuzione», salvo per tre poesie (*BdT 370.5*, *353.2*, *352.3*) non registrate nella tavola perché mancava la rubrica attributiva all'interno del canzoniere e per la tenzone *BdT 388.3* e *97.4*, per la quale siamo confrontati con l'unica divergenza attributiva.

Per i ms. **IK** si veda Meliga 2001.

serie di poesie di Guilhem Ademar. Probabilmente i copisti di **AI(86)K(89)d** avevano una fonte comune,⁷⁷ il cui estensore aveva commesso una svista, copiando il testo subito dopo quelli del Nostro e assegnandolo di fatto a lui.

Secondo la testimonianza ricostruita da Chabaneau e Anglade, che si fonda su ciò che Jean de Nostredame aveva potuto annotarsi del canzoniere del conte di Sault, il componimento è assegnato a Peire Raimon.⁷⁸

Cora que·m desplagues amors (BdT 456.1) è un testo di Uc de Penne (**ADFIKa¹**),⁷⁹ assegnato dal solo ms. **T** a Guilhem Ademar. Vista la minore importanza (Brunetti 1990: 62) del ms. **T** di fronte al gruppo compatto di testimoni che ascrivono il componimento a Uc de Penne, non esito a ignorarne la testimonianza. Né il contenuto né la forma della poesia fanno d'altronde pensare al Nostro. Non mi è chiaro il motivo per cui si sia prodotta questa falsa attribuzione.

Dopo questa rassegna risulta che le poesie assegnate anche ad altri trovatori, oltre che a Guilhem Ademar, ma a lui sicuramente riconducibili, sono *Lanquan vei flurir l'espigua (BdT 202.8)*, *Non pot esser sofert ni atendut (BdT 202.9)* e *De ben gran ioia chantera (BdT 202.5)*.

Tra le rime di dubbia attribuzione saranno a mio avviso da collocare *N'Ebles, chauzes en la meillor (BdT 218.1 = BdT 128.1)*, *Pois vei que'l temps s'aserena (BdT 281.7)* e *Mout chantera de ioi e voluntiers (BdT 281.6)*. Saranno da respingere, invece, *Al prim pres dels breus jorns braus (BdT 9.5)*, *Ges de chantar no·m pren talans (BdT 70.21)*, *Aiga poja contra mon (BdT 223.1)*, *Enquera·m vai recalivan (BdT 355.7)* e *Contra que·m desplagues amors (BdT 456.1)*.

Nicodemo Cannavò
Lugano - Svizzera

Bibliografia

- Almqvist, Kurt, 1951, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala, Almqvist & Wiksells Boktryckerei AB.
- Andolfato, Francesca, 2014, *Le canzoni di Guilhem Ademar. Edizione critica, commento e traduzione*, Venezia, Univesità Ca' Foscari Venezia, consultabile anche online <http://hdl.handle.net/10579/4620> (02.11.2015).
- Anglade, Joseph, 1919-1920, *Poésies du troubadour Peire Raimon de Toulouse*, «Annales du Midi», 31-32, pp. 157-189; 257-304.
- Appel, Carl, 1889, Recensione a: *Zenker, Rudolf, Die provenzalische Tenzzone*, «Literaturblatt für

⁷⁷ Meliga (2001: 60) indica che **d**, con ogni probabilità, è una copia selettiva di **K**.

⁷⁸ In Chabaneau-Anglade (1911: 287) il componimento *Enquera·m vai recalivan* è ascritto a *Peyre Remond de Thoulouse*. Nell'indice alfabetico del manoscritto appena citato, invece, la poesia è assegnata anche a Aimeric de Peguillan (Chabaneau-Anglade 1911: 301).

⁷⁹ Per la descrizione di **F** cfr. Lombardi (1998: 129-181).

- germanische und romanische Philologie», 10, coll. 108-110, Heilbron.
- Appel, Carl, 1890, *Zu Guillem Ademar, Grimoart Gausmar und Guillem Gasmar*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 14, pp. 160-168.
- Appel, Carl, 1895, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland.
- Appel, Carl, 1915, *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer.
- Appel, Carl, 1930, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, 6. verb. Aufl., XLI, Leipzig, Reisland.
- Arnaut Daniel = *L'aur 'amara*, a cura di Mario Eusebi, Parma, Pratiche Editrice (52), 1984 (già pubblicato in Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Mario Eusebi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984).
- Asperti, Stefano, 1990, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, Mucchi.
- Asperti, Stefano, 1995, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo.
- Audiau, Jean, 1922, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris, Delagrave.
- Avalle, D'Arco Silvio, 1993, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi).
- Bampa, Alessandro, 2015, *Primi appunti sulle 'coblas dissolutas' dei trovatori*, «Medioevo», 1.
- Barberini, Fabio, 2012, «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri Provenzali, 12. Paris, Bibliothèque nationale de France. f (fr. 12472)*, Modena, Mucchi.
- Bartsch, Karl, 1904, *Chrétomathie provençale*, 6e éd., Marburg, Elwert.
- BdT* = Pillet, Alfred – Carstens, Henry, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933.
- BedT* = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, a cura di Stefano Asperti, Università degli Studi «La Sapienza», Roma, 2002.
- Bergert, Fritz, 1913, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle, Niemeyer (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 46).
- Bernard de Ventadorn = Lazar, Moshé, *Bernard de Ventadour, troubadour du XIIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1966.
- Bertoni, Giulio, 1908, *Rambertino Buvaelli, trovatore bolognese e le sue rime provenzali*, «Gesellschaft für romanische Literatur», 17, pp. 1-76.
- Bertoni, Giulio, 1913, *Noterelle provenzali*, «Revue des langues romanes», 56, pp. 413-424.
- Boni, Marco (a cura di), 1954, Sordello, *Le Poesie*, Bologna, Palmaverde.
- Borghi Cedrini, Luciana, 1996, *Una recente acquisizione trobadorica e il problema delle attribuzioni*, «Medioevo Romano», 20, pp. 3-44.
- Borghi Cedrini, Luciana, 2004, «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri Provenzali, 5. Oxford, Bodleian Library. S (Douce 269)*, Modena, Mucchi.
- Brunel, Clovis, 1926, *Les plus anciennes chartes en langue provençale*, Paris, Picard, 1926.
- Brunel, Clovis, 1952, *Les plus anciennes chartes en langue provençale. Recueil des pièces originales antérieurs au XIIIe siècle. Supplément*, Paris, Picard, 1952.
- Brunetti, Giuseppina D. B., 1990, *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)*, «Cultura Neolatina», 50/1, pp.45-73.
- Brunetti, Giuseppina D. B., 1991, *Per la storia del manoscritto provenzale T*, «Cultura Neolatina», 51/1-2, pp. 27-41.
- Brunetti, Giuseppina D., 1993, *Il testo riflesso: appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzoniere provenzali*, in Guida – Latella 1993.
- Cannavò, Nicodemo, 2008, *Poesie del trovatore Guilhem Ademar: edizione critica e commento. Tesi di dottorato in provenzalistica XIX ciclo*, Messina.
- Capusso, Maria Grazia, 2011, *Rambertino Buvaelli. Ges de chantar no-m voill gequir (BdT 281.5)*, «Lecturae tropatorum», 4, www.lt.unina.it.
- Carapezza, Francesco, 2004, «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri Provenzali*,

6. Milano, Biblioteca Ambrosiana G (R 71 sup.), Modena, Mucchi.
- Careri, Maria, 1990, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi.
- Carstens, Henry, 1914, *Die Tenzonen aus dem Kreise der Trobadors Gui, Eble, Elias und Peire d'Uisel*, Königsberg.
- Casini, Tommaso, 1883, Recensione a: Oscar Schultz, *Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors*, Berlin, Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft, 1883, 8a, pp. 37, «Giornale storico della letteratura italiana», 2, pp. 395-406.
- Cavaliere, Alfredo, 1935, *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*, Firenze, Olschki (Biblioteca dell'Archivum Romanicum, 22).
- CdT = *Corpus des Troubadours*, a cura di Vicenç Beltran i Pepió e Tomàs Martínez Romero, Institut d'Estudis Catalans, Barcellona
- Cerverí de Girona = Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, texto, traducción y comentarios, Barcelona, Instituto español de estudios mediterráneos, 1947.
- Chabaneau, Camille – Anglade, Joseph, 1911, *Essai de reconstitution du chansonnier du comte de Sault*, «Romania», 40, pp. 243-322.
- Contini, Gianfranco, 1986, *Breviario di ecdotica*, Milano - Napoli, Ricciardi.
- Crescini, Vincenzo, 1894, *Per la Satira di Pietro d'Alvernia*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 18, pp. 270-272.
- Crescini, Vincenzo, 1926, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, [Terza edizione migliorata], Milano, Hoepli.
- Crescini, Vincenzo, 1927, *Le caricature trobadoriche di Pietro d'Alvernia. Seconda nota*, «Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», 86/2, pp. 203-226.
- Curtius, Ernst Robert, 1992, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia. Ed. originale *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke Verlag, Bern, 1948.
- Dante Alighieri = *La commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori (Le opere di Dante Alighieri, edizione nazionale a cura della Società dantesca italiana), 1966-1967, 4 vol.
- De Bartholomaeis, Vincenzo, 1930, *Il trovatore Peire Bremon lo Tort*, «Studi Medievali», 3, pp. 53-71.
- Del Monte, Alberto, 1955, *Peire d'Alvernha, Liriche*. Torino, Loescher-Chiantore (ripreso dall'edizione online del CdT).
- Dobelmann, Suzanne, 1944, *La langue de Cahors des origines à la fin du XVI siècle*, Toulouse - Paris, Privat-Didier (Bibliothèque Méridionale, 24).
- Dumitrescu, Maria, 1935, *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Paris, Société des Anciens textes français (82).
- Egidi, Francesco, 1905-1927, *Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, secondo i manoscritti originali, Roma, Società Filologica Romana.
- Ferrari, Anna, 1991, *Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar, Lanquand lo temps renovelha (BdT 190.1)*, «Cultura neolatina», 51, pp. 121-206.
- Frank, István, 1953-1957, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion.
- Gambino, Francesca, 2003, *Canzoni anonime di trovatori e "trobairitz"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso (Scrittura e scrittori, 17).
- Gaucelm Faidit = *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle*, édition critique par Jean Mouzat, Paris, Nizet (Les classiques d'oc), 1965.
- Giraut de Borneil = *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil*, a critical edition by Ruth Verity Sharman, Cambridge - New York, Cambridge Univ. Press, 1989.
- Guida, Saverio, 2008, *Questioni relative a tre partimens provenzali (BdT 388,1; 16,17; 75,5)*, «Cultura Neolatina», 68, 2008/3-4, pp. 249-309.
- Guida, Saverio – Larghi, Gerardo, 2014, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi.

- Guida, Saverio – Latella, Fortunata, 1993, *La filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991, Messina, Sicania.
- Guilhem Peire de Cazals = Mouzat, Jean, *Guilhem Peire de Cazals, troubadours du XIIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.
- Guilhem Magret = *Der Trobador Guillem Magret*, herausgegeben von Fritz Naudieth, Halle, Niemeyer (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie), 1914.
- Harvey, Ruth – Paterson, Linda, 2010, *The troubadour tenors and partimens: a critical edition*, Cambridge, Brewer (Gallica, 14), 3 vol.
- Hill, Robert T. – Bergin, Thomas G., *Anthology of the provençal troubadours*, New Haven - London, Yale University Press, Vol. 1.
- Jaufre Rudel = Chiarini, Giorgio, *L'amore di lontano. Edizione critica, con introduzione, note e glossario*, Roma, Carocci (Biblioteca Medievale Testi, 89), 2003.
- Jeanroy, Alfred, 1890, *La tenson provençale*, «Annales du Midi», 2, pp. 281-304.
- Jeanroy, Alfred – Salverda de Grave, Jean-Jacques, 1913, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse, Private (Bibliothèque Méridionale, 15).
- Kolsen, Adolf, 1919, *Dichtungen der Trobadors, auf Grund altprovenzalischer Handschriften - teils zum ersten Male kritisch herausgegeben - teils berichtigt und ergänzt*, Halle, Niemeyer, Vol. 3.
- Lachin, Giosuè, 1995, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provençale*, in «Strategie del testo: Preliminari, partizioni, pause. Atti del XVI e XVII Convegno interuniversitario di Bressanone (1988-1989)», a cura di Gianfelice Peron, Padova, pp. 267-304.
- León Gómez, Magdalena, 2012, *El Cançoner C (Paris Bibliothèque nationale de France, fr. 856)*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Lewent, Kurt, 1957, *Old Provençal Desmentir sos pairis*, «Modern Language Notes», 72, pp. 189-193.
- Lombardi, Antonella, 1998, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri Provenzali, I. Biblioteca Apostolica Vaticana, A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L.IV 106), L (Vat. Lat. 3206) e O (Vat. Lat. 3208)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Longobardi, Monica, 1990, *Frammenti di un canzoniere provençale nell'Archivio di Stato di Bologna*, «Studi Mediolatini e Volgari», 36, pp. 29-55.
- Meliga, Walter, 2001, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri Provenzali, 2. Bibliothèque nationale de France. I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Modena, Mucchi.
- Melli, Elio, 1978, *Rambertino Buvaelli. Le poesie. Edizione critica con introduzione, traduzione, note e glossario*, Bologna, Patron.
- Menichetti, Caterina, 2015, *Il canzoniere provençale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Prefazione di Pietro G. Beltrami, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie (ELiPhi)
- Naudieth, Fritz, 1914, *Der Trobador Guillem Magret*, Halle, Niemeyer (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 52).
- Pakscher, Arthur, 1888, Recensione a: *Rudolf Zenker, Die provençalische Tenzone*, «Deutsche Literaturzeitung», 9.
- Peire d'Alvernhe = Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di Aniello Fratta, Manziana, Vecchiarelli (Filologia), 1996.
- Peire Raimon = *Le Poesie di Peire Raimon de Tolosa*, ed. Alfredo Cavaliere, Olschki, Firenze 1935.
- Peire Vidal = Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Peirol = Aston, Stanley C., *Peirol: Troubadour of Auvergne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- Poli, Andrea, 1992, *Aimeric de Belenoi. Saggio di edizione critica (BdT 9.5, 9.9, 9.10, 9.21 e 16.13)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Poli, Andrea (a cura di), 1997, *Aimeric de Belenoi, Le Poesie*, Firenze, Positivamail.

- Pons de Capdoill = von Napolski, Max, *Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill*, Halle, Niemeyer, 1879.
- Pulsoni, Carlo, 2001, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi.
- Radaelli, Anna, 2005, «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri Provenzali, 7. Paris, Bibliothèque nationale de France. C (fr. 856)*, Modena, Mucchi.
- Raimon de Miraval = *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par Leslie T. Topsfield, Paris, Nizet (Les classiques d'oc), 1971.
- Rialto = *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitanica*, a cura di Costanzo di Girolamo, www.rialto.unina.it
- Romualdi, Stefania, 2006, «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri Provenzali, 9. Paris, Bibliothèque nationale de France. B (fr. 1592)*, Modena, Mucchi.
- Ronjat, Jules, 1930-1941, *Grammaire Historique des Parlers Provençaux Modernes*. Montpellier, Soc. des Langues Romanes, 4 vol.
- Scarpati, Oriana, 2008, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitanica*, Roma, Viella (I libri di Viella, 75).
- Scarpati, Oriana, 2009, *Sail d'Escola*, Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta, «*Lecturae Tropatorum*», 2.
- Schultz[-Gora], Oscar, 1883, *Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors*, «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 7, pp. 197-202.
- Schultz-Gora, Oscar, 1888, Recensione a: R. Zenker, *Die Provenzalische Tenzone*, «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 12, pp. 540-542.
- Serper, Arié, 1973, *Les troubadours Jaufre Rudel et Guillem Ademar*, «*Revue des langues romanes*», 80, pp. 405-411.
- Shepard, William P., 1927, *The Oxford Provençal Chansonnier. Diplomatic Edition of the Manuscript of the Bodleyan Library Douce 269 with Introduction and Appendices*, Princeton - Paris, Princeton U. P. - P. U. de France.
- Smith, Nathaniel B., 1976, *Guilhem Fabre, Uc de Saint-Circ, and the Old Provençal Rime Dictionary*, «*Romance Philology*», 29, pp. 501-507.
- Stronński, Stanislaw, 1910, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences-Éditions du Fonds Oslawski.
- Teulet, Alexandre – De Laborde, Joseph – Berger, Élie – Delaborde, François, 1863-1867, *Layettes du trésor des chartes*, Paris, 3 vol.
- Thomas, Antoine, 1883, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen Âge*, Paris, Thourin.
- Uc de Saint Circ = *Poésies de Uc de Saint-Circ*, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par Alfred Jeanroy et Jean-Jacques Salverda de Grave, Toulouse, Privat, 1913 (Bibliothèque méridionale).
- Zenker, Rudolf, 1888, *Die provenzalische Tenzone, eine literarhistorische Abhandlung*, Leipzig, Hirschfeld.
- Zenker, Rudolf, 1889, *Zu Guilhem Ademar, Eble d'Uisel und Cercalmon*, «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 13, pp. 294-300.
- Zenker, Rudolf, 1892, *Zu Peire d'Alvernhe's Satire und nochmals "Car vei fenir a tot dia"*, «*Zeitschrift für romanische Philologie*», 16, pp. 437-451.
- Zingarelli, Nicola, 1904-1905, *Ricerche sulla vita e le rime di Bernart de Ventadorn*, «*Studi medievali*», 1, pp. 594-611.
- Zink, Michel, 2013, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin.
- Zufferey, François, 1987, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz.