

Dai pochi ai molti

Studi in onore di Roberto Antonelli

a cura di
Paolo Canettieri e Arianna Punzi

TOMO I

viella

Copyright © 2014 - Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: febbraio 2014
ISBN 9788867281367

Il volume è stato realizzato anche con il contributo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza

Redazione
Anatole Pierre Fuksas, Annalisa Landolfi, Gioia Paradisi, Roberto Rea, Eugenia Rigano, Giovanna Santini



viella

libreria editrice

via delle Alpi, 32

I-00198 ROMA

tel. 06 84 17 758

fax 06 85 35 39 60

www.viella.it

Indice

TOMO I

PAOLO CANETTIERI, ARIANNA PUNZI	
Premessa	XIX
ALBERTO ABRUZZESE	
Contro l'umanesimo e i suoi dispositivi	1
ANNAMARIA ANNICCHIARICO	
La <i>Biblis</i> di Joan Roís de Corella (introduzione, edizione critica, traduzione)	15
ROSSEND ARQUÉS	
Dante y Octavio Paz: poética moderna y erotismo	37
VALENTINA ATTURO	
<i>Languor carnis</i> . Echi di memoria salomonica nella fisiologia emozionale dei trovatori	49
ANNA MARIA BABBI	
«Je sui la pucele a la rose»: ancora sul <i>Guillaume de Dole</i>	79
SONIA MAURA BARILLARI	
La «coppia d'Arimino» fra il <i>Triumphus cupidinis</i> e il Purgatorio di san Patrizio. (Una ballata per Viola Novella dal codice Magliabechiano VII, 1078)	89
MARIA CARLA BATTELLI	
Il <i>karma</i> e la letteratura: insegnare in India	115
FABRIZIO BEGGIATO, ANTONI ROSSELL	
Ara que·m sui lonhatz d'est mestier brau	133

PIETRO G. BELTRAMI Il Manfredi di Jean de Meun (esercizio di traduzione dal <i>Roman de la Rose</i>)	135
VICENÇ BELTRÁN, ISABELLA TOMASSETTI <i>Refrains ed estribillos</i> : dalla citazione all'imitazione	145
VALENTINA BERARDINI «Praedicatio est manifesta et publica instructio morum et fidei...». How did preachers act on the pulpit?	169
FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO «Difficoltà di vita» e «ragioni dell'anima». Lettere di Alfonso Gatto a Enrico Falqui	179
FABIO BERTOLO Minima filologica: quattro lettere inedite di Bruno Migliorini a Ettore Li Gotti	195
VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO «... non so che "Gentucca"»: analisi di <i>Purgatorio</i> XXIV, 37	199
SIMONETTA BIANCHINI «Il mio tesoro» (<i>Paradiso</i> XVII, 121)	205
DOMINIQUE BILLY La Complainte de Geneviève de Brabant ou l'inconstance de la césure	215
PIERO BOITANI Identità europea e canoni letterari	231
CORRADO BOLOGNA Gli «eroi illustri» e il potere "illuminato"	241
MASSIMO BONAFIN Rileggendo <i>Les Vêpres de Tibert</i> (branche 12 del <i>Roman de Renart</i>)	261
LUCIANA BORGHI CEDRINI, WALTER MELIGA La sezione delle tenzoni del canzoniere di Bernart Amoros	273
MERCEDES BREA Esquemas rimáticos y cantigas de refrán	289
MARGARET BROSE Leopardi and the gendering of the sublime. A meditation for Roberto Antonelli, in gratitude for his friendship	299

FURIO BRUGNOLO	
Esercizi di commento al Dante lirico: <i>Ballata, i' vòl che tu ritrovi Amore (Vita nuova, XII [5]) e Tutti li miei penser' parlan d'Amore (Vita nuova, XIII [6])</i>	307
GIUSEPPINA BRUNETTI	
Per un magnifico settenario	331
ROSANNA BRUSEGAN	
Una <i>crux</i> della Passione di Ruggeri Apugliese: «bistartoti»	343
EUGENIO BURGIO	
Achbaluch, «nella provincia del Cataio». (Ramusio, <i>I Viaggi di Messer Marco Polo</i> , II 28, 6-7)	359
ROSALBA CAMPRA	
Costumbre de Primavera	375
PAOLO CANETTIERI	
Politica e gioco alle origini della lirica romanza: il conte di Poitiers, il principe di Blaia e altri cortesi	377
NADIA CANNATA, MADDALENA SIGNORINI	
«Per trionfar o Cesare o poeta»: la corona d'alloro e le insegne del poeta moderno	439
MARIO CAPALDO	
Eine altrussische sagenhafte Erzählung über Attilas Tod	475
MARIA GRAZIA CAPUSSO	
Forme di intrattenimento dialogato: la tenzone fittizia di Lanfranco Cigala (<i>BdT</i> 282, 4)	491
MARIA CARERI	
Una nuova traccia veneta di Folchetto di Marsiglia e Peire Vidal (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 89)	513
ATTILIO CASTELLUCCI	
La sovrapposizione semantica di <i>morriña</i> e <i>saudade</i>	521
SIMONE CELANI	
<i>A empresa fornecedora de mitos</i> . Un inedito di Fernando Pessoa tra ironia e mitopoiesi	535
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
¿Espía o traductor? El oficio de Alfonso de Ulloa en Venecia (1552-1570)	543

PAOLO CHERCHI		
Il rito della visita omaggio al maestro		563
CLAUDIA CIERI VIA		
Qualche riflessione sull' <i>ekphrasis</i> nell'arte del tardo Quattrocento: da Leon Battista Alberti ad Alfred Gell		581
FABRIZIO CIGNI		
Il <i>lai</i> tristaniano <i>Folie n'est pas vasselage</i> e i suoi contesti (con edizione del manoscritto braidense)		587
MARIELLA COMBI		
Qualche riflessione antropologica: ri-mappare i sensi e le emozioni		597
ANNA MARIA COMPAGNA		
Il sentimento tradotto: da Ausiàs March a Baltasar de Romani		611
EMMA CONDELLO		
<i>Gentil donsella, l'amourousou visou</i> : un nuovo testo poetico in margine alla scuola poetica siciliana?		627
SILVIA CONTE		
Il principiare del canto. Per una nuova edizione di Marcabru, <i>Al partir del brau tempier</i> (<i>BdT</i> 293, 3)		637
FABRIZIO COSTANTINI		
Su alcune rubriche del canzoniere Laurenziano: paratesto, struttura, metrica		667
MARCO CURSI, MAURIZIO FIORILLA		
Un ignoto codice trecentesco della <i>Commedia</i> di Dante		687
ALFONSO D'AGOSTINO		
Gli occhi di Lisabetta (<i>Decameron</i> IV 5)		703
FRANCO D'INTINO		
Raccontare lo <i>Zibaldone</i>		721
SILVIA DE LAUDE		
«Is Cardinal Roncalli still alive?». Sull'edizione italiana di <i>Mimesis</i> di Erich Auerbach		733
GABRIELLA DE MARCO		
I luoghi del fare arte. L'atelier dell'artista tra valorizzazione museografica, pagine di critica d'arte e letteratura		759

TULLIO DE MAURO	
Dieci neosemie e neologismi d'autore	771
SILVIA DE SANTIS	
La <i>similitudo</i> dantesca nelle illustrazioni di William Blake	775
GIOVANNELLA DESIDERI	
La guerra '15-'18 di Cacciaguida (ancora su Fortuna in Dante)	793
ROCCO DISTILO	
Sguardi sul vocabolario trobadorico: lessemi e rime (fra <i>ansa</i> , <i>ensa</i> e <i>ilh</i> , <i>ilha</i>)	809
CARLO DONÀ	
Marie de France, Alfredo e la scrittura dell' <i>Esope</i>	825
LUCIANO FORMISANO	
«Dantis erat»: notula sul <i>Fiore</i> di Marin Sanudo	837
ANATOLE PIERRE FUKSAS	
La <i>cobla tensonada</i> e la “dama del torto” di Peire Rogier	843
MASSIMILIANO GAGGERO	
L'épée brisée dans le <i>Conte du Graal</i> et ses Continuations	855
GAIA GUBBINI	
<i>Amor de lonh</i> : Jaufre Rudel, Agostino e la tradizione monastica	885
SAVERIO GUIDA	
<i>Tremoleta·l Catalas</i> (BdT 305, 16, v. 49) = Pons d'Ortafa?	893
TOMO II	
MARCO INFURNA	
Ideali cavallereschi in Valpadana: il <i>Roman d'Hector et Hercule</i> e l' <i>Entrée d'Espagne</i>	931
ANNALISA LANDOLFI	
La “finta innocenza” di Alberico. Qualche nota sul prologo del <i>Frammento</i> su Alessandro	945
LINO LEONARDI	
Postilla a una postilla inedita (di Gianfranco Contini) su Federico II	967

MONICA LONGOBARDI		
Una <i>traducson</i> per Guiraut Riquier		979
LORENZO MAININI		
<i>Rusticus, civis aut philosophus.</i>		
Epistemi a confronto, modelli intellettuali e una “memoria dantesca” nel <i>de Summo bono</i> di Lorenzo de’ Medici		991
MARIO MANCINI		
«Qu’il fet bon de tout essaier» (<i>Roman de la rose</i> , v. 21521)		1015
PAOLO MANINCHEDDA		
Amore e politica: una variante del dualismo europeo		1031
LUIGI MARINELLI		
Tra canone e molteplicità: letteratura e minoranze		1041
SABINA MARINETTI		
L’ <i>altra</i> interpretazione di «voce» e «vello»		1057
PAOLO MATTHIAE		
Materia epica preomerica nell’Anatolia hittita. Il Canto della liberazione e la conquista di Ebla		1075
MARIA LUISA MENEGHETTI		
Sordello, perché... Il nodo attanziale di <i>Purgatorio</i> VI (e VII-VIII)		1091
ROBERTO MERCURI		
La morte del poeta		1103
CAMILLA MIGLIO, DOMENICO INGENITO		
Hāfez, Hammer e Goethe. La forma <i>ghazal</i> : <i>Weltliteratur</i> e contemporaneità		1109
LUISA MIGLIO		
Ernesto Monaci, Vincenzo Federici, il Gabinetto di Paleografia e la Collezione manoscritta		1127
LAURA MINERVINI		
Gli altri Siciliani: il poema sul Sacrificio di Isacco in caratteri ebraici		1139
MIRA MOCAN		
Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d’Aurenga)		1155
SONIA NETTO SALOMÃO		
Carlos Drummond de Andrade: a <i>Máquina do Mundo</i> em palimpsesto		1177

ROBERTO NICOLAI	
Letteratura, generi letterari e canoni: alcune riflessioni	1197
TERESA NOCITA	
<i>Loci critici</i> della tradizione decameroniana	1205
SANDRO ORLANDO	
Un sonetto del Trecento su Bonifacio VIII	1211
MARIO PAGANO	
Un singolare testimone del <i>Testament</i> di Jean de Meun: ms. Paris, B.N., fr. 12483	1221
GIOIA PARADISI	
Materiali per una ricerca su Petrarca e le emozioni (« <i>spes seu cupiditas</i> », « <i>gaudium</i> », « <i>metus</i> » e « <i>dolor</i> »)	1239
NICOLÒ PASERO	
L'amor cortese: modello, metafora, progetto	1263
RIENZO PELLEGRINI	
Pasolini traduttore di Georg Trakl	1271
SILVANO PELOSO	
Letteratura, filologia e complessità: il caso del Brasile	1289
GIANFELICE PERON	
Realtà zoologica e tradizione letteraria: il “gatto padule”	1299
VANDA PERRETTA	
Nostalgia di buone maniere	1315
MARCO PICCAT	
La novella dei tre pappagalli	1325
ANTONIO PIOLETTI	
Cercando quale Europa. Appunti per un canone euromediterraneo	1335
MAURO PONZI	
Goethe e gli “oggetti significativi” del cambiamento epocale	1347
NORBERT VON PRELLWITZ	
Quando il canone dipende dai centimetri	1365
CARLO PULSONI, ANTONIO CIARALLI	
Tra Italia e Spagna: il Petrarca postillato Esp. 38-8° della Biblioteca de Catalunya di Barcellona (primi appunti)	1371

ARIANNA PUNZI		
Quando il personaggio esce dal libro: il caso di Galeotto signore delle isole lontane		1395
GIOVANNI RAGONE		
L'occhio e il simulatore		1423
ROBERTO REA		
«Di paura il cor compunto»: teologia della Paura nel prologo dell' <i>Inferno</i>		1433
EUGENIA RIGANO		
Tra arte e scienza, la bellezza si fa meraviglia		1447
BARBARA RONCHETTI		
Arte, scienza e tecnica fra immaginazione e realtà. Alcune riflessioni attraverso le pagine di Velimir Chlebnikov		1467
LUCIANO ROSSI		
<i>Les Contes de Bretagne</i> entre vanité (charmante) et éternité (précaire)		1491
GIOVANNA SANTINI		
«Or chanterai en plorant». Il pianto di Jehan de Neuville per la morte dell'amata (Linker 145, 6)		1521
MARIA SERENA SAPEGNO		
«L'Italia dee cercar se stessa». La <i>Storia</i> di De Sanctis tra essere e dover essere		1555
ELISABETTA SARMATI		
<i>Metanovela, microficciones</i> e racconti interpolati in <i>El desorden de tu nombre</i> di Juan José Millás		1563
ANNA MARIA SCAIOLA		
La passione triste della vergine. <i>Atala</i> di Chateaubriand		1575
EMMA SCOLES		
«que al que mil extremos tiene / lo extremado le conviene»: il codice cortese fra virtuosismo stilistico e rovesciamento parodico in un <i>Juego de mandar</i> cinquecentesco		1587
LUIGI SEVERI		
La resistenza della poesia: costanti petrarchesche e dantesche in Zanzotto		1597

EMANUELA SGAMBATI	
<i>L' Ars poetica</i> di Feofan Prokopovič fra teoria e prassi	1619
MARGHERITA SPAMPINATO BERETTA	
La violenza verbale nel tardo Medioevo italiano: analisi di <i>corpora</i> documentari	1629
GIORGIO STABILE	
<i>Favourite Poet.</i> Alma-Tadema e una promessa in codice per Roberto Antonelli	1647
JUSTIN STEINBERG	
Dante e le leggi dell' infamia	1651
CARLA SUBRIZI	
«Cercando l' Europa» nel 1945: dolore e follia nei disegni di Antonin Artaud	1661
GIUSEPPE TAVANI	
Codici, testi, edizioni	1673
STEFANO TORTORELLA	
Archi di Costantino a Roma	1703
LUISA VALMARIN	
Una possibile lettura di <i>Năpasta</i>	1721
GISÈLE VANHESE	
Imaginaire du voyage baudelairien et mallarméen dans <i>Asfințit marin</i> et <i>Ulise</i> de Lucian Blaga	1733
ALBERTO VARVARO	
Considerazioni sulla storia della Filologia Romanza in Italia	1747
SERGIO VATTERONI	
«Il mistero del nome». Sull' essenza della poesia nel giovane Pasolini	1751
RICCARDO VIEL	
La tenzone tra Re Riccardo e il Delfino d' Alvernia: liriche d' <i>oc</i> e d' <i>oïl</i> a contatto	1761
CLAUDIA VILLA	
Un oracolo e una ragazza: Dante fra Moroello e la gozzuta alpigna	1787

MAURIZIO VIRDIS

Un Medioevo trasposto: il *Perceval* di Eric Rohmer.
Dalla scrittura letteraria alla rappresentazione cinematografica 1799

HAYDEN WHITE

History and Literature 1811

CLAUDIO ZAMBIANCHI

Marionette o dei: qualche riflessione su un saggio di Kleist 1817

CARMELO ZILLI

Su un “errore d’autore” nel Poemetto di Lelio Manfredi 1829

Bibliografia degli scritti di Roberto Antonelli 1835

La *cobla tensonada* e la “dama del torto” di Peire Rogier

In un precedente contributo si è dimostrato che il *senhal* trobadorico non è una semplice incognita, un segno convenzionale privo di rilievo proprio, bensì una parola dotata di senso, che consente di collegare la conclusione del componimento, la *tornada*, al corpo del discorso poetico, le *coblas*, e alla sua articolazione semantica.¹ Trattandosi di un espediente retorico strettamente collegato alle procedure di escatocollo, il *senhal* può trovarsi implicato nei procedimenti di *repetitio*, spesso centrati su espressioni chiave del linguaggio lirico.² In effetti, è piuttosto frequente che il *senhal* battezzi l'interlocutore del discorso lirico con un nome poetico che è al contempo un *mot tordat*, dunque corrisponde ad una delle parole-chiave della canzone.³

La referenza “interna” del *senhal* dipende proprio dai meccanismi di *repetitio*, che stabiliscono un collegamento automatico tra due parole, due proposizioni, due versi, a volte due intere *coblas*. Quella “esterna” dipende invece dalla collocazione in un contesto allocutivo di carattere paratestuale, che chiama in causa gli interlocutori del discorso lirico. La combinazione di questi due meccanismi referenziali implica un investimento semantico marcato dei personaggi designati da *senhal* nell'ambito delle formule di dedica o invio e determina l'acquisizione di questi interlocutori all'interno della tematica chiave del componimento.

1. A.P. Fuksas, *La pragmatica del senhal trobadorico e la sémiotique des passions*, in *Sensi, Sensazioni, Sentimenti*, «Critica del testo», 8 (2005), pp. 253-279.

2. Quanto alla struttura grammaticale dei *senhal* cfr. E. Vallet, *Il senhal nella lirica trobadorica (con alcune note su Bel/Bon Esper in Gaucelm Faidit)*, in «Rivista di studi testuali», 5 (2003), pp. 109-165, pp. 114-153.

3. Come si argomentava distesamente nell'intervento succitato, le *Leys* descrivono il *senhal* come un espediente retorico strettamente collegato alle procedure di escatocollo, cioè alla *tornada* (*Las flors del gay saber estier dichas las Leys d'Amors*, a c. di M. Gatién Arnoult, Toulouse 1841-1843, I, p. 338). Il riscontro statistico, già evidente dalla schedatura pressoché esaustiva condotta nell'ambito della mia tesi di laurea su «Posizione, senso e funzione del *senhal* trobadorico» (discussa nel febbraio del 1993 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza, relatore prof. Roberto Antonelli, correlatore prof. Stefano Asperti), è anche confermato dallo studio di Vallet, *Il senhal* cit., pp. 153-155. Questo dato conferma l'idea di R. Antonelli, *Equivocatio e repetitio nella lirica trobadorica*, in Id., *Seminario Romanzo*, Roma 1979, pp. 113-154, p. 119, secondo il quale «diversa è la prospettiva se invece di assumere le indicazioni delle *Leys* alla lettera, e dunque col solo valore di prescrizione, le consideriamo come un tentativo (e in tali limiti assai intelligente) di interpretare e razionalizzare una realtà che già a Molinier e ai membri dell'Académie des Jeux Floraux si doveva presentare in termini non molto diversi dai nostri».

In sintesi, si è dimostrato che il *senhal* rappresenta uno strumento di denominazione a carattere inclusivo che coinvolge l'interlocutore all'interno dello spazio semantico delineato dal *vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*.⁴ Questo nuovo lavoro mira ad integrare nel ragionamento un ulteriore elemento di valutazione, mostrando come la scelta e la pratica di un preciso *senhal* possa riflettere la perfetta convenienza di un tema lirico rispetto all'impianto formale del componimento all'interno del quale viene declinato. Il caso in questione riguarda l'espressione *tort n'avetz*, che ricorre come *senhal* in varie circostanze del canzoniere del trovatore Peire Rogier e focalizza in maniera estremamente peculiare un aspetto rilevante del cosiddetto "vassallaggio amoroso", tema condiviso da buona parte della lirica trobadorica.⁵

Nel linguaggio del diritto feudale il *tort* configura una flagrante infrazione rispetto agli obblighi contratti dal cavaliere nei confronti del signore a seguito dell'omaggio feudale, e più precisamente all'atto di *sûreté* (seguito all'atto di *foi*), inteso ad autorizzare le rappresaglie del signore in caso di mancanza di rispetto delle obbligazioni da parte del vassallo.⁶ Il *tort* identifica in maniera speculare anche l'infrazione dei rapporti vassallatici imputabile al signore, a causa della non ottemperanza ai doveri di protezione e garanzia che rappresentano la contropartita degli atti giuridici di omaggio, fiducia e sicurezza contratti dal cavaliere nei suoi confronti.

L'accezione originaria del termine *tort* emerge chiaramente nella lirica trobadorica fin dai suoi inizi, ad esempio nel componimento del Conte di Poitiers *BdT* 183, 10 *Pos de chantar m'es pres talenz* (vv. 21-22: «Per merce prec mon compaignon: / s'anc li fi tort, qu'il m'o perdon»), dove l'espressione identifica l'eventuale inadempienza del signore rispetto agli obblighi nei confronti del *compaignon*, cioè del cavaliere appartenente alla sua cerchia più ristretta.⁷ Anche l'accezione amoroso-cortese del termine è già documentata nei componimenti del Conte di Poitiers, che impiega il sostantivo *tort* in senso contrastivo rispetto all'antonimo *dreit*, a significare l'inadempienza della dama nei confronti dell'innamorato in *BdT* 183, 7 *Farai un vers de dreit nien* (vv. 31-32: «Anc non la vi et am la fort; / anc no n'aic dreit ni no-m fes tort»).⁸

4. G.M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975.

5. S. Pellegrini, *Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori*, in «Cultura Neolatina», 4-5 (1944-1945), pp. 21-36, p. 35 notava che «Il concetto del vassallaggio amoroso è, secondo ogni verosimiglianza, un'immagine poetica prodotta dalla fantasia di Guglielmo di Poitiers; per la sua novità essa piace e vien rilevata da qualche trovatore della seconda generazione (non da tutti, però); grande fortuna essa incontra tuttavia solo presso i trovatori della terza generazione, probabilmente per l'efficacia di Bernardo di Ventadorn, di Peire Vidal e di Peire Ramon de Tolosa; dopo di che diventa un luogo comune».

6. Vedi M. Bloch, *La société féodale*, Paris 1939, pp. 309-323, in part. p. 310. Da notare che per il termine *tort* F. Raynouard, *Lexique Roman Provençal*, Paris 1838-1844, IV, p. 383 si limita a proporre il generico significato di 'tort', mentre E. Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig 1894-1924, VII, pp. 316-320 ne riporta vari, tra i quali 'Krumm', 'verwachsen'; 'ungerecht', 'unrechtmäßig' e 'unrecht'. Secondo G. Sheridan Burgess, *Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois*, Genève 1970, p. 159 *tort* rappresenta uno dei *mot-clés* dell'epopea cavalleresca dell'epoca della *Chanson de Roland*, basata sul «mot-témoin» *vasselage*, ma non svolge lo stesso ruolo nella semantica cortese, ovvero in quella che definisce come la «terza generazione» semantica della letteratura francese.

7. Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, a c. di N. Pasero, Modena 1973, p. 279.

8. *Ibid.*, p. 93.

L’accezione che trasferisce le modalità giuridiche delle relazioni feudali sul piano dell’amore cortese nel quadro (non necessariamente metaforico) del vassallaggio amoroso è appunto quella che informa il nome del personaggio della dama *Tort-n’avez* di Peire Rogier. Vallet include il *senhal* nella quarta categoria morfologica, quella dei sintagmi verbali.⁹ L’articolata locuzione che costituisce il *senhal* è stata interpretata da Appel e poi da tutti i commentatori nel senso di “vous en avez tort”, intendendo la particella “n” come forma contratta di ‘en’, piuttosto che di “ne”.¹⁰

Il torto in questione dovrebbe essere rapportato ad una specifica quanto ignota circostanza biografica, rispetto alla quale nemmeno l’antica *vida* provenzale del trovatore offre informazioni specifiche, pur identificando la donna denominata *Tort n’avez* col personaggio storico di Ermengarda di Narbona:

Peire Rogiers si fo d’Alverne e fo canorgues de Clarmon; e fo gentils hom e bels e avinenz, e savis de letras e de sen natural; e cantava e trovava ben. E laisset la canorga e fetz se joglars, et anet per cortz, e foron grasit li sieu cantar. E veng se en Narbona, en la cort de ma donna Ermengarda, qu’era adoncs de gran valor e de gran pretz. Et ella l’acuilli fort e ill fetz grans bens. Et s’enamoret d’ella e fetz sos vers e sas cansos d’ella. Et ella los pres en grat. E la clamava «Tort-n’avez». Lonc temps estet ab ela en cort e si fo crezut qu’el agues joi d’amor d’ella; don ella n fo blasmada per la gen d’aquella encontrada. E per temor del dit de la gen si l det comjat e l parti de se; et el s’en anet dolenz e pensius e consiros e marritz a N Rambaut d’Aurenga, si cum el dis el sirventes que fetz de lui:

Seign’En Raimbaut, per vezer
de vos lo conort e l solatz,
son sai vengutz tost e viatz,
mas que no n sui per vostr’aver;
que saber voill, quant m’en partirai,
s’es tals lo gaps com hom lo fai,
e se n’es plus o meinz o mai,
quom aug dir ni comtar de vos.
Tant ai de sen e de saber
e tant sui savis e membratz,
quant aurai vostres faiz gardatz,
qu’al partir eu sabrai lo ver,
s’es tals lo gaps com hom retrai,
qu’enqueron m’en lai entre nos.

Lonc temps estet ab En Raimbaut, et estet en Espaigna ab lo bon rei N’Anfos de Castela et ab lo bon rei N’Anfos d’Arago, et ab lo bon comte Raimon de Toloza. Gran honor ac el mon tan com hi estet, mas pois se rendet a l’orden de Granmon e lai el definet.¹¹

Nicholson osservava che l’identificazione del personaggio si deve soprattutto alla lettura interpretativa di due interessanti passaggi del canzoniere di Peire Rogier.¹² Il primo contempla l’associazione del *senhal* alla figura di Aimeric lo tos, nipote di Ermengarda di Narbona e figlio di Ermesinda, nella *tornada* del componimento *BdT* 356, 6 *Per far esbaudir mos vezis* (vv. 61-65):

9. Vallet, *Il senhal* cit., p. 147.

10. *Das Lieben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, a c. di C. Appel, Berlin 1882, p. 6.

11. *Biographies des troubadours*, a c. di J. Boutière, A.H. Schutz, Paris 1973³, p. 267.

12. *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, a c. di D.E.T. Nicholson, Manchester 1976, p. 3.

Bastart tu vay
 e porta·m lay
 mon sonet a mon Tort-n'avetz;
 e di·m a n'Aimeric lo tos
 membre·lh dont es sia pros.¹³

La seconda collega direttamente il personaggio indicato dal *senhal* alla città di Narbona, nella *tornada* di *BdT* 356, 9 *Tant ai mon cor en joy assis* (vv. 43-50):

Mon Tort-n'Avetz en Narbones
 man salutz, si tot luenh s'estai
 e sapcha qu'em breu la veiray
 si trop grans afars no·m rete.¹⁴

Sulla scorta di questi due spunti critici editori e commentatori moderni hanno sostanzialmente accettato per buona l'identificazione proposta dalla *vida*, che non si limita ad individuare l'identità del personaggio, bensì ricostruisce gli estremi di una vera e propria *love story* tra Peire Rogier ed Ermengarda. Se la questione biografica può dirsi risolta a favore della biografia medievale fino a prova contraria, quella inerente al ruolo del personaggio nella trama del discorso lirico appare inevitabilmente più problematica. In effetti, i commentatori hanno piuttosto ridimensionato la pertinenza della vicenda sentimentale ricostruita dal biografo delle *vidas*, osservando che il personaggio indicato dal *senhal* in questione non sembrerebbe implicato in circostanze liriche di carattere amoroso-cortese.

Sulla scorta di una serie di riscontri testuali Luciana Cocito escludeva la possibilità che *Tort-n'avetz* fosse la donna alla quale l'innamorato si rivolge nei componimenti di Peire Rogier, tipicamente indicata con l'epiteto *midons*.¹⁵ Anche Nicholson osservava che *Tort-n'avetz* figura più che altro in qualità di protettrice del trovatore, pur non esprimendosi in termini conclusivi circa l'impossibilità che a questo ruolo possa combinarsi quello dell'amata celebrata nei componimenti.¹⁶ Si potrà ragionevolmente acquisire come dato di partenza che la notizia della biografia medievale dipende da una interpretazione amoroso-cortese di argomenti desunti dal canzoniere di Peire Rogier, secondo un meccanismo autoschediastico che vari studi critici hanno ben messo in luce a proposito della *vida* di Jaufre Rudel.¹⁷

13. *Ibid.*, p. 62. Sul personaggio in questione, morto nel 1177, dunque prima della zia che lo aveva scelto come successore, vedi F.M. Chambers, *Index of proper names in troubadour lyrics*, Chapel Hill 1975, p. 38 e Appel, *Das Lieben* cit., p. 12.

14. *Ibid.*, p. 81.

15. L. Cocito, *Sul canzoniere di Peire Rogier, in Romania. Scritti offerti a F. Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli 1962, pp. 217-239, pp. 233-237. La Cocito (p. 234) considerava l'espressione *midons* come «un probabile *senhal*», ma la ricorrenza dell'epiteto attraverso la lirica trobadorica è tale da sconsigliare questa valutazione. In proposito si veda Cropp, *Le vocabulaire* cit., pp. 29-37 e W.M. Hackett, *Le probleme de «midons»*, in *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège 1971, I, pp. 285-294.

16. *The Poems* cit., pp. 10-13.

17. G. Paris, *Jaufre Rudel*, in «Revue Historique», 53 (1893), pp. 225-260; V. Bertolucci Pizzorusso, *Il grado zero della retorica nella vida di Jaufre Rudel*, in «Studi Mediolatini Volgari», 18 (1970), pp. 7-26; E.R. Wilson, *Old Provençal vidas as literary commentary*, in «Romance Philolo-

Come ha osservato Angelica Rieger, la ricezione della lirica trobadorica è regolata da una «dialectique du réel et du poétique» all’interno della quale sia l’innamorato che l’amata sono innanzitutto un’invenzione del compositore.¹⁸ Ciò malgrado, sarà il caso di osservare che la scelta interpretativa del biografo si appoggia su alcuni tratti di ambiguità che suggeriscono un qualche collegamento tra il personaggio dell’amata e quello della protettrice. Uno tra i più evidenti affiora dalla *textura* del citato componimento *BdT 356, 6 Per far esbaudir mos vezis*, destinato e dedicato al personaggio femminile denominato *Tort-n’avetz*, anche eccezionalmente menzionato nella *cobla* introduttiva (vv. 6-11):

e chant mais per mon Tort-n’avetz,
 quar trop dechai
 tot quan vey sai,
 mas lai ab lieys creys joys e pretz,
 per que·l sieus conortz m’es plus bos
 que tot quan vey sai entre nos.¹⁹

Trattandosi dell’unico caso in cui il *senhal* occorre fuori dal contesto di una *tornada*, bisognerà notare la particolarità del contesto protocollare, che presenta una formula di dedica invece della classica topica esordiale. Luciana Cocito ha notato che il personaggio denominato *midons*, la cui vaghezza rimanda all’astratto modo dell’amore cortese, appare lungo l’intero componimento in una posizione ben più coinvolta da un punto di vista amoroso di quella svolta dalla ‘dama del torto’. Proprio a questo enigmatico personaggio è dedicata la prima *tornada* (vv. 56-60):

ieu mai que mai,
 ma donn’ieu sai
 que vos mi donatz joy e pretz;
 e vuelh mais morir ad estros
 ia·l sapcha negus hom mas vos.

Sennonché, bisognerà anche osservare come il testo giochi sull’equivocità in maniera piuttosto marcata, soprattutto nel passaggio che conclude l’ultima *cobla*, dunque la parte espositiva del discorso lirico (vv. 51-55):

car s’ieu m’esmay
 e si mal tray
 ni muer per vos, ioyes m’es e pretz:
 de vos m’es totz mals bes, dans pros,
 foldatz sens, tort dreg e razos.

gy», 23 (1979), pp. 510-518; M.L. Meneghetti, *Una vida pericolosa. La «mediazione» biografica e l’interpretazione della poesia di Jaufré Rudel*, in «Cultura Neolatina», 40 (1980), pp. 145-163; A. Monson, *Jaufré Rudel et l’amour lointain: les origines d’une légende*, in «Romania», 106 (1985), pp. 36-56.

18. A. Rieger, *La dialectique du réel et du poétique chez les troubadours. Les quatre «protagonistes» de la «fin’amors»*, in «Revue des Langues Romanes», 87 (1983), pp. 241-257.

19. *The poems* cit., pp. 60-62.

Il *tort* che dà il nome alla dedicataria e destinataria del componimento è qui chiaramente tematizzato all'interno di un contesto paradossale piuttosto caratteristico della lirica trobadorica. Secondo il più classico dei dettami della *fin'amors* ogni torto ricevuto dall'amata è vissuto dall'innamorato come un atto giusto, così come ogni comportamento cattivo, dannoso o folle compiuto dalla dama si tramuta nel suo esatto contrario, cioè in un gesto buono, vantaggioso o assennato. C'è anche da osservare che l'amata dona all'innamorato *joys* e *pretz*, quelle stesse qualità cortesi delle quali *Tort-n'avetz* è descritta come miglior garante e protettrice nella *cobla* introduttiva (v. 9), poi ripetute nella *tornada* di *midonz*, che ne fa ancora dono all'innamorato (v. 58).

I due spunti testuali denotano un interessante tratto di osmosi tra l'amata *midons* e la dama del torto. Si può dunque osservare che, indipendentemente dall'irrisolvibile interrogativo circa la possibilità che Ermengarda di Narbona fosse o meno l'amata del trovatore, il *senhal* che identifica il personaggio sembrerebbe effettivamente scaturire dalla tipica procedura inclusiva che mira ad acquisire il dedicatario e/o destinatario del componimento all'interno della semantica della *fin'amors*. Ciò premesso, è ben evidente che la dama del torto compare nel canzoniere di Peire Rogier essenzialmente nel ruolo di destinatario e/o dedicatario dei vari componimenti, come ad esempio nella formula d'invio di *BdT* 356, 5 *No sai don chant e chantars plagra m fort* (vv. 50-53):

Lo vers tramet e vuelh que si prezen
mon Tort-n'avetz, si-l plai que-l denh auzir
que totz lo mons li deuri obezir
qar mai que tot vol bon pretz mantener.²⁰

Qui il personaggio è canonicamente presentato in qualità di dama di pregio cortese alla quale si deve obbedienza, secondo modalità tipiche del vassallaggio feudale, declinate in senso cortese, ma non necessariamente in un'ottica amorosa. Per altro verso, si dovrà osservare come il tema del torto svolga un ruolo significativo attraverso tutto il canzoniere di Peire Rogier, che proprio nei termini di *tort* e *dreit* qualifica spesso le circostanze amorose cantate nei suoi componimenti. È interessante in questo senso un passaggio della *cobla* IV di *BdT* 356, 9 *Tant ai mon cor en joi assis* (vv. 22-28):

Pauc pren d'amor qui no sofris
l'erguelh e-l mal e-l tort e-l dan
qu'aissi o fan silh que re n'an;
guerra'm sembra, qu'amors non ges,
quan son li mal e sai e lai,
e non ai dreg e'l fieu qu'ieu ay,
s'al senhor don mou, mals en ve.²¹

Mal, *dan* e *tort* sono gli elementi, tutti negativi, che strutturano la disposizione emotiva dell'innamorato, apertamente descritto come vittima di un torto in *BdT* 356, 5 *No sai don chant, e chantar plagra m fort* (vv. 29-30):

20. *Ibid.*, p. 71.

21. *Ibid.*, p. 81.

Tost venra temps que conostra son tort.
Aqui t'aten. – Si fatz ieu per ma fe.²²

Anche in questo caso il *tort* rappresenta un elemento saliente dell'estetica amorosa di Peire Rogier, soprattutto in considerazione del fatto che il conseguimento del *joi* passa attraverso l'ammissione del torto compiuto dall'amata ai danni dell'innamorato. Lo schema dialettico sotteso, cioè l'opposizione tra *dreg* e *tort*, si ritrova assorbito all'interno di uno schema espositivo che rappresenta uno dei possibili modelli in base ai quali le *Leys d'Amors* elaboreranno la categoria di «cobla tensonada, en outra maniera dicha enterrogativa».²³ Il fatto è di notevole interesse proprio perché sembrerebbe denotare una sofisticatissima ricerca di *convenientia* tra i vari piani del discorso poetico, cioè quello tematico, quello argomentativo e quello dell'interlocuzione con un pubblico cortese, segnatamente i dedicatari e i destinatari dei componimenti.

Il discorso lirico che fluisce attraverso le *coblas tensonadas* assume la forma di un dialogo interiore tra aspetti conflittuali che caratterizzano la disposizione emotiva dell'innamorato. Il dibattito, che verte sulle implicazioni della condizione amorosa, è supportato da uno schema argomentativo di tipo dialettico, che emerge con grande evidenza dalle *coblas* I-II del componimento *BdT* 356, 3 *Entr'ir'e joi m'an si devis* (vv. 1-12):

Entr'ir'e joi m'an si devis
qu'ira·m tolh maniar e dormir,
e jois mi fai rir'e bordir;
mas l'ira·m pass'al bon conort,
e·l joi rema, don sui jauzens
per un amor qu'ieu am e vuelh.

Dompn'ay. – Non ay. – la·n suy ieu fis! –
No suy, quar no m'en puesc jauzir. –
Tot m'en jauzirai, quan que tir. –
Oc, ben leu, mas sempre n'a tort. –
Tort n'a? Qu'ai dig! Boca, tu mens
e dis contra midons erguelh.²⁴

Le *coblas tensonadas* articolano qui il dibattito tra due disposizioni emotive contrastanti che si contendono lo stato d'animo dell'innamorato, chiaramente ispirate dai sentimenti contraddittori di *ira* e *joi*, come dice il verso introduttivo del componimento. Quella che fa capo al *joi* accusa l'altra di esprimersi in maniera ingiusta nei confronti dell'amata e rifiuta di associarsi all'*erguelh* della *boca* menzognera. Si

22. *Ibid.*, p. 70.

23. *Las flors del gay saber* cit., pp. 322-327. L. Selbach, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lirik und sein Verhältnis zu ähnlichen Dichtungen anderer Literaturen*, Marburg 1886, p. 36, poi *Das Lieben* cit., p. 16 e infine *The poems* cit., p. 22 hanno unanimemente osservato che solo il quinto esempio proposto dalle *Leys* corrisponde propriamente alla forma dialogata che si ritrova nell'opera di Peire Rogier.

24. *The poems* cit., pp. 98-99.

noterà che il dibattito interiore culmina proprio col riferimento al torto dell'amata, a seguito del quale il dialogo assume i toni dello scontro aperto.

Nicholson osserva che la ripetizione del termine *tort* ai versi 10-11 si presta ad essere intesa come un'allusione al personaggio denominato *Tort-n'avetz*. Come tale è stata ragionevolmente considerata dal compilatore della *vida*, che ha preso spunto da indizi di questo genere per la costruzione della sua biografia sentimentale. Si dovrà comunque osservare che il componimento contempla un'unica *tornada* intestata alla distante *midons*, alla quale è destinato, cosicché l'eventuale gioco inclusivo implica in questo caso il riferimento a un argomento corrente attraverso il canzoniere di Peire Rogier.

A passaggi già segnalati di altri componimenti rimanda anche la spiegazione della ragione per la quale il *joi* vince sull'*ira* (vv. 25-30):

Per lieys ai ieu joi, joc e ris,
mas ara m planh, plor e sospir;
e-l mals, que m'es greu a sufrir,
torna m a doble deport;
pauc pres lo mal que-l bes o vens,
que plus m'en ri que no m'en duelh.²⁵

Così come la dialettica degli stati d'animo contraddittori suscitati dal pensiero dell'amata si risolve sinteticamente a favore di una disposizione allegra, gioiosa, euforica, quella tra *ira* e *joi* si conclude a vantaggio del secondo. La struttura *tensonada* delle prime due *coblas*, che scaturisce in maniera "naturale" dal conflitto tematico tra *ira* e *joi*, si ritrova in un altro passaggio saliente del canzoniere di Peire Rogier. Si tratta delle *coblas* conclusive (VI-VII) del componimento *BdT* 356, 4 *Ges non puesc en bon vers fallir*, la *tornada* del quale contempla forse il più interessante riferimento a *Tort-n'avetz* (vv. 57-61):

Mon Tort-n'avetz mant, s'a lieys platz,
qu'aprenda lo vers, s'el es bos;
e puois vol que sia trames
mon Dreit-n'avetz lai en Saves:
Dieus sal e quart lo cors de liey.

Luciana Cocito adombra la possibilità che la «donna lontana, presso la quale dimorano l'anima e il cuore del poeta», cioè l'amata *midonz*, sia il personaggio denominato *Dreit n'avetz*.²⁶ Questa figura femminile sarebbe denominata in maniera antitetica rispetto a *Tort-n'avetz*, che nella stessa *tornada* svolge il ruolo di primo destinatario. La formula «lai en Saves» tradurrebbe in termini geografici la distanza tra l'innamorato e l'amata, alla quale i componimenti di Peire Rogier spesso fanno riferimento.²⁷

25. In particolare, l'argomento in questione trova diretto riscontro in quello formulato nella *cobla* conclusiva di *Per far esbaudir mos vezis* (vv. 54-55).

26. Cocito, *Sul canzoniere* cit., pp. 236-237.

27. *Das Lieben* cit., p. 77 notava che *Savez* è terra del dipartimento della Gers e Alta Garonna, in possesso del conte di Tolosa, e poi, nel XIII secolo, del signore di Comminges, aggiungendo che «Bein Mangel jedes weiteren Anhalts müssen wir unbestimmt lassen, wer hier mit Dreit-n'avetz bezeichnet

Bisogna comunque osservare che l’allusione alla distanza geografica non è prerogativa esclusiva di questa formula di invio. Inoltre, nessun elemento lascia effettivamente trasparire un conflitto di competenze tra *Tort n’avetz* e *Dreit n’avetz*. I due personaggi, chiaramente presentati in maniera antitetica dai *senhal* che li designano, svolgono un analogo ruolo di destinatario del componimento, dividendo lo spazio della medesima *tornada*.²⁸

Come ha sottolineato Luciana Cocito, nel canzoniere di Peire Rogier «i legami d’una trama sono così tenui, così staccati da ogni riferimento reale, sia pur vago e remoto, o da un’evidente intento unitario, da far pensare ad un puro gioco dell’immaginazione, che si compiace di variare i temi del canto e della musica, sul fondo gradito alla società del tempo». ²⁹ Proprio in questo senso, alcune prerogative di *midons*, la donna amata attorno alla quale ruota l’esposizione del discorso lirico, si trovano riflesse sui diversi personaggi femminili ai quali i componimenti sono dedicati e/o destinati. Infatti, sia *Tort-n’avetz* che *Dreit-n’avetz* condividono una posizione geograficamente distante e riassumono nel *senhal* che li identifica sia il tema che sostanzia i componimenti di Peire Rogier che lo schema dialettico attraverso il quale si trova articolato.

Proprio Luciana Cocito osservava che Peire Rogier non canta le intime pene dell’innamorato, bensì «il servizio d’amore, l’etica dell’accettazione e della sottomissione che sono fonte di *joys* e *pretz*». ³⁰ Al centro dell’attenzione poetica è una tensione argomentativa che ambisce a dissezionare in maniera analitica il tema del servizio d’amore e le sue implicazioni. L’analisi del tema procede in maniera dialettica, secondo le modalità previste dalla cultura del tempo, e l’articolazione del problema in *tort* e *dreit* è evidentemente collegata a questa opzione, dalla quale scaturiscono anche le denominazioni dei personaggi ai quali Peire Rogier invia il componimento concluso dalla coppia di *coblas tensonadas*.

In sintesi, la disposizione poetica di Peire Rogier sembrerebbe ispirata da una ricerca di *convenientia* tra la ragione che motiva il canto, le tematiche in cui si articola, le modalità di organizzazione discorsiva e il piano dell’interlocuzione, al quale attiene la scelta del *mot tornat* che identifica il dedicatario e destinatario dei componimenti. Dunque, il *senhal* acquisisce il personaggio denominato *Tort-n’avetz*, plausibilmente Ermengarda di Narbona, all’interno di un discorso poetico e del modello

wird». Circa lo stesso personaggio R. Lavaud, *Les troubadours cantaliens*, Aurillac 1910, p. 71 osservava che «Il y-a antithèse évidente entre ces deux surnoms, le second étant formé ici pour répondre au premier que Peire Rogier employe abituellement pour désigner Ermengarde».

28. A questo proposito, sarà interessante notare come la presenza del doppio invio in una sola *tornada* infastidisca il copista del manoscritto C, che “regolarizza” la situazione riducendo le due figure ad una, proponendo le *singulares* «si vol» in luogo di «puois vueil», che sfuma la consecuzione dei due invii, e «dreit n’a lyeis» invece di «*Dreit-n’avetz*», riducendo il *senhal* a sintagma corrente. Sulla “irregolarità” della *tornada* in questione vedi le pagine introduttive di Fuksas, *La pragmatica del senhal* cit., pp. 253-254. La discreta aderenza del canzoniere C ai precetti delle *Lays* appare notevole anche in circostanze che esulano dalla materia in questione, ad esempio nella ricezione problematica delle forme prosodiche eccedenti la misura delle 12 sillabe, come si è mostrato in A.P. Fuksas, *La scrittura prosodica dei canzonieri trobadorici: i vers ai companho di Guglielmo d’Aquitania*, in *Ritmologia*, Atti del Convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione» (Cassino, 22-24 marzo 2001), a c. di F. Buffoni, Milano 2002, pp. 177-194.

29. Cocito, *Sul canzoniere* cit., p. 220.

30. *Ibid.*, pp. 232-233.

di articolazione discorsiva che lo supporta, poiché il tema del *tort* e l'adozione della *cobla tensonada* procedono dalla medesima opzione argomentativa di tipo dialettico. Se *tort* e *dreit* sono i termini che qualificano i due argomenti conflittuali della dialettica che articola il dilemma dell'innamorato rispetto alla sua condizione affettiva, la forma della *cobla tensonada* conviene certamente all'argomento trattato dal componimento, ma anche al personaggio a cui è dedicato.

La stringente *convenientia* del tema con la forma espressiva in questione appare ulteriormente confermata dalla co-ricorrenza in altre circostanze testuali esterne al canzoniere di Peire Rogier. Il primo dei due casi da segnalare emerge dalla *textura* della *cobla* VII del componimento di Giraut de Bornelh *BdT* 242, 18 *Ben deu en bona cort dir* (vv. 53-63):

Ni ia per adreit mentir
 Midonz non perdrai.
 – C'ai dig? Ben estai
 C'ades vau mon tort creissen?
 No·i a trop de fejnemen
 S'eu dic que non la perdria?
 Vos, vos calaretz,
 Na Parleira-Boch'un dia
 Fe qe dei mon paire!³¹

De Riquer notava che Giraut de Bornelh è il più celebre frequentatore della *cobla tensonada*, una tecnica di articolazione del discorso lirico grazie alla quale «el poeta puede expresarnos de un modo nuevo estados de ánimo que en estilo narrativo ya no dicen nada de tan gastados».³² Giraut rivolta qui il tema, attribuendo il *tort* all'innamorato che parla a sproposito della dama e si domanda se un bel di la *parleira boca*, personificata dall'epiteto nobiliare *Na*, riuscirà a calmarsi.³³ La notevole

31. *The Cansos and Sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, a c. di R.V. Sharman, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney 1989, p. 291.

32. M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, t. I, p. 263.

33. In realtà sull'espressione si appunta una fittissima variantistica. Il sintagma *Na parleira boca* è attestato dai mss. R e Sg, mentre C inverte sostantivo e aggettivo: «Na boca parleira». Invece, IK hanno «Ni a» in luogo di «Na», Q porta «Na peleira» invece di «Na parleira», e poi N attesta «Na parleira bon», mentre ABD portano «Na parleira len». Complete riscritture del verso sono quelle di M, che attesta «De trop parlar buc», e di V, che ha «Que quieras la bocam dia»: in entrambi i casi la personificazione, implicata dall'epiteto nobiliare *Na*, si perde completamente. Sia Kolsen («Frau Plaudertasche, eines tages werdet ihr schweigen», in *Sämtliche Lieder des Troubadours Giraut de Bornelh*, a c. di A. Kolsen, Halle 1910-1935, p. 313) che Sharman («On my father's life, you will be silent one day, my Lady Loose Tongue», *The Cansos and Sirventes* cit., p. 292) stampano e traducono un testo in cui la personificazione della bocca è apertamente riconoscibile. Chambers individua nell'espressione un *senhal*, ma sembrerebbe piuttosto il caso di intendere il sintagma come la personificazione della bocca del trovatore, che attualizza la parte scettica della sua disposizione lirica (F.M. Chambers, *Index of proper names in troubadour lyrics*, Chapel Hill 1975, p. 80). Peraltro, il tema della bocca menzognera che parla in maniera sconveniente è frequente nei componimenti di Giraut de Bornelh, ad esempio in *BdT* 242, 17 *Ar auziretz* (vv. 33-36): «E pert per so car mon blan / Leu parlar, c'us danz m'en crec / Que·m ten plus greu pres que fers / Per te bocha qe·n malmens»; *BdT* 242, 71 *Sj·m plagues tant chans* (vv. 39-40): «Quar quex a – so qu'a dos tanh ab tan – patz; / Que·l boca ditz per qu'om es encolpatz; *BdT* 242, 4 *Ajtal chansoneta plana* (vv. 43-49): «Per pouca ma bocha no vana / Si·l cors tan non o duptes, /

somiglianza del passo con quello analogo di *Entr'ir'e joi m'an si devis* (vv. 11-12) denota con grande probabilità un diretto rapporto intertestuale tra i due brani.

Gli stessi elementi risuonano in un passo piuttosto distante dal punto di vista formale, cioè uno scorcio del romanzo di *Flamenca*, incentrato sul dialogo interiore tra le diverse disposizioni d'animo che agitano il protagonista Guglielmo di fronte all'urgenza della decisione amorosa (vv. 4013-4026):

Lasset caitiu! Qued e·m farai
 ni qual consseill ara penrai?
 Non sai. Qui donc? Amors? Que·t val,
 qu' il non s'entremet d'autrui mal?
 – Tort has, – Per que? – Si fai! – Cossi?
 – Deu! Fez ti parlar hui ab si!
 – Vers es, ab ma dona parliei,
 mas qual pro i hai, ni qu' enanciei? _
 – Tu si fesist. – Diga·m mi: quan?
 – Tu enansiest sivals aitan,
 qu' enanz que li domna baises
 lo sauteri ni·s re[s]condes
 poguist vezer desliuramen
 sa bella boqueta risen.³⁴

Certo non si potrà parlare di *cobla tensonada* in termini propri, trattandosi di un testo romanzesco organizzato per coppie di ottosillabi, ma lo schema argomentativo del discorso riflette molto da vicino quello dei componimenti di Peire Rogier, come già osservava Karl Appel.³⁵ In questo caso la *bella boqueta risen* è quella dell'amata, ma nemmeno qui manca il contestuale riferimento all'atto di parola dell'innamorato, che si esprime a sproposito, e al *tort*, che lo qualifica come sconveniente. Dunque, anche il caso di *Flamenca* dimostra la stretta implicazione della semantica del *tort* all'interno dello schema argomentativo della *cobla tensonada*, che chiama in causa l'accezione tecnica del termine nel campo della dialettica.

Anche alla luce di questi riscontri, si potrà osservare che la dama del torto di Peire Rogier non è tale soltanto in ragione di un torto vero o poeticamente presunto commesso ai danni del trovatore che le dedica i suoi componimenti. Infatti, il lessico convenzionale del vassallaggio feudale incrocia la terminologia tecnica del sapere scolastico che supporta il discorso poetico trobadorico. Di conseguenza, il personaggio si ritrova contestualmente investito sia dall'accezione feudale, sia da quella retorica dell'espressione, che inerisce direttamente al meccanismo di articolazione dialettica del discorso lirico.

D'aquo don cossir ades, / E que ia no·n vengues bes, / Leus suj ad enfolletir / Ab son gent mentir; / Qu' ella m'atrayss» e *BdT* 242, 5 *Alegrar mi volgr'en chantan* vv. 17-20: «Mas voill qe·l cors s'acord al chan / E qe la boca rend'apres / Dels bels ditz e dels fait maior / Graz e lauzor», che sembra rivestire rispetto alla questione intera un valore normativo (*The Cansos and Sirventes* cit., pp. 72, 102, 193, 114).

34. *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, a c. di R. Manetti, Modena 2008, pp. 280-281.

35. *Das Lieben* cit., pp. 15-16.

Infatti, la dialettica interiore che si esprime mediante la forma della cosiddetta *cobla tensonada* categorizza comportamenti ed argomenti nei termini del *dreit* e del *tort*. Entrambe le categorie debordano dallo spazio retorico di competenza, tracimando nelle formule di interlocuzione mediante i meccanismi di *repetitio* che sostanziano la semantica del *senhal*. Dunque la scelta e la pratica del *senhal* riflettono la perfetta convenienza del tema lirico del *tort* rispetto all'impianto formale del componimento all'interno del quale viene declinato e alle procedure che ne regolano la circolazione.