

GIUSEPPE TAVANI

*PRO AI DEL CHAN
ENSENHADORS*

NUOVI SAGGI PROVENZALI



THECLA ACADEMIC PRESS

Copyright © 2018 THECLA
ISBN 978-0-244-06457-0
THECLA Academic Press Ltd.
20-22, Wenlock Road,
Islington, London, N1 7GU
United Kingdom

This publication is in copyright. Subject to statutory exception and to the provisions of relevant collective licensing agreements, no reproduction of any part may take place without the written permission of THECLA Academic Press.

Studies & Essays

1

PREMESSA

Luciano Rossi I-X

Codici, testi, edizioni 11

I canzonieri provenzali (e non solo) latitanti
nella penisola iberica 92

S e P: due progetti di canzoniere 120

Inseriti abusivi e attribuzioni indifendibili 148

Raimbaut de Vaqueiras secondo S^g 176

A proposito di una pseudo «cantiga de amigo» provenzale:
problemi linguistici, esegetici e attributivi 214

Una o trina? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras
al marchese Bonifacio 232

Ancora sulla sezione centrale del canzoniere S^g:
la tradizione testuale di Jaufre Rudel e il
problema dell'*amor de lonh* 273

La nostalgia di Jaufre Rudel per una terra lontana 335

PREMESSA

La prima volta che ho incontrato Giuseppe Tavani è stato nel luglio del 1968. Mi ero presentato all'Istituto di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere di Roma per proporre un mio lunghissimo articolo sul testo del Sercambi, che solo una rivista 'capiente' come *Cultura Neolatina* avrebbe potuto ospitare. Mi accolse un uomo abbronzatissimo, vestito di bianco e precocemente incanutito che sembrava uscito da un film di spionaggio. Mi disse che l'articolo sarebbe stato dato in lettura ad Achille Tartaro e mi convocò per la settimana successiva. Il parere fu lusinghiero e l'articolo uscì in effetti pochi mesi dopo. Prima di congedarmi, però, Tavani, avendo appreso che in quel periodo ero assistente di Emilio Vuolo, mi fece una proposta piuttosto sorprendente. Poiché era oberato di lavoro, mi chiese se sarei stato pronto ad accollarmi la redazione della rivista, della quale Vuolo era stato un revisore così preciso e accurato che dal suo nome era nato il verbo "vuolizzare", a indicare non la semplice correzione delle bozze, nel rispetto delle norme tipografiche, bensì un autentico editing, molto in anticipo sui tempi. Con la sventatezza tipica dell'età, io accettai l'incarico (assolutamente ufficioso, a svolgere il quale non esisteva una persona meno adeguata).

Fu così che per me s'iniziò una regolare collaborazione non solo con Tavani, ma con tutto l'Istituto, in quel periodo in grande

fermento di idee, sia per la rivoluzione studentesca, sia per il rinnovamento generale dei principi ecdotici e delle metodologie critiche.

Da quando ha cominciato a occuparsi di poesia medievale, Beppe ha dovuto confrontarsi coi trovatori provenzali, pur senza affrontarne sistematicamente l'esegesi. Erano anni in cui vigeva il principio in base al quale solo chi avesse al suo attivo almeno un'edizione critica d'un poeta lirico d'espressione occitanica potesse dirsi "filologo romanzo". Ma credo che a Tavani questa limitazione e le relative etichette non abbiano mai fatto né caldo né freddo, dal momento che quel che gli interessava era la "filosofia della scrittura", da indagare tanto sul piano teorico quanto nella pratica della creazione poetica, senza privilegiare particolari epoche o regioni linguistiche, ma scegliendo i vari testi sulla base degli interessi o dell'ispirazione del momento. Anzi, ogni volta che si immergeva nello studio dei poeti medievali, sentiva la necessità di affiancare a queste indagini quelle su scrittori modernissimi, che traduceva o aiutava a comprendere: esigenza, quest'ultima, che non l'ha mai abbandonato. Questo nostro incontro testimonia la pluralità di interessi che l'ha mantenuto giovane fino ad oggi. Forse il solo grande poeta, con le cui opere maggiori non si sia ancora cimentato è Dante, ma probabilmente se l'è conservato per divertirsi in questi anni di quasi raggiunta maturità.

Per tornare alla denominazione d'origine controllata e garantita di “filologo romanzo”, quelli che l'avevano escogitata non avevano portato a termine memorabili edizioni di trovatori “provenzali” ma si servivano di quello spauracchio soprattutto per escludere dall'eletta categoria chiunque non fosse accademicamente (o politicamente) affidabile. Nel frattempo, di tali edizioni, senza troppo menarne vanto, Tavani ne ha realizzate almeno due (per parlare solo di quelle integrali, uscite in volume): Raimon Vidal nel 1999 e Folquet de Lunel nel 2004. Non per fregiarsi di meriti accademici, bensì per ragioni più profonde. Avendo studiato i *fabliaux* e i loro meccanismi narrativi, ha voluto estendere l'indagine alle *novas* ed è così che è nata l'edizione del *Castiagilos*. Poiché però Raimon Vidal era anche un poeta lirico, quale migliore occasione per verificare, in un unico volume, le differenze di scrittura messe in atto dall'autore in generi diversi che quella di editarne anche le canzoni? È così che è nato nel 1999, per Pratiche, il volume *Raimon Vidal di Bezalù, Il Castia-Gilos e le poesie liriche*.

Altri aspetti della singolare opera di Raimon avevano costituito l'oggetto d'una serie di saggi. Quello delle auto-citazioni:

La poesia di Raimon Vidal. 1. *Saggio di edizione critica delle autocitazioni nel Judici d'Amor*, Studi in memoria di Giovanni Allegra, Università degli Studi di Macerata, 1992, 185-94.

Quello dell'impegno didascalico:

Dalle Razos di Raimon Vidal alle Regles di Jofre de Foixà: a proposito delle «grammatiche» provenzali del Duecento, Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 29 de set.- 1 de Oct. 1993), 4 voll., Granada 1995, IV, 363-371.

Senza dimenticare veri e propri saggi d'edizione :

La poesia di Raimon Vidal. II. *Belh m'es quan l'erba reverdis* (P.-C. 411,2), *Studi provenzali e galeghi 89/94* (Romanica Vulgaria - Quaderni, 13-14), 5-24.

La poesia di Raimon Vidal. III. «*Entre·l taur e·l doble signe*» (P.-C. 411,3): *questioni attributive e proposte di restauro testuale*, in *Einsi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, 2. voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, I, 131-149.

O una serrata critica delle edizioni altrui :

Considerazioni sull'«arte» di pubblicare testi medievali. A proposito di una recente edizione di Raimon Vidal, in *Magisterium. Rivista di varia cultura della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Messina*, 1, 1997 (Roma 1998), 2 voll., II, 581-585.

Per quanto concerne Folquet de Lunel, rivelerò lo scoop più importante del mio intervento: la scelta di questo poeta è stata determinata addirittura da ragioni etiche. Passando dalla cittadina di Lunel e avendo potuto acquistarvi una bella pipa, Beppe si sentì moralmente obbligato a studiarne il cantore. Anzi, oltre all'esaustivo lavoro filologico, iniziatosi, come al solito, con un assaggio:

Il sirventese Al bon rei di Folquet de Lunel (BdT 154,1). Proposta di revisione testuale e di traduzione, «Critica del Testo», IV/2, 2001, pp. 347-355; oltre all'edizione integrale dell'opera del trovatore: Folquet de Lunel, Le poesie e il Romanzo della Vita Mondana, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

Tavani sostenne (nella *Revue Critique de Philologie Romane*, VII, 2006, pp. 47-60), con un'epica difesa, le scelte ecdotiche e linguistiche da lui operate, contro le critiche spesso ingiustificate di Maurizio Perugi (nella stessa rivista, pp. 23-46)-

Ma basta scorrere il fitto elenco dei saggi di provenzalistica di Tavani, per accorgersi che non si tratta mai di singole ricerche isolate ed estemporanee, bensì di indagini che partono da un nodo epistemologico ben definito intorno al quale si raggruppano molteplici tentativi di soluzione. Non è questa la

sede per analizzarli dettagliatamente e mi riservo di tornare altrove sull'argomento.

Ad esempio, dopo aver abordato il canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras da un punto di vista tutto particolare. *Sul discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, Mittelalterstudien Erich Köhler zum Gedenken, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1984, 277-87.

Per il testo del discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras (P.-C. 392,4), «Romanica Vulgaria – Quaderni», n° 8/9 (Studi provenzali e francesi 84/85), L'Aquila, Japadre Editore, 1986, 117-47.

El galleg de Raimbaut de Vaqueiras, Relazione alle «I Xornadas de Lingua e Cultura Galega» (Barcelona 22-26 de febreiro de 1988), in «Cuadernos de Filología Románica. I. Estudios gallegos», Barcelona, PPU, 1989, 11-23.

Accordi e disaccordi sul discordo di Raimbaut, Studi provenzali e francesi 86/87 («Romanica Vulgaria - Quaderni», n° 10/11), L'Aquila, Japadre Editore, 1990, 5-44.

Tavani continuerà a interrogare l'opera di questo trovatore, giungendo non solo a negargli, con cognizione di causa, uno dei componimenti più famosi, che a torto gli era stato attribuito: *Raimbaut de Vaqueiras, Altas undas que venez suz la mar (BdT*

392,5a), *Lecturae Tropatorum*, 2008, 33, ma anche a precisare le caratteristiche della ricezione della sua opera nei canzonieri: *Raimbaut de Vaqueiras secondo Sg*, in «Rivista di Studi Testuali», X-XI, 2008-2009, pp. 267-292.

Non è un segreto fino a che punto l'analisi dei canzonieri che ci hanno tramandato la poesia dei trovatori occupi attualmente il nostro festeggiato. Si vedano la sua *lectio magistralis* tenuta a Napoli il 4 ottobre 2007 nell'ambito della assemblea annuale della SIFR:

I canzonieri latitanti della penisola iberica, pubblicato in Internet, nel sito della SIFR, e in «Studj Romanzi», N. S., III, 2007, pp. 25-45; in versione portoghese di Rita Marnoto, *Os cancioneiros foragidos da Península Ibérica*, in Maria Luisa Meneghetti, Cesare Segre, Giuseppe Tavani, *Cinco Ensaio Circum-Camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012, pp. 79-98, l'articolo:

«S e P: due progetti di canzoniere», in «Studj Romanzi», VII, 2011, pp. 7-31; e soprattutto il densissimo studio:

Codici, testi, canzonieri, in *Miscellanea di studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, vol. II, 2014, pp. 1673-1702.

Quale logico corollario della sua attività teorica, Tavani è attualmente impegnato a riesaminare la logica interna e la

coerenza effettiva di molti *stemmata codicum* di celebrate edizioni di trovatori: non per un particolare sadismo di neofita bedierista, perché non ha mai rinnegato le proprie radici, ma semplicemente per verificare la legittimità di talune professioni di fede neo- o trans-lachmanniana: vi assicuro che ne vedremo delle belle!

Se volessimo, per concludere, tentare di delineare alcune linee-guida che emergono dall'insieme delle ricerche appena elencate, potremmo azzardare alcune ipotesi.

L'autentico asse portante dell'attività filologica e critica di Tavani, è la dialettica che s'instaura fra le lingue e le letterature storicamente dominanti e quelle a torto considerate subalterne in quanto ridotte a lungo al silenzio, eppure vive a dispetto delle varie forme di censura perpetrate a loro danno, tanto da riuscire a influenzare anche i "rozzi vincitori".

Nel quadro sopra delineato, Tavani ha cercato di spiegare innanzitutto a sé stesso perché e con quali modalità, in condizioni storiche o socio-economiche determinate, molti rimatori abbiano adottato un idioma diverso dal proprio, scegliendolo addirittura quale mezzo d'espressione privilegiato, nell'ambito di particolari generi letterari.

Da questi lavori, è scaturito anche un interesse per le cosiddette composizioni plurilingui, vero e proprio cimento, non solo per i

poeti stessi, ma anche per linguisti e filologi che hanno tentato di decifrarne l'essenza proteiforme.

Altro asse portante delle sue ricerche è stata l'interazione fra metro, ritmo e melodia, studiata sia a livello pratico, sia a livello teorico (e questo non solo nella lirica trobadorica, ma anche nei componimenti dell'Ars Nova e in quelli della poesia modernissima, nei quali è comunque sotteso un particolare rapporto con la musica).

Infine, soprattutto negli ultimi anni, Tavani ha indagato i meccanismi che hanno favorito o condizionato la trasmissione, sia orale, sia scritta di testi tanto complessi, pur nella loro apparente semplicità, quali sono i componimenti lirici. In questo campo, si segnalano gli studi sui canzonieri che ci hanno trasmesso la lirica trobadorica: autentiche "biblioteche medievali" approntate "dopo" e "altrove", per committenti e da scribi prevalentemente "allofoni".

Con il suo esempio concreto, ma soprattutto con la sua passione sempre viva, Tavani ci ha insegnato che, per restituire adeguatamente i testi non solo medievali, oltre che in storici e filosofi, dovremo trasformarci in esperti d'arte e musicologi. Senza mai dimenticare, però, che il fine ultimo del nostro lavoro è quello di tentare di far luce sulle testimonianze poetiche d'un passato non sempre remoto, consentendo ai lettori di oggi di

apprezzarne il fascino e di decodificarne i messaggi. Ecco una delle ragioni per le quali siamo fieri di proclamarci suoi allievi.

Se volessimo, per concludere, tentare di delineare alcune linee-guida che emergono dall'insieme delle ricerche appena elencate, potremmo azzardare alcune ipotesi.

Innanzitutto Tavani ha cercato di spiegarsi il perché dell'adozione d'un idioma diverso dal proprio, scelto quale mezzo d'espressione privilegiato da tanti rimatori, o imposto loro da particolari condizioni storiche o socio-economiche, e la dialettica che s'instaura fra gli idiomi "dominanti" e le cosiddette "lingue tagliate". Da questo lavoro è scaturito anche lo specifico interesse per le composizioni plurilingui, vero e proprio cimento, non solo per i poeti stessi, ma anche per linguisti e filologi che hanno tentato di decifrarne l'essenza.

Altro asse portante delle sue ricerche è stata l'interazione fra metro, ritmo e melodia.

Soprattutto negli ultimi anni Beppe ha indagato i meccanismi che hanno favorito o condizionato la trasmissione, sia orale, sia scritta di testi tanto complessi pur nella loro apparente semplicità.

Per quanto concerne le prospettive future, Tavani è attualmente impegnato a riesaminare la logica interna e la coerenza effettiva

di molti *stemmata codicum* di celebrate edizioni di trovatori: non per un particolare sadismo di neofita “bedierista”, perché non ha mai rinnegato le proprie radici, ma semplicemente per verificare la legittimità di talune professioni di fede neo- o trans-lachmanniane.

I

Codici, testi, edizioni

Tra le convinzioni di cui si nutre da sempre la filologia testuale, o meglio la critica editoriale, e dalle quali pochi filologi vanno esenti, una delle più radicate è quella secondo cui la collazione tra i vari testimoni di un'opera letteraria a tradizione plurima, e le successive valutazione e selezione delle varianti – soprattutto, anche se non esclusivamente,¹ di quelle pertinenti, cioè di quelle che potrebbero definirsi alterazioni improprie del dettato testuale («errori» o comunque anomalie linguistiche e semantiche, anche sotto forma di incoerenze espositive, sia cotestuali che contestuali) – possa condurre l'editore a restituire un enunciato che si vada approssimando, in un procedimento graduale e per tappe provvisorie, all'*Ur-text*, cioè ad un testo che si avvicini il più possibile – non certo all'originale, per sua natura inattuabile (e forse, a volte, mai esistito in quanto redazione scritta d'autore) – ma ad una fase del processo di degrado meno distante da esso. Il succedersi di tentativi di restauro (o meglio, di ripristino) condotti con metodi sempre

¹ La scelta tra le varianti adiafore – affidata esclusivamente al gusto dell'editore, ma non certo di carattere neutro – contribuisce in misura non indifferente a (ri)costruire un tessuto enunciativo diverso anche tra edizioni approntate su stemmi identici o almeno analoghi.

più raffinati dovrebbe, in linea di principio, attingere progressivamente il risultato perseguito, vale a dire un testo depurato dalle sovrastrutture e dalle incrostazioni depositatevi da una tradizione manoscritta che, per comune ammissione, si rivela quasi sempre latrice di un pressoché inevitabile deterioramento del manufatto di avvio: dovuto in parte ad una ipotetica e quasi mai accertabile trasmissione orale, ma in misura più notevole, e più facilmente individuabile, a imperizia o a disattenzione o a difettosa documentazione, o ancora al volontario intervento suppletivo del committente che ne ha contrattato, o dei menanti che via via ne hanno procurato la trascrizione, non di rado alternandosi – questi ultimi – nel lavoro, di *pecia* in *pecia* o per gruppi di fascicoli di varia consistenza.

Ma questa convinzione ha un qualche fondamento, o è solo uno dei non pochi miti sui quali si adagia la critica testuale? Non è facile dirlo, perché – anche qui per comune ammissione – ogni testo e ogni tradizione fanno caso a sé, e quel che può essere vero, o verosimile, per un testo o per una serie di testi può non esserlo, e spesso non lo è, per un altro testo o per altre serie di testi. Una certa diffidenza, in genere sottaciuta, sull'efficacia delle operazioni o dei tentativi di ripristino dell'*Ur-text* si è manifestata negli ultimi decenni con la comparsa di una valutazione più positiva, o meno negativa, del «codice», non più solo assunto come contenitore neutro di testi (dotati ciascuno di

una propria – innegabile – identità) e in quanto tale smembrabile, ma come «libro» unitario, come collettanea strutturata di testi, cioè come raccolta antologica «motivata», che risponde dunque a esigenze o a gusti personali del committente o del curatore, eventualmente condizionati dal contesto in cui operano e dalla maggiore o minore disponibilità di materiali idonei e di menanti adeguatamente preparati.

Questo indirizzo – non certo nuovo, anzi auspicato da d'Arco Silvio Avalle oltre un quarto di secolo fa,² ma ora affinato nelle

² D'A. S. AVALLE, «I Canzonieri. Definizione di genere e problemi di edizione», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 363-382, poi in ID, *La doppia verità. Fenomenologia Ecdotica e lingua letteraria del Medioevo Romano*, Tavernuzze (Firenze), SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 155-173 («il libro medievale è un tipico prodotto, in non pochi casi, di un antologismo formalmente e ideologicamente motivato, finalizzato alla raccolta e al riordinamento di testi ritenuti culturalmente omogenei»; per cui, una certa categoria di questi libri – tra i quali ritengo debbano essere inclusi i canzonieri provenzali – è il «frutto della varia attività, di privilegio, via via, e di censura, esercitata dai compilatori di antologie culturalmente tendenziose, oggi si direbbe impegnate»: p.157 di *La doppia verità*). E sulla *doppia verità* di Avalle (la verità dell'autore e la verità del copista) cf. ora il nitido riepilogo di R. ANTONELLI in «Le Origini e il Duecento: filologia d'autore e filologia del lettore», in *Atti del convegno «Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*

forme e nei metodi – ha dato, sta dando e continuerà a dare risultati di rilievo, soprattutto per la storia dei prodotti culturali e della loro diffusione topografica e cronologica, ma anche per gli aspetti relativi alla fortuna di certi autori o di determinate opere, alla selezione, alla scrematura o alla acquisizione circostanziale di questo o quell'autore o testo a preferenza di altri pure disponibili, ovvero alla loro ammissione obbligata in assenza di alternative o per motivi di opportunità o di scelta progettuale, e infine alla struttura e di conseguenza ai criteri valutativi che hanno presieduto alla distribuzione di autori e testi nell'organizzazione antologica.

È evidente che i codici privilegiati da questo punto di vista sono soprattutto i canzonieri, in primo luogo (ma non solo) quelli provenzali, la cui eterogeneità formale e sostanziale li rende suscettibili di percorsi di studio più complessi e forse più

(Bologna, 25-26-27 novembre 2010)», Bologna 2012, in cui tra l'altro si ricorda che già nel 1979 Roncaglia, pur nella sua personale propensione per le edizioni di tipo ricostruttivo, non ha mancato di farsi promotore dell'edizione documentaria del canzoniere D, convinto della necessità di offrire agli studiosi strumenti che permettessero «una visione dei diversi canzonieri nella complessità della loro struttura codicologica» («i documenti concreti della tradizione»): AU. RONCAGLIA nella premessa a *Il Canzoniere Provenzale Estense*, riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni, con introduzione di D'Arco Silvio Avalle e Emanuele Casamassima, 2 tomi, Modena, STEM Mucchi, 1979-1982, I, p. 13; II, p. 8.

fruttuosi. E su questi varrà la pena di approfondire la ricerca. Ma anche al di fuori della provenzalistica, non mancano certo esempi di codici miscelanei finora assoggettati al consueto smembramento e che tuttavia meritano di essere esaminati anche, e forse più, in quanto libri organicamente strutturati: il codice è in effetti una «*unité organique hétérogène: unifié par l'intention du maître d'ouvrage, le codex médiéval regroupe des textes et des images que la philologie s'est acharnée à disperser*», come nel caso del famoso manoscritto BM Valenciennes 150r «exploité telle une carrière dès le XVIIIe siècle», ma ora restituito, nelle parole di Bernard Cerquiglini,³ alla funzione cui era probabilmente destinato al momento della sua confezione, commisurata dunque al progetto politico o religioso (o letterario) che l'ha motivata e alla fruizione in vista della quale è stato eseguito. E si potrebbero addurre ad esempio anche altri

³ B. CERQUIGLINI, «Vingt ans après», in *Genesis. Théorie: état des lieux*, n° 30, 2010, pp. 15-17 [16]: «Les historiens de l'Église en ont extrait les œuvres de Grégoire de Naziance, les latinistes la *Cantica uirginis Eulaliae*, les germanistes le *Ludwigslied* (un des plus anciens textes de langue allemande), les romanistes la *Séquence de sainte Eulalie* (premier poème français); ces deux derniers furent d'ailleurs publiés avec des solennités soigneusement disjointes». Ma aggiunge: «On se préoccupe aujourd'hui seulement de comprendre quelle intention politique ou religieuse les réunit, de quel éclairage commun ils bénéficièrent, comment on lisait un tel codex».

codici di tipo analogo, «libri» di contenuto «eterogeneo», ma che probabilmente erano concepiti e letti come entità unitarie, una sorta di enciclopedie e al tempo stesso di cretomazie che, sotto una apparente disomogeneità, erano in realtà strutturate, sia ideologicamente sia tematicamente, per rispondere a specifiche esigenze «culturali», che ne determinavano inevitabilmente la composizione (selezione, disposizione, attribuzione dei testi).

A questa categoria di libri appartengono dunque di diritto i canzonieri, soprattutto – ripeto – i canzonieri provenzali, la cui quasi canonica eterogeneità – dovuta alla pluralità delle fonti e alla casualità con cui si sono di norma e man mano rese disponibili, anche (spesso) a distanza di decenni (se non di secoli) dalla prima elaborazione – può essere incrementata o attenuata dai fattori più diversi: le mode imperanti o prevalenti, la ricettività ambientale, la reperibilità e la qualità dei materiali, le disponibilità economiche del committente, le sue preferenze personali, la professionalità degli *scriptoria* e dei singoli amanuensi e dunque la loro capacità di acquisizione e di trascrizione di manoscritti collettivi e individuali preesistenti, la perizia progettuale e l'abilità nel conferire al libro una struttura adeguata al progetto, e così via. Tutti elementi che contribuiscono a dare a ciascun canzoniere una propria fisionomia, che molto raramente si ripete analoga e (quasi) mai identica a quella di altri canzonieri, anche se coevi e in certa

misura imparentati tra loro per una qualche comunanza di fattori.

Ciascun canzoniere – confezionato direttamente su testi sciolti o già in parte organizzati per generi e per autori o solo per autori o anche, almeno per qualche sezione specifica, solo per generi, se non addirittura ricopiato da una precedente raccolta⁴ – ha dunque operato in proprio una selezione e si è avvalso di fonti raramente coincidenti in toto con quelle di altri canzonieri; ma può anche averle trattate in modo diverso: il risultato, come è noto, è la variabilità del testo, caratteristica essenziale dell'opera letteraria medievale. Una variabilità non certo – o almeno non sempre, anzi, per quanto ne sappiamo, piuttosto raramente – d'autore, bensì di tradizione, dovuta anche alla «incessante récriture d'une œuvre qui appartient à

⁴ In tal caso, se il canzoniere sorgente è sopravvissuto, la copia è un *descriptus*, altrimenti ne tiene le veci a pieno titolo. Ma si sa che non sempre un *descriptus* è una copia fedele della sua fonte, e che in qualche caso, anche se inequivocabilmente *descriptus*, può offrire la chiave di lettura della sua fonte in luoghi qui resi impraticabili da accidenti meccanici. Sui problemi dei *descripti*, e sulle cautele da usare prima di «eliminarli», cf. da ultimo A. FERRARI, «Le chansonnier et son double», in *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège 1989, Liège 1991, pp. 303-327 [305-308].

celui qui, de nouveau, la dispose et lui donne forme»:⁵ in altri termini, la proprietà dell'opera, dal momento in cui questa diviene pubblica (soprattutto se è per sua natura più facilmente iterabile per la sua contenuta estensione, come canzoni o testi satirici e burleschi – e dunque più frequentemente iterata) diventa al tempo stesso oggetto di consumo, sottoposto dunque, e inevitabilmente, ad usura, non è più dell'emittente ma di chi è subentrato a lui trascrivendola (per la prima o per l'ennesima volta: la differenza sta nel grado di variazione subito dal testo) e mettendola o rimettendola in circolo,⁶ e in un certo senso

⁵ B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 57. In effetti, più che di un ri-uso del testo, cioè di una rimessa in circolo – sia pure con gli inevitabili adattamenti al diverso contesto socioculturale – dell'opera di cui si trae copia, la trascrizione spesso si trasforma in una vera e propria riscrittura, in cui del testo ricevuto il menante, o chi per lui, conserva quasi intatti gli elementi salienti (tra i quali l'*incipit* e spesso l'intera strofa iniziale, ma talvolta anche l'*explicit*) ritenendosi libero di rielaborare o di ridistribuire – sia pure entro certi limiti strutturali – il resto del materiale di cui è venuto in possesso, e che può a sua volta essere stato parimenti manipolato dai suoi predecessori.

⁶ Non va dimenticato che ogni successiva trascrizione è il risultato «di una fruizione e di una interpretazione nuova e storicamente collocata nel tempo», e cioè fa del testo trascritto «un valore storicamente dato e di fatto potenzialmente indipendente dall'Autore» (corsivi miei): R. ANTONELLI, «Interpretazione e critica del testo», in *Letteratura italiana* (dir. A. Asor

facendola sua, fermo restando il diritto puramente virtuale dell'autore di ottenerne, nella migliore delle ipotesi, l'attribuzione, oppure (nella peggiore) di doverla condividere con altri, se non di esserne del tutto escluso. La distanza cronologica tra la prima uscita in pubblico dell'opera e la sua ammissione in un canzoniere è comunque tale da rendere aleatorio qualsiasi tentativo di risolvere non solo e non tanto le questioni attributive, ardue soprattutto in presenza di una consistente e non sempre eccepibile pluralità di assegnazioni, ma anche i problemi sollevati dall'ineluttabile variare, nel tempo e nello spazio, dell'assetto testuale inizialmente elaborato dall'autore, quando risulta affidato a testimoni diversi: e non perché a tutti i copisti dei manoscritti romanzi [ma a qualcuno sì] «facesse difetto la preparazione necessaria per raggiungere la 'regolarità' dei maestri, ma perché essi rappresentano un momento, vivo e pieno di fermenti, diverso da quello, scolastico

Rosa), vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 174 (accennando a J. BÉDIER, «La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*», in *Romania*, LIV, 1928, p. 356), e p. 177 (richiamando la rivendicazione della storicità sia del testo che dell'interprete – Pasquali, ma anche Barbi – oltre che «la forte sottolineatura della “fallibilità dei filologi”»); M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori, da Dante a Manzoni*, cf. l'ed. Firenze, Sansoni, 1973, pp. XXI-XXII).

e ormai irrigidito, raggiunto dalla letteratura latina classica».⁷ Come è naturale che avvenga, la *variance* assume dimensioni diverse per i diversi testi, nei diversi relatori, in dipendenza di fattori anche questi i più vari, ma comunque – secondo un rilevamento parziale di Avalle, e fatte salve talune tradizioni particolarmente tormentate – si attesta su una media di «una variante ogni quattro o cinque parole»,⁸ cioè su una percentuale del 20/25%, che tende ad aumentare in taluni – non pochi – casi. I soli componimenti preservati (apparentemente) da questa ineluttabile deriva non sono che quelli pervenuti in testimonianza unica, dove è però possibile la presenza di veri e propri errori, non di rado emendabili.

L'instabilità legata alla dispersione della lezione «autentica» in rivoli «scritturali» diversi – alcuni collegati da caratteristiche che ne denunciano, a monte, una fonte comune spesso peraltro già inquinata, altri del tutto autonomi o comunque privi di legami che permettano di raggrupparli con un minimo di

⁷ D'A. S. AVALLE, «Fenomenologia ecdotica del Medioevo Romanzo», in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo Romanzo*, a c. di L. Leonardi, Tavernuzze-Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 125-153 [128] (e prima, con il titolo «La critica del testo», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, I, Heidelberg, Winter, 1972, pp. 538-558).

⁸ Ibid., pp.129-130.

sicurezza e dunque di assegnarne l'origine a sorgenti non troppo eterogenee – non ha mancato e non manca di provocare perplessità quando non sconcerto tra gli addetti ai lavori.⁹

La convinzione che ogni successiva edizione critica rappresenti un progresso nel raggiungimento dell'autenticità viene costantemente contraddetta dalla realtà dei fatti. Confrontando sinotticamente le successive edizioni di una stessa canzone provenzale – tutte avallate da filologi di indubbia perizia ecdotica – si giunge alla sconsolante conclusione che persino assetti derivanti da *stemma codicum* perfettamente coincidenti divergono in non pochi segmenti testuali e non offrono garanzie sufficienti a riconoscervi quella fantomatica e forse irraggiungibile lezione che desidereremmo qualificare come veramente autentica.

Potremmo addurre a sostegno di una tale affermazione numerosi esempi; e tra i più interessanti quelli che riguardano

⁹ È sintomatico, ad esempio, che GIULIO BERTONI, più di un secolo fa, abbia preso esplicitamente atto della insicurezza del dettato testuale proprio dei canzonieri provenzali, quando – introducendo le sue «Nuove rime provenzali tratte dal cod. Campori» (*Studj Romanzi*, II, 1904, pp. 63-95 [65]) – dichiara che in non pochi componimenti del ms. «Tu rinviene in alcuni...qualche strofa non per anco edita e in altri puoi riconoscere tali modificazioni di versi e di frasi da rendere ben diverso o da mutare a dirittura il senso di tutto intero un passo».

l'assetto testuale di vari testi attribuiti a Arnaut Daniel, perché mettono a confronto tre edizioni recenti, e una quarta che le precede di poco. Le edizioni sono rispettivamente di Maurizio Perugi,¹⁰ di James J. Wilhelm¹¹ e di Mario Eusebi,¹² oltre che di Gianluigi Toja;¹³ a riscontro storico» varrà la pena di consultare anche quella di Ugo A. Canello, ripresa da René Lavaud.¹⁴

E per cominciare, può risultare interessante il caso della canzone arnaldiana in cui il trovatore dichiara di usare «mot... plan e prim»:¹⁵ una canzone che presenta alcuni problemi strutturali non facilmente solubili (tra l'altro, la probabile o possibile inversione delle strofe V e VI e l'abbandono, dopo la terza strofa, del collegamento a coblas capfinidas), ma che mi

¹⁰ *Le canzoni di Arnaut Daniel*. Edizione critica a cura di M. PERUGI, 2 voll., Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1978, II, 103.

¹¹ *The Poetry of Arnaut Daniel*, edited and translated by J. J. WILHELM, New York & London, Garland publishing, 1981, p. 6.

¹² Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. EUSEBI, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1984, pag. 12.

¹³ Arnaut Daniel, *Canzoni*. Edizione critica a cura di G. TOJA, Firenze, Sansoni, 1960, p. 194.

¹⁴ U. A. CANELLO, *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle, Max Niemeyer Editore, 1883, p. 95; R. Lavaud, *Les poésies d'Arnaut Daniel*. Réédition critique d'après Canello, Toulouse, Privat, 1910 (Réimpression Slatkine, Genève 1973), p. 12.

¹⁵ Arnaut Daniel, *Canso do-ill mot son plan e prim*, BdT 29,6.

asterrò dal prendere in considerazione, almeno in questa occasione, per privilegiare il confronto tra le soluzioni che gli editori hanno ricavato dalla varia lectio del v. 2, interpretata e corretta con gli strumenti ecdotici ritenuti da ciascuno più idonei alla restituzione di un testo il più vicino (o il meno lontano) possibile dal testo «autentico», o almeno da quello archetipico. Occorre precisare che lo stemma codicum ricostruito per il canzoniere arnaldiano – quando è esplicitato – varia in misura notevole (anche se non necessariamente in ogni caso) dall’uno all’altro editore, così come varia – quando è indicata – la scelta di un manoscritto-guida.

Il v. 2 della canzone prescelta si presenta così nelle edizioni prese in esame:

chanso/canso

farai puois que botonoill vim	Canello
(farai, puois que botono ill vim	Lavaud)
farai puois que botono·ill vim	Toja
farai puois que botono·ill vim	Wilhelm
far eu ai mas brotonon·l vim	Perugi

/ fas, mas que er botono·l vim¹⁶

fas pus era botono·ill vim

Eusebi.

È evidente che, mentre i primi tre editori – almeno per questo verso – si attengono scrupolosamente alla lezione di un gruppo di mss. (ABPS), Perugi e Eusebi preferiscono assumere il dettato di altri testimoni: in particolare, Perugi – pur accogliendo, nell'ed. 1978, «farai» di ABLP, ma anche «mas» dei soli S^g e c (c «mos») – ha dovuto correggere l'ipometria provocata dalla scelta di «mas» introducendo un futuro fratto, attestato certo in provenzale, ma solo se il pronome inserito è al caso obliquo e dunque in forma atona, mai al caso soggetto;¹⁷

¹⁶ Testo della nuova edizione approntata da Perugi, anticipata nel 2001, 2005 nella COM di P. RICKETTS.

¹⁷ I casi di futuro e condizionale fratto segnalati in carte provenzali da Grafström (p. 101, con rimando a SCHULTZ-GORA, § 133 e a un articolo di ROHLFS in *Archivum Romanicum*) nello studio sulle *Chartes* pubblicate da BRUNEL, sono 4 (1 di area tolosana, 3 albigese-quercynoise); una mezza dozzina – tutti con frattura del futuro – sono infine reperibili nella lirica, due dei quali con il pronome *vos*, uno con *en*, e tre con *te*: l'impressione è che questo tipo di struttura fosse usato in testi di registro medio-basso – e dunque non da un trovatore del livello di Arnaut –, e che il pronome inserito non fosse mai di 1^a persona e tanto meno in forma tonica (Guillem d'Autpol, BdT 204,5 e Guillem Magret, BdT 223,7: in entrambi «dir vos ai»; Austorc de Segret, BdT 41,1: «donar t'a»; Fortunier, BdT 158,1: «trobar t'a»; Tomas, BdT 441,1: «dar t'ay»). Dunque, il tipo *«far eu ai»

una soluzione di ripiego, poi abbandonata per il più accettabile «fas». Più comprensibile il comportamento di Eusebi che si attiene subito alla formula «fas, pos era» accreditata dall'altro gruppo di relatori (CDEGIKNN²Q+H, con «ar/er» + «cill/li» per «il» enclitico). Al netto delle divergenze grafiche e fonetiche, il verso si struttura dunque in due forme diverse:

farai, pos/des que botono·il uim

fas, pos era botono·il uim ≈ fas, mas que er botono·l vim

con alcune varianti interne (inversione «era puos» di H, sostituzione di «pos era» con «des que» in L, «pois que» in P) isolate e comunque adiafore, dunque non dirimenti in una ricerca dell'autentico, ma che non possono essere semplicemente accantonate, in mancanza di un sia pur minimo indizio che una di esse possa essere d'autore. La stessa considerazione vale per il lemma iniziale: sia la forma del futuro che quella del presente, rispecchiando ciascuna un determinato atteggiamento elocutivo del poeta ('farò una canzone' o 'faccio (sto facendo) una canzone'), sono entrambe ampiamente

ipotizzato da Perugi, oltre a non essere documentato né in area provenzale né in area iberica, sembra strutturalmente inammissibile.

documentate:¹⁸ il problema sta semmai nell'ipermetria conseguente alla scelta del futuro, alla quale i primi quattro editori hanno posto rimedio adottando la stringa completa di **ABPS** («farai puois que»), anziché un *«farai puois er/ar» non documentato dai relatori. Meno aderente alla tradizione è la scelta combinatoria di Perugia, con l'adozione di «farai» di **ABPS** e di «mas» (Sgc, in luogo di «pois que» o di «pos era»), da cui risulta l'ipometria sanata con l'inserimento di un «eu» (soggetto, cioè tonico) non attestato e per di più collocato arbitrariamente, come si è detto (e ho avuto ripetute occasioni di confermare), all'interno dei due segmenti del futuro fratto.

La tradizione è dunque abbastanza omogenea e il verso 2 in particolare non presenta difficoltà: e tuttavia non sarà mai possibile accertare se il testo elaborato da Arnaut Daniel recasse «farai» o «fas», «pos que» o «pos era» (o anche «eras cant», «mas era»), perché ciascun menante (se non ciascun committente) se ne è appropriato e lo ha rimodellato a suo piacere. Certo, le varianti qui sono minime, praticamente equivalenti, e non impediscono di ricavare un testo accettabile al quale possiamo aggiungere in epigrafe il nome di Arnaut Daniel (anche se **R**, isolatamente, lo assegna a Guilhem de Cabestanh): ma quale

¹⁸ Mi sia consentito rinviare alla mia *Lectura Tropatorum* «Peire de Blai, *En est son fas chansoneta novelha*», consultabile in rete, pp. 25-26, nota al v. 1.

grado di autenticità corrisponde a quel testo? Quale garanzia ci offrono la collazione dei testimoni, la selezione delle varianti e la ricostruzione editoriale che ne consegue, di corrispondere effettivamente ad un testo sicuramente arnaldiano? È davvero portatore di una lezione più autentica (o meno alterata) il folto gruppo di testimoni privilegiato da Eusebi per la prima sezione del verso, o sono più attendibili **ABPS** – con il parziale supporto di **L** («farai des que») – sui quali si è orientata la scelta degli altri editori? Può valere la legge della maggioranza o è ancora e sempre vero che talvolta la lezione della minoranza e persino di un manoscritto isolato può e deve avere il suo peso nel determinare la «messa a testo»?

Sono ben consapevole che limitare l'escussione dei relatori ad un unico verso nel quale tutte le variazioni sono corrette e dunque ammissibili, può apparire fuorviante, nella prospettiva di una edizione critica, in quanto la collazione completa potrebbe al contrario apportare elementi di giudizio atti ad orientare meglio le scelte dell'editore. Ma nel caso della *Canso do·ill mot son plan e prim gli stemmata codicum* di Perugi ed Eusebi coincidono nell'isolare gli stessi due raggruppamenti ricavati qui sopra dal v. 2.

La bipolarità della tradizione, faticosamente ricostruita, non è comunque sufficiente a garantirci un testo autentico, neppure quando le divergenze sono di minima entità e non incidono sul

significato del segmento analizzato, ma solo sul suo assetto stilistico – che tuttavia in un Arnaut Daniel è elemento fondamentale –; e ancora meno quando la qualità delle varianti a confronto potrebbe celare, in filigrana, una ipotetica *variance* d'autore: ché, anzi, l'ipotesi di revisioni operate dal responsabile della «fonte» aggrava il problema, perché «s'il y a intervention ultérieure de l'auteur, l'origine se dédouble, le stemma codicum tourne sur lui-même, la belle arborescence ordonnée devient un rhizome confus et flasque»;¹⁹ e la necessità di ricavare, dalla varia lectio, un testo unificato può vanificare – per la non sovrapponibilità delle soluzioni editoriali – la probabilità stessa di pervenire, con un certo margine di attendibilità, al ricupero effettivo dell'autentico.

Naturalmente il rischio per l'editore di mancare il bersaglio – sempre alto, trattandosi di trascrizioni «che derivano tutte, in ultima analisi, da qualche copia separata dall'originale da tre, quattro, cinque generazioni» di menanti²⁰ – cresce esponenzialmente quando il testo, per la notorietà di cui ha goduto e per la conseguente sua maggior diffusione – che comporta sempre una tradizione manoscritta più ricca e dunque più complicata e diffratta –, assume nei relatori una

¹⁹ B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*, cit., pp. 95-96.

²⁰ R. ANTONELLI, op. cit., p. 171 (citando H. QUENTIN, *Éssai de critique textuelle (Ecdotique)*, Paris 1926, p. 37).

instabilità particolarmente onerosa per chi si prefigge non dico il recupero dell'autentico, ma anche soltanto la *reductio ad unum* della miriade di interventi – volontari o involontari – dovuti ai responsabili delle varie trascrizioni. È ad esempio il caso della sestina di Arnaut, componimento tra i più noti, letti, apprezzati e chiosati del più famoso trovatore provenzale.

Va subito precisato che, in genere, le discrepanze tra i numerosi manoscritti non incidono – qui, come nel secondo verso della *Canso do·ill mot son plan e prim* – sulla struttura del testo, ma solo su aspetti, per così dire, «marginali», quelli tuttavia che caratterizzano uno stile o anche soltanto un *usus scribendi* che i copisti non sembrano aver considerato o che, più precisamente, non hanno avuto la possibilità di tenere in conto, condizionati come erano, ciascuno, dal proprio modello, probabilmente corresponsabile ultimo di diffrizioni in parte verificatesi a monte; aspetti che tuttavia non sono precisamente marginali se, in un tessuto linguistico che un autore come Arnaut avrà calibrato con cura, queste divergenze manifestano una tendenza, latente forse nell'archetipo, a una *variance* incompatibile – o non in consonanza – con i presupposti dell'autenticità: sempre, beninteso, che la *variance* non risalga all'autore. Il risultato è l'incertezza del dettato testuale, e la conseguente difficoltà di reperire soluzioni criticamente accettabili che, a differenza di quando ci si deve misurare con

dei veri e propri errori, non possono se non essere condizionate dal gusto o dall'estro dell'editore, cioè dal suo arbitrio.

Un esempio – sempre «minore» – lo ricaviamo da un verso a caso della sestina, il I 4. Le edizioni offrono il quadro seguente:

e **car** non l'aus batr'ab ram ni ab verga Canello (Lavaud) – Toja

e **car** no·ls aus batr'am ram ni ab verga Wilhelm

e **pus** no l'aus batr'ab ram ni ab verja Eusebi

e no l'aus batre ab ram ni ab verja Perugi *ma poi* e pois non l'aus batr'ab...

La scelta tra *car* e *pus* non può che essere arbitraria, in una tradizione che si divide quasi esattamente in due, tra otto mss. che recano *car* (preferito inizialmente da tre, e ora da quattro, editori) e nove che hanno *pos/pus/pois/puois* (accolto a testo prima dal solo Eusebi, ora anche da Perugi). Naturalmente, come si è detto, in queste circostanze non è certo alla legge della maggioranza che si può affidare la scelta tra le due ipotesi – entrambe parimenti valide – attestate dai manoscritti, ma sembra comunque singolare ignorarle entrambe, come ritiene opportuno il primo Perugi: il quale ripristina uno iato non attestato dai relatori (**batre ab*), ma ipotizzato dallo studioso sulla base di una sua nota teoria, e risolve il dilemma *car/pus* eliminandoli entrambi: scelta anche questa lecita, ma che non

ha alcun supporto documentario. Meno lecita invece la scelta di Wilhelm per la seconda parte del verso: quella di privilegiare la lezione isolata di AG («am ram ni ab u.»), in cui non si giustifica, nello stesso verso, la duplice forma am e ab: più coerente, semmai, la lezione, anch'essa isolata, di R «am ram ni am u.».

La domanda che ci si pone, a questo punto è: Arnaut avrà consegnato nel suo testo «e car» o «e pus»? Non lo sappiamo e non lo sapremo mai: anche perché «à la variance textuelle incessante qu'offrent les manuscrits, s'ajoute l'infinie variation des formes du langage»:²¹ una molteplicità di forme fonetiche, morfologiche, sintattiche tutte parimenti corrette – o almeno liberamente ammesse dai copisti –, cui aveva già fatto allusione Bertoni²² e di fronte alle quali la ricerca dell'autentico non può che cedere le armi. Il che non toglie pregio e importanza alle diverse ipotesi editoriali, purché si sia consapevoli che in ogni caso il testo che ne risulta è un «Arnaut, secondo Lavaud/Toja/Wilhelm» o «secondo Eusebi» o ancora «secondo Perugi», e non un «Arnaut secondo Arnaut».

Situazioni del genere si presentano praticamente per tutti i testi trobadorici, tutti (o quasi?) consegnati – ormai per generale

²¹ B. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, cit. p. 87.

²² Cf. supra, nota 9.

ammissione – a una tradizione bifida. E in particolare, come si è detto, per quei testi che hanno conosciuto una vasta diffusione e una altrettanto ampia fruizione, con le relative conseguenze trascrittive. Un caso emblematico di divergenze di notevole peso – al limite della riscrittura – è quello del canzoniere di Jaufré Rudel.

Non occorre certo ricordare qui quanto martoriata si presenti la tradizione di alcune – le più diffuse – composizioni rudeliane. Basta sfogliare il volume in cui Rupert T. Pickens ha pubblicato tutte le versioni di ciascuna delle canzoni, tentando, spesso invano, di ricavare dalla varia lectio porzioni di testo quanto più «autentiche» possibile,²³ per rendersi conto che le divergenze crescono effettivamente in proporzione al numero dei testimoni e che raramente i manoscritti presentano lezioni coincidenti in tutti i loci critici, anche quando la tradizione è limitata a due soli relatori, e anche quando più relatori, che concordano sulla lezione di un verso, divergono poi su un segmento di un altro verso della stessa canzone. In queste condizioni la ricerca dell'autentico diviene praticamente impossibile, e lo stesso Pickens – che pure, ripeto, ha tentato di desumere dal raffronto tra i relatori porzioni anche estese presumibilmente ascrivibili a Jaufré Rudel – deve concludere che, se la questione

²³ R. T. PICKENS, *The Songs of Jaufré Rudel*, edited by –, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1978.

dell'«autenticità» per quanto riguarda «the meaning of texts» può essere considerata «largely irrelevant», per quel che invece concerne la forma – che sarebbe stilisticamente rilevante – il compito appare impossibile, perché «The conventions and traditions of courtly lyric conspired to efface the author and to create at least as many Jaufré Rudels as there are medieval anthologies».²⁴ E in effetti, più che semplici varianti puntuali (che pure non mancano), il problema di fondo del canzoniere rudeliano è dato dall'instabilità dell'intero testo o almeno di sue porzioni non propriamente esigue: instabilità che si manifesta anzitutto nel numero delle strofe accolte nei diversi gruppi di manoscritti o in singoli testimoni, nella successione assegnata dai relatori alle strofe accolte a testo, nel montaggio di cobbole costruite o interpolate da taluni copisti con versi o distici desunti da strofe diverse, nel conseguente spinoso problema della sospetta (e talvolta certa) apocrifia di altre, nell'ancora più spinosa (e ardua) questione delle possibili doppie redazioni d'autore; problemi, soprattutto questi ultimi, insolubili o esposti quanto meno a soluzioni ispirate a criteri di fragile consistenza critica, basati ad esempio sulla maggioranza dei testimoni, sulle scelte operate in precedenti edizioni o sul gusto personale dell'editore. O, anche, sull'altrettanto discutibile ricorso ad un fantomatico *usus scribendi* dell'autore, che la ricchezza

²⁴ Ibid., p. 40.

dell'intercambiabilità variantistica non consente quasi mai di individuare con un minimo di sicurezza, sostituito pertanto dall'usus scribendi del copista o dei copisti, questo sì più realisticamente ricostruibile.

L'incertezza sulla successione – autentica o almeno ipotizzabile come tale – delle strofe fa sì che ciascun editore presenti come risultato finale un testo diverso da quelli immaginati da altri editori. Un esempio emblematico è dato da una canzone che ha goduto di grande fortuna, trådita da 16 mss., *Lanquan li jorn son lonc en mai*,²⁵ in cui la struttura varia anche tra i testimoni che hanno trascritto, senza interpolazioni, tutte le 7 o 8 strofe presumibilmente costitutive della canzone: **AB** da un lato, **C** dall'altro. Affidandoci ad **AB** (con Chiarini) avremmo l'ordinamento

AB	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
C	I	V	IV	III	II	VI	VII	-

²⁵ BdT 262,2. Cito l'incipit dall'edizione più recente, quella di GIORGIO CHIARINI (*Il canzoniere di Jaufrè Rudel*. Edizione critica, con introduzione, note e glossario, L'Aquila, Japadre Editore, 1985 («Romanica Vulgaria», 5), pp. 85-99 [89], ripubblicata postuma (Jaufrè Rudel, *L'amore di lontano*, Roma, Carocci, 2003, «Biblioteca Medievale, 85») con minimi aggiornamenti bibliografici (per *Lanquan li jorn*, pp. 92-108 [96]).

R	I	V	IV	VI	II	VII	-	-
---	---	---	----	----	----	-----	---	---

mentre seguendo C (con Jeanroy) il risultato sarebbe

C	I	II	III	IV	V	VI	VII	-
---	---	----	-----	----	---	----	-----	---

R	I	II	VI	IV	V	VII	-	-
---	---	----	----	----	---	-----	---	---

AB	I	V	IV	III	II	VI	VII	VIII
----	---	---	----	-----	----	----	-----	------

con una singolare stabilità in entrambi i gruppi – oltre che comprensibilmente della I, che apre la serie in buona parte della tradizione – delle strofe VI e VII, ma con l’altrettanto singolare presenza in **AB** dell’VIII, privativa di questi due relatori.

Già la diversa successione delle strofe adottata dalle due sequenze (**R** solo parzialmente deviante rispetto a **C**) pone problemi seri e a mio avviso insolubili, in quanto non è dato stabilire quale delle due serie sia da ritenere la meno lontana dal prototesto rudeliano, né se proprio qui, e non altrove, vada individuata la disposizione strofica autentica. È vero che **AB** e **C** – relatori di un maggior numero di cobbole ma anche (con **R**) gli unici ad evitare la mistione tra segmenti di strofe diverse – sembrano offrire qualche garanzia in più rispetto agli altri testimoni, ma è non meno vero che tra i rarissimi casi in cui è possibile individuare una progressione «logica» nel transito da

una cobbola all'altra non sembra sia da annoverare il testo di Jaufre: situazione, questa, comune d'altra parte a quasi tutte le canzoni provenzali (e non solo) costruite su rime unissonanti o singolari.

Comunque, nel resto della tradizione, i diversi copisti non si sono limitati ad operare una scrematura del testo, anche di una certa consistenza – a volte forse da addebitare ai rispettivi modelli –, trascrivendo solo una parte delle strofe comuni, ma vi hanno anche costantemente inserito strofe ricostruite con materiali desunti da altre strofe, ovviamente assenti in quel testimone. Così, ad esempio, **D** riporta solo 4 strofe, ma in terza sede copia solo i primi due versi della terza cobbola (secondo la successione di **AB**), completata dai vv. 3-7 della sesta; **EIKS^g**, dopo le prime due (sempre secondo **AB**), ne introducono una terza composta dai primi due versi della terza cobbola, integrata dai vv. 3-7 della quinta, e anticipa in quarta posizione la sesta, spostando in quinta sede la IV (**S^g** ne aggiunge un'altra ancora più composita). Non meno complicata la situazione nel caso di **MS**, o addirittura di **a¹** che già in seconda sede presenta una strofa formata da VI 1-4 + III 5-7 (secondo **AB**; = IV 5-7 **CR**), confermando quanto intricata debba essersi presentata la

documentazione testuale ad un curatore tutt'altro che sprovveduto come Bernart Amoros²⁶:

a' II 1-4

Dieus qi fes tot qant ven e vai

e ferme[t] qest'amor de loing

mi don poder al cor q'eu ai

q'en breu temir d'amor de loing

AB III 5-7

qe maintz i a portz e camis

ni eu no sui del plus devis

mas tot sia si com Dieu platz

CR IV 5-7

assatz hi a pas e camis

e per aisso no-n suy devis

mas tot sia cum a lieys platz

AB VI 1-4

Dieus qe fetz tot qant ve ni vai

e fermet cest'amor de loing

me don poder qe-l cor eu n'ai

q'en breu veia l'amor de loin

assatz i a portz e camis

e per aisso no-n sui devis

mas tot sia cum a Dieu platz

²⁶ Ma poi malamente bistrattato dal tristemente famoso Jacques de Tarascon, trascrittore del canzoniere di Bernart Amoros per incarico di Piero di Simon del Nero.

(R c'assatz y a; aiso no soi; mais;

cum Dieus plat[z])

Quel che risulta dalla situazione appena descritta riceve adeguata conferma dall'edizione di Pickens. Qui, lo spoglio dell'intera tradizione di *Lanquan li jorn* ha condotto lo studioso canadese a individuare ben nove «versioni» della *canso*, così distribuite (alcune con varianti indicate tra parentesi): 1^a **AB**, 2^a **DEIK** (2^a-a **S^g**), 3^a **Ce**, 4^a **R**, 5^a **M** (5^a-a **M^a**), 6^a **S**, 7^a **a¹**, 8^a **W**, 9^a **X**. È indubbio che una tale proliferazione non sempre corrisponde ad una effettiva dispersione testuale: le versioni 3^a e 4^a non differiscono tra loro tanto da non ammettere un antecedente comune, nonostante l'evidente contaminazione con **AB** da cui **R** desume, con qualche modifica, la VI strofa, qui chiamata a sostituire la III (scomparsa).

Sono perfettamente consapevole – ripeto – che una delle manifestazioni più note della patologia testuale è l'aumento esponenziale della dispersione strutturale e testuale proporzionalmente al numero dei relatori, e che tutti o quasi i testi trobadorici pervenuti ne sono stati vittima, in misura più o meno rilevante. Non ne vanno del tutto esenti neppure canzoni tradite da due soli testimoni. In una delle due canzoni rudeliane che rientrano in questa categoria – in entrambi i casi i mss. in causa sono **Ce** –, *Pro ai del chant enseignadors* (BdT 262,4), al v. II 2 gli editori, concordi nel privilegiare il testo di **C**, si sono

trovati di fronte ad un termine per il quale la lezione di e (= Libro di Michele²⁷) è parsa più accettabile della concorrente ed è stata immessa a testo:

C Las pimpas sian als pastors
et als enfans **bordeitz** petitz

e Las pimpas sian als pastors
et als enfans **burdens** petitz

La lezione *burdens* ha però tutto l'aspetto di essere meno attendibile dell'alternativa *bordeitz*, di cui questo passo rudeliano è (nella lirica) attestazione unica (da respingere secondo Suchier²⁸ in favore della forma attestata in e); e le interpretazioni che ne vengono date dagli editori sembrano confermare la prima impresssione: Jeanroy traduce «Que les chalumeaux soient aux bergers et aux petits enfants qui folâtrent»; Chiarini «Le zampogne siano per i pastori e per i giulivi fanciulli», richiamando una glossa di Roncaglia (*bordir* o

²⁷ M. CARERI, «Per la ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti», *Cultura Neolatina*, LVI, 1996, fasc. 3-4, pp. 251-408 [402].

²⁸ In *Jahrbuch*, N. F., I 339 (cit da LEVY, SW, I, 156, s. v.).

burdir ‘giostrare’, ‘scherzare festevolmente, far festa’²⁹); M. de Riquer³⁰ «Quédense las zampoñas para los pastores y para los juguetones niños pequeños»; Pickens, che adotta *borteitz*, «Let the shepherds their pipes and children their little games»³¹. In Raynouard, LR, II, 211, è tuttavia registrato anche *bordei*, *bordeit* ‘behourt, joûte’ – con rinvio al verso di Jaufre, tradotto: ‘Que les chalumeaux soient aux pasteurs, et aux enfants les petits behourts’³² e sia *Stimming*³³ che Bertoni³⁴ avevano accolto la lezione di C, il primo assegnandole il valore di ‘Tournierspiele’, l’altro quello di ‘giocattoli’.

²⁹ AU. RONCAGLIA, *Venticinque poesie dei primi trovatori*, Modena 1949, p. 89 (glossario).

³⁰ M. DE RIQUER, *Los trovadores*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, I 160.

³¹ Nel glossario, *borteitz* ‘childrens war games, jousting game; jest, joke, game (cf. *Beortar*, *behordar*, “to joust; to jest, play games”)’.

³² *behourt* (*behort*, *bohort*, *boort*) in A. J. GREIMAS, *Dictionnaire de l’ancien français*, Paris, Larousse, 1994, con i significati di ‘lance courtoise, grosse et courte, sans fer, pour jouter dans les tournois’, ‘tournois’ e ‘réjouissance’.

³³ A. STIMMING, *Der Trobadour Jaufre Rudel*. Sein Leben und seine Werke, Kiel 1873 e Berlin 1886, p. 47.

³⁴ G. BERTONI, nella recensione a Jeanroy, «Annales du Midi», XXVII, 1915, p. 218: «Le manuscrit C a *bordeitz* (au lieu de *burdens*) et il faudra se résigner à y voir un subst. signifiant “jouet”. Cp. prov. mod. *bourdet* (Mistral, I, 334)».

È evidente l'incertezza su quel che effettivamente fanno questi *enfans*, se sono solo dei giocherelloni o festosi o giulivi al seguito degli zampognari, oppure se si divertono con i loro giocattoli, o ancora se si divertono a imitare i tornei dei cavalieri con le loro piccole lance spuntate; un'incertezza che deriva dal valore non solo semantico ma morfologico delle due lezioni a confronto: non è chiaro, ad esempio, se *burdens* è un aggettivo o un participio con valore aggettivale o se tiene luogo di una relativa. Sembra comunque che, con Stimming e Bertoni, *bordeitz* non possa essere troppo sbrigativamente definita lezione banalizzante: basta collegarla, affidandosi a Raynouard e a Levy SW e PD, alla serie *borda* 'maison, cabane, métairie', *bordaria* e *bordeta* 'métairie, borderie, petite maison de campagne', *bordil* 'métairie, ferme', e anche all'occitano moderno *bourdié* (Mistral) 'fermier, petit fermier' e anche 'affittuario', 'mezzadro', o ancora al catalano medievale *border*, sinonimo di *pagès*, 'qui habita a una borda', cioè in una «casa de camp separada de la masia», nella quale vivono «els treballadors d'aquell camp».³⁵ Ed ecco che gli *enfans bordeitz petitz* – anziché svagarsi imitando i cavalieri in torneo o divertirsi con i loro giocattoli o anche condividere con i pastori l'uso delle *pimpas*, diventano – più esplicitamente di quanto non sia adottando la variante *burdens* – non più soltanto dei bambini

³⁵ *Diccionari català-valencià-balear*, s. v. *border* e *borda*.

giocherelloni, ma dei contadinelli che accompagnano, saltando e ballando, gli zampognari, in un quadro rumorosamente pastorale che si oppone alla dolcezza del paesaggio descritto nella prima strofa, ispiratore di melodie ben più nobili.

Si tratta – qui, come nel caso della sestina di Arnaut Daniel (I 4) – di un problemino microtestuale, in cui le due testimonianze più o meno si equivalgono, ma delle quali la prima potrebbe essere latrice di un hapax, se non addirittura di un neologismo creato da Jaufre su una base *borda* attestata in tre testi: lo scambio di cobbole tra Lombarda e Bernart Arnaut d'Armagnac (BdT 288,1/54,1, v. 15), il sirventese di Raimbaut d'Aurenga (framm., *Parliers...*, BdT 389,33, v. 12) e quello di Raimon Gaucelm de Beziers *A penas vauc en loc qu'om no-m deman* (BdT 401,3, v. 13), e nel primo come nel terzo caso in dittologia con *maiso* e *mas* rispettivamente. E tuttavia, la scelta di *bordeitz* comporta un cambio di scenario non indifferente: Jaufre non assegna le zampogne ai pastori, mentre ai non meglio identificati bimbetti concede non si sa bene se di condividere con questi l'uso delle *pimpas*, o di dedicarsi ai loro giochi o ai loro giocattoli, ma lascia che gli uni e gli altri si rallegrino al suono delle zampogne, i primi come esecutori, i secondi (i contadinelli) come fruitori (festosi, come si addice a chi segue i musicanti) di melodie rustiche, mentre a sé riserva il piacere di un nobile amore che, se corrisposto, lo allieterebbe molto più di quanto possa la visione, pur se soave, di prati e verzieri, il

profumo di alberi e fiori, il canto variamente modulato degli uccelli.

Anche qui, dunque, gli editori si sono trovati nella condizione di scegliere – per inserirla nel testo – una delle due possibilità: se concordemente hanno preferito la lezione di *e*, hanno comunque decretato che Jaufre non ha prodotto una innovazione lessicale, ma non hanno potuto decidere in modo definitivo se il trovatore abbia avuto in animo di preferire *bordeitz* o *burdens*, e di conseguenza quale aspetto, e quale significato, abbia inteso dare al suo verso. Un altro caso – una sottigliezza, se si vuole – in cui non sapremo mai quale abbia potuto essere la lezione d'autore, e quale invece il risultato di un intervento ricettivo (anche se, a mio avviso, *C dia* – almeno qui – maggiori garanzie di competenza linguistica, e quindi di maggiore attendibilità: lessicale, semantica, strutturale).

Si potrebbero addurre numerosi altri esempi in cui l'autenticità del testo proposto dagli editori può essere messa in discussione: esempi dai quali risulta più o meno evidente la difficoltà – e molto spesso l'impossibilità – di distinguere tra autenticità e innovazione ricettiva. Esempi che confermano quanto sia per noi arduo stabilire che cosa l'autore abbia effettivamente voluto dire: sia quando la tradizione si articola su un ventaglio ampio e variegato di manoscritti, personalmente organizzati da estimatori più o meno avveduti, ciascuno – ripeto – dotato di

una specifica personalità, di gusti particolari, di una propria esperienza (diretta o indiretta) della lirica trobadorica, o anche soltanto commissionati a uno scriptorium specializzato o a un trascrittore indipendente, e in ogni caso confezionati in ambienti e in tempi diversi e da amanuensi dotati di varia perizia scrittoria e di una più o meno approfondita conoscenza della lingua e della scripta del loro modello; sia anche quando una tradizione ridotta a due relatori presenta scarti testuali parimenti accettabili dal punto di vista della correttezza e della coerenza contestuale. Non si deve mai escludere – ovviamente – la possibilità che nella tradizione si annidi, eventualmente ben nascosta, la lezione autentica, o una lezione contestualmente preferibile ad altre, anche se il rischio di lasciarsi fuorviare da strumenti apparentemente corretti, ma che talvolta si rivelano impropri o inadeguati, resta sempre in agguato: l'analisi linguistica rientra di diritto nell'armamentario utile ma non sempre affidabile dell'editore, visto che la *koiné* dei trovatori non conosce, o non applica, o applica solo saltuariamente (almeno nella veste in cui ci è trasmessa), criteri morfologici, sintattici e lessicali uniformi. Quando Pasero, nella sua edizione di Guglielmo IX, ritiene – al v. 6 di *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183,7) – di privilegiare la lezione di E su quella di C preferita da Jeanroy, si attiene al principio, certo condivisibile,

della coerenza linguistica, in quanto *sus un chivau* «corrisponde più precisamente al pittavino» di *sobre chevau*:³⁶ ma non si chiede se nello stesso E o in altri relatori delle poesie di Guglielmo siano reperibili ulteriori elementi pittavini che corroborino il pittavinismo di Guglielmo. Personalmente, ritengo che la scelta di Pasero sia oculata e che *sus un chivau* possa perfino essere quella lezione autentica che la filologia testuale tenta di ricavare dalla *varia lectio*, e che in genere la tradizione manoscritta della lirica trobadorica si rifiuta di rivelare. Ma perplessità e dubbi restano: anche se di *sus* non mancano certo esempi attendibili in funzione preposizionale (Di Girolamo, che qui ringrazio cordialmente, me ne segnala ben 25, tratti dalla COM di Ricketts), la forma *chivau*, oltre che nel testo di Guglielmo secondo E, compare esclusivamente nella tenzone tra Bertran de Preissac e Gausbert de Puicibot (BdT 88,2=173,5), al v. 59 dell'edizione Marshall, e nella Crociata Albigese (SW).

Ciò non comporta tuttavia che una tradizione unitestimoniale offra maggiori garanzie al riguardo, perché il testimone unico non è necessariamente più affidabile dei due o più manoscritti

³⁶ Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*. Edizione critica a cura di N. PASERO, Modena, STEM Mucchi, 1973, p. 92 (e cf. p. 97); A. JEANROY, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, Paris, Champion, 1927 (CSMA, 9), p. 6.

di altre tradizioni: sia perché la sua unicità può essere dipesa da una scrematura estrema operata dal tempo e dalle vicissitudini su una tradizione plurima quasi interamente scomparsa, sia perché la sua unicità non garantisce affatto una sua poco probabile (anche se non impossibile) diretta discendenza dalla copia d'autore o da una trascrizione da lui controllata. E in ogni caso, nella valutazione del risultato finale, è da mettere in conto anche la reticenza con cui talvolta gli editori intervengono sul relatore unico, perfino nel caso di errori di estrema evidenza.³⁷

Ma non è certo mia intenzione ridimensionare un mito per rivalutarne un altro: non intendo cioè, manifestando il mio scetticismo sulla effettiva capacità dell'edizione di tipo lachmanniano o neolachmanniano di centrare l'obiettivo dell'autenticità, negare l'opportunità – e anzi la necessità – di proseguire con determinazione e acribia la ricerca ecdotica sulle tradizioni pluritestimoniali, continuando ad approntare edizioni critiche, a confrontare tra loro i relatori, a tentare di risalire quanto più possibile addietro nel tempo: alla ricerca, se non dell'*Ur-text* (in quanto depositario di un testo possibilmente meno manipolato), almeno di un suo succedaneo di accertata antichità. I limiti impliciti nell'edizione critica condotta su un'intera tradizione manoscritta, nell'edizione cioè

³⁷ Mi sia consentito rinviare ai due esempi di tale reticenza da me segnalati e commentati in G. TAVANI, *Lezioni sul testo*, cit., pp. 54-59.

in cui gli strumenti filologici siano riusciti ad individuare e a correggere i veri e propri errori, a conferire al testo – o a restituirgli – una sempre auspicabile fruibilità, non menomano la sua funzione essenziale, quella di essere la chiave di volta per l'accesso, oggi, alle opere letterarie (e non solo) del passato, che altrimenti resterebbero confinate nei manoscritti, inaccessibili al lettore non specialista. Intendo solo demistificarne il ruolo, ricondurlo a quello di semplice strumento di approccio a una realtà letteraria la cui conoscenza – per quanto parziale e opinabile – ci sarebbe altrimenti preclusa: un ruolo dignitoso ma dagli obiettivi limitati, analogo – anche se non identico – a quello della traduzione: come la traduzione non ci dà che una immagine necessariamente imperfetta dell'originale, condizionata com'è dall'entità del divario strutturale tra le due lingue a confronto e dalla maggiore o minore competenza professionale del traduttore – ma un'immagine che con tutti i suoi limiti consente una approssimazione all'originale che altrimenti ci sarebbe preclusa –, l'edizione critica ci offre la possibilità di un approccio – limitato, condizionato dal divario cronologico e culturale tra testo e lettore, affidato alle condizioni della tradizione e alla professionalità dell'editore – ad un testo letterario, opportunamente contestualizzato, la cui conoscenza è imprescindibile in quanto momento di avvio della letteratura moderna.

Quel che importa sottolineare è che si tratta pur sempre di una conoscenza imperfetta, o – per dirla con Contini – ipotetica. L'edizione critica è in effetti il risultato di una duplice selezione: una selezione orizzontale, in cui il riconoscimento degli errori serve ad isolare un gruppo di manoscritti portatori di un testo più affidabile o meno corrotto; e una selezione verticale destinata alle opzioni personali dell'editore nella scelta tra varianti equivalenti. La prima selezione depura obiettivamente il testo dalle incrostazioni dovute a disattenzione o a ignoranza del copista; la seconda, a causa dei condizionamenti del supporto fisico – necessariamente bidimensionale –, elegge arbitrariamente tra segmenti testuali parimenti degni di considerazione: e questa scelta provoca inevitabilmente un appiattimento del testo, che ne risulta depauperato della terza dimensione, la pluralità significativa, la prospettiva o, meglio, le prospettive «storiche» in cui quel testo è stato accolto, cantato, trascritto, apprezzato.

Per questi motivi, ridimensionare il mito dell'edizione critica condotta su base pluritestimoniale – in quanto ricerca del prototesto – non vuol dire (non può voler dire) risuscitare l'altro mito – antagonista e riduttivo – del bedierismo: affidare la proposta editoriale ad un un unico manoscritto, il «migliore» – anche in presenza di una notevole *variance* testuale – è un'operazione ancora più rischiosa dei tentativi – indubbiamente laboriosi e dall'esito opinabile – di cimentarsi

nella inevitabile *reductio ad unum*, operata su una serie di ricettori che, pur accorpati in rami, famiglie e gruppi, si rivelano spesso reticenti a manifestare quel minimo di omogeneità che renderebbe il processo selettivo meno aleatorio.

I problemi posti dall'edizione di tipo neolachmanniano, in effetti, non si risolverebbero, anzi forse si complicherebbero ulteriormente, con il ripiegamento sull'alternativa (falsa) di un bedierismo che ha da tempo manifestato la sua impotenza a risolvere la questione dell'autenticità o quanto meno del recupero di un prototesto in grado di affermarsi come il punto di avvio dell'intero processo dispersivo: soprattutto se ci si rifiuta di ammettere che anche quello che appare come un testimone degno della massima fiducia può rivelarsi – ad un esame più minuto – portatore di distorsioni tutt'altro che insignificanti del dettato testuale, eventualmente dovute anche solo a sviste di lettura e di trascrizione del copista in segmenti circoscritti in cui l'errore, per la sua limitata incidenza, può sfuggire o apparire trascurabile, ma che in realtà provoca incongruenze di non poco conto nella struttura logica del discorso. In altra sede ho avuto modo di mettere in rilievo alcune di queste falle, non di rado sanabili senza eccessive difficoltà in contesti traditi, per altro verso, da relatori di buona qualità: mi riferisco in particolare alla *Chanson de Roland* del

codice oxoniense, assunto come noto da Joseph Bédier quale relatore unico e immodificabile per la sua edizione,³⁸ portatore di una versione del poema indubbiamente autorevole, rispetto a quelle degli altri testimoni pervenuti, e quindi assunto alla dignità di *bon manuscrit* che, in quanto tale, non andrebbe sottoposto – se non nella fase della selezione preliminare – al confronto puntuale con gli altri manoscritti al momento della *constitutio textus*, né, successivamente, all’analisi microscopica interna della versione prescelta: operazioni, l’una e l’altra, dalle quali, invece, nessun testimone, per quanto eccellente, dovrebbe essere esonerato.

Che il manoscritto di Oxford sia latore di una versione da ritenere, senza esitazioni, la più antica e soprattutto la migliore – per essenzialità e coerenza strutturale – e comunque la più pregevole dal punto di vista narrativo, stilistico ed estetico, è fuori di dubbio; ma che il manoscritto in sé sia di eccellente fattura è discutibile: oltre a inesattezze anche notevoli e a interventi impropri del copista, vi si riscontrano abrasioni e ritocchi di vario genere, lezioni che lasciano perplesso il lettore attento, incertezze e ripensamenti che denunciano a monte un

³⁸ *La Chanson de Roland*, publiée d’après le manuscrit d’Oxford et traduite par J. BÉDIER, Paris 1921; *La Chanson de Roland*, publiée d’après le manuscrit d’Oxford et traduite par JOSEPH BÉDIER. Édition définitive, Paris 1937, più volte ristampata.

modello non sempre perfetto o non sempre chiaramente leggibile; dunque una serie di indizi che dovrebbero indurre l'editore a una certa cautela e al ricorso – non episodico – al resto della tradizione, anche se, come nel caso della *Chanson de Roland*, redatta in modalità linguistiche diverse dall'anglonormanno del manoscritto oxoniense. Un tipo di riscontro che, nella prospettiva béderiana, è inammissibile, ma che è stato sapientemente usato da Cesare Segre³⁹ nella sua edizione critica, per rimediare a molte delle incongruenze patenti nell'edizione di Bédier, di cui ho avuto l'occasione di discutere altrove.⁴⁰

Se non esiste il *bon manuscrit* al quale affidarsi acriticamente, non meno ingannevole si è dimostrata l'opinione che il cosiddetto *optimus* meriti la fiducia che gli è stata concessa: per essere più precisi, neppure il relatore ritenuto per secoli depositario privilegiato, incontestabile e incontestato, di una data opera merita di essere usato senza diffidenza. Qui soccorre il caso, emblematico, del *Decameron*, del quale il codice

³⁹ *La Chanson de Roland*. Edizione critica a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli 1971.

⁴⁰ G. TAVANI, «Amanuensi ed editori: l'incomprensione del testo», *Homenaxe a Ramón Lorenzo*. Edición de Dieter Kremer, 2 voll., Vigo, Galaxia, 1998, I, pp. 81-93.

Mannelli⁴¹ è stato da sempre ricevuto come l'ottimo della vasta e complessa tradizione decameroniana, preferito per lungo tempo e senza esitazioni all'Hamiltoniano 90,⁴² a sua volta considerato inferiore all'altro fino al momento in cui ne è stato incontestabilmente riconosciuto lo *status* di autografo. Solo allora si è dovuto prendere atto che il Mannelli aveva usurpato, in una certa misura, la fama di trascrittore fedele e rispettoso di quanto aveva elaborato l'autore, e che il suo testo era inficiato da una quantità di inesattezze, di omissioni, di veri e propri errori – dal *saut du même au même* all'espunzione ingiustificata di segmenti testuali, dal travisamento del dettato originale dovuto a incomprendimento del significato a una inesatta soluzione di taluni compendi, fino alla sostituzione di segmenti d'autore (di cui forse già l'*exemplar* era carente) con segmenti di propria ideazione –, e così via.

Nell'introdurre la sua edizione dell'Hamiltoniano, Vittore Branca⁴³ non ha mancato di segnalare i luoghi in cui il

⁴¹ Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, Pluteo XLII.1, trascritto nel 1384 da Francesco di Amaretto Mannelli, al quale vengono (venivano) unanimemente riconosciuti puntualità e rispetto del modello.

⁴² Biblioteca di Stato di Berlino, esemplato nel 1370.

⁴³ Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, a cura di V. BRANCA, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1976, pp. LXIII-LXXXII.

manoscritto di Mannelli diverge dal testo autografo (del quale è affine ma non discendente diretto): un elenco parziale delle oltre duecento divergenze riscontrate dall'editore tra i due testimoni⁴⁴ non può che convalidare un atteggiamento di sana diffidenza nei confronti dei manoscritti buoni o addirittura ottimi, e la convinzione che – tranne forse qualche rara eccezione che tuttavia non sarei in grado di indicare – non esiste riscrittura che non alteri in qualche modo il proprio modello e che, pertanto, concedere credito ad un unico amanuense espone al rischio di dare per buono un testo alterato: una considerazione valida persino nel caso limite dell'autografo, visto che nell'Hamiltoniano neppure la mano di Boccaccio è riuscita a evitare qualche errore, sia pure di minima entità e – quasi sempre, per non dire sempre – facilmente emendabile⁴⁵. E l'esperienza ha ormai dimostrato in non rari casi (per non dire sempre) che né il *meilleur manuscrit* né l'*optimus* esistono in realtà, né sono mai esistiti. Il che non vuol

⁴⁴ Ibid., p. LXXV. Un esempio di «saut du même au même» nel mio cit. articolo «Amanuensi ed editori», p. 84. Per una scelta più ampia degli «interventi» di Mannelli, cf. G. TAVANI, *Lezioni sul testo*, L'Aquila, Japadre Editore, 1997, pp. 66-69.

⁴⁵ Si vedano le pp. LXV-LXIX dell'Introduzione di V. BRANCA cit. *supra*, con la tavola XVII 1. (*Lacune o omissioni meccaniche dell'autografo rispetto al Mannelli*) e 2. (errori caratteristici dell'autografo non riprodotti dal Mannelli).

dire che, in sede comparativa, non sia necessario fare spesso i conti con lo stato della tradizione, e che un assetto testuale più accettabile di un altro non meriti la preferenza dell'editore.

L'edizione critica non può dunque garantire in nessun caso che l'assetto testuale proposto rispecchi in tutto e per tutto la volontà dell'autore, ma è comunque accertato che restituisce a condizioni di fruibilità allargata un'opera letteraria altrimenti destinata ai sotterranei di una qualche Galleria di Arte Letteraria Medievale: e a tal fine, non importa poi molto quale metodologia sia stata applicata, né quale atteggiamento abbia assunto l'editore nei confronti della tradizione, purché le norme prescelte e i «ferri» vecchi e nuovi messi in opera siano adeguati all'impresa e vengano applicati con il rigore ma anche con la duttilità opportuni e necessari per il raggiungimento dello scopo che ogni editore ovviamente si propone: restituire un testo quanto più possibile esente da errori e incongruenze e che – fatto salvo il margine di incertezza e di ipoteticità implicito in qualsiasi operazione ecdotica – consenta il ricupero (parziale quanto alla forma ma accettabile nella sostanza) di un'opera letteraria del passato. Sempre però nella piena consapevolezza che il risultato, per quanto eccellente, resta – come ci ha insegnato Contini – un'ipotesi di lavoro: suscettibile dunque sempre di revisioni, di approfondimenti, persino di inversioni o di ribaltamenti legati alla scelta editoriale tra varianti adiafore, di pari peso ma di diversa incidenza stilistica.

Resta comunque il fatto che l'edizione critica – ad esclusione di quelle condotte su base unitestimoniale – relegando in apparato le varianti scartate manifesta irrimediabilmente una asetticità che, senza offrire la minima garanzia di rispecchiare la volontà dell'autore, priva il testo del dinamismo implicito nella poliedricità e nella pluralità delle opzioni ricettive. E tuttavia anche qui può e deve soccorrere l'analogia con la traduzione: tradurre, come viene costantemente ripetuto, è impossibile ma necessario, e quindi si continua a tradurre, nel modo migliore possibile, ma sempre considerando che il risultato – quale che sia l'impegno e la perizia del traduttore nell'individuare il lemma, l'espressione e la costruzione più congrue, nella lingua di arrivo, a riprodurre il testo di partenza – sarà un pallido riflesso dell'originale, il quale evidentemente resta fruibile appieno solo da chi conosce e pratica la lingua dell'autore; ricavare il testo «autentico» da una congerie di manoscritti medievali – di specie, di ambito, di collocazione geografica e cronologica, di prassi scrittoria, l'una diversa dall'altra e non sempre equiparabili – può risultare parimenti impossibile: ma l'edizione critica, confermo anche a costo di ripetermi, è comunque necessaria, e con tutti i suoi limiti e i suoi distinguo resta un'operazione imprescindibile, se si vuole che la letteratura del passato sia disponibile ad una fruizione moderna; purché – ribadisco – si tenga sempre presente che il risultato, anche qui, lungi dal restituire il testo autentico (o l'*Urtext*), sarà

in buona parte un riflesso – mediato dalla dispersione implicita nella tradizione – dell’opera elaborata dall’autore: un risultato in larga misura opzionale, cioè affidato alle capacità dell’editore ma anche al tipo di selettività da lui applicato, essenzialmente, nella scelta tra lezioni adiafore: una scelta certo guidata dalla sua competenza specifica, ma sempre inevitabilmente arbitraria. Una semplice ipotesi di lavoro: e reiterare il richiamo all’opportuna precisazione di Gianfranco Contini non sembri eccessivo.

Un’ipotesi di lavoro, certo: questo è il punto nodale dal quale mi sembra lecito prendere le mosse per chiarire il motivo di fondo di un discorso che altrimenti rischia di avvolgersi su se stesso. Se non è che un’ipotesi di lavoro – come la traduzione non è che un’ipotesi di trans-duzione –, l’edizione critica di una canzone provenzale – o dell’intera produzione di un trovatore – condivide con la traduzione due aspetti fondamentali: è provvisoria e precaria. Che sia provvisoria lo dimostra che di uno stesso testo, o di una stessa serie di testi, si continuano a predisporre nuove edizioni, più o meno diverse dalle precedenti; che sia precaria risulta dalla disparità delle soluzioni messe in opera da ciascun editore. Non si può certo negare che aveva e ha ragione Cerquiglini quando afferma e conferma che caratteristica della letteratura medievale è la *variance*,⁴⁶ che

⁴⁶ Al fascino della testimonianza dell’Arcipreste de Hita, già addotta da Varvaro e opportunamente ripetuta da Antonelli, è «difficile sfuggire»,

sopprimere questa *variance* – dovuta alle mediazioni intercorse tra prototesto e testo – significa fossilizzare il testo in una unicità primordiale forse (probabilmente) mai esistita, mentre occorrerebbe «comparer la diversité des espèces disponibles, imparfaites, certes, mais vivantes»: al contrario, «Tout se passe comme si l'édition, pour l'essentiel, avait été procurée dès le Moyen Age, le philologue se contentant de corriger, avec une prudence explicitée [l'allusione è ai bédieristi], les éventuelles bévues»⁴⁷. E a questa fossilizzazione nessun metodo filologico (da Lachmann a Bédier: il neo-lachmannismo continiano e post-continiano non viene citato che di passaggio)⁴⁸ è riuscito a porre rimedio.

anche se riferita alla trasmissione orale («Qualquier ome que-l oya, si bien trobar sopiere / puede más añadir e emendar, si quisiere» (R. ANTONELLI, op. cit., p. 189).

⁴⁷ B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*, cit., p. 100 e 101.

⁴⁸ Ivi, p. 98 a proposito della «paresse» o del «conservatisme générale» che il neo-lachmannismo italiano rileva nell'atteggiamento di Bédier: e si vedano le note 46 e 47 a p. 123, con accenni piuttosto superficiali alla filologia italiana, e ad un suo supposto ritorno al positivismo. Comunque, l'intero volumetto è una critica serrata e impietosa di tutte le metodologie escogitate dalla critica testuale nell'approccio ai testi medievali romanzati, nell'illusione che la riduzione all'unitarietà testuale garantisca il testo autentico (o un suo non troppo lontano succedaneo); ma anche dalla

Neppure con l'edizione sinottica di tutte le possibili «versioni» desumibili dai manoscritti. Questa almeno era e resta la posizione di Cerquiglini. Oltre a escludere che la soluzione possa venire dalle edizioni diplomatiche o dai facsimili dei manoscritti («le phantasme de la facsimilité», p. 112) – compito della filologia è di comprendere il testo, non di demandarne l'interpretazione al lettore – Cerquiglini ritiene inadeguate anche edizioni in cui si mettono a fronte gli assetti testuali dei vari manoscritti, dalle proposte di Bédier per il *Lai de l'ombre* o di Jean Rychner per il *Lai de Lanval* o per i fabliaux, fino a quelle, anch'esse per i fabliaux, di Noomen e Van den Boogaard: «Tentatives sympathiques, fort utiles, qui traduisent un besoin, mais laissent insatisfait»⁴⁹; perché – oltre tutto – «on ne quitte pas avec elles l'espace à deux dimensions de la page imprimée: l'écriture médiévale est mise en regard, et non pas en mouvement. La solution est ailleurs».⁵⁰

Dove, tuttavia, non è chiaro. Per essere più precisi, è chiaro teoricamente, lo è meno praticamente. L'*ailleurs* per Cerquiglini risiede nell'«outil informatique», che nella sua ipotesi permetterebbe di superare la bidimensionalità della pagina

linguistica, nella pretesa di ricostruire una «lingua» medievale (il francese, soprattutto) rigorosamente unitaria.

⁴⁹ Ivi, p. 112. Non è invece citata l'edizione di Pickens.

⁵⁰ Ibid.

scritta attraverso una disposizione degli elementi testuali in forma *écranique*, cioè mediante presentazione o utilizzazione di tali elementi sullo schermo dell'ordinatore, che, elaborato e continuamente perfezionato dai tecnici informatici, darebbe al filologo (all'editore di testi) possibilità dialogiche e multidimensionali con i testi, finora non disponibili: strumento interattivo per eccellenza, l'ordinatore metterebbe l'editore in condizioni di consultare congiuntamente – attraverso il sistema delle «finestre» – una serie di «données appartenant à des ensembles disjoints», ma anche numerosi dati collaterali, come concordanze, liste di frequenza, tavole rimiche, informazioni codicologiche e paleografiche, oltre a consentire calcoli aritmetici e matematici di ogni genere, che non solo soddisfano il bisogno di esaustività ma favoriscono l'intelligibilità del testo. Ma non basta: «l'ordinateur peut aider a percevoir le mouvement textuel, en rendant visibles les connexions que l'éditeur a préparées et qu'il suggère». ⁵¹

L'entusiasmo con cui il filologo francese ha sposato la causa informatica non si è attenuato nel tempo. A distanza di oltre vent'anni, in un intervento intitolato appunto «Vingt ans après» e pubblicato nel penultimo numero della prestigiosa rivista della genetistica francese, dedicato ad una sorta di stato dei lavori ⁵²,

⁵¹ Ibid., pp. 112-114.

⁵² *Genesis*, n° 30 «Théorie: état des lieux», pp. 15-17.

Cerquiglini, prendendo lo spunto proprio dalle ultime due pagine dell'*Éloge de la variante*, propugna di nuovo il ricorso all'informatica per risolvere i problemi della *mouvance* testuale,⁵³ sacrificata, anzi annullata dall'edizione critica tradizionale su supporto cartaceo: una *mouvance* recuperata – per i testi moderni – dall'«essor... de la critique génétique» che ha scoperto e sempre più valorizzato «la dynamique de l'écriture préparatoire, pour l'espace des possibles antérieurs à l'oeuvre réifiée», nel quale lo studioso intravede «un écho, un symptôme, l'effet théorique de la dématerialisation du texte»; dunque il superamento della bidimensionalità intrinseca alla rivoluzione gutenberghiana, propria cioè della pagina a stampa, ma che in realtà prolunga e conferma la bidimensionalità della pagina manoscritta assunta in sé, avulsa dal contesto codicologico nel quale si trova integrata e dal quale l'editore la estrae per una comparazione verticale del testo qui inserito con altra versione dello stesso testo parimenti scorporato da altri codici tipologicamente affini. Cerquiglini è convinto che l'informatica – annullando la staticità assunta impropriamente dal testo nella pagina – lo restituisca alla sua naturale mobilità, così come i genetisti riescono a recuperare la mobilità

⁵³ Non sarà, ritengo, superfluo rinviare – per la nozione di *mouvance* – a PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972: lo stesso Zumthor ne dà una definizione a p. 507.

dell'*avant-texte* delle opere (letterarie, ma anche figurative e musicali) di autori contemporanei mettendo a profitto, appunto, lo strumento informatico.

Va precisato che lo studioso francese – che si è misurato, assieme a Jean-Louis Lebrave e ad altri genetisti, con l'edizione genetica di opere moderne (*Madame Bovary*) e partecipa all'iniziativa dell'Università Johns Hopkins per la digitalizzazione dell'intera tradizione del *Roman de la Rose* (300 mss.) – è ben consapevole che, se i mezzi sono gli stessi (o quasi), il fine del filologo medievale e l'oggetto della sua cura si differenziano notevolmente da quelli del genetista: «Le manuscrit médiévale n'est pas, comme le manuscrit moderne, un avant-texte: ce n'est pas non plus un post-texte, copie ultime d'un original parfait mais perdu, version suspecte sinon fautive qu'a dégradée la désinvolture des scribes. C'est un texte: l'énoncé littérairement autonome d'une œuvre qui n'existe qu'au travers de ses énonciations, sémiotiquement solidaire des autres séquences discursives dont s'organise le codex».⁵⁴ In altri

⁵⁴ Ibid., p. 16. A mio avviso, invece, l'intera tradizione manoscritta di un'opera medievale dovrebbe essere intesa come una sorta di *après-texte*, in cui le modifiche rispetto al «testo», anziché dovute, come per le opere moderne, a ripensamenti d'autore (che però potrebbero anche esservi indirettamente confluiti) o a interventi spuri, sono tutte il frutto di adattamenti – alle proprie esigenze o ai propri gusti – dei responsabili delle

termini, ciascuna versione di un testo medievale esisterebbe, sarebbe attiva e produttiva, solo in quanto addendo di una somma formata da tutti gli altri testi riuniti nella stessa raccolta manoscritta.

È evidentemente, quella di Cerquiglini, una formulazione eccessiva, troppo radicalizzata, di un atteggiamento che – meglio calibrato – sta guadagnando terreno nella teoria e nella prassi filologica: quello, al quale si accennava in apertura, di una rivalutazione del codice e della funzione probabilmente attribuitagli dai responsabili della sua confezione, ma che così assolutizzata sembra piuttosto manifestare un atteggiamento elitario analogo, se non pari, a quello di taluni genetisti della prima ora, i quali predicavano (seriamente) la soppressione del testo – superfluo a loro giudizio negli studi di genetica letteraria – in favore dell'*avant-texte* e dell'*après-texte*; negare il diritto-dovere del filologo di favorire, nei limiti che gli sono consentiti, la circolazione e la fruizione delle opere medievali in edizioni basate sull'intera tradizione, accuratamente vagliata, e destinate a un pubblico di non specialisti, rischia, oltre tutto, di nuocere alla stessa ricerca della *mouvance* testuale, per la quale invece il lavoro preparatorio di un'edizione critica, dunque il confronto

varie versioni, da considerare in questa prospettiva come dei veri e propri «coautori» del «testo».

fra tutte le versioni disponibili, è fase primordiale di raccolta dei materiali necessari a metterla in evidenza.

Che l'informatica possa essere, e in effetti sia, di grande utilità per il lavoro filologico è fuori di dubbio. La disponibilità di fotografie dei codici digitalizzate ad alta risoluzione – che sullo schermo possono essere ingrandite molto più di quanto sia consentito, sulla pagina reale, con qualsiasi tipo di lenti –, la comparazione, sempre a schermo, di un certo numero di queste fotografie riproducenti versioni differenti dello stesso testo, l'esistenza di concordanze di alto livello e di glossari e dizionari di ogni tipo, rendono molto più agevole il lavoro filologico, soprattutto se sono liberamente disponibili in rete, o almeno acquisibili senza eccessive difficoltà, soprattutto economiche. È altrettanto indubbio che l'informatica favorisce – in campo filologico – una gestione dei dati molto più agile e veloce e consente di mettere rapidamente in relazione elementi testuali e paratestuali dispersi tra varie fonti. Una vasta letteratura ha cominciato da tempo a dissodare un terreno di natura diversa da quella alla quale è abituato il filologo: non è questa evidentemente l'occasione per una rassegna bibliografica che ne dia conto. Ma che l'elaboratore sia in grado di superare completamente, e in maniera definitiva, i limiti di un approccio tradizionale ai materiali non è ancora pienamente dimostrato, se non per quanto riguarda la fruibilità immediata e contestuale degli strumenti accessori sopra indicati: i tentativi finora messi

in campo – più in via teorica che nella pratica editoriale – lasciano per ora dubbiosi sulla effettiva fattibilità di procedimenti informatici per la soluzione dei problemi fondamentali dell'ecdotica, e più esattamente per una automatizzazione apprezzabile e garantita della produzione di edizioni critiche; al riguardo, sarebbero sufficienti da un lato lo scarso interesse suscitato dal progetto di Dom Froger⁵⁵, dall'altro le perplessità che emergono da alcuni dei testi pubblicati negli Atti del Convegno del 1993 organizzato alla Certosa del Galluzzo dalla Fondazione Ezio Franceschini:⁵⁶ la multimedialità e l'interattività sono conquiste preziose anche per l'ecdotica, funzioni che rendono meno lento il lavoro dell'editore di testi medievali, quando mettono in relazione l'immagine del codice con la sua decodificazione alfabetica, il testo con la miniatura che lo commenta, la notazione quadrata con la sua trascrizione moderna e anche con la relativa esecuzione musicale e cantata. Ma non si vede, ad esempio, come sia possibile visualizzare contemporaneamente tutti i relatori di un determinato testo a tradizione particolarmente folta, se lo schermo – anche il più grande – non ammette, in

⁵⁵ Dom J. Froger, *La critique des textes et son automatisaton*, Paris, DUNOD, 1968.

⁵⁶ *Macchine per leggere. Tradizioni e nuove tecnologie per comprendere i testi*, a cura di C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994.

videate leggibili, più di quattro (o al massimo sei) finestre; né si vede in che cosa il filologo sia in ciò avvantaggiato rispetto all'edizione sinottica a stampa, anch'essa condizionata da analoghi limiti spaziali. Oltre i quali è possibile avventurarsi passando ad una videata o a una pagina successiva, oppure utilizzando – in informatica – la non-linearità propria dell'ipertesto, cioè la possibilità di passare velocemente da un dato all'altro: dalla scheda dell'autore a quelle di ogni singolo testo a lui attribuito e alla bibliografia relativa, o alle diverse strutture metrico-ritmiche che il testo assume nelle sue varianti; oppure dalla versione A alla versione B, e alla C, e così via: ma sempre, comunque, nella stessa successione temporale – anche se molto velocizzata – con la quale si possono compiere le stesse operazioni manualmente.

Dell'ipertesto si discute molto e da tempo, ma gli ipertesti realizzati sono rari, soprattutto in Italia; ed è indubbio che agiscano secondo il principio della non-linearità. Ma solo della non-linearità spaziale, non di quella temporale. Secondo la sintetica definizione che ne dà un ottimo manuale di critica genetica, redatto da Almuth Grésillon,⁵⁷ l'ipertesto è un insieme di documenti scritti, collegati informaticamente da reti relazionali; come si è accennato, per il medievista – non meno

⁵⁷ A. GRESILLON, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaire de France, 1994, p. 244.

che per il genetista –, i documenti possono, oltre che scritti, presentarsi in forma di immagine o – quando sia disponibile – di esecuzione sonora della melodia.

Ciò non toglie, peraltro, che questi documenti – quale ne sia la loro natura – per essere visibili contemporaneamente sullo schermo dell'elaboratore non debbono necessariamente assumere forma ipertestuale: la pagina di un codice o di un manoscritto d'autore (immagine, in bianco e nero o a colori), la sua trascrizione diplomatica e/o interpretativa (testo), la notazione moderna della melodia ed eventualmente la sua esecuzione strumentale e/o vocale possono affiancarsi in una stessa videata e semplificare i raffronti tra le diverse realtà testuali; una serie di immagini di manoscritti – ma non più di quattro, per risultare agevolmente decifrabili – possono essere comparate tra loro e con le rispettive trascrizioni, oppure una serie di versioni dello stesso testo possono essere disposte sinotticamente, a due a due (su schermi particolarmente grandi anche a tre a tre), per metterne in luce e studiarne la *mouvance*. L'ipertesto, che va indubbiamente oltre la soluzione ancora artigianale qui descritta, continua però a non consentire una sinossi completa del materiale: è vero che da una schermata-base una serie di ponti (i link) apre – attraverso appositi pulsanti – le schermate successive, tutte collegate alla prima e tra loro, ma queste schermate o si escludono man mano l'un l'altra, oppure si sovrappongono e l'operatore deve di continuo

richiamare – evidenziandole – quelle che gli sono necessarie in quel momento: e sempre solo alcune alla volta. Ovviare a questa limitazione sarà forse possibile e l'informatica dovrà (e probabilmente potrà) studiare una soluzione idonea a superarla, forse frammentando il testo, cioè mettendo in rapporto – anziché, per esempio, una intera canzone in tutte le sue versioni – ogni singola strofa con la corrispondente di tutti gli altri relatori: un *escamotage* realizzabile anche con la semplice giustapposizione di documenti in word e di porzioni opportunamente ritagliate delle immagini digitalizzate dei codici. Ma in ogni caso, l'operatore dovrà sempre frazionare i suoi interventi, rinunciando alla visione di insieme che la sinossi cartacea, certo più faticosa, non gli ha mai negato.

I motivi che mi lasciano perplesso di fronte all'entusiasmo con cui Cerquiglini ha sposato la causa informatica – entusiasmo rivelato dalla frase in cui riassume la sua fiducia nell'ipertesto⁵⁸ – sono essenzialmente due: l'ipertesto (e in genere l'informatica) non risolvono il problema, da lui ripetutamente posto, di una effettiva visibilità della *mouvance* testuale, che in attesa di ulteriori sviluppi tecnici resta affidata ancora ad una sinossi completa dell'intera tradizione, siano i relatori due o venti o trecento, compiuta manualmente dal filologo; e

⁵⁸ «De l'éloge de la variante à une apologie de l'hypertexte», in «Vingt ans après», cit., p. 17.

comunque l'elettronica (almeno per ora) non elimina ma trasforma e, in prospettiva, facilita proprio quello studio sinottico delle varianti che, nell'*Éloge de la variante*, Cerquiglini liquidava come tentativi simpatici, molto utili, che rivelano un bisogno sentito ma che lasciano insoddisfatti.

L'outil informatique non apporta per ora che una maggiore facilità e rapidità nell'escussione dei testimoni e nell'individuazione degli errori, lasciando intatto il peso della selezione delle varianti adiafore sulle spalle e alla responsabilità dell'editore. Il quale, come ho tentato di dimostrare, non potrà mai ritenere di aver ripristinato il testo autentico, e dovrà ammettere che il risultato da lui ottenuto è non più che un'ipotesi, una tra le tante possibili. Ma avrà in ogni caso la consapevolezza di aver riportato alla luce – in una veste corretta e fruibile – un testo o una serie di testi destinati altrimenti a restare confinati in codici inaccessibili ai più.

Fermo restando, dunque, che la filologia testuale continuerà a praticare, per ora artigianalmente, l'edizione critica e a confermarne, con tutte le sue limitazioni, la funzione basilare per il recupero del testo; ricordando tuttavia, con A Valle, che «uno dei limiti più gravi di non poche edizioni critiche è quello di trattare i singoli codici che ci hanno trasmesso un'opera, come delle pure astrazioni, senza legami concreti con la cultura che li ha prodotti» (a causa anche delle sigle impiegate per

distinguerli, «che favoriscono [...] molto spesso un appiattimento storico delle singole testimonianze»);⁵⁹ ammettendo che l'informatica, che già oggi contribuisce in misura notevole ad agevolare la soluzione di alcune fasi – accessorie ma non secondarie – delle operazioni editoriali, sia in grado in un futuro che, vista la rapidità dei progressi tecnologici, potrebbe anche essere prossimo, di proporre all'ecdotica strumenti sempre più sofisticati e sempre più corrispondenti alle sue esigenze; anche se progressi effettivi in questo campo saranno realizzabili solo nella misura in cui l'editore-filologo riuscirà a specificare in dettaglio quali siano queste esigenze, suggerendo ai tecnici le modalità teoriche per soddisfarle, è comunque innegabile che i campi di azione della critica del testo si vanno ampliando di continuo, a cominciare dalla possibilità di approntare, anche con l'ausilio dell'informatica, vere e proprie edizioni critiche di singoli testimoni,⁶⁰ in quanto contenitori strutturati di materiale

⁵⁹ D'A S. AVALLE, «Fenomenologia ecdotica del Medioevo Romanzo», cit., p. 136.

⁶⁰ Ibid., p. 137. Oltre che essenziali ad «una più approfondita conoscenza del carattere e del significato storico delle compilazioni (sillogi o *summae*) che ci hanno trasmesso l'opera presa in esame», tali edizioni si rivelerebbero strumenti preliminari per l'edizione critica tradizionale, ma ci offrirebbero anche l'opportunità di *leggere*, che è quanto dire conoscere,

letterario apparentemente eterogeneo ma che per essere stato (più o meno accuratamente) selezionato e riunito in un «libro» deve corrispondere necessariamente ad un disegno, ad un progetto, la cui realizzazione ha richiesto un notevole impegno economico; il quale, a sua volta, implica una struttura socioeconomica – più specificamente, una committenza – in grado di finanziarlo. In questa prospettiva, la definizione del codice come «*unité organique hétérogène*»⁶¹ può costituire un punto di avvio interessante per una impostazione teorica dello studio del «libro» medievale in quanto testimonianza non neutra di una ricezione e organizzazione non casuali dei testi antologizzati in un canzoniere: provenzale, ma non solo; alla base della scelta degli autori e delle opere da trascrivere – oltre alle inclusioni fortuite, accidentali, riempitive di spazi vuoti, di cui comunque varrà la pena di tener conto, se non altro per catalogare i materiali di cui la committenza ha avuto la disponibilità – dovrebbero esserci e dovrebbero essere almeno in parte reperibili i motivi che l’hanno orientata; e l’analisi approfondita, e in taluni casi comparata, dei codici potrebbe metterli in luce o, nella peggiore delle ipotesi, chiarirci meglio le idee sull’ambiente culturale che li ha prodotti. Una maggiore

un libro medievale nella sua concretezza e soprattutto nella sua articolazione e struttura fondamentali».

⁶¹ B. CERQUIGLINI, «*Vingt ans après*», cit., p. 16.

attenzione della filologia testuale all'eventualità di predisporre edizioni, criticamente vagliate, dei singoli manoscritti e la successiva, o contemporanea, analisi degli elementi testuali e paratestuali che caratterizzano ciascuno di questi «libri», potrebbe aprire (o meglio, dilatare) un campo di indagine – collaterale a quello dell'edizione critica di una serie di testi estrapolati dai loro diversi contenitori, in ogni caso irrinunciabile – in cui alla dismissione di una «quête de l'authentique» purtroppo inattuabile e comunque quasi sempre inattuabile, corrisponderebbe probabilmente la garanzia di risultati storicamente validi per una definizione, non virtuale, dei criteri-guida che hanno informato una loro determinata e circoscritta ricezione e che ne hanno condizionato, in varia misura, la trasmissione.

Un apporto – marginale, ma non troppo – a questo tipo di indagine possono recarlo gli studi di codicologia, o meglio di archeologia del manoscritto, che, dando rilievo – tra l'altro – alla fenomenologia degli elementi «peritestuali», consentono di valutare più sistematicamente dati ai quali non sempre il filologo presta l'attenzione che meritano: non solo la *mise en page* e le proporzioni tra lo specchio di scrittura e i quattro margini, ma anche – e forse soprattutto – il comportamento dello scriba nel garantire – con l'introduzione dei compendi, con l'uso dei tagli di parola in fin di riga, con una accorta gestione della densità dei segni grafici – il massimo della

leggibilità con il minimo dispendio di spazio. E non vanno trascurati l'interpunzione, dipendente in varia misura dal libero arbitrio del copista, e le variazioni ortografiche, con le interferenze tra le diverse rappresentazioni di fonemi ignoti alla *scripta* latina: può sembrare ozioso insistere sull'opportunità di tener conto – oltre ovviamente del testo – di tutto il peritesto, in una analisi sistematica, puntuale e completa, dell'intero codice (in quanto «libro»); ma non lo sarà poi tanto se una specialista di archeologia dei manoscritti medievali come Marilena Maniaci rileva che, nei manoscritti medievali in volgare, i problemi dell'interpunzione – «che continua ad essere ampiamente trascurata dagli editori di testi» – e dell'ortografia – «che permane monopolio pressoché esclusivo dei linguisti» – non sono ancora stati affrontati comparativamente e in una prospettiva «sperimentale»,⁶² mentre potrebbero giovare, ad esempio, di un confronto sistematico tra codici co-areali e anche tra un *descriptus* e il suo modello.

In tutte queste operazioni, l'informatica può offrire un sostegno tecnico non indifferente: purché non si trascuri il rischio di volatilità implicito nei prodotti elettronici e nei loro supporti fisici. Chi si avvale dell'elaboratore per i propri lavori sa che perfino una applicazione di normale utilizzo, come un

⁶² M. MANIACI, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma, Viella, 2002 (seconda ristampa 2007), p. 122.

elaboratore di testi, può riservare sgradevoli sorprese, se non si ha l'accortezza di trasferire, di volta in volta, i singoli *file* prodotti su qualsiasi piattaforma, alla versione più recente, man mano che le applicazioni stesse vengono aggiornate. Non è inusuale vedere svanire nel nulla o scoprire che sono divenuti illeggibili i propri scritti o le banche dati religiosamente e fiduciosamente registrati su un hard-disk o su un cd-rom: e forse in futuro – chissà – potrebbero essere esposti agli stessi pericoli anche i *file* affidati a un dvd.

Come si è visto, sull'opportunità di rivalutare il codice in quanto «libro» è già a suo tempo intervenuto D'Arco Silvio Avalle, con affermazioni che non solo appaiono condivisibili ma soprattutto che hanno dalla loro una preveggenza anticipatrice di cui questo mio contributo non è altro che un codicillo, solo parzialmente divergente: una divergenza comunque limitata ad un corollario della tesi di Avalle e cioè che una diretta e autonoma analisi del libro medievale – nel caso che interessa, dunque, di un canzoniere, e nella fattispecie di un canzoniere provenzale, costringendo l'editore di una singola canzone, o dell'intero peculio di un determinato poeta, a interessarsi in modo specifico degli elementi materiali relativi ad ogni suo vettore, risulterebbe di evidente profitto per le edizioni critiche monografiche. Personalmente, non ritengo che le due linee di ricerca possano davvero intersecarsi e fornire spunti risolutivi di reciproca utilità, soprattutto perché non

sempre – anzi quasi mai – sovrapponibili, a causa della loro diversa natura: critico-descrittiva centrata sull’analisi obiettiva di un reperto materiale storicamente determinato nel primo caso, critico-ricostruttiva basata sulla ricostruzione soggettiva di un prototesto virtuale nel secondo caso. È ovvio comunque che dall’esplorazione puntuale di un singolo canzoniere si possono acquisire dati, per lo più microtestuali, ma indubbiamente preziosi che, correttamente letti nel contesto di quello specifico vettore, offrono la chiave per una soluzione sfuggita al ricostruttore del prototesto, o da lui non tenuta nel debito conto.

Per esempio, l’apocrifia di due *unica* attribuiti a Raimbaut de Vaqueiras, resa più che evidente da errori linguistici non imputabili certo all’autore,⁶³ è confermata e giustificata dalla

⁶³ G. TAVANI, «Raimbaut de Vaqueiras, *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392,5a)», *Lecturae Tropatorum*, I, 2008, pp. 27-31 (<http://www.lt.unina.it/Tavani 2008.pdf>), modificato e ampliato in un successivo intervento («A propósito de una pseudo “cantiga de amigo” provençal») al IV Congreso internacional de Linguística Histórica-Homenagem a Ivo Castro, Lisbona 17-21 luglio 2017, in pubblicazione negli Atti del Congresso, ma in versione italiana anche qui di seguito. Per *Gaita be*, cf. la conferenza pronunciata al seminario «Romania romana» del giugno 2009 sulla probabile apocrifia dell’estampida, confluita e ampliata in G. TAVANI, «Raimbaut de Vaqueiras secondo Sg», in *Rivista di Studi Testuali*, X-XII, 2008-2010, pp. 267-292.

struttura di S^g, in cui si riflettono (oltre all'intenzione valorizzatrice di un corpus – il canzoniere di Cerveri – altrimenti destinato a svanire quasi completamente nel nulla) il proposito da un lato di rafforzare e di avallare il magistero assegnato a Raimbaut dalla cultura catalana attribuendogli due testi di carattere latamente iberico, dall'altro di fornire ai poeti dilettanti tardotrecenteschi uno strumento «didattico» in funzione di quella «sorta di apprendistato artigianale, di pedagogismo parcellizzato»⁶⁴ resi manifesti sia dalla raccolta cerveriniana, sia dalle scelte operate sui testi di Raimbaut e di Giraut de Bornelh e dalla loro collocazione in posizione di grande prestigio, sia ancora e soprattutto dall'inclusione di un'ultima sezione dedicata ai poeti consistoriali.⁶⁵ E un altro esempio – ma ne potrebbero essere adottati molti altri – è quello del canzoniere M, la cui confezione (o semplicemente la cui trascrizione nella veste pervenuta) a Napoli viene ad essere posticipata fino almeno al 1270-1271, per l'inserimento – in calce a *Totz lo mons es vestitz et abrazatz* di Peire Cardenal (BdT 225-62) e da parte della stessa mano dell'intero canzoniere, di una tornada apocrifia che non può essere stata

⁶⁴ AVALLE, «I canzonieri», cit., p. 157 di *La doppia verità*.

⁶⁵ G. TAVANI, «Raimbaut secondo S^g», cit..

composta – da un rimateore non eccellente – prima di quegli anni.⁶⁶

Non meno interessante può risultare il caso delle prime carte – solo parzialmente superstiti – del canzoniere S.⁶⁷ Com'è facile verificare, soprattutto ora sulla scorta della descrizione e dell'indice pubblicati da Luciana Borghi Cedrini⁶⁸, il canzoniere bodleiano presenta in apertura una singolarità interessante. La prima carta, ridotta a un lacerto malamente leggibile, contiene un frammento di un testo di Riccardo Cuor di Leone (BdT 420,2), trådito anche, ma non in apertura, dal canzoniere P, ritenuto affine – com'è noto – di S (e chiamati entrambi da A valle a costituire la cosiddetta «terza tradizione»,⁶⁹ assieme a

⁶⁶ G. TAVANI, «Peire de Blai, *En est son fas chansoneta novelha* (BdT 328,1), pubbl. nella rivista on-line *Lecturae Tropatorum*, III, 2010, pp. 15-17 (<http://www.lt.unina.it/Tavani 2010. pdf>).

⁶⁷ Oxford, Bodleian Library, Douce 269.

⁶⁸ *I. Canzonieri Provenzali. 5. Oxford, Bodleian Library. S (Douce 269)*, a cura di L. BORGHİ CEDRINI, Modena, Mucchi Editore, 2004 («Intavulare». Tavole di Canzonieri Romanzi).

⁶⁹ D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 120 ss. Nella nuova edizione, curata da Lino Leonardi, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 98 ss. Sulla cosiddetta «terza tradizione» e sulla sua effettiva consistenza (e probabile inesistenza), è indispensabile ora il ricorso a due lavori di grande interesse, recentemente pubblicati: il

Uc, dai quali però PS molto spesso si differenziano, oltre che a divergere non meno frequentemente tra loro). La presenza «introduttiva» della *retroencha* di re Riccardo, in lingua d'oil, appare in effetti abbastanza anomala: l'affine P relega la canzone-sirventese riccardiana – elaborata durante la prigionia dell'autore – al 67° posto, tra una serie di 6 canzoni di Peire Vidal e una di 8 di Folchetto di Marsiglia, senza nessun apparente legame con i componimenti circostanti, mentre in S apre il canzoniere ed è seguita da dodici testi vidaliani. Inoltre, S – se trascuriamo la *retroencha* – si presenta come una sorta di «Peire Vidal Sammlung», mentre P avvia la propria silloge all'insegna di quattro componimenti attribuiti indebitamente a Blacasset, e da 16 di Giraut de Borneil.⁷⁰

Dunque, anche da un sommario esame comparato delle prime pagine dei due canzonieri, risulta evidente che, pur elaborati praticamente negli stessi anni (i primi del XIV secolo) e

primo, fondamentale, è il saggio di LUCA BARBIERI, «*Tertium non datur?* Alcune riflessioni sulla “terza tradizione” manoscritta della lirica trobadorica», in *Studi Medievali*, 3ª serie, XLVII, II, 2006, pp. 497-548; il secondo, non meno importante, di ELENA BALBIS, *Sondaggi sulla «terza tradizione» manoscritta della lirica trobadorica*, tesi di laurea dell'Università di Torino, AA. 2007-2008, discussa e approvata il 23.3.2009, con il massimo dei voti.

⁷⁰ Cf. G. TAVANI, «S e P: due progetti di canzoniere», in *Studi Romanzi*. VII, 2011, pp. 7-31, riproposto anch'esso qui di seguito.

manifestando una certa affinità testuale – dunque, la possibilità di aver avuto accesso alle stesse fonti o a fonti scarsamente differenziate, tipologicamente essi differiscono quanto basta per rendere palesi due progetti antologici diversi, due gusti diversi, e dunque due committenti diversi; e sicuramente due menanti diversi, sia per esperienza scrittoria che per competenza linguistica. Di **S** si può affermare quasi sicuramente che sia stato trascritto nel Veneto, da un menante più esperto di testi oitanici o francoveneti che provenzali; di **P** sappiamo invece che il copista – che si sottoscrive a c. 83v, alla fine della prima colonna e anche del nucleo principale della raccolta («Petrus Berzoli de Eugubio fecit / hoc opus») – era umbro, di Gubbio, probabilmente attivo in area centroitaliana, forse toscana, come ritengono Corrado Bologna, Stefano Asperti, implicitamente Stefano Cingolani (ma per vari dei materiali confluiti nel canzoniere mediceo-laurenziano non si può escludere un percorso di trasmissione dal Veneto verso la Toscana, se non direttamente a Firenze).⁷¹

⁷¹ Cf. S. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti «provenzali» e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 161-163. E si vedano anche, a p. 185, le considerazioni sul «rapporto tra Toscana e Marca Trevigiana come elemento costante e direi strutturante nell'insieme di relazioni su cui P – e forse anche F – risulta costruito». Per altre notizie cf.

Quel che più interessa, dal nostro punto di vista, è l'accostamento – in **S** e solo in **S** – tra la canzone di prigionia (di prigionia effettiva) di Riccardo e quella in cui Peire Vidal si dichiara anche egli prigioniero, ma d'amore.⁷² Se accanto a questo non proprio banale accoppiamento – proposto all'inizio della silloge – collochiamo la canzone (assente peraltro in **S**) in cui Bertolomé Zorzi riprende non pochi versi dello stesso testo di Peire Vidal in apertura del canzoniere, utilizzandoli a modo di citazioni d'autorità,⁷³ potrebbe risultare non del tutto priva di fondamento l'ipotesi che il committente del nostro canzoniere possa essere stato lo stesso Zorzi.⁷⁴ Il quale, probabilmente dedito di nuovo ai commerci dopo il suo ritorno (1273) dalla prigionia genovese, non mancava certo delle risorse economiche minime necessarie per progettare e commissionare

l'indice di **P** a cura di G. NOTO (*I. Canzonieri Provenzali. 4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, P (plut. 41-42)*, Modena, Mucchi editore, 2003, pp. 32-36.

⁷² L'accostamento si ripete, ma non in posizione di rilievo, anche in **P** (all'interno della serie vidaliana), e dunque non si può escludere che fosse già previsto dalla fonte comune di **PS**; è comunque evidente che la funzione introduttiva conferitagli da **S** – se non era già nell'antecedente – deve essere stata frutto di una scelta precisa della committenza.

⁷³ *Mout fai sobreira folia*, BdT 74,9, trådita da **AIKd**; cf. EMIL LEVY, *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle 1883, pp. 61 ss.

⁷⁴ Ma sulla possibile committenza di **S** mi soffermerò in altra sede (cf. supra, nota 70).

l'esecuzione di una raccolta personale dei trovatori di suo gradimento. Tanto più se si considera che la confezione del codice sembra aver obbedito a criteri di economicità non estranei alla cauta mentalità mercantile: lo attestano la scarsa qualità della pergamena,⁷⁵ la sobrietà dell'ornatura⁷⁶ e la non eccelsa competenza linguistica di un amanuense di ripiego.

La puntuale e accuratissima descrizione del codice elaborata da Luciana Borghi Cedrini⁷⁷ – mettendone nel dovuto rilievo particolarità finora trascurate (tra le quali non unica ma particolarmente interessante, nell'ultima pagina pergameneacea, CCLII, una sorta di «inventario» o elenco dei trovatori inclusi nel canzoniere, redatto sicuramente da un possessore, forse tra la metà del XIV secolo e l'inizio del XV) – corrobora l'utilità preconizzata da Avalle di edizioni critiche dei singoli canzonieri provenzali in quanto «libri» autonomi e non solo collettori di varianti testuali. Per restare nei limiti di un discorso necessariamente generico come quello che mi sono qui

⁷⁵ «La pergamena non è di buona qualità, e anzi forse di risulta... e talora deturpata, anche entro lo specchio di scrittura, da fori che appaiono sicuramente originari, dacché il testo non mostra lacune alla loro altezza, ma si arresta subito prima e riprende subito dopo»: L. BORGHİ CEDRINI, *op. cit.* (cf. nota 68), p. 34.

⁷⁶ Cf. *ivi*, p. 39.

⁷⁷ Cf. *ivi*, pp. 28-53.

proposto, una lettura di S – svincolata da esigenze stemmatico-ricostruttive – lascerebbe libero il lettore critico di porsi quesiti legati più specificamente alla struttura del canzoniere, alla scelta degli autori introdotti, alla loro collocazione «gerarchica», alla quantità, alla qualità e alla tipologia dei componimenti ammessi, all'omissioni di certe composizioni e all'inclusione di altre (oltre che ai motivi – di gusto, di necessità – che possono aver determinato le prime come le seconde), ma anche alla specifica disposizione seriale assegnata alle strofe (la cui successione è, come è ben noto, particolarmente instabile nella tradizione manoscritta dei trovatori, specie dei più frequentati).

Il primo dei testi di Peire Vidal tràditi da S – e da P – è una delle innumerevoli prove di questa instabilità, manifestata comunque anche da numerosi altri testimoni di *Qan hom es en autrui poder*: è sufficiente consultare l'edizione di Avalle per rendersene conto. Alle pp. 398-399 del II volume sono elencate ben 16 combinazioni strofiche assunte dalla canzone vidaliana: rispetto all'ordine adottato da Avalle – che segue quello dei canzonieri A e B, 1-7 più la prima tornada 8 con l'aggiunta delle ultime due tornadas 9 e 10 desunte da altri testimoni – SP presentano questa disposizione: 1, 2, 4, 6, 7, 3, 5, 10, ovvero, comparativamente:

Avalle	1	2	3	4	5	6	7	8
	9	10						

AB	1	2	3	4	5	6	7	8
	-	-						
SP	1	2	4	6	7	3	5	8

una serie, quella di **SP**, diversa da quella indicata dall'editore, il quale, assimilando i due canzonieri al gruppo **DHQ**, gli ha assegnato cumulativamente la serie 1 2 6 3 7 4 5 - - 8. Varrà la pena di richiamare quanto già accennato in precedenza, e cioè che, negli stessi anni e nello stesso ambiente in cui è stato confezionato **S**, Bertolomé Zorzi, nella canzone *Mout fai sobreira folia*, introduce in coda a ciascuna delle sue strofe i quattro versi iniziali delle prime sette cobbole di *Qan hom es en autrui poder*⁷⁸, ma in un ordine ancora diverso: 1 2 5 6 7 3 4, molto simile a quello del canzoniere **L**, dal quale si differenzerebbe unicamente per l'inversione tra la 6^a e la 7^a (ma in realtà in **L** la 7^a strofa, aggiunta a margine dal correttore – reca il segno di inserimento – una croce – che parrebbe rinviare alla fine della 6^a e non della 5^a; quindi la successione adottata da Zorzi corrisponderebbe esattamente a quella di **L**).

⁷⁸ Un caso di intertestualità già messo in rilievo in BdT 364,39, in calce alla scheda relativa al «sirventese-canzone» di Peire Vidal.

A questo punto, parrebbe superfluo proseguire nell'esposizione di casi «critici» analoghi a quelli finora illustrati: chiunque desideri arricchirne la lista di ulteriori esempi, non avrà difficoltà a trovarne ad apertura di libro mettendo a confronto due o più edizioni monografiche soprattutto di trovatori e di componimenti che abbiano goduto di una notevole diffusione (da considerare, sempre, fattore primario di diffrazione). Ma ancora una volta tengo a ribadire che il senso di frustrazione dovuto alla consapevolezza della precarietà e della pur sempre limitata affidabilità delle più accurate edizioni monografiche, non può e non deve dissuaderci dal perseverare nei tentativi di rendere accessibili al lettore moderno i testi fondanti della nostra cultura. Si dovranno reperire o inventare filtri nuovi con cui integrare gli strumenti già disponibili e percorrere strade alternative a quelle finora battute. E una di queste strade potrebbe essere, appunto, l'approntamento di edizioni – critiche, ovviamente – dei singoli canzonieri. Il principio di quella che Avalle definiva «la "doppia verità" dei documenti del passato» – la verità dei protagonisti (i singoli autori) e la verità dei testimoni (i manoscritti) – può risultare di utile applicazione nel campo trobadorico, rivalutando i codici – non più «exploité[s] comme [des] carrière[s]» né ridotti a sigle «sostanzialmente svincolate da quella che chiamerei la

materialità storica del libro che esse simboleggiano»,⁷⁹ pubblicandoli (non certo diplomaticamente ma criticamente), usandone la materialità storica quale «uno degli strumenti più validi a dirimere eventuali casi dubbi, oppure ad acquisire solide conferme storiche di risultati ottenuti col solo ausilio e con l'applicazione delle regole della logica formale».⁸⁰

È ovvio che un'impresa del genere richiede tempi lunghi, che tuttavia possono essere abbreviati riscontrando accuratamente le edizioni diplomatiche già esistenti con i manoscritti relativi, ma soprattutto richiederebbe la formulazione di una serie di criteri, improntati soprattutto alla «riproduzione esatta e consapevole»⁸¹ dell'assetto linguistico ma anche strutturale del codice, ai quali gli editori possano genericamente attenersi, pur nella loro piena autonomia di giudizio sull'applicabilità piena o parziale di tali criteri, e adattandoli con opportuna duttilità all'oggetto delle loro cure.

Non intendo certo dettarli io, in questa sede, tali criteri: posso al più sottoporre all'attenzione del lettore – che spero benevolo,

⁷⁹ AVALLE, «I canzonieri», cit. p. 166.

⁸⁰ Ivi. E cf. anche p. 167.

⁸¹ AVALLE, «Un'idea di filologia romanza», voce *Filologia Romanza*, in *Enciclopedia Italiana*, 5^a appendice: E-Is, Roma 1992; cf. in Id., *La doppia verità*, cit., p. 717.

secondo tradizione – un primo abbozzo (un breve specimen) di come ho tentato di presentare le prime carte del canzoniere S (Oxford, Bodleian Libray, Douce 269), pergameneo esemplato negli ultimi anni del XIII secolo, del quale esiste un'edizione diplomatica non particolarmente affidabile di Shepard,⁸² controllata punto per punto su una fotografia digitalizzata del manoscritto.

I principi ai quali mi sono attenuto sono genericamente quelli applicati nelle edizioni di testi a manoscritto unico, ovviamente adeguati alla diversità dell'oggetto: rispetto assoluto dell'assetto linguistico e strutturale del codice (con segnalazione a margine delle anomalie del testimone rispetto all'edizione monografica più accreditata, alla quale si rinvia necessariamente per il confronto con il resto della tradizione), segnalazione (sempre a margine) di eventuali errori (o che tali sembrano) del dettato testuale, introduzione o integrazione tra parentesi quadre di rubriche totalmente o parzialmente assenti, ripristino totale o parziale (sempre tra quadre) dell'incipit e di porzioni di testo cadute per guasto meccanico, annotazione a pie' di pagina di chiarimenti o di supplementi d'informazione ritenuti utili per orientare il lettore sulle particolarità più importanti del

⁸² W. P. SHEPARD, *The Oxford Provençal. Diplomatic Edition of the Manuscript of the Bodleian Library Douce 269, with Introduction and Appendices*, Princeton-Paris 1927.

manoscritto. Si tratta, è opportuno ripeterlo e sottolinearlo, di non più che di uno specimen, sul quale mi sarebbe sommamente grato ricevere tutti gli appunti e i suggerimenti provocati o stimolati dalla sua lettura.

Proposta di edizione delle prime carte del Canzoniere S

I

[**Reis Rizard**]

[Ja nus hom pus non dira sa raison]

...

qe messire met [ma terra en torment]
no li remembra del nostre [segrament]
qe non feimes andos comunelm[en]
ben sai de voir qe gaire longamen
non serai eu sa pris.

Mi compagnon, cui j'amoï et cui j'am,
cil de chail [et] cil de perserain,
di lor, chanzon, q'il non son pas certain:
unca vers els non oi cor fals ni vain;
s'il me guerroat, il seron qe villain
tan com ge soïe pris.

Or sachent ben, enjeuin et torain,
cil bachaliers qi son legier et sain⁸³

....

II

⁸³ Rubrica attributiva e incipit desunti da P, rispettivamente cc. 22^a e 22^b. Il testo trascritto in P ha suggerito alcune integrazioni.

[Peire Vidal]

[Qan hom es en autrui poder]

..... (p. II)

II

[so qe·lh despla]z ab gen cobrir 11

[per se]mblanza de non-caler.

donc puos, can ve qe sos luos es,

contra cil qi aura mespres

non sia flac ne nuallos, 15

q'en gran dreit noz pauca ocaisos. *pauc d'*

Prez et joven voill mantener

III (Avalle IV)

et bona[s] dompnas obezir

et a cortesa gen servir;

eu non ai gran cura d'aver. 20

Et pero, s'eu poder agues,

non es cons ni dux ni marques

cui meillz plagues messios (p. III)

ni men se pac d'avol baros.

Bona dompna, Deu cuit veder 25

IV (Avalle VI)

can lo vostre gen cors remir,

et puos tan vos am e-us desir

granz bes me·n deuria escager:

c'aissi m'a vostr'amors conques

et vencut et lachat et pres, 30

c'ab tot lo segle, se meus fos,

m'en tenri'eu paubre ses vos.

Dompna, qan vos vi remaner

V (Avalle VII)

et m'avenc de vos a partir,
 tan m'angoueron li sospir 35
 c'ab pauc no m'avenc a cazer.
 Ha, dolza dompna, francha res,
 vailla·m ab vos Deus et Merces!
 Retenez mi et mas canchos,
 sitot per al corteis gelos 40
 Tant ai de sen et de saber
 VI (Avalle III)
 qe del tot sai molt meill chausir,
 et sai conoisser et grazir
 qi·m sap honrar ni car tener,
 et teing mal us dels genoës, 45
 c'ab bel semblan gai et cortes
 son a lor amics amoros
 et als enemics orgoillos
 Cil qi pot et no vol valer,
 VII (Avalle V)
 com no s'esforcha del morir, 50
 Deu, car la mort no·l deign'aucir
 per far enoi et desplaser?
 Et es trop laich d'onrat pagues,
 can recoill las rendas e·l ses:
 cor poirit ab cors vermenos 55 (*p. IV*)
 viu ses grat de Deu et de nos.
 Emperair soi dels genoës,
 VIII (Avalle X)
 et ai un etal feu conqes

don eu me teing honratz et pres,
et soi amics dels borbonos.⁸⁴ 60

Peire Vidal . cp. [4-3]*

(p. IV 7° riga)

Qant hom honratz torna en grand paubrera
c'a estat rics et gran benenansa,
de vergogna non sab ren com se qera
et ama mais **cobrir sa** malenansa;
perq'es maior merces et plus franc dons
qant hom fai ben al paubre vergognos
qe a manz d'altres q'ont en qerir fiansa.
Q'eu era rics et de bona mainera,
mas ma dompna m'a tornat en e[r]ransa,
qe [m'es] mala et salvage guerrera;
et a-n pecat, car aissi-m desenansa
et non pot trobar mais nullas ochaisos,
mais qar li soi fidels et amoros
et d'aqest tort no-m vol far perdonansa.
La sa guerra mi es tan sobrancera
qe-n si-m fai mal, non aus prendre venjansa,
et s'eu li fug ni qanbi ma charera
denan mes oillz vei sa bella senblansa,

⁸⁴ La successione delle strofe in S, rispetto all'ed. Avalle (e in parte a AB): II, IV, VI, VII, III, V, X; mancano la I strofa e i vv. 1-2 e parte del 3 della II; sono omesse le prime due tornadas, di 4 vv. ciascuna (VIII «Dona, per vos am Narbones»; IX «Hondraz reis e francs e cortes»).

per qe non soi del fuzir poderos
ni del tornar, per qe me·n fora bos
plaics et aitals q'ela i agues honransa.

for P
plac hoc uecs tant
P

Que no·m val forsa ni gens q'eu le·n qeiraqua (q soprapunt.) P

plus qe l'enclaus qant a de mort dotansa
q'atrai de dinz entrels e fai arqueira
per sels de l'ost et prend a traire esmansa
Mas cel archiers defors es plus ginos
qe·l fer primer per aquel loc rescos
et ma dompna·m ten en aital balansa.

(p.V)

Fol soi car anc l'apelai mensongera
mas druz certans non a sen ni membransa
qar pauc non mor car tan m'est vertadera
qe jettat m'a de la paubr'esperansa
doncs a las vez era mon cors joios
perq'era viu d'amor et de joi blos
s'ab gauz entier non posc far acordansa.

uetadera P
jertat? jeitat?
donc P

Q'ill es tan franc et douz et plasenteira
de cortes diz et de bella coindansa
q'eu non ai ges poder qe m'en soffera
plus qe l'auzels q'es noirit per sofransa
qant hom l'apela el respon cochos
et sap q'es morz par mon cor volontos
ab mils qarreils c'ab sos bels oillz mi lansa
Canson, vait'en al bon rei par orveira

plasentera P
corteis P

apella P
volentos ?
oilz P
part Cerveira
Angl.

qe sa valor non a el mond engansa
s'el fos plus dolz vas midon de Cabreira

cabriera P

qe de ren mais non fai desmesuransa
mas totz rics hom qant destrui ses baros
n'es mens presaz et temut per los pros
et eu lo dic qar li port fin'amansa.
Na Verna, eu no-m clam ges de vos
mas ben m'agr'ops plus adregs guierdos
de lonc aten on avi'esperansa.

adrgs P

Saire, ben voill qe mantegnam los pros
et confundam los malvaz envejós
qar no s'en te mos Rainers en bassansa
Et chastiatz vostre prez poderos
esta sus aut can tuit l'hautre van jos
c'ab meill valer se meillo'et s'enansa
Et car non vei mon gazarhar ni vos
Non posc estar alegres ni joios
Mas sobr'afars me'n tol ma benenansa.

balansa Angl.

(VI)

Peire Vidal

S'eu fos en cort on hom tengeus dreitura
de ma dompna se tot s'es bona et bella
mi clamera q'a tant gran tort mi mena
qe no m'atend plevit ni covenenza
e donc perqe-m promet zo qe non dona
no tem pechat ni sap qe s'es vergoigna.

* ABCDD^cEGIJKLMPQRSTUcef – N², V, W

II

I canzonieri provenzali (e non solo) latitanti nella penisola iberica

Una mappa dell'Europa Occidentale, in cui fossero segnate le aree di confezione o di provenienza dei canzonieri, pervenuti più o meno integri o *per fragmenta*, della poesia lirica romanza dei trovatori e dei giullari provenzali, risulterebbe – come tutti sappiamo – punteggiata in misura notevolmente diseguale, con una presenza più fitta nell'Italia centrosettentrionale, soprattutto tra Veneto ed Emilia, molto più rada nella stessa Occitania e, quel che qui interessa, nella penisola iberica, dove le uniche raccolte di poesie provenzali superstiti, o di cui si possa in qualche misura ipotizzare la presenza, sono riconducibili esclusivamente all'area catalana. Qui, infatti, sono stati confezionati i canzonieri **S^g**,⁸⁵ **Ve-Ag**⁸⁶ e la prima parte (fino a c. 128v) di **V**,⁸⁷ oltre al frammento **M^h**,⁸⁸ ai quali – ma solo come testimonianza indiretta – vanno aggiunti i fogli di pergamena recuperati da Miquel Pujol nell'Archivio Storico di Girona, dove servivano di coperta ad alcuni libri notarili di Castelló

⁸⁵ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146.

⁸⁶ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, mss. 7 e 8.

⁸⁷ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, mss. 7 e 8.

⁸⁸ Madrid, Real Academia de la Historia, 9-24-6/4579 (int. 3).

d'Empuries.⁸⁹ Dei primi tre sono ora disponibili nuove, accurate descrizioni, corredate da indici minuziosi, nella collana «Intavulare»,⁹⁰ elaborati rispettivamente da Simone Ventura (*S^e*, vol. 10, 2006), Anna Alberni Jordà (*Veg-Ag*, vol. 11, 2006) – e Ilaria Zamuner (*V*, vol. 3, 2003). Su queat'ultimo, e in genere sui problemi di *V*, Anna Alberni ha inoltre pubblicato un ampio studio in «Cultura Neolatina».⁹¹

Delle tre raccolte, la sezione iniziale di *V* – prodotto «capriccioso» di *y*, la definisce *Avalle*,⁹² ed esemplato su un modello difettoso, aggiunge *Zufferey*⁹³ – documenta una frequentazione ampia, anche se cronologicamente circoscritta,

⁸⁹ M. PUJOL I CANELLES, *Poesia occitanocatalana de Castelló d'Empuries. Recull de poemes de final del segle XIII i primer terç del XIV*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos - Girona, Patronat Eiximenis, 2001.

⁹⁰ «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari), Modena, Mucchi Editore.

⁹¹ A. ALBERNI, «El cançoner occità V: un estat de la qüestió», CN LXV, 2005, pp. 155-180.

⁹² D'A. S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. LEONARDI, Torino, Einaudi, 1993, p. 94 (e prima, ID., *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Torino, Einaudi, 1961, p. 116).

⁹³ F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Librairie Droz, 1987, p. 233.

di prodotti lirici provenzali da parte di fruitori catalani: lo garantisce la presenza di nutrite serie di testi di Gaucelm Faidit, di Raimon de Miraval, di Bernart de Ventadorn, di Giraut de Bornelh, di Folquet de Marselha, di Peirol; ma anche di alcune microsezioni, intestate a Peire d'Alvernhe, Raimbaut d'Aurenga e così via. È interessante soprattutto notare la scarsa attenzione prestata dal compilatore a Bertran de Born e ad Arnaut Daniel (6 testi ciascuno, ma quasi tutti aggiunti successivamente da mano italiana)⁹⁴ e al primo trovatore catalano, Berenguier de Palazol, di cui è stata inserita una sola canzone; del tutto assente la prima generazione di trovatori, ad eccezione di Guglielmo IX, del quale però è stata selezionata un'unica canzone,⁹⁵ trascritta inoltre quasi alla fine del canzoniere.

La confezione di V₁ sembra però condizionata – più che dai gusti del committente o del compilatore – dalla struttura del suo ascendente diretto: un esemplare piuttosto disordinato, al quale il copista, o chi per lui, ha tentato di dare un assetto per nuclei organici, ma anche complicato da apporti contaminanti (occasional?) di altre fonti, e forse da una stratificazione fatta per inserimenti di singoli testi o di brevi nuclei poetici in spazi lasciati liberi nella prima trascrizione. Una situazione dalla

⁹⁴ ZUFFEREY, *op. cit.*, pp. 231 e 233.

⁹⁵ BdT 183,12, *Un vers farai, pos me someill.*

quale sembra tuttavia emergere un antigrafo principale, che probabilmente aveva già le caratteristiche del libro di mano, cioè di una raccolta organizzata in base a criteri selettivi di gusto più che alla effettiva disponibilità dei materiali.

Quanto a S^g – Z per Zufferey⁹⁶ – si tratta, come è noto, di un codice tardo, acefalo, che si apre con una CerveriSammlung (104 testi, di cui 97 in attestazione unica), alla quale sono stati aggiunti 118 testi di altri otto trovatori, tutti provenzali: privilegiati, Raimbaut de Vaqueiras che apre la serie con 20 componimenti attribuiti, e Giraut de Borneill con 72. Esigue, al confronto, le presenze di Bertran de Born (2), Arnaut Daniel (7), Guillem de Saint Leidier (4), Bernart de Ventadorn (3), Pons de Capdoill (7) e Jaufre Rudel (3). Conclude il volume una serie di 57 componimenti di poeti, tutti, tranne uno, riconducibili al Concistori tolosano. Una raccolta, dunque, a dir poco anomala, confezionata nel secondo quarto del XIV secolo, e destinata essenzialmente – almeno così sembra – al ricupero monografico di un trovatore catalano tardo, scarsamente rappresentato persino in canzonieri locali (**Veg-Ag**) o di area finitima (**CR**), e completata – non sappiamo se in seconda istanza o contestualmente – da una selezione esemplare della produzione lirica provenzale di epoca classica (in prima fila il

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 5 (e *passim*)

prediletto Raimbaut de Vaqueiras e il raffinato Giraut de Borneill). E, come suggerisce Simone Ventura, la giustapposizione delle due sezioni e la posizione preminente assegnata alla produzione di Cerveri, sembrano intese ad assimilare il trovatore catalano ai grandi del passato, elevandolo in tal modo al rango di maestro di una nuova stagione poetica. In questa prospettiva, S^g può dunque considerarsi una sorta di corredo o supporto mnemonico-didattico, una raccolta di modelli proposti agli aspiranti poeti catalani della seconda metà del Trecento, gli stessi che si attenevano, per le loro canzoni, alle norme dettate dalle *Razos de trobar* di Raimon Vidal, dalle *Regles de trobar* di Jofre de Foixà e soprattutto dai coevi manuali tolosani e barcellonesi.⁹⁷

Il *Ve-Ag* – anch'esso acefalo e anch'esso trascritto da un esemplare più antico, come ritiene, con argomenti che mi sembrano solidi, Anna Alberni – è un canzoniere soprattutto di poeti catalani dell'epoca di Pietro il Cerimonioso, nel quale sono inseriti blocchi di testi di numerosi trovatori provenzali e di qualche catalano, spesso citati *per fragmenta*, e comunque quasi tutti rappresentati da uno o due testi. Una miscellanea che attesta una presenza diffusa, ma superficiale, della tradizione trobadorica, di cui si avverte l'eco – ma abbastanza attutita – nei

⁹⁷ G. TAVANI, *Per una història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, Curial, 1976, pp. 53-80, 91-103.

fogli recuperati da Miquel Pujol nel fondo notarile di Castelló d'Empúries (oggi all'Archivio storico di Girona), contenenti poesia di tipo latamente trobadorico, opera per lo più di notai empordanesi attivi tra il 1288 e il 1330.⁹⁸ Tutti, comunque, di scarsa rilevanza per l'argomento di cui ci stiamo occupando.

Quanto al frammento madrilenio M^h (4 carte sciolte ritrovate a Balaguer, in provincia di Lleida)⁹⁹, sarà sufficiente ricordare che vi si trovano trascritti, da mano sicuramente catalana, testi o spezzoni di testo di Bertran de Born, Falquet de Romans, Jaufre Rudel, Guillem Ademar, Giraut de Borneill, oltre alla prima strofa di un sirventese qui assegnato a Guillem Magret, altrove anonimo o variamente attribuito. Il supporto cartaceo, la singolarità di certe assegnazioni o l'assenza di altre, il colorito linguistico molto più fortemente catalanizzato, il livello di contaminazione e l'eterogeneità delle scelte lo collocano cronologicamente, a mio parere, a ridosso del Consistori tolosano o, forse meglio, della prima manifestazione di quello barcellonese.

Quel che ritengo possibile desumere dagli elementi passati in rassegna è l'ipotesi che in area catalana circolassero sì

⁹⁸ Ved. nota 5.

⁹⁹ Cf. ZUFFEREY, *op. cit.*, pp. 345-348 (cf. anche p. 274, nota 154).

canzonieri trobadorici, dai quali tuttavia non sembra siano state esemplate raccolte organiche. Si ha quasi l'impressione che, dai modelli eventualmente pervenuti in terre catalane, si sia preferito selezionare, e in misura limitata e frammentaria, gli autori e i testi preferiti dal committente – per V_1 – o considerati esemplari in funzione di una fase culturale i cui protagonisti – appartenenti per lo più a una borghesia emergente, ricca e politicamente accreditata – avvertivano l'esigenza di rifarsi ai modelli tradizionali di un'arte poetica di grande prestigio.

Ciò non toglie che di un certo numero di canzonieri latitanti – cioè circolanti in Catalogna tra XII e XIII secolo e dei quali si è persa traccia, ma che potrebbero in qualsiasi momento riemergere, in tutto o in parte – si possa congetturare un'esistenza pregressa, denunciata e in parte documentata dal materiale sopravvissuto. Ritengo, ad esempio, che l'*exemplar* di V_1 possa essere davvero esistito come oggetto concreto, forse persino di dimensioni maggiori del canzoniere marciano e non soltanto come fonte principale di questo; ed è sicuramente esistito anche un libro che raccoglieva tutte le opere di Cerveri, poi confluito in S^g : è infatti poco verosimile che la tradizione delle 104 composizioni del poeta sia rimasta allo stato fluido per quasi un cinquantennio, tra il 1285 e il secondo quarto del XIV secolo, soprattutto considerando che solo alcuni dei testi cerverini sono traditi anche dalle raccolte linguadociane. Ed è evidente che anche a monte del **Ve-Ag** e del frammento di

Madrid debbono essere esistite raccolte sulle quali i rispettivi compilatori hanno esemplato le loro antologie.

In conclusione, in area catalana sono sopravvissuti almeno 3 canzonieri e il lacerto di un quarto, a fronte dei quali possiamo contare tre o quattro canzonieri scomparsi, o forse soltanto sommersi, e dei quali non si può escludere che una volta o l'altra riemergano, magari per frammenti: gli archivi notarili si rivelano a tutt'oggi una fonte non ancora esaurita di reperti di archeologia testuale.

Se l'area catalana conserva il ricordo di qualche latitante – o di chi ne ha preso il posto –, Castiglia e Portogallo ne sono assolutamente privi: non solo nessun reperto è emerso dagli archivi e dalle biblioteche della penisola centro-occidentale, ma nessuna notizia – neppure per udita – è mai trapelata dai documenti sulla esistenza e sulla circolazione di canzonieri trobadorici. E sì che già il matrimonio di Alfonso VIII con una figlia di Alienor d'Aquitania, aveva prodotto «una aluvión de poetas provenzales»¹⁰⁰, che da quel momento – e durante un secolo – presero a frequentare la corte castigliana (e castigliano-leonese), sia di Fernando III sia, soprattutto, di Alfonso X. Non è questo il luogo per citarli tutti, anche perché di certi

¹⁰⁰ V. BELTRÁN, *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 2005, p. 38.

componimenti dedicati o relativi ai re castigliani non sempre è agevole decidere se sono stati elaborati *in praesentia* o *in absentia* e se l'Alfonso menzionato è castigliano o catalano: comunque, limitandoci ai meno incerti, andiamo da Sordello a Giraut de Borneill, da Bonifacio Calvo ad Aimeric de Peguillan, da Raimon Vidal a Guillem de Berguedà e a Peire Vidal, da Guiraut de Calanson a Guillem Ademar, da Arnaut (Catalan?) a Guillem de Montanhagol, a Cerveri e a Folquet de Lunel, e via elencando. Ebbene, di tutti i trovatori probabilmente ospitati a corte, di tutti i componimenti che elogiano, incitano, criticano o vilipendono i re castigliani, non è rimasto in loco neppure un minimo reperto: è vero che Alfonso X non amava molto la poesia provenzale, ma non credo che questo sia sufficiente a giustificare l'assoluta assenza non dico di interi canzonieri, ma almeno di singoli *Liederblätter*, di qualche frammento, di fortunosi ricuperi da libri notariali, almeno di una noticina di un erudito che dica di averne visti. Nulla. Sono esistiti e hanno deciso di prolungare indefinitamente la loro latitanza, o non è mai intervenuto l'interesse specifico a lasciare, in loco, traccia scritta di queste poesie?

E lo stesso si può dire del Portogallo: addirittura non si ha neppure notizia di un solo trovatore o giullare provenzale che si sia spinto fino a Lisbona. Eppure, sul trono portoghese troviamo prima Alfonso III, un reduce dalla Francia, dove si era accasato con la contessa di Boulogne e di dove avrebbe potuto

portare – nel bagaglio culturale che potrebbe avervi acquisito – qualcosa di più dell’eco delle novità letterarie delle quali doveva pur aver sentito parlare. E poi, a succedergli, quel Dionigi che ha affermato, in rima

Quer’eu en maneira de proençal
fazer agora un cantar d’amor,¹⁰¹

o ancora:

Proençaes soen mui ben trobar
e dizen eles que é con amor:
mais os que troban no tempo da fror
e non en outro, sei eu ben que non
an tan gran coita no seu coraçõ
qual m’eu por mia senhor vejo levar.¹⁰²

Sembra fuori discussione che, per esprimere l’intenzione di poetare alla maniera provenzale o per rimproverare ai trovatori occitani di cantare l’amore solo nella bella stagione, Dionigi dovesse aver accesso – o averlo avuto in tempi recenti – a un canzoniere dal quale ricavare quel minimo di conoscenze necessarie a mettere in rima affermazioni del genere. Un

¹⁰¹ B 520b, V 123; G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1967 (= RM), n° 25,99.

¹⁰² B 524b, V 128; RM 25,86.

canzoniere in cui dovevano comparire almeno testi a esordio primaverile, e che Dionigi non può aver visto che in Portogallo, considerato che non abbiamo nessun documento che riferisca di suoi spostamenti in Castiglia o, ancor meno, altrove. Forse un canzoniere che il padre Alfonso III potrebbe aver riportato di Francia, e al quale si può presumere abbiano attinto anche quelli tra i loro cortigiani che si sono distinti come trovatori in galego. Si consideri comunque che anche il matrimonio con Isabella d'Aragona, figlia del re catalano Pietro III (Pere el Gran) lo metteva in diretto contatto con la corte barcellonese del suocero, dominata culturalmente dal più prolifico dei trovatori catalani, Cerveri de Girona. Per Dionigi, dunque, due possibili fonti di conoscenza della produzione trobadorica, due potenziali canali di trasmissione al giovane re di almeno una raccolta di liriche provenzali. Ma di un tale canzoniere non c'è traccia, e se mai è esistito, resta rigorosamente latitante, anche se non è detto che non possa una volta o l'altra affiorarne qualche residuo: gli archivi notarili, come è ben noto, hanno già manifestato una certa disponibilità a restituirne reperti, anche se in pessime condizioni.

Se l'assenza di canzonieri provenzali e perfino di lacerti o di testimonianze dirette o indirette della loro esistenza e della loro circolazione nell'Hispania centro-occidentale non può non lasciare perplessi, quel che più sorprende è la scarsità di raccolte strutturate o di copie monotestuali o di rotuli d'autore, della

poesia trobadorica tipologicamente e linguisticamente peninsulare. Rarissimi sono i vettori sopravvissuti alla caduta di interesse del pubblico delle corti sia regie (di Alfonso X e di Dionigi) sia signorili, che aveva assicurato e, fino al 1325, alimentato la diffusione della produzione lirica galega. Una scarsità che risulta tanto più singolare se la si confronta con la relativamente ampia documentazione indiretta di una loro presenza nella memoria collettiva o individuale – scritta o riferita – delle generazioni successive, dal Trecento alle soglie del Cinquecento, documentazione indiretta che, come si è visto, manca invece per i provenzali. Tralasciando momentaneamente le altre testimonianze raccolte e analizzate da Carolina Michaëlis de Vasconcellos nel primo volume della sua edizione del canzoniere dell’Ajuda¹⁰³ – di alcune delle quali la stessa studiosa aveva suggerito la sovrapposibilità –, vorrei riferirmi in particolare alle due che hanno tutti i requisiti per essere valutate con attenzione.

La prima è quella del Marchese di Santillana, Íñigo López de

¹⁰³ C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada por –, 2 voll., Halle a.S., Max Niemeyer, 1904 (rist. anast. Torino, Bottega d’Erasmus, 1966; altra rist. anastatica, con prefazione di I. CASTRO, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 (in appendice del I vol. anche il Glossario, in prima ed. nella «Revista Lusitana», XXIII, 1920).

Mendoza: nella lettera-proemio anteposta alle «obras suyas»,¹⁰⁴ di cui fa omaggio al connestabile di Portogallo, Pedro, fratello del re Duarte, ricorda di «aver visto [ancora in giovane età, e in casa della nonna, donna Mencia de Cisneros] un grant volumen de cantigas, serranas é deçires portugueses é gallegos, de los quales la mayor parte eran del rey don Dionis de Portugal..., cuyas obras aquellos que las leian, loavan de invençiones sotiles é de graçiosas é dulces palabras»: un ricordo avvolto nelle nebbie di un passato ormai remoto, dalle quali riaffiorano, oltre a quello del re, soltanto i nomi di altri due trovatori, Joan Soarez de Pávia e Fernan Gonzales de Seabra, portoghese il primo ma vassallo del re d'Aragona e attivo tra la fine del XII e i primi anni del XIII secolo, galego o forse leonese l'altro, vissuto intorno alla metà del Duecento.¹⁰⁵

È una testimonianza attendibile, perché mirata e circostanziata: il giudizio sulla poesia di Dionigi, attribuito a chi ne leggeva i versi – e quasi certamente il troppo giovane Íñigo li aveva solo

¹⁰⁴ Cf. E. MONACI, *Il proemio del Marchese di Santillana*, 2^a ed., Roma 1912.

¹⁰⁵ G. TAVANI, *Trovadores e jograis. Introdução à poesia lírica medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2002, pp. 408 e 392-393, rispettivamente.

ascoltati – e soprattutto la menzione di due poeti che non figurano tra i più noti e che appartengono a generazioni diverse, entrambe precedenti quella del re-trovatore, suggeriscono che il canzoniere in possesso dei Mendoza fosse davvero una raccolta molto ampia della produzione lirica galega e portoghese di tutto il Duecento, forse persino con frange cronologiche sia pure di poco precedenti e successive ai due termini estremi. Ma è anche una testimonianza imprecisa, non tanto perché il ricordo del futuro marchese si circoscrive a tre nomi, quanto per l'assimilazione dei generi antichi a quelli in auge al suo tempo: l'inclusione, accanto alle «cantigas», di «serranas é deçires», cioè di una tipologia poetica estranea alla prima lirica e di moda solo nella letteratura galego-castigliana e castigliana dalla seconda metà del Trecento, denuncia una sovrapposizione di categorie ben note al marchese a quelle delle «marinhas» e delle canzoni satiriche, più propriamente caratteristiche della poesia elaborata alle corti di Fernando III, Alfonso X e Dionigi. Dalle frasi successive della lettera («Después destes vinieron...») non si può stabilire con assoluta certezza se il «grant volumen» visto dal giovane Íñigo – ma non credo proprio anche da lui sfogliato, come ritiene Carolina Michaëlis – comprendesse anche poeti del periodo detto galego-castigliano (Vasco Perez de Camões, Ferrant Casquição e soprattutto «aqueel grand enamorado Maçias»), o se a questo punto, come appare più probabile, il marchese si limiti a storicizzare le fasi successive alla prima

produzione poetica ispanica di cui aveva visto o solo ascoltato alcuni specimina; ma anche accettando questa tutt'altro che remota ipotesi, cioè supponendo che il canzoniere di Donna Mencia si fermasse a Dionigi, è indubbio che le sue dimensioni dovevano essere considerevoli, se includeva trovatori della prima generazione, di quella intermedia, e dell'ultima rappresentata dal re portoghese; benché – ed è questo un altro motivo di perplessità – l'assenza del nome di Alfonso X accanto a quelli dei tre trovatori ricordati è almeno sorprendente: del re savio, autore di ben 46 testi profani traditi e di 420 canzoni mariane, il marchese si limita a dire: «yo vi quien vió deçires suyos, é aun se diçe metrificava altamente en lengua latina».

A dimostrazione, se necessario, di quanto sia labile e ingannevole la fama affidata alla memoria, visto che di una produzione poetica alfonsina in latino non c'è né traccia concreta né altre menzioni di alcun tipo.

Tornando al canzoniere di donna Mencia, il connestabile si deve essere chiesto, nel leggere la lettera del marchese, come potesse essere finito a Torre de la Vega o in un altro qualsiasi dei possedimenti e dei castelli dei Mendoza, un canzoniere così corposo. Forse addirittura più completo di quelli che Pedro sapeva custoditi nella biblioteca del re Duarte. E questa è la seconda delle testimonianze di rilievo sui canzonieri latitanti.

Nel catalogo, o meglio, nella sommaria lista dei libri che formavano la biblioteca regia portoghese al tempo, appunto, del connestabile Pedro, tre preziose quanto vaghe indicazioni bibliografiche documentano la presenza, tra le opere in possesso di Duarte, di altrettante raccolte relative alla lirica medievale ispanica:¹⁰⁶ le prime due (nn. 38 e 63 dell'elenco) sembrano riferirsi a due canzonieri monografici, rispettivamente «O livro das Trovas del Rey Dom Dinis» e «O Livro das Trovas del Rey Dom Afonso», mentre la terza, ancora più imprecisa, registra sommariamente (al n° 78) l'esistenza di «O Livro das Trovas del Rey». Pur non potendo escludere che i nn. 38 e 63 fossero in realtà – come d'altra parte aveva suggerito Carolina Michaëlis – delle miscellanee introdotte l'una dal corpus dionigino, l'altra da quello alfonsino, ritengo più probabile che le due schede identifichino dei canzonieri individuali, la cui confezione era probabilmente giustificata, almeno per il re portoghese, non solo dalla mole non indifferente della sua produzione (137 testi pervenuti) ma anche dal rango socio-politico dell'autore: considerazione, quest'ultima, altrettanto valida per la raccolta alfonsina, anche se le cantigas profane tràdite a nome del re di Castiglia sono meno numerose di quelle del nipote (46, come si

¹⁰⁶ Il succinto catalogo (ms. 3390 della Biblioteca Nacional di Lisbona, f. 163) è pubblicato nell'ed. critica del *Leal Conselheiro* di D. Duarte, curata da J. M. PIEL, Lisboa, Livraria Bertrand, 1942, pp. 414-416.

è detto).

Abbiamo dunque 4 canzonieri, dei quali i due monografici probabilmente già confluiti – non sappiamo se in tutto o in parte – nell’archetipo confezionato in Portogallo per iniziativa del conte di Barcelos, figlio naturale di Dionigi, il quale appunto elabora un «Livro das cantigas» che destina al nipote Alfonso XI di Castiglia: un legato la cui esecuzione potrebbe essere stata sospesa per la morte del donatario, avvenuta nello stesso anno (1350) della stesura del testamento. Quattro canzonieri, anzi cinque includendo la raccolta del conte, dei quali mi sembra lecito dichiarare la latitanza.

Non totale, però, anche se a questo punto il problema diventa intricato. Il «grant volumen» visto dal quattordicenne Santillana in casa di Donna Mencia è il canzoniere del conte di Barcelos, emigrato comunque in Castiglia nonostante la scomparsa di Alfonso XI, oppure ne è una copia, abbastanza fedele vista la mole? E se ne è una copia, il modello esemplato è rimasto in possesso della corte portoghese? Ma se invece si tratta dell’esemplare, la raccolta del 1350 è poi tornata in Portogallo e corrisponde ad uno dei *Livros* della biblioteca regia? Tutte domande alle quali non è possibile dare una risposta, se non congetturale.

Ritengo personalmente probabile che il «Livro das cantigas» del

conte sia stato acquisito quasi subito dalla corte e che qui sia rimasto fino almeno all'epoca di Alfonso V: e non è da escludere che ad esso si riferisca la scheda del catalogo «Livro das Trovas del Rey», una dizione in cui «del Rey» potrebbe in effetti riferirsi a *Livro* e non a *Trovas*, potrebbe cioè indicare il proprietario del canzoniere, non l'autore (o non solo l'autore) delle *Trovas* antologizzate. Da questo libro sarebbero poi state esemplate le due copie, parziali, che si presume siano all'origine dei canzonieri collocati nella Biblioteca Nazionale di Lisbona (B) e della Biblioteca Apostolica Vaticana (V). Che le copie siano state due – va precisato – è ipotesi mia, che non collide con quella di Anna Ferrari e di Elsa Gonçalves, sostenitrici di un modello unico per i due apografi italiani.

Di tutti questi canzonieri – cinque – si è perduta ogni traccia: tranne forse per un frammento rinvenuto, abbastanza di recente (1990), nell'Archivio di Stato di Lisbona, dove la coperta di un libro notarile del 1571 ha restituito un foglio pergameneo mutilo e abbastanza mal ridotto, nel quale sono trascritte sette *cantigas de amor* di Dionigi, corredate di supporto musicale:¹⁰⁷

¹⁰⁷ Cf. il I vol. delle *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), Lisboa, Edições Cosmos, 1993: H. L. SHARRER, «Fragmentos de sete *cantigas d'amor* de D. Dinis, musicadas - uma descoberta» (pp. 13-29); A. J. R. GUERRA, «Contributos para a análise material e paleográfica do fragmento Sharrer» (pp. 31-33);

caso unico, questo della notazione, che si affianca a quello, altrettanto unico, della Pergamena Vindel, in cui però solo sei delle sette *cantigas de amigo* del giullare galego Martin Codax conservano il supporto melodico¹⁰⁸. Un'altra coincidenza – non meno rilevante – tra i due testimoni, è che la successione dei testi sia dell'uno che dell'altro è identica a quella consegnata nei due apografi colocciani. E questa circostanza, a mio avviso, è particolarmente significativa: le sette *cantigas* di Martin Codax non solo compaiono in **B** e **V** nello stesso ordine documentato dalla Pergamena Vindel, ma sono anche le uniche tràdite a nome del giullare di Vigo in tutti i testimoni: un indizio a favore dell'ipotesi che il compilatore del canzoniere del 1350 – supposto e probabile modello, anche se per possibili *interpositi*, dei canzonieri fatti copiare e chiosati da Angelo Colocci – disponeva della Pergamena Vindel o di un suo apografo. Ma per il reperto dionigino, come si giustifica la stessa coincidenza?

Torniamo al catalogo della biblioteca del re Duarte: è possibile

M. P. FERREIRA, «Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do fragmento Sharrer» (pp. 35-42).

¹⁰⁸ Cf. M. P. FERREIRA, *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Unisys e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

che il lacerto dell'Archivio di Stato sia un residuo – l'unico affiorato, almeno per ora – di uno dei «Livro[s] das Trovas» qui registrati, e altrimenti latitanti? E di quale?

Le opzioni sono due, come in ogni dilemma che si rispetti, dal momento che dalla competizione sembra lecito escludere, per ragioni evidenti, «O Livro das Trovas del Rey Dom Afonso», sul cui carattere di canzoniere monografico – un dono del re castigliano al nipote? – sarebbe superfluo avanzare dubbi; così come mi sembra indiscutibile che il «Dom Afonso» in questione fosse Alfonso X di Castiglia, e non certo – come supponeva Carolina Michaëlis – Alfonso III di Portogallo, del quale nessuna fonte attesta un qualche interesse per la poesia. Restano gli altri due. Ma credo poco verosimile che, per le caratteristiche desumibili da quel che ne resta, il frammento sia riconducibile a un canzoniere monografico regio: intanto, per le dimensioni del foglio, troppo grande per un libro destinato a contenere poco meno di centoquaranta cantigas, tante quante ne sono incluse negli apografi colocciani, e probabilmente nel loro comune antecedente, nel quale il conte di Barcelos deve essere stato in grado di riversare se non tutta almeno buona parte della produzione paterna; e poi per la qualità scadente del supporto e della *mise en page*.

Il paleografo portoghese António Guerra¹⁰⁹ ha calcolato che la carta sopravvissuta avrebbe misurato in origine 521 mm. di altezza e 302 di larghezza. Ma sembrano, queste, misure poco credibili, per le quali non si deve essere tenuto conto delle caratteristiche del codice rivelate dal foglio residuo: un libro tutto considerato troppo inelegante per essere uscito da uno *scriptorium* di corte, un libro fatto cioè in economia, con pergamena di non eccelsa qualità, scritto in modo abbastanza disordinato su tre colonne di dimensioni non omogenee e con margini esterni molto meno ampi di quelli ipotizzati da Guerra: il quale tuttavia non manca di annotare che la confezione del libro deve essere stata affidata a mani professionalmente poco abili.

Se si tiene conto delle condizioni attuali del reperto, misurate all'atto del ritrovamento, cioè 405 per 271 mm, con uno specchio di 255 mm di larghezza e scrittura gotica su tre colonne – condizione questa non usuale per i testi lirici, soprattutto se corredati di notazione –, sembra più verosimile che le dimensioni originali non superassero di molto quelle odierne. Poiché è da presumere che lo *scriptorium* regio dovesse disporre, per una raccolta dionigina plausibilmente compilata in vita dell'autore, di tutto – o di quasi tutto – il

¹⁰⁹ Cf. nota 23.

peculio poetico del re (non molto più, comunque, delle 137 cantigas trãdite dal conte di Barcelos), queste dimensioni sembrano eccessive per una raccolta monografica, perché il risultato – considerando che il foglio superstite, tra recto e verso, ne accoglie sette – sarebbe stato un libro di 19 carte complete e del recto di una ventesima: dunque un volume di formato eccessivo per un numero di carte esiguo. Inoltre, si dovrebbe supporre che una raccolta monografica della produzione regia avesse un aspetto grafico meno trasandato di quello risultante dal frammento, con distribuzione del testo su due colonne, e non su tre, e uno specchio di pagina più arioso: sul tipo, per fare un esempio, del Canzoniere dell’Ajuda.

Resta dunque, dei due indiziati, «O Livro das Trovas del Rey». E questo potrebbe davvero essere il «Livro das cantigas» fatto trascrivere dal conte, conservato a corte almeno fino all’epoca di Alfonso V, quando l’apertura della biblioteca regia alla libera consultazione da parte degli intellettuali ha comportato l’inserimento (si spera abusivo) di testi spuri negli spazi liberi, la riproduzione, totale o parziale, e la migrazione di una o più copie in Italia.

Alla sovrapposibilità delle due indicazioni e alla loro possibile coincidenza con il canzoniere di cui è rimasta labile traccia nell’Archivio di Stato portoghese si oppongono tuttavia alcune caratteristiche del lacerto lisbonense: in primo luogo, il rilievo

dato alla trascrizione musicale, che denuncia, per il ductus e la spaziatura dei numerosi melismi, una mano avvezzata a copiare melodie liturgiche. Pur nell'aspetto generalmente trasandato del reperto, e nonostante le difficoltà di lettura dovute ai danni recati alla trascrizione quadrata da un restauro delittuoso, la cura dedicata dal copista alla melodia indirizza verso uno *scriptorium* monastico, al quale invece non saprei collegare il *Livro das cantigas* di Pedro, che doveva presentare un aspetto ancora più spartano.

L'impresa del conte di Barcelos non poteva in effetti non urtare contro difficoltà di un certo rilievo: intanto quelle economiche. Le non abbondanti risorse finanziarie di cui poteva disporre il figlio naturale di un re ormai morto da oltre un ventennio, esiliato o autoesiliatosi dalla corte e relegato in un suo feudo nella Beira, soprattutto dopo i dissapori e anzi i contrasti anche violenti che avevano segnato gli ultimi anni di regno di Dionigi e la successione al trono, e inoltre, l'isolamento intellettuale in cui visse gli ultimi anni della sua vita, solo parzialmente mitigato dalla compagnia di due trovatori che ne condividevano (credo volontariamente) la sorte, e ancora le relazioni poco amichevoli con il fratellastro e legittimo erede, Alfonso IV, sono tutti elementi che lasciano supporre una non larga disponibilità di fondi da dedicare all'impresa. I costi della pergamena e il salario dei copisti esigevano che si risparmiasse, ripiegando su materiali meno pregiati e su prestazioni meno care: basti

pensare che alla fine del XIII secolo un codice di pregio poteva valere 50 morabitini, cioè più o meno quanto una mandria di 10 vacche lattifere. Ma i dati ricavabili dal frammento, indicano che per i 1679 testi conservati – e trascuriamo qui le perdite dovute ai guasti subiti dai due canzonieri colocciani e che porterebbero il totale almeno a oltre 1700 – sarebbero occorse 240 carte, che avrebbero dato un libro di dimensioni superiori a quelle del provenzale R, dove sono registrati un migliaio di testi, ma con quelli narrativi disposti su 4 o anche 6 colonne.

Dunque, cinque canzonieri, dei quali quattro latitanti – quello di Donna Mencia, il *Livro das cantigas* del 1350 e i due congetturalmente monografici del catalogo del re Duarte – e un quinto riaffiorato fortunatamente, pur se in minima parte. Tutti definitivamente perduti? Non possiamo dirlo, visto che di quando in quando la riemersione di qualche frammento sembra contraddire un pessimismo troppo radicale. E non si può neppure escludere che un canzoniere intero, ritenuto latitante, ricompaia prima o poi sulla scena.

È il caso della raccolta che l'erudito brasiliano Francisco Adolfo de Varnhagen vide nel 1857, a Madrid, in casa di un «Grande de Hespaña» e che utilizzò per emendare non poche lezioni del Canzoniere Vaticano – ma in realtà per sostituire lezioni corrette con errori o travisamenti: nessuno, tranne Varnhagen, riuscì a vedere questo canzoniere, che tuttavia Carolina

Michaëlis – basandosi soltanto sulle scelte operate dallo stesso Varnhagen in alcune sue pubblicazioni – non esitò a definire copia tardosettecentesca o primottocentesca del Vaticano.¹¹⁰ Ma di recente questo latitante – realizzando un auspicio della stessa studiosa luso-tedesca («Ainda assim [cioè pur trattandosi di una copia molto tarda e sicuramente deteriore] seria bom que sahisse da sua prisão») è riaffiorato, e nel 1983 è stato acquistato dalla Bancroft Library dell'Università di Berkeley¹¹¹, assieme ad altri manoscritti messi in vendita da una famiglia dell'aristocrazia spagnola: comunque, alcuni controlli che ho potuto eseguire grazie alla generosità del collega Arthur Askins – che mi ha fornito il microfilm del riemerso — hanno confermato l'ipotesi della Carolina, e cioè che il canzoniere del grande di Spagna è un descritto di V, decisamente deteriore, e che tuttavia può essere utile – come (quasi) tutti i *descripti* – per ricostruire luoghi in cui il testo del codice vaticano è stato danneggiato, soprattutto – ma non solo – a causa di un inchiostro particolarmente corrosivo.

Abbiamo finora tre latitanti e due pentiti, il più interessante dei quali ha però lasciato solo un «pizzino». Ma i latitanti –

¹¹⁰ C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *op. cit.*, II, 269-270.

¹¹¹ A. L-F. ASKINS, «The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d'Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*)», nelle *Actas cit.* alla nota 24, pp. 43-47.

sfogliando le oltre 50 pagine dedicate da Donna Carolina a questa specie di obituario – sembrano essere più numerosi, anche se alcuni assolutamente improbabili, come quasi sempre avverte la stessa studiosa. Che tuttavia viene meno al rigore che le è abituale quando lascia libero corso alla fantasia attribuendo ad Alfonso III «O Livro das Trovas del Rey Dom Afonso», che abbiamo classificato come canzoniere monografico di Alfonso X, e nel quale secondo l'illustre studiosa il padre di Dionigi avrebbe cominciato a raccogliere le poesie dei suoi cortigiani¹¹²: impresa impensabile in Portogallo alla metà del Duecento. Latitanti sarebbero invece il codice messo all'asta a Madrid nell'Ottocento – che però la stessa Michaëlis riteneva possibile identificare con uno dei libri della biblioteca del re Duarte o con il canzoniere di Donna Mencia de Cisneros –; e latitanti a pieno titolo sono il codice o i codici – uno di questi il famoso «libro di portoghesi» oggetto di una famosa nota colocciana¹¹³ – da cui l'umanista iesino ha fatto trarre i suoi due canzonieri.

In conclusione, almeno quattro i latitanti sicuri, ai quali io ne aggiungerei un quinto – ma è materia controversa – e un paio di improbabili; due su cinque hanno lasciato discendenza, un terzo

¹¹² C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *op. cit.*, II, 228, 233, 285 e *passim*.

¹¹³ ID., *ibid.*, pp. 274 ss.; E. GONÇALVES, «Quel da Ribera», CN, XLIV, 1984, pp. 219-224.

è riemerso con un misero lacerto.

Ma anche altri testimoni della lirica medievale galega si sono eclissati, alcuni per periodi più o meno lunghi, altri forse per sempre. I due apografi di una tenzone tra Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende sono trascrizioni cinquecentesche di una pergamena trecentesca, di cui si sa che comprendeva la melodia, omessa nelle copie, ma che non ha dato più notizie di sé. Della Pergamena Vindel, riemersa fortunatamente negli anni venti del Novecento, si è quasi subito perduta di nuovo traccia per oltre mezzo secolo, fino alla sua riemersione presso la Pierpont Morgan Library. E per ben tre secoli – tra Cinquecento e Ottocento – si è eclissato perfino il Canzoniere dell’Ajuda: un manoscritto pergamenaceo di ottima fattura, la cui confezione a un certo punto è stata purtroppo interrotta: una raccolta dunque incompleta, che tramanda solo 310 testi, quasi tutti *cantigas de amor*, che non reca rubriche attributive, che presenta solo un numero limitato di miniature rifinite, e che lascia vuoti gli spazi previsti per la notazione musicale; ma la cui riemersione ci assicura, almeno in parte, un prezioso termine di confronto con i canzonieri colocciani rispetto ai quali offre quasi sempre lezioni migliori e dai quali riceve in cambio un buon numero di attribuzioni d’autore.

Una latitanza così diffusa, quella dei testimoni della lirica galega, che, se non ci fosse venuta in soccorso la curiosità

erudita del tanto bistrattato Angelo Colocci, avrebbe sommerso del tutto, o quasi, un'intera stagione letteraria.

III

S e P: due progetti di canzoniere

È noto che i due canzonieri provenzali **S** (Oxford, Bodleian Library, Douce 269) e **P** (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. XLI, 42) risalgono – secondo una tesi consolidata – ad un antecedente comune elaborato nel Veneto occidentale su un modello di provenienza occitanica o francese, transitato comunque in ambienti culturalmente più aperti alla letteratura oitanica che a quella provenzale e sottoposto in itinere a contaminazioni con altri rami della tradizione. I due codici sono stati a loro volta esemplati in aree geo-linguistiche differenti: nel Veneto **S**, nell'Italia centrale **P** (la prima parte da un copista eugubino, Petrus Berzoli, forse attivo anche a Firenze). Le affinità testuali che ne hanno suggerito l'accoppiamento (e l'estensione a **Uc** del gruppo, a formare la cosiddetta «terza tradizione»¹¹⁴) non impediscono tuttavia che i due testimoni divergano non solo sul piano linguistico – con

¹¹⁴ D'A. S, AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 120 ss. (nella nuova edizione curata da Lino Leonardi, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, ivi, pp. 98 ss.).

una diversa presenza di oitanismi e di italianismi o regionalismi – ma anche, e soprattutto, su quello strutturale: da un confronto anche episodico tra **S** e **P** risulta evidente che dalla fonte comune sono stati ricavati due progetti antologici, rispondenti ciascuno a preferenze e tendenze culturali disomogenee, e che anzi divergono in misura piuttosto consistente sia nell'assetto gerarchico dato ai poeti prescelti, sia nella selezione autoriale e testuale operata sul complesso messo a disposizione dalla fonte comune.

Tralasciando per ora il problema posto, in **S**, dalla presenza in apertura della *rotrouenge* di Re Riccardo¹¹⁵ – sopravvissuta in minima parte nel foglio iniziale, ridotto a un lacerto – è sintomatico che i due collettori si aprano con gruppi di testi di trovatori diversi: sintomatico in quanto la sezione introduttiva di un canzoniere era verosimilmente considerata – e lo è tuttora – non solo prestigiosa e indicatrice di preferenze letterarie, ma anche gerarchicamente marcata. Infatti, mentre **S** apre con 12 testi di Peire Vidal (di cui il primo mutilo dei primi dieci versi e di parte dell'undicesimo, caduti con la parte superiore del primo foglio) – un sirventese-canzone, 8 canzoni, ancora un sirventese-canzone seguito da due canzoni non vidaliane (rispettivamente di Cercamon e di Peirol) –, **P** inizia con 4 testi

¹¹⁵ Presente anche in **P**, ma relegata nel terzo fascicolo, a c. 22, dopo oltre sessanta testi provenzali, appartenenti a vari generi.

qui attribuiti a Blacasset, ma appartenenti ad altri trovatori, tra cui l'ultimo (un sirventese) spettante a Giraut de Bornelh – il vero apripista, almeno nominalmente –, al quale vengono poi assegnati altri 16 componimenti: di questi, sette (3 canzoni, 3 sirventesi e il *devinalh* 242,40) sono attribuiti in linea con il resto della tradizione, ma ben nove, intercalati tra i sette bornelliani, sono di diversa paternità. Da notare che i testi 15° e 16° di questa serie, assegnati a Giraut, sono al contrario di Folquet de Marselha, titolare della sezione immediatamente successiva formata da 12 testi, di cui tuttavia solo i primi otto correttamente assegnati.

Già questo primo approccio indica non solo una maggiore precisione (o una migliore informazione) da parte del collettore di S rispetto a quello di P, ma anche, come si vedrà, una quasi generale disattenzione di quest'ultimo alla ripartizione per generi.

Anche in S, la seconda sezione è dedicata a Folquet de Marselha, con 10 testi, tutte canzoni e tutte di corretta attribuzione; di questi 10 testi, P ne trascrive però solo due (*Chantan volgramon ferm cor descobrir* 155,6; *Tan mou de corteza razon* 155,23 [S *cortesia*]) ma aggiunge altre 9 canzoni (di cui due assegnate a Giraut), il *planh* 155,20 e la canzone di crociata 155,7: in coda alla sezione e attribuite sempre esplicitamente a Folchetto, altre quattro canzoni, due sottratte a Richaut de Berbezilh e due a

Gausbert de Puicibot: a quest'ultimo è poi riservata la sezione immediatamente successiva, che invece avrebbe dovuto aprirsi a livello della penultima canzone della sezione folchettiana.

L'impianto dei due canzonieri appare dunque diverso, fin dagli inizi: **S** sembra aver progettato una raccolta per generi, con due sezioni – Peire Vidal e Folquet de Marselha – composte di sole canzoni¹¹⁶, e il trasferimento in una sezione finale del solo sirventese-canzone di Peire (155,35 a p. 247), mentre la sezione di Folquet si conclude nelle prime carte con un gruppo omogeneo di canzoni; la scelta di **P**, al contrario, sembra privilegiare la raccolta per autori, mescolando in ciascuna sezione testi di diverso tipo, canzoni certo ma anche sirventesi e il *devinalh* per Giraut, canzoni più la canzone di crociata e il *planh* per Folquet.

Nel suo indice di **S**, pubblicato in «Intavulare»¹¹⁷, Luciana Borghi Cedrini avanza l'ipotesi¹¹⁸ che «il canzoniere nelle

¹¹⁶ Sono canzoni anche le due di indebita attribuzione a Peire (di Cercamon e di Peirol rispettivamente) che compaiono in coda al coerente gruppo iniziale (pp. 21 e 22).

¹¹⁷ «Intavulare». Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 5. Oxford, Bodleian Library, S (Douce 269), a c. di L. BORGHİ CEDRINI, Modena, Mucchi, 2004, pp. 62-63.

intenzioni dovesse essere ripartito per generi [...] e che solamente la scarsità di tenzoni e sirventesi abbia finito per farlo sembrare ordinato per autori»; e in effetti negli ultimi due fascicoli si trovano raggruppati quattro componimenti dialogati, cinque discordi e, dopo una pagina bianca, un altro sirventese-canzone di Peire Vidal (a p. 247, BdT 364,35, l'unico che rechi l'indicazione di genere: «serventes»), oltre a tre di Falquet de Romans (una canzone con refrain, un sirventese e un «geistichles Lied»); ma non esclude che il canzoniere sia stato invece «concepito come una raccolta per autori¹¹⁹ [...] e che solo acquisizioni dell'ultim'ora (o l'aspettativa di acquisizioni, rivelata dalla pagina bianca¹²⁰) hanno indotto il compilatore a derogare, nel finale, dall'ordinamento previsto». Sottolinea inoltre che il criterio ordinatore è di tipo genericamente

¹¹⁸ Alla quale accenna anche C. PULSONI, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena, Mucchi, 2001, p. 82, nota 175)

¹¹⁹ Tale lo considera M. DE RIQUER, *Los Trovadores. Historia Literaria y textos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, 3 voll., I, p. 14.

¹²⁰ È la pagina che segue la CCXLIV, bianca ed erroneamente numerata CCXLVII (al pari della successiva in cui si leggono le prime quattro strofe del sirventese di Peire Vidal *Per pauc de chantar no·n [per no·m] lais* 364,35, con ipometria, altrove sanata in *no me l.*). Nelle pagine da CCXLVIII a CCLII gli ultimi due versi del sirventese di Peire e tre testi di Falquet de Romans, 158, 8, 6 e 10.

quantitativo¹²¹, e cioè che dopo il testo iniziale isolato di re Riccardo, la precedenza è successivamente assegnata ai trovatori dei quali il collettore aveva a disposizione un numero di testi via via meno esiguo (Peire Vidal 12+1 alla fine¹²², Folquet de Marselha 10, Bernart de Ventadorn 17, Peirol 19, Gaucelm Faidit 11, Arnaut de Maruelh 8; poi autori rappresentati da 3 a 7 testi e infine gli altri di cui ne sono inclusi uno o due).

A sua volta, Giuseppe Noto – nel parallelo volume di «Intavulare»¹²³ dedicato a P – sottolinea fondatamente che «la raccolta è ordinata per autori» e che «sembra obbedire complessivamente [come S] a un criterio quantitativo», in quanto – a parte i quattro testi iniziali assegnati erroneamente a Blacasset – «le due [sezioni] successive sono le più cospicue dell'intero canzoniere», con 16 testi di Giraut de Bornelh e 12 di Folquet de Marselha, seguiti da gruppi di consistenza inferiore già nel primo fascicolo, che via via si assottigliano nei fascicoli successivi.

¹²¹ Pur con deroghe consistenti: Bernart de Ventadorn con 17 testi e Peirol con 19, seguono Peire Vidal e Folquet, che ne contano meno.

¹²² Il *devinalh* già citato, che è anche l'unico testo vidaliano che S condivide con P.

¹²³ È il quarto della serie «Canzonieri provenzali», Modena, Mucchi Editore, 2003, p. 74.

Non è questa ovviamente la sede per un confronto puntuale tra **S** e **P** riguardo alla scelta e alla successione degli autori antologizzati: un confronto che ora si può compiere agevolmente comparando i due indici, e che comunque, già solo da quanto rilevato finora, è sufficiente a documentare una differenza significativa di impianto. Quel che invece può risultare di qualche interesse è un breve accenno, limitato alle prime occorrenze, ai criteri selettivi adottati dai due testimoni nell'acquisizione dei testi, e, episodicamente, nella lettura che ciascuno ha dato dei 72 (su un totale di 164) che **S** condivide con la sezione iniziale di **P**, cioè le cc. 1-38, corrispondenti alla prima mano (quella, ricordiamo, di Petrus de Berzoli).

Si è già visto che, di Folquet de Marselha, **P** inserisce solo due dei 10 testi antologizzati da **S** e ne aggiunge quindici, che in **S** mancano, due dei quali assegnati a Giraut e quattro sottratti ad altri trovatori. È interessante notare che, al contrario, dei 12 testi con cui **S** apre la sezione introduttiva (di Peire Vidal) ben 9 compaiono anche in **P**, di cui due nelle carte iniziali ma assegnati a Giraut (cc. 3v e 5r), 7 dichiarati vidaliani, ma dislocati alle cc. 20r-22r e 24v- e solo uno viene omesso (364,11); inoltre, anche le due canzoni finali del gruppo vidaliano di **S** (spurie, si è detto: di Cercamon e di Peirol) mancano in **P**. Inversamente, **P** – ad eccezione dei primi tre testi

attribuiti a Blacasset (il quarto, un sirventese – 242,55 –, anch'esso assegnato dalla rubrica a Blacasset, è già di Giraut¹²⁴) – dedica le carte iniziali (dalla 2^a alla 7^a) a Giraut de Bornelh con 17 testi (16+1) e a Folquet de Marselha con 12 (e poi Gausbert de Poicibot 2, Aimeric de Pegulhan 6, Raimbaut de Vaqueiras 3, e così via). Ma manifesta una ben scarsa attendibilità attributiva, perfino nel caso di Giraut al quale non esita ad assegnare componimenti dei più diversi trovatori, ed eventualmente a sottrargliene qualcuno, come *Reis glorios*, che in **P** compare sotto il nome di Gui d'Uissel.

Quel che emerge da questi limitati accenni è che, se **S** e **P** hanno in comune un capostipite, dalla selezione operata dai due collettori sono risultati – come si è detto – due «libri» molto diversi tra loro; una diversità tanto più singolare in quanto non solo coincidono raramente nella disposizione gerarchica degli autori e nelle attribuzioni, ma manifestano anche carenze che difficilmente trovano una spiegazione logica: per esempio, se il responsabile di **S** appare negli ultimi due fascicoli disponibile a introdurre, nella rigida architettura per generi che sembra avere inizialmente privilegiato, una sezione riservata non solo ad autori non antologizzati in precedenza ma anche a testi diversi dalle canzoni, perché non ha potuto attingere, alla fonte

¹²⁴ Lo conferma la «rubrica-guida», apposta nell'intercolumnio della c. 1v, all'altezza del primo verso della IV strofa.

comune, se non in misura limitatissima testi diversi dalle canzoni, visto che al contrario P non sembra aver avuto problemi nel diversificare le proprie scelte indirizzandole verso un'ampia gamma di generi? Perché, nei non frequenti casi di coincidenza testuale, si manifestano divergenze attributive e a volte – ma di questo si tratterà in seguito – anche di lettura? Perché S ha potuto – o voluto? – accedere (per Peire Vidal, ma anche per Folquet, per fare solo due esempi) quasi esclusivamente alle canzoni e non agli altri generi che pure dovevano figurare nella fonte comune, dalla quale P ha invece attinto ampiamente?

Al riguardo non si possono che formulare ipotesi: S potrebbe essere stato pianificato come raccolta di sole canzoni, e le deviazioni da questa norma di cui è traccia negli ultimi fogli essere dovute a un ripensamento tardivo, quando la fonte non era già più disponibile; o la sua confezione potrebbe essere stata interrotta per vari motivi legati alla committenza (indisponibilità economica, perdita di interesse, decisione di limitare comunque la scelta a un genere più appetito o appetibile, e così via). Meno probabile sembra la congettura per cui la pagina bianca numerata erroneamente CCXLVII indicherebbe l'aspettativa di ulteriori acquisizioni: uno spazio troppo esiguo per inserimenti di un certo rilievo o forse

destinato ad accogliere un unico testo¹²⁵, a meno che – come propone Luciana Borghi Cedrini – dopo questa pagina non fosse previsto l'inserimento di fogli aggiunti; un inserimento al quale comunque sembra – non solo per l'errore di numerazione (CCXLVII anziché CCXLVI) che poi riprende correttamente con CCXLVII¹²⁶ – che si sia rinunciato già in corso d'opera, come parrebbe indicare anche la cura posta dal copista nel bilanciare la lunghezza della p. CCXLV, dislocando l'ultimo trisillabo – che di regola avrebbe dovuto essere accorpato con i due versicoli precedenti, secondo la disposizione adottata in tutta la pagina – nella riga successiva, al fine, evidentemente, di rispettare anche qui il numero di linee (32) adottato in tutte le altre pagine. Al contrario, il vuoto che segue l'ultimo testo di Falquet da Romans – colmato poi dalla lunga nota sui contenuti – potrebbe effettivamente segnalare una aspettativa di nuove possibili acquisizioni, e conferisce a «un codice per il resto

¹²⁵ P. CANETTIERI, «Na Joana e la sezione dei "descortz" nel canzoniere provenzale N», in *Cultura Neolatina*, LII, 1992, pp. 139-165 [150, nota 23], suggerisce che il copista abbia voluto riservare la pagina per inserirvi – dopo i cinque già trascritti – un sesto discordo di cui riteneva imminente l'acquisizione.

¹²⁶ Credo si possa ritenere che la numerazione, anche se di mano postmedievale, rifletta le condizioni in cui il codice si trovava in una data piuttosto alta, dunque non molto distante cronologicamente dall'epoca della sua confezione.

caratterizzato da un sapiente calcolo e sfruttamento degli spazi[...] un effetto di 'non finito'», avvalorando «l'ipotesi che la porzione conclusiva non sia stata accuratamente preordinata come il resto della raccolta, ma invece composta *au hasard des rencontres*, con materiali disparati ricevuti solo in un secondo tempo». Anche se non va trascurato che l'ultimo testo del codice, il n° 164 a p. CCLII «è una canzone religiosa (156,10), l'unica compresa nella raccolta, sicché è possibile che sia stata deliberatamente ubicata in quella posizione, giusta la prassi di usare dei *geistliche Lieder* come marche conclusive di singole sezioni d'autore o di interi canzonieri»¹²⁷: ipotesi, soprattutto quest'ultima, che non sarei alieno dal ritenere dirimente, nel senso che la p. CCLII sarebbe stata effettivamente destinata ad essere l'ultima della raccolta. O forse meglio: il codice potrebbe essere stato progettato per concludersi a p. CCXL, cioè alla fine del quindicesimo fascicolo – un quaternione come tutti i precedenti – e solo in un secondo momento, ma sempre in itinere e sempre per la stessa mano, si sarebbe deciso di aggiungerne un sedicesimo (senza dimenticare di apporre il consueto richiamo alla fine del quindicesimo), stavolta un ternione (o forse un quaternione privato del bifoglio che avrebbe dovuto seguire la pagina bianca), in cui l'indicazione

¹²⁷ L. BORGHINI CEDRINI, op. cit., p. 68.

fascicolare («sextusdecimus») conferma una successione già indicata dal richiamo in calce alla pagina precedente.

Ma quel che caratterizza **S** è soprattutto la compattezza del canzoniere nelle prime 246 pagine (e ancor più nelle pp. 1-234, cioè nei primi 14 fascicoli). Certo, non sembra appropriato definirlo una collettanea perfettamente strutturata, a causa di devianze nella successione «quantitativa» di sezioni d'autore come quella di Peirol, o di presenze che non ci si aspetterebbe come quella del catalano Pons de la Garda. Ma Luciana Borghi Cedrini ha messo egregiamente in rilievo che la raccolta si caratterizza soprattutto in negativo, per varie assenze: da quella «di trovatori del periodo più antico» a testi «sul versante del *trobar clus*», da quella di poeti italiani (uniche eccezioni Sordello con il *planh* 437,24 e Rambertino Buvaelli con il *salut* 281,3) a quella di testi burleschi o osceni, o dialogati (tranne il partimen tra Gaucelm Faidit e Perdigon) o «popolareggianti» (eccezione: cinque discordi nelle pp. 156-160) o religiosi (eccezione: il testo finale di Falquet) o comunque di testi non lirici, di cui è ricco **P**. Ma si caratterizza anche in positivo «per una massiccia presenza di canzoni d'amore, quasi tutte composte in stile *leu* o comunque limpido da poeti originari della Francia del Sud e appartenenti al periodo centrale del movimento trobadorico», che «si propongono di fatto come un'ampia campionatura, o un'autentica antologia, della

produzione trobadorica più 'classica' e nel contempo più facile e cattivante»¹²⁸.

Se a queste caratteristiche si aggiunge da un lato la cura – rivelatrice di una buona professionalità – con cui il menante ha organizzato la pagina e l'aspetto di sobria eleganza del volume, dall'altro il formato ridotto del libro ma soprattutto la qualità scadente della pergamena e l'ornamentazione relativamente povera, si può sottoscrivere pienamente quanto afferma Luciana Borghi Cedrini, e cioè che S si qualifica «come un prodotto relativamente economico, e quindi destinato non a una biblioteca principesca ma a un amatore che non aveva grandissimi mezzi, o che comunque era interessato ai contenuti più che all'eleganza della confezione»¹²⁹; e al tempo stesso si può accogliere quel che ne dice Stefano Asperti, cioè che S è «un elegante codice d'impronta nobiliare-cortese, che si apre con una delle uniche due canzoni sopravvissute di Riccardo Cuor di Leone».¹³⁰

¹²⁸ Ibid., pp. 74-76.

¹²⁹ Ibid., pp. 54-55. Ma per le dimensioni del libro, cf. anche ivi, nota 47.

¹³⁰ STEFANO ASPERTI, «La tradizione occitanica», in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il medioevo volgare*, II, *La circolazione del testo*, Roma Salerno Editrice, 2002, pp. 521-554 [549-550].

Due opinioni quasi coincidenti, alle quali si potrebbe aggiungere un'altra considerazione, basata su questa apertura: la *rotrouenge* è una canzone di prigionia e il primo testo di Peire Vidal, che lo segue, è anch'esso una canzone di prigionia, anche se non reale ma amorosa. La scelta di far seguire ad una canzone di re Riccardo quella di Peire (che ne introduce l'intera selezione, nonostante non sia la più cospicua) unita alla scelta di acquisire esclusivamente (o quasi) canzoni d'amore ma di non trascurare il *planh* di Gaucelm Faidit in morte di Riccardo, potrebbe segnalare che il committente fosse una dama dell'aristocrazia veneta, alla quale era familiare la lettura di testi francesi (alcuni degli oitanismi di S «sono ricorrenti nella letteratura franco-italiana»¹³¹), che apprezzava la poesia di Riccardo e che ha deciso di offrirsi un libro per lei nuovo: un piccolo canzoniere amoroso provenzale, di fattura modesta ma graficamente limpido, perché destinato ad una lettura privata (un *livre de chevet*?) e a un uso prolungato e continuo, per introdursi – lei, lettrice di testi francesi, e probabilmente in contatto con uno scriptorio specializzato in testi oitanici – alla fruizione personale di una produzione trobadorica che ancora non conosce, ma della quale nell'ambiente che frequenta si

¹³¹ Oitanismi che indizierebbero «un amanuense veneto, avvezzo a copiare testi francesi e franco-italiani, e incline a ripeterne gli usi linguistici nei testi provenzali»: L. BORGHI CEDRINI, op. cit., p. 28.

parla, si discute, alla quale ci si appassiona, che ci si sforza di imitare, e i cui protagonisti – direttamente alcuni, quelli che frequentano le corti grandi e piccole della regione, indirettamente altri – sono ricevuti, letti o ascoltati, apprezzati.

Di tutt'altro stampo **P** che, alla raccolta di testi lirici, unisce testi di tutt'altro genere, dalle *vidas* al glossario provenzale-italiano e ai due manuali «scolastici» (*Donatz proensals* e *Razos de trobar*) e si presenta come «uno strumento di lavoro a tutto campo per la conoscenza della tradizione dei trovatori (niente di più dissimile, nell'assetto della raccolta, dallo stretto affine, per tradizione, **S**)»¹³². Un codice dunque «di composizione alquanto complessa»¹³³ nel quale sono confluite le fonti più disparate, di varia provenienza (ma in parte considerevole importata dal Veneto), di cui non più di una in comune con **S**: il canzoniere che potremmo definire 'tradizionale' delle cc. 1-38, incompleto, di una mano unica, che poi torna a cc. 55r-66v trascrivendo una serie di *coblas* (o meglio di *esparsas*) e a cc. 67r-83v i testi grammaticali: che è poi quella del copista che si firma Petrus Berzoli de Eugubio a c. 83v, in fondo alla colonna di sinistra. Di mano diversa la sezione delle *vidas* cc. 39r-52r, introdotta tra il canzoniere e le *coblas*. Un codice assemblato e trascritto in area centroitaliana, probabilmente toscana, per rispondere a

¹³² S. ASPERTI, «La tradizione occitanica», cit., pp. 549-550.

¹³³ G. NOTO, op. cit., p. 31.

esigenze ben diverse da quelle che sembra possibile individuare nel caso di S, come dimostra l'eterogeneità dei materiali e il relativo disordine con cui sono stati messi insieme – quasi certamente nel corso stesso della confezione ad opera di Pietro Berzoli –, per una committenza interessata a un'ampia gamma di testi, sia in versi – canzoni, sirventesi, una canzone religiosa (di Falquet de Romans, la stessa che chiude S, 156,10), un *planh*, un'alba, due canzoni di crociata, *coblas* – sia in prosa – *razos*, *vidas*, testi grammaticali come il *Donatz*, lessicali come il glossario provenzale-italiano, o di «istruzioni per l'uso» come le *Razos* –, quasi a comporre (almeno in apparenza) un'antologia di tipo divulgativo-didattico dei vari aspetti della cultura trobadorica, oppure una sorta di manuale introduttivo allo studio della poesia cortese destinato a un fruitore curioso ma non specialista, o anche – forse e più semplicemente – a un aspirante trovatore. Ma alcune particolarità – messe ampiamente e convincentemente in rilievo da Stefano Asperti¹³⁴ – inducono a ritenere superficiale e riduttiva una valutazione esclusivamente negativa delle caratteristiche del canzoniere laurenziano. Pur senza ignorare l'impressione di un

¹³⁴ S. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, Ravenna, Longo Editore, 1995: cf. soprattutto le pp. 161ss., in particolare il capitolo 8.4, «Un contesto storico-culturale per il canzoniere P: ambienti toscani e poesia italiana», pp. 186-200 e il successivo «Per una tipizzazione storica del canzoniere P», pp. 200-210.

accostamento caotico di materiali tipologicamente diversi e di una disposizione irrazionale dei testi in versi e in prosa, che si alternano in quattro blocchi eterogenei anziché articolarsi in due serie successive meno disomogenee – testi lirici da un lato e narrativo-didascalici dall’altro, un esame puntuale della struttura e dei contenuti fa emergere alcuni dati che non erano stati convenientemente presi in considerazione, uno dei quali – il più significativo – è il «legame [di P], forse non fortissimo e di certo non particolarmente strutturato, che consente di porre comunque in relazione le varie parti e componenti del canzoniere»¹³⁵. Intanto la disposizione delle *vidas* e delle *razos* in P «si distacca sensibilmente [da quella] dello stesso modello (o “archetipo”) di canzoniere lirico proposto dalle classiche sillogi esemplate nel Nord-est» (p. 198) in cui soprattutto i testi biografici appaiono distribuiti accanto alle relative sezioni d’autore; una disposizione che dunque non ha più intenti puramente didascalici, ma sembra registrare piuttosto una diversa temperie culturale, «una decisa apertura in senso novellistico, che prelude alla raccolta autonoma di narrativa breve in prosa»¹³⁶.

¹³⁵ Ivi, p. 199.

¹³⁶ Ivi, p. 198; dunque una sorta di libretto indipendente «evidentemente concepito nel Nord, ma non accolto, in quanto tale, in

Altro tratto distintivo di P è dato dalla presenza – nella sezione delle *esparsas* – di *coblas* autonome e di strofe estratte da sirventesi – queste solo in parte di origine veneta –, le une e le altre non di rado legate ideologicamente – sia sul versante angioino che su quello ghibellino e catalano-aragoneso – ad avvenimenti politici di rilievo e a personaggi dell'attualità, cui si collega l'apertura – dato di assoluta rilevanza – con quattro testi assegnati indebitamente a Blacasset, ma comunque a un poeta «abbastanza tardivo e in apparenza del tutto secondario»: una scelta che «individua equilibri non pacificamente assimilabili a quelli degli altri canzonieri trobadorici, neppure dei più vicini a P quanto a tradizione, S e Uc»¹³⁷ e che appare «strutturalmente e idealmente collegato alle *coblas* di attualità»¹³⁸, di cui abbonda la terza sezione. «Risalta poi in maniera del tutto particolare *Be·m platz lo gais temps de pascor*, collocato come prima poesia dell'intera silloge, [...] il quale rimonta a una tradizione distinta da quella principale della collezione di lirica e si segnala come innovazione – ben singolare! – introdotta in un piano assai basso della tradizione, forse dallo stesso compilatore del canzoniere, tale, in virtù della carica cavalleresca che in esso si esprime, da conferire una connotazione del tutto speciale

nessun canzoniere settentrionale», che qui, e solo qui, mantiene intatta la propria struttura, per così dire, autosufficiente.

¹³⁷ Ivi, p. 164.

¹³⁸ Ivi, p. 199.

all'antologia di poesia cortese»¹³⁹, simbolica «delle differenze che separano questa da altre, più conosciute raccolte di lirica trobadorica»¹⁴⁰. Si aggiungano l'anomala sezione – che segue i quattro testi di apertura – dedicata a Giraut de Bornelh, nella quale compaiono quattro sirventesi in tradizione unica e di attribuzione inattendibile e il sirventese isolato di Guilhem Anelier (204,4), tutti testi tardi o tardissimi, legati però da forti affinità con molti di quelli inseriti nella sezione delle *esparsas*¹⁴¹, per ricavarne l'impressione che in P l'apporto settentrionale non solo è passato per una forte mediazione toscana¹⁴², ma è stato come disperso (o disciolto) tra materiali transitati per altre filiere, accorpati per dar vita ad un progetto di «libro» tipologicamente «nuovo», rispondente ad esigenze diverse e direi antipodiche rispetto a quelle del suo «quasi-gemello» S, e non solo.

Se dunque S può essere stato commissionato – secondo l'ipotesi forse avventata, ma suggestiva, formulata sopra – da una dama dell'aristocrazia veneta che ne abbia fatto il proprio vademecum

¹³⁹ Ivi, p. 164.

¹⁴⁰ Ivi, p. 199.

¹⁴¹ Ivi, p. 164-165.

¹⁴² «Il rapporto con i canzonieri veneti non è dunque immediato e di semplice dipendenza, ma passa attraverso una revisione sostanziale del modello»: ivi, p. 198.

per puro diletto o anche per essere *à la page* in un contesto culturalmente permeato di poesia cortese, sembra evidente che il committente di **P** – che, come suggerisce Asperti, potrebbe coincidere con il copista¹⁴³ – ha voluto assemblare una cretomazia dei più vari aspetti di una stagione poetica ormai in declino, di una tradizione ormai perdente e in arretrato che confluisce e si conclude in **P**¹⁴⁴, pur se non ancora del tutto esausta grazie all'apporto del sirventese politico di attualità, ma non meno all'interesse, se non proprio archeologico certo tardivo, di una Toscana già intenta ad elaborare una propria poesia, nella propria lingua, e ad assimilare un'altra esperienza poetica «illustre», quella dei siciliani, di cui si era già cominciato – nell'ultimo decennio del XIII secolo – a trascrivere la produzione lirica. La mediazione toscana dei testi provenzali di provenienza settentrionale risulta evidente anche dalla confluenza, in **P**, non solo e non tanto di poeti locali (Paolo Lanfranchi, con un sirventese in forma di sonetto tradito solo

¹⁴³ «...il canzoniere esemplato, probabilmente per sé, da Pietro Berzoli...», *ivi*, 202.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 210-211. L'ambiente culturale in cui si muove Petrus de Berzoli evidenzia «in maniera nettissima, quasi drammatica, la condizione di subalternità, di ormai assoluta secondarietà in cui la poesia d'oc si estingue, schiacciata dalla tradizione contigua e ben più vitale, nella quale si realizza la spinta al cambiamento di cui percepiamo qualche aspetto, appena abbozzato in **P**, così come anche, in altra direzione, in **F**.»: *ibid.*

da P¹⁴⁵), o estranei alla tradizione (il catalano Federico III di Sicilia o il conte di Empuries), quanto piuttosto delle *vidas* e delle *razos*, riunite (caso unico) in una sezione a parte a far corpo a sé, a formare una raccolta di narrativa non più concepita in funzione servile, ma svincolata dagli autori e dai testi ai quali si riferisce; e dall'attenzione «didattica» prestata ad una lingua non particolarmente nota, per la cui conoscenza ci si preoccupa di corredare il «libro» di ben due «grammatiche», una di diretta provenienza veneta (il *Donatz proensal*), l'altro (le *Razos* di Ramon Vidal) già acclimatato in Toscana dalla *Doctrina d'Acort* del pisano Terramagnino. Un «libro» dunque, P, che si discosta in forme macroscopiche dal «quasi gemello» S, con il quale certo condivide alcune fonti testuali, ma rispetto al quale si propone come un prodotto concepito ed eseguito con finalità del tutto diverse.

Che poi tra S e P ci siano molte convergenze testuali non sembra del tutto provato; anzi da una consultazione comparata ma saltuaria, i due codici non rivelano affinità di rilievo se non per alcuni testi, o meglio per alcuni *loci*, e non sempre i più rilevanti. Se si porrà mano all'edizione critica dei canzonieri considerati ciascuno come «libro» autonomo, si potrà forse misurarne meglio il grado di affinità, più agevolmente di quanto

¹⁴⁵ BdT 317,1.

sia possibile fare oggi confrontando manoscritti non sempre disponibili per una consultazione diretta e comparata. Già una microesplorazione condotta su tre testi scelti a caso mettono, per esempio, in evidenza alcuni dati interessanti. Si tratta di tre canzoni tràdite da entrambi i canzonieri, tratte da **S** e dalla sezione propriamente lirica di **P**:

– *Plus que·l paubres, quant jai el ric ostal*, di Peire Vidal (BdT 364,36), in **P** a c. 3v (n° viij) attribuita a Giraut de Bornelh e in **S** a c. 11r (n° 7) assegnata correttamente a Peire;

– *Un sonet fatz malvatz e bo*, di Giraut de Bornelh (BdT 242,80), in **P** a c. 4r (n° viiiij), in **S** a p. 200 (n° 129), a Giraut in entrambi i canzonieri;

– *Chantan volgra mon fin cor descobrir*, di Folquet de Marselha (BdT 155,6, in **P** a c. 8v (n° xxv), in **S** a pp. 33-34, a Folquet sia nell'uno che nell'altro.

L'analisi delle tre canzoni rivela che coincidenze tra **S** e **P** non mancano, ma non sono numerose. Trascurando le variazioni minime (omissioni o introduzioni di un pronome, di un avverbio, di una forma verbale, sostituzione di una forma

enclitica con una piena, diversità grafico-fonetiche), nella prima troviamo convergenze significative ai versi¹⁴⁶:

9 "Mas si com cel qi gardal uirial" S, "que garde el uerial" P), comunque condivisa con Q e in parte con c che però omette "l uerial" – per *aissi com selh que bad'al verial* –;

28 "Pois qeis ses" – "queis" anche in HC – seguito in S correttamente da *grat*, che P sostituisce con "gard" ("gart" anche in H), a fronte di *Pus es ses grat*;

34 "Que sim ma lia non aura p." con omissione di "fai" come in c, per *Que si·m fai mal no·m aura peior*;

Altre coincidenze sono invece condivise con vari altri testimoni:

¹⁴⁶ Coincidenze e discrepanze sono state rilevate dagli apparati delle relative edizioni, ma controllate tutte sui manoscritti, anche quelle qui non segnalate perché di scarsa rilevanza. Tra virgolette alte vanno le lezioni dei due canzonieri (ed eventualmente di altri che le condividono), in corsivo la lezione assunta a testo dagli editori: rispettivamente Peire Vidal, *Poesie*. Edizione critica e commento a cura di D'A. S. AVALLE, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960, 2 voll., II, pp. 322-326; *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar. Kritische herausgegeben von ADOLF KOLSEN, Halle a. S., Max Niemeyer, 1910, 2 voll., I, pp. 334-44; *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*. Edizione critica a cura di P. SQUILLACIOTTI, [Pisa], Pacini Editore, 1999, pp. 359-364. Il rinvio ai versi si riferisce alla numerazione data nelle edizioni.

6 "Que solamenz als no desir ni uoill" S, "Que sollamen als no desir ni uoill" P (lezione anche di DFHQc), a fronte di *Que nulha ren tan no dezir ni vuelh*;

7 "Que si ual res non laus clamar merce" SP, condivisa con CDFHMQa¹cf (clamar] 'damar' in c), per *Sivals d'aitan no·lh aus clamar merce*;

8 "c'ades s'anoi de me" S, "q'ades, enoy" P, con CDFHIKMQa¹cf, per *que no s'enuieg de me*;

31 "puois a mal mi rete" PS, con CD^cFHMQRa¹c, per *si d'amar mi recre*.

Sono infine da mettere in conto alcune particolarità di P al v. 21 ("ni malacoill"; S *ni m'acoill*, ed. *ni m'acuelh*), e di entrambi ai vv. 46 ("de siduoill" S, "da sidoill" P, per *d'Essiduelh*) e 59 ("Laierna" S, Manierna" P, per *Na Vierna*).

Nel secondo testo, S e P concordano soprattutto in omissioni di pronomi enclitici o nella loro sostituzione con forme piene, nello scambio di preposizioni ("Ab pauc" per *A pauc*, "a gazardo" – con ACa – per *en gazardo*), e in qualche svista grafica. Da segnalare soprattutto ai versi:

4 "no sai re" per *ni ren no sai*;

39 "sen recre" (con GJK) per *s'i recre*;

40 "da queus dariers simple" S, "da queus dan cres simple" P, per *d'aquels derrers s'emple* (dove forse la lettura di P andrà considerata errore singolare).

Lezioni di S: "so que" con IK, per *que·m so* (P "qen so"), con errori al v. 22 ("sentre" per *s'altre*) e al v. 40 ("simple", con P, per *s'emple*; più abbondanti gli errori di P, che si infittiscono verso la fine del componimento: v. 7 "can" per *c'anc*, v. 9 "qun" per *can*, v. 14 "Aqier" per *E quer*, v. 29 "acobar" per *achabar*, v. 40 "simple" (con S) per *s'emple*, v. 42 "mais uoller" per *mais valer*, v. 45 "fols la saber" per *fol a saber*, v. 46 "perte" per *m'aperte*, v. 49 "causimen" per *chauzidamen*, e "agitar" per *parlar*.

Quanto alla terza canzone, l'analisi della varia lectio che movimentata il testo di Folquet conferma la limitata presenza di letture comuni solo a S e a P, e la più frequente convergenza di entrambi, ma più spesso separatamente, in varianti adiafore o in errori con altri relatori. Due unici esempi in cui SP concordano in una variante:

al v. 1 "ferm cor" (per fin cor) è in comune con D³O;

al v.4 "qe nim puisca" di P va con S "qe non puesca" e con "qe nom puesca" di G contro *que no-i puesca* degli altri relatori ("nol puesca" T).

In genere, S si manifesta quasi sempre in accordo con GL, mentre P presenta numerose lezioni individuali, oppure va piuttosto con D^aIKNTV, ai quali si aggiunge O al v. 7 nella preferenza in rima per “ualor” in luogo di *lauzor* e inversamente per la lezione “dei nauer gran lauzor” in luogo di *don ai gaug e paor* del resto della tradizione (alla quale si associa anche S).

Si potrebbe ancora citare, al v. 23, “mas siei bel oil e sa gaia sembianza” di P (+D^aIKNC) per *car sos bels ris ab sa g. s.* (dove S con GL reca “car sos clars uis et sa g.”), o al v. 25 “Nais dun conort tal qe mon (mou) de fallor” (+ N Nais dun conort; D^aIKT Nai un c.), per *Mas un conort n'ai que-m mou de follor*.

Solo qualche esempio, tra i più interessanti, delle lezioni singolari di P:

v. 17 “car de bon prez ama lo meillor” a fronte di *que de bon prez a triat lo meillor* (S con GL: “ai chausit lo m.);

v. 27 “can uo baras mi sos oillz ples de douzor” a fronte di *Quan volv vas mi sos huoills ples de doussor* (S “Sol uir ues mi sos oillz plens de dolchor”, “Sol uir” anche in ABGLO);

v. 43 dopo “queu ai laissat” (che P condivide, all’inizio di verso, con D^aIKNTc) contro *Anz desampar, per midonz cui ador* degli altri relatori; S “per qe me part de midonz cui ador”), il

laurenziano interrompe la trascrizione per cui mancano il residuo del v. 43 e i vv. 44-45, oltre ovviamente la tornada presente solo in S e in GLV.

Dunque S, nella tradizione di questa canzone, concorda più frequentemente con G; riassumendo: ai vv. 10 ("pogues auenir"), 11 ("al seu ricx pretz"), 13 ("qar eu trob tan"), 17 ("ai chausit"), 22 ("uolria eu donc mon cor plus enriquir"), 23 ("car sos clars uis et sa gaia s."), 25 ("Mas un conort nai qe uen de folor") – per non citare che i casi di maggior rilievo – mai con P (tranne ai vv. 1 e 4, ma non solo con il laurenziano).

Con questo *excursus*, forse inutilmente prolisso, non ho davvero inteso negare che una ricerca estesa a tutti i testi condivisi non dimostri che effettivamente S e P hanno avuto un antecedente comune: tutt'altro. L'esistenza di una terza tradizione che accorpa PSUc non è assolutamente in discussione, come ha dimostrato Avalle. Quel che mi sono proposto, molto più modestamente, è di confermare che la disponibilità di edizioni critiche di questi quattro canzonieri – di questi quattro «libri» – e la conseguente possibilità di un più agevole riscontro comparato riuscirebbe forse a chiarire meglio i rapporti che li legano, oltre a favorire una più approfondita ricerca sugli ambienti che li hanno rispettivamente prodotti, sui progetti che hanno preceduto o orientato la loro confezione, sulle rispettive scelte autoriali e testuali e anche sulla qualità e la quantità dei

materiali a disposizione di ciascun copista o di ciascun committente. Sembra evidente che allo scopo non sono sufficienti le edizioni diplomatiche – come già rilevava Avalle – e che studi mirati come, ad esempio, quelli di Asperti su **P** (e su altri canzonieri) o di Maria Careri su **H** e sul *Libre* di Miquel de la Tor¹⁴⁷, o ancora indici minuziosi corredati di ampi commenti e di descrizioni particolareggiate come quelli pubblicati in *Intavulare*, sono contributi preziosi a una conoscenza approfondita dei codici, che anticipano ma non possono sostituire le singole edizioni critiche auspiccate dallo stesso Avalle.

¹⁴⁷ M. CARERI, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi, 1990; Id., «Per la ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti», in *Cultura Neolatina*, LVI, 1996, vol. 3-4, pp. 251-408.

IV

Inserti abusivi e attribuzioni indifendibili

Spigolando tra gli *unica* del canzoniere provenzale S^g

Tra i problemi spinosi della lirica trobadorica, uno dei più complessi è costituito, com'è ben noto, dagli *unica*, per lo più canzoni, ma anche – in misura minore – sirventesi, *planhs*, *coblas* e, più raramente, tenzoni: testi dei quali non sempre è possibile risolvere le questioni attributive, ma che possono anche risultare di dubbia pertinenza e congruità con l'ambito cronologico e contestuale prescelto dal curatore della silloge nella quale si trovano inseriti.

A suggerire in casi del genere una soluzione, anche se ipotetica, soccorrono tuttavia alcuni indizi, esterni e interni. Intanto, le probabilità che un *unicum* sia davvero spurio sono maggiori se è stato collocato, di proposito o per caso, in coda a una serie di componimenti di un determinato autore, al quale è attribuito esplicitamente – con apposita rubrica – o implicitamente – da rubrica cumulativa –; ma non mancano tuttavia esempi di *unica* annidati in altre posizioni «strategiche»; e se «la parte finale d'ogni sezione dei trovatori antologizzati», quella in cui – come

ha rilevato Massimiliano De Conca¹⁴⁸ – si accumulano (spesso, anche se non sempre) i testi di incerta o improbabile attribuzione, possiede i migliori requisiti per ospitare testi spuri o comunque di dubbia autenticità, non meno strategica può risultare una collocazione diversa, ma non di minore rilievo: per esempio, in un punto di frattura della sezione di un dato autore. Al primo tipo pertengono i due testi conclusivi della sezione dedicata a Raimbaut de Vaqueiras nel canzoniere S^g, – tràditi dal solo canzoniere catalano¹⁴⁹ – dei quali ho trattato in due

¹⁴⁸ In un primo, ma già interessante sondaggio degli *unica* trascritti in un limitato corpus del canzoniere C (161 componimenti sui 1204 del totale): in particolare, «i dati [raccolti] riguardano lo spoglio [di valore esemplificativo] delle prime sezioni del codice, ovvero i primi 115 fogli sui 396 totali e toccano 9 trovatori»: M. DE CONCA, «Studio e classificazione degli *unica* del ms. C (B. N. Paris F. fr. 856): coordinate storiche, letterarie e linguistiche», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, 2 voll., Roma, Viella, 2003, I, 283-297 [285].

¹⁴⁹ Su S^g, basilare il lavoro di SIMONE VENTURA: «*Intavulare*». *Tavole di Canzonieri Romanzi. I. Canzonieri Provenzali. 10. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Sg (146)*, a c. di S. Ventura, Modena, Mucchi Editore, 2006; cf. anche M. CABRÉ e S. MARTÍ, «Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan», *Romania*, vol. 128, 2010, pp. 92-134.

lavori¹⁵⁰, ciascuno inteso a dimostrare – credo oltre ogni ragionevole dubbio – che sia *Altas undas* che *Gaita be* non solo non gli appartengono, ma sembrano estranei alla stessa tradizione trobadorica: una dimostrazione, preciso, basata certo sull'unicità testimoniale e sulla collocazione, ma suffragata da evidenti errori linguistici, in rima, impropri di un trovatore del livello di Raimbaut.

Altrettanto, o quasi, può dirsi di un altro componimento incluso, dalla stessa silloge, nella sezione rambaldiana – stavolta con il supporto peraltro di un secondo testimone, il **Ve.Ag.**, della cui attendibilità sembra tuttavia lecito dubitare, considerando che dei tre testi che qui vanno sotto il nome di Raimbaut («Riambautz/Riambau/Reambau de Vaqueres/Vaqueras»), i primi due appartengono rispettivamente a Pistoleta (372,4) e a Pons d'Ortafas (3729,2) e

¹⁵⁰ G. TAVANI, «Raimbaut de Vaqueiras (?), *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a), in *Lectura Tropatorum*, I, 2008, 33 pp. (in rete: <http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf>); id., «Raimbaut de Vaqueiras secondo Sg», *Rivista di studi testuali*, X-XII, 2008-2010, pp. 267-292. Sul primo dei due testi pseudorambaldiani sono di nuovo intervenuto recentemente, proponendo una diversa lettura del testo: «A propósito duma pseudo «cantiga de amigo provençal: problemas lingüísticos, exegéticos e atributivos», IV Congresso Internacional de lingüística hidtórica, Lisboa luglio 2017, in pubb. negli Atti, ma qui di seguito riprodotto in versione italiana, assieme all'articolo su *Gaita be*.

il terzo (e ultimo) è il *planh* ora in discussione: *Ar pren camjat per tostemps de xantar* (392,4a¹⁵¹). Si può aggiungere inoltre che, anche quando non si tratti di veri e propri *unica*, i testi di un trovatore quale Raimbaut che circolano in ambito esclusivamente locale, senza alcun riflesso neppure in aree culturalmente solidali e geograficamente finitime (come, nel caso specifico, il Narbonese e il Tolosano), sono parimenti sospetti.

A discarico della responsabilità di Raimbaut in quanto autore di questo *planh*, Linskill¹⁵² da un lato ne adduce «the poverty of the thought and expressions» e dall'altro respinge ovviamente l'ipotesi, talvolta formulata, che la dama compianta possa essere *Bel Cavalier*, certamente sopravvissuta sia al trovatore che a Bonifacio, impegnati nella quarta Crociata fino alla morte del marchese, e probabilmente anche di Raimbaut, nel 1207¹⁵³:

¹⁵¹ Di cui **Ve.Ag.** omette l'ultimo verso della prima strofa.

¹⁵² J. LINSKILL, *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co, 1964, p. 42. Si vedano al riguardo gli apprezzamenti ma anche le critiche di MAX PFISTER, soprattutto per la scarsa attenzione dell'editore agli aspetti linguistici, a parte quelli collegati al plurilinguismo, del canzoniere rambaldiano, in *Vox Romanica*, XXVII, 1968, pp. 161-168, dove manca tuttavia un sia pure fuggevole accenno ai testi di dubbia attribuzione.

¹⁵³ Sulla data di morte del trovatore sono state avanzate varie ipotesi, di cui la più verosimile è che egli abbia subito la stessa sorte del suo

circostanza che esclude qualsiasi collegamento tra *Ar pren camjat* e la canzone-sirventese che in S⁸ lo segue (*No m'agrad'iverns ni pascors* 392,24), in cui il trovatore, da Salonicco, lamenta la propria lontananza (puramente fisica) da Beatrice.

Accertato, credo, che per motivi cronologici il testo non può lamentare la morte di Beatrice, resterebbe la possibilità che la dama compianta sia quella alla quale sono indirizzate le canzoni composte durante il breve ritorno del trovatore in Provenza (1195-1196): canzoni che tuttavia non offrono alcun elemento utile a identificarla, se non una sua probabile collocazione geografica a Gap, dove Raimbaut è impegnato in azioni militari, ma da cui decide – anche se si sente «pres cum perditz en tona»¹⁵⁴ – di tornarsene oltralpe, nel Monferrato, a Tortona: a meno che la *domna* non scenda a più miti consigli, concedendogli di portare «anelhs e manjas els escutz»¹⁵⁵; ma lei «vol c'om la sierv'e ren non guazardona»¹⁵⁶, e lo tratta come un «bertau»¹⁵⁷. Una dama, dunque, che manifesta un'accentuata

signore, ucciso in un'imboscata tesagli dai bulgari presso Messinopoli, il 4 settembre del 1207: cf. LINSKILL, op. cit., pp. 35-37.

¹⁵⁴ BdT 392,10, v. 40

¹⁵⁵ *ivi*, v. 35

¹⁵⁶ *ivi*, v. 24

¹⁵⁷ BdT 392,25, v. 19

renitenza alle profferte del trovatore, e ne raffreda gli slanci, negandogli «tot gaug» e dandogli solo tristezza; in cambio, lui non le risparmia gli epiteti negativi: «la bella fellona»¹⁵⁸, «trefana»¹⁵⁹ e ancora «fals'ab cor truan»¹⁶⁰, una *domna* per la quale egli ha perso invano un anno intero: e, afferma e ripete, a causa di lei anche le sue canzoni sono ormai quasi dei sirventesi o dei discordi o delle tenzoni¹⁶¹; visto tuttavia che da amore non riceve conforto, vivrà «de guerr'a lei de mainadier», una scelta di vita di cui il torto sarà tutto di lei¹⁶², e alla quale si associa il suo definitivo ritorno alla corte aleramica.

Sembra dunque difficile ritenere che a un servizio d'amore così mal remunerato, conclusosi con un nulla di fatto, con il *drutz* a tal punto deluso da dichiarare di volersi dedicare esclusivamente ad imprese guerresche e di accingersi a partire definitivamente per il Monferrato, sia possibile collegare il compianto per una *domna* di cui non si sa neppure se sia effettivamente esistita, o che almeno non risulta sia morta prima di Raimbaut. E già questi dati, per quanto insufficienti, sembrano poter almeno mettere in dubbio l'autenticità del

¹⁵⁸ BdT 392,10, v. 13

¹⁵⁹ *ivi*, v. 23

¹⁶⁰ BdT 392,17, v. 27.

¹⁶¹ BdT 392,10, vv. 7, 21; 392,17, v. 15

¹⁶² BdT 392,17, vv. 37-40.

planh e la sua assegnazione al nostro trovatore. Si potrebbe aggiungere che in tal caso risulterebbero incomprensibili le lodi che l'autore del *planh* dedica alla dama, ora defunta, ma che addirittura concluda la IV strofa con la raccomandazione a Dio non solo di accoglierne l'anima, ma di concederle nella gerarchia paradisiaca un posto di assoluta preminenza, addirittura davanti a San Giovanni: «Al ver Seynor la su'arma coman, /que la meta lay davan sen Johan» (*davan S^g, denan Ve.Ag.*).

Che nella gerarchia paradisiaca del medioevo l'evangelista occupi un luogo di assoluta preminenza su tutti gli altri santi, cioè segua immediatamente la Madonna, che Cristo, dalla croce, gli ha affidato, è già implicito nello stesso vangelo di S. Giovanni (19:26-27): ma per quel che qui direttamente interessa, ne troviamo almeno una testimonianza volgare in un pianto religioso di un anonimo catalano: «E apres dix a Johan, cosi seu: "ma mayre-t laix, qu'eu vulh sia ta mayre"»¹⁶³. Del prestigio di cui gode Giovanni, «il discepolo prediletto», troviamo menzione indiretta anche in vari testi trobadorici, sempre corredata dalla richiesta, rivolta a Dio direttamente (o a santa Maria perché interceda in tal senso presso suo Figlio) di accogliere un'anima in particolare (raramente più d'una), e di

¹⁶³ *De gran dolor cruzel, ab mortal pena*, 461,74a, v. 71.

ospitarla accant o a san Giovanni, o in sua sostituzione o persino davanti a lui: in Bertran de Born, *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire* 80,26 (pianto in morte del re giovane), vv. 13-14: «A Dieu lo coman / que-l met'en loc san Johan»; in Albertet de Sestaro, *Domna pros e richa* 16,11 vv. 7-10 «qe, s'ieu / n'ages tan dich ['giudizio'] de Dieu, / m'arma en fora escricha / lai on es sans Iohans»; in Raimon Gaucelm de Beziers, *Quascus planh lo sieu dampnatge* 401,7 (pianto in morte di un borghese di Béziers), vv. 25-27 «... la Verge Maria, / don li prec per cortezia / qu'al nobl' en Guiraut prezan / de Linha, per companhia, / done-l baro san Johan»; in Peire Cardenal *Un sirventes novel voill comensar* 335, 67 v. 45-48 «Per merce-us prec, domna santa Maria /c'al vostre fill me fassas guarentia / si qu'el prenda los paires e-ls enfans / e-ls meta lai on esta sans Iohans»¹⁶⁴. Si tratta di compianti in morte di personaggi di rilievo (a livello «universale» o locale), degni pertanto di una tale gratificazione,

¹⁶⁴ Il trovatore chiede alla Madonna di intercedere presso il Figlio perché le anime dell'intera sua famiglia («los paires e-ls enfans», quindi lui stesso, la moglie e i suoi numerosi figli) siano collocate dove siede san Giovanni. Nella sua edizione, R. LAVAUD (*Poésies complètes du troubadours Peire Cardenal*, 1180-1278), publiées par -. Texte, Traduction, Commentaire, Analyse des Travaux antérieurs, Lexique, Toulouse 1957, p. 227, nota al v. 47) adotta stranamente la lezione, unica, di f («lo paire»), quasi che Peire Cardenal intenda raccomandare solo se stesso e i propri figli, a esclusione della moglie.

o di auspici personali o collettivi che qualcuno (il poeta stesso o altri) ascenda, post mortem, ai seggi più prestigiosi del paradiso, testi che, con l'unica eccezione del pianto di Bertran de Born (a ridosso del 1183) e forse di Albertet, contemporaneo di Raimbaut, sono tutti tardi. Sembra comunque quanto meno eccessivo, o almeno poco verosimile, che il nostro trovatore, dopo averne messo in risalto l'indifferenza manifestata nei suoi riguardi, e persino la renitenza a tollerare anche il minimo che si può richiedere a una dama – il permesso di esibire, sullo scudo, *anells e mangas*, segni non certo compromettenti di favore –, si adoperi poi a raccomandare, e direttamente a Dio, la concessione di un luogo di così alto livello all'anima della dama di Gap (se di questa si tratta), che lo ha costantemente umiliato con il suo assoluto disinteresse.

D'altra parte si possono addurre altri indizi di un certo peso contro l'attendibilità testimoniale dei due canzonieri catalani: sembra da non trascurare, ad esempio, la posizione strategica del pianto, decimo in una serie di venti testi compresi, in S^g, tra la *vida* e la tenzone con il marchese Alberto Malaspina: una posizione che, se non con la stessa evidenza di *Altas undas* e di *Gaita be*, può convalidare l'ipotesi di espunzione dalla pur limitata selezione rambaldiana del canzoniere appartenuto a Gil y Gil, e ancor più da quella, davvero scarna e per due terzi sicuramente errata, del **Ve.Ag.**.

Si potrebbe anche fare appello alla struttura strofica, che il nostro trovatore non ha applicato a nessuno dei testi di sicura (o quasi) attribuzione, pur trattandosi di uno schema (*abbaacc* su strofe unissonanti di decasillabi maschili, Frank 495:5) non ignoto alla metrica provenzale, ma molto più familiare, e con più studiata resa rimica, ad alcuni trovatori tardi: Aimeric de Peguillan (10,27), Peire Cardenal (335,34), Peirol (366,28), Cerveri (434,7d), Sordello (437,29) e un testo anonimo (461,237), nessuno dei quali usa le rime di *Ar pren comjat*; altri sei componimenti articolano lo schema su decasillabi maschili e femminili (Peirol 366,27a, *coblas doblas*), o su decasillabi, ottosillabi ed eptasillabi maschili e femminili (Bernart de la Barta 58,4 strofe unissonanti; Peire Cardenal 335,59 *cobla*; Peirol 366,5 strofe unissonanti; Uc de Saint Circ 457,39 *cobla*) e infine Bernart Marti 63,5 con eptasillabi maschili e femminili e due trisillabi maschili (strofe unissonanti): quasi tutti, con l'unica eccezione di Arnaut de Maroill (30,3) e di Bernart Marti, attivi per lo più, quando non esclusivamente, dopo la morte di Raimbaut. È un argomento, quello della struttura metrico-strofica, non certo dirimente, ma comunque indiziario di colpevolezza.

Non è poi da sottovalutare il giudizio di povertà contenutistica e formale espresso su questo *planh* da Linskill, che ne ritiene, anche per questo, decisamente indifendibile l'attribuzione. In realtà, gli elementi di giudizio basati sullo stile, possono quasi

sempre risultare fuorvianti, in ambito trobadorico, come anche troppo spesso è stato necessario riconoscere. Comunque, che il *planh* sembri estraneo alla poetica rambaldiana, sia a quella precedente il definitivo insediamento alla corte dei Malaspina, sia ancor più a quella successiva, è un'impressione – riconosco, di limitato valore indiziario – che anche una lettura superficiale del testo non manca di suggerire, pur prescindendo ovviamente dall'aspetto grafico catalanizzato di S^g (che peraltro scompare in *Ve.Ag.*). Ciò non toglie che alcuni dati meritino di essere messi in evidenza, e in primo luogo l'ovvietà delle rime (-ar, -er, -an), giocate soprattutto su infiniti verbali o su sostantivi deverbali (da notare, in due strofe successive, il deverbale *alegrer* e l'infinito *alegrar*), a fronte delle quali troviamo, presso gli altri utenti citati, una gamma rimica sicuramente molto meno banale: -en, -ors, -an (2 volte), -atz, -en, -an (5 volte), -ura, -en, -es (4 volte), -ia, -or, -itz (1 volta) e nella canzone di Peirol a *coblas doblas* (a:) -os, -es, -i, (b:) -enda, -ire, -ansa. E non meno singolare sembra la scarsa frequenza, in Raimbaut, di *benestan* (4 occorrenze di cui ben 2 nel *planh*) e l'assenza di *malestan* nei testi rambaldiani (l'unico esempio è nel *planh*); la ripetizione di *lauzar* e di *engan*, in rima rispettivamente nel primo verso delle strofe 3^a e 5^a, e nei vv. 35-36, tra il verso conclusivo dell'ultima strofa e il primo della *tornada*; di *totstemps* ai vv. 1 e 4 (*per tostemps*), 35 (*tostemps*), e ancora *uymais* (v.7) e *oymays* (v. 29), *greu* (vv. 12, 22), *iratz* (vv. 23 e 24).

Varrà a questo punto la pena di leggere il testo, secondo S^g
(Ve.Ag. non presenta varianti di rilievo):

Ar pren camgat per tostemps de xantar,
e laix solaz e gauig e alegrer,
e viure tristz, marritz, ab cossirer
per totstemps mays, c'axi-m cove a far,
pus mort'es leys que hom no pot blasmar
de nuylla re qui·l sia malestan;
no m'a que far uymays solaz ne xan.

En mon pays iamays no vuyl estar,
car no-y veyre qui-m pusca far plaser.
Las, que faray que ayxi-m desesper?
Qu'eu no vey res qui-m pusca alegrar
atan gran dol, tan greu per conortar,
qu'eu mays non cuyt veser d'aytal semblan
ne jes la mort no-m pot far maior dan.

A, seyner Deus, de vos no-m puix lauçar,
c'aytal fora s'eu m'agues lo poder.
Ben la volgra a mos obs retener
sol per aysso: qu'eu posques remirar
ses grans bontatz, un hom no troba par:
el seu bel cors asalt e benestan
e la ualor e·l pretz c'avia gran.

A, co m'es greu, can no puix demostrar
con suy iratz ne co-m dey captener:
pus iratz suy qu'eu no fas aparer
e ay ne dret, car anc maior pezar

no·m pot far mort: assatz he que plorar !
Al ver Seynor la su'arma coman,
que la meta lay davan sen Johan.
Oymays ben puix los seus bos pretz lauzar,
car anc no vi myls dona xaptener
en dret valor, ne segons son poder
fazia be ço qu'il fos benestan:
plazen era en fayt e en parlan
qu'en ren d'ayso nuyt hom no es dubtan.
per q'eu la am mays tostemp sens engan.

Segle xaytiu ! als non es mas engan
un plus te vey, mays te vay meynsprezan.

È senza dubbio un componimento stilisticamente sciatto, un'esercitazione scolastica di cui Raimbaut de Vaqueiras non avrebbe avuto motivo di gloriarsi, ma che non presenta, in rima, errori risolutivi per una sua decisa espunzione dal repertorio rambaldiano: l'impressione generale sarebbe più o meno la stessa che consiglia l'assegnazione di *Altas undas* e di *Gaita be* a qualche poeta della domenica di ambito consistoriale. Ma si tratta in ogni caso di un giudizio basato su indizi, non suffragato da prove dirimenti, tranne forse quella dell'impossibilità di identificare l'oggetto del compianto, e soprattutto della dismisura iperbolica dei vv. 27-28, con cui si raccomanda direttamente a Dio di concedere all'anima della defunta la precedenza persino su san Giovanni, cioè a consentirle di assumere, nella gerarchia celeste, il luogo immediatamente

successivo a quello della Madonna: una richiesta che assume quasi carattere blasfemo, in quanto si spinge a equiparare una qualsiasi mortale – non certo santificata – a chi è stato assunto in cielo sia con l'anima che con il corpo, secondo un dogma «compatibile con le scritture» (nel caso di Maria), o secondo una divulgata mitografia medievale (Giovanni), che ha peraltro trovato maggiore spazio espressivo in epoca due-trecentesca, nelle arti figurative, ma non solo: basti citare da un lato Giotto della cappella Peruzzi, dall'altro Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*, e Dante, che non solo non parla di assunzione, ma fa che lo stesso apostolo la smentisca recisamente, e che comunque in Paradiso ci sia Giovanni alla destra di Maria.

2. Il ridotto florilegio rambaldiano non è tuttavia il solo a presentare, in S^g, problemi di pertinenza attributiva e di coerenza culturale: pur essendo molto più ricca, la sezione quasi immediatamente¹⁶⁵ successiva – 72 testi attribuiti a Giraut de Borneil¹⁶⁶ – presenta tuttavia un numero percentualmente più

¹⁶⁵ Vi s'interpongono solo i due testi attribuiti a Bertran de Born (di cui il primo frammentario, l'altro, forse – secondo M –, di Bertran de Born figlio).

¹⁶⁶ Sulla presenza di Giraut de Borneil in S^g, cf. S. VENTURA, «Prime note intorno alla sezione di Giraut de Borneil nel Canzoniere Sg (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146)», in *Trobadors a la*

limitato (tre) di casi analoghi di *unica*, di cui due situati – secondo una prassi alla quale si è già accennato – in coda alla sezione stessa: *Ben deu hom chastian dire* BdT 242,18a e *No-s pot sofrir ma lenga qu'ill non dia* BdT 242,52a, mentre il terzo si trova in una posizione interna, non palesemente critica come per i primi due, ma comunque in un punto di snodo sul quale tornerò più avanti.

La sezione giraldiana si chiude infatti (cc. 80rv, 81r) su una miniserie di testi di paternità molto dubbia o comunque discutibile, e in un caso almeno di accertata apocrifia, ma che il canzoniere assegna con singole rubriche attributive a Giraut, come quasi tutti i 68 testi precedenti¹⁶⁷. Siamo dunque alla fine della sezione, che si chiude con cinque componimenti:

– il discordo *Can vei lo dous temps venir*, di attribuzione controversa (R^a [c. 8v-9r] Guillem Augier Novella 205,4b, CR^b [c. 29r]S^g Giraut de Borneill¹⁶⁸; non accolto da Kolsen¹⁶⁹); –

Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pp. 381-400.

¹⁶⁷ Fanno eccezione le 4 canzoni inserite a c. 56rv.

¹⁶⁸ Ed. M. CALZOLARI, *Il trovatore Guillem Augier Novella*. Edizione critica a cura di –, Modena. Mucchi, 1986, pp. 155-168 (sulle discrepanze attributive, ivi p. 166).

l'alba «religiosa» *Reys glorios, verais lums e clardatz*, assegnata a Giraut da CERS^g, 242,64¹⁷⁰; – l'alba profana *Ieu sui tan corteza gaita*, attribuita a Cadenet da ACDIK[G], 106,14 trascritta in S^g due volte, qui a c. 80v, e di nuovo poco oltre (c.85v) a conclusione della sezione di Arnaut Daniel;

– la canzone *Ben deu hom chastian dire* 242,18a c. 80v unicum di S^g;

– il sirventese *No·s pot sufrir ma lenga q'ill non dia* 242,52a c.81r unicum di S^g.

È già di per sé inusuale che una sezione piuttosto ricca e abbastanza omogenea, formata in larga misura da canzoni, tutte o quasi di un solo autore e comunque tutte a lui attribuite, termini con un mosaico di testi eterogenei: un *descort* di paternità non unanime, pur se l'assegnazione a Guillem Augier sembra più che probabile; la famosa alba *Reis glorios*, in cui una salda tradizione critica riconosce da tempo la mano di Giraut; una seconda alba, più tradizionale – questa sicuramente di

¹⁶⁹ A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Borneil*, mit Übersetzung. Kommentar und Glossar, kritisch Herausgegeben von –, 2 voll., Halle a. S., Max Niemeyer, 1910: I, 436-440, II, 121-123.

¹⁷⁰ Sull'alba di Giraut, cf. da ultimo il magistrale intervento di C. DI GIROLAMO, «L'angelo dell'alba. Una rilettura di *Reis glorios*», *Cultura Neolatina*, LXIX, 1-2, 2009, pp. 59-90.

Cadenet –, e alla quale ha dedicato di recente (2010) un lungo saggio Zufferey¹⁷¹, e infine i due *unica*, di tema affine, non frequente in Giraut, e per di più contraddistinti da schemi metrico-strofici non altrimenti da lui praticati, rispettivamente Frank 760:1 e Frank 549:1, il primo in esclusiva pseudogiraldiana su 5 strofe unissonanti con 2 *tornadas*, rispettivamente di 4 e 2 vv., il secondo su 6 *coblas doblas*, applicato, oltre che qui (con 1 *tornada* di 4 vv.), in altri 5 testi: due *partimen*, di Guiraut Riquier 248,36, e di Sordello 437,10, entrambi conclusi, ovviamente, da 2 *tornadas* di 4 vv. ciascuno; una tenzone di Raimon de Miraval 406,16 (solo str. I-II); una cobbola anonima 461,121; una canzone di Pons de Chapdoil 375,6 su strofe unissonanti. La singolarità del primo schema *abbcdeecf* su eptasillabi femminili (*acdf*) e maschili (*be*) e la tarda comparsa di altri esempi del secondo (Sordello usa le stesse rime di Giraut: a: *ia, endre, ansa*; b: *o, i, ier*; c: *is, or, an*) suggerirebbero che entrambi i testi siano apocrifi.

Del sirventese 242,52a è stata ormai da tempo non solo rifiutata l'attribuzione, ma addirittura messa in dubbio la legittimità della sua presenza in un canzoniere trobadorico. Kolsen, pur registrando le opinioni già radicalmente negative di De Lollis (l'autore di questa «brutta poesia» ha imitato la tenzone o

¹⁷¹ F. ZUFFEREY, «L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil», *Cultura Neolatina*, LXX, 3-4, 2010, pp. 221-276.

partimen tra Sordello e Bertran d'Alamanon 437,10=76,2 e non viceversa¹⁷²) e di Tobler (al quale il testo sembra innecessariamente prolisso, poco incisivo e soprattutto *platt*), ritiene che i numerosi parallelismi riscontrabili nell'opera di Giraut mostrano al contrario che la poesia corrisponde comunque interamente alla sua poetica. Il possibilismo di Kolsen non ha tuttavia avuto seguito: gli interventi successivi hanno confermato, anche con nuovi argomenti, il giudizio negativo espresso da De Lollis e la precisazione di Tobler che si tratta di una contraffattura tarda di un testo oitanico (canzone di crociata) di Hugues de Bergé (o Berzé), *S'onques nus hom por dure departie*, o forse del Chatelain de Coucy (Raynaud 1126), confermata da Marshall, che esclude in linea di massima l'attribuzione a Giraut¹⁷³; Tyssens¹⁷⁴ si spinge oltre, confermando l'intuizione di Tobler e De Lollis, e già prima di

¹⁷² In effetti, l'espressione «Amics Bertrans» della tornada potrebbe essere rivolta a Bertran d'Alamanon, ma anche ad altri possibili destinatari.

¹⁷³ J. H. MARSHALL, «Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours», *Romania*, 101, 1980, pp. 289-335 [323-4], segnala appunto che si tratta di un *contrafactum* di R 1126 (datato con sicurezza 1202). Ricavo questi elementi dalla Bibliografia di BEDT, di STEFANO ASPERTI, scheda 1132.

¹⁷⁴ M. TYSENS, «Sordello et la lyrique d'oïl», in *Cultura Neolatina*, LX, 2000, 223-232, in particolare pp. 227-230.

Paul Meyer¹⁷⁵ e cioè che il sirventese è tributario di Sordello, che a sua volta lo è di Hugues de Berzé (o del Castellano?), e dunque non può essere attribuito a Giraut; infine, Gambino¹⁷⁶, pur con qualche perplessità, conferma in parte la fondatezza dei dubbi contro la paternità di Giraut de Borneil¹⁷⁷.

L'altro *unicum* tradito da S^g in coda alla sezione giraldiana, subito prima di *No-s pot sofrir*, non è stato oggetto di un rifiuto così radicale, anzi la sua assegnazione a Giraut viene data per probabile; e tuttavia credo che considerazioni se non altrettanto

¹⁷⁵ *Romania*, XIX, 1890, pp. 1-62 [35].

¹⁷⁶ F. GAMBINO, «Osservazioni sulle attribuzioni "inverosimili" nella tradizione manoscritta provenzale (I)», *6^e Congrès Internationale de l'AIEO* (1999), Wien, Édition Praesens Wissenschaftsverlag, 2001, 372-390 [384-385]: nonostante le considerazioni avanzate sull'inattendibilità dell'attribuzione, soprattutto (ma non solo) a livello cronologico, «il componimento potrebbe comunque rientrare nel periodo di attività poetica di Giraut, né bastano a dimostrarne l'eventuale apocrifia le pur fondate osservazioni sulla poca classicità di alcune forme che, soprattutto in un manoscritto di origine catalana come S^g, potrebbero venire imputate al copista».

¹⁷⁷ Una semplice curiosità, priva tuttavia di risvolti filologici, potrebbe essere la quasi coincidenza tra l'incipit del testo spurio, *No-s pot sofrir ma lenga q'ill non dia* e quello della tenzone di Monte Andrea con Chiaro Davanzati *Più soferir non posso ch'io non dica*: ed. F. F. MINETTI, *Rime di Monte Andrea da Fiorenza*, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, VI (1), p. 68.

recisamente negative si potrebbero formulare anche nei confronti di *Ben deu hom chastian dire*, anche in ragione del contenuto amoroso-cortese associato a una forma secondo ogni evidenza piuttosto singolare: che sia stata relegata in una zona critica del codice immediatamente prima di un testo apocrifo (a sua volta seguito da una pagina e mezza bianche, destinate forse ad accogliere altri testi spuri), suscita qualche sospetto; qui non è tanto la banalità del tema e del dettato – una sorta di umile monito a un amico (Amore) che si sta comportando in modo riprovevole, e al quale l'autore chiede di addolcirgli i tormenti che gli sta infliggendo –, né la macchinosa perifrasi di copertura per il nome del diavolo («aquel c'om no deu dir») o la singolare accusa ad Amore di tramare, d'accordo con l'innominabile, a danno di chi ne accompagna i giri di danza, quanto piuttosto l'uso frequente di termini che sembrano entrati in uso solo più tardi, talvolta in trovatori delle generazioni successive, come *desmezuransa*, *dansa* (cioè, giri di danza, e in senso figurato 'bizzate, capricci': «totz cels que segon lor dansa») o ancora *possansa* del quale non trovo, salvo errori, altri esempi, e infine *fraire* con il valore di 'uguale' («on cre que siatz tuch fraire»); si aggiunga l'unicità dello schema metrico e si avrà una serie di indizi che potrebbero convergere almeno su un verdetto di rinvio a giudizio.

Come ho anticipato, un terzo *unicum* nella sezione giraldiana di S^g, anche se non relegato nelle ultime carte, occupa comunque

una posizione strategica interessante, esattamente quella che sceglierebbe un abusivo che volesse conferire a un proprio apocrifo il privilegio di essere tràdito sotto un nome prestigioso senza esporlo ai rischi legati a una collocazione dal destino incerto, come appunto può accadere nel caso di successive trascrizioni per i testi confinati alla fine o anche in apertura di una sezione: trovarsi all'interno di un nucleo compatto di sicura autenticità può costituire in effetti una garanzia che anche il testo spurio passi come autentico nella tradizione dell'autore succedaneo, in una sorta di parassitismo analogo, potremmo quasi dire, a quello del cuculo: un «parassitismo di covò» anziché di «cova», come nel caso ornitologico¹⁷⁸.

Si tratta di una canzone (242,69a), *Si ja d'Amor*, che occupa la parte inferiore del recto e la parte superiore del verso della c. 55, al termine di un nucleo compatto di composizioni autentiche (unica eccezione un sirventese di Peire d'Alvergne, 323,1), e

¹⁷⁸ Fenomeno tutt'altro che raro; cf. ad es. P. ALLEGRETTI, a proposito della citazione petrarchesca in chiusura della prima strofa di *Lasso me*, che si riferisce a «un testo centonario confezionato da un autore tardo e posto sotto un'etichetta illustre, nella fattispecie ventadoriana», in «La tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn e un luogo del Petrarca», *La filologia romanza e i codici*. Atti del convegno, Università di Messina, 19-22 XII 1991, 2 voll., II, 663-683 [683].

immediatamente prima di una serie di 4 canzoni altrui, dopo le quali riprende la serie giraldiana.

Si ja d'amor si inserisce dunque in un punto di frattura che potrebbe indicare un cambio di fonte: il *corpus* autenticamente giraldiano si apre in effetti con una serie di *razos* (46r-46v) e con la *Vida* (c. 46v-47r), seguite da un gruppo di 12 canzoni (cc. 47r-53v), ma si conclude con un inserto eterogeneo di 7 testi (cc. 53v-56v), di cui 6 autentici (3+3, con al centro il sirventese di Peire d'Alvergne) che comprende, nell'ordine, una tenzone (242,69), un *devinall* (80), una canzone (3), il sirventese citato, altre due canzoni (11 e 13) e la pastorella (44). La canzone 69a (che segue immediatamente la pastorella) apre una nuova serie tipologicamente omogenea, ma le 4 composizioni successive sono rispettivamente di Albertet, Aimeric de Peguilhan, Guillem de Cabestaing e Peire Bremon Ricas Novas. Il gruppo giraldiano riprende subito dopo per concludersi a cc. 80r-81r con la *mistione* di cui si è già dato conto.

Nella sezione di Giraut si manifestano pertanto due momenti di criticità attributiva, uno finale, l'altro interno, che non depongono a favore dei tre *unica* di S^g coinvolti: ma per quanto riguarda ora il testo 69a, a questo indizio di possibile apocrifia se ne può aggiungere qualche altro: in primo luogo, la struttura strofico-rimica. Lo schema strofico, che Giraut non usa in nessuno dei suoi testi di accertata autenticità, si trova

unicamente in Uc de Saint Circ (457,20), in una canzone di 4 strofe unissonanti di 10 vv., come il 242,69a (Frank, 176:2, *aabbccdeed*, con rime maschili per *abce*, femminili per *d*; la misura sillabica è interamente di esassillabi in Uc, di un quadrisillabo iniziale, seguito da 5 esassillabi e da 4 decassillabi in 242,69a). Va tuttavia notato che, se ammettiamo – diversamente da Frank (e da Kolsen, pp. 64-66, e Sharman p. 55-56) – il principio della rima interna, lo schema può cambiare notevolmente, con il riassorbimento del quadrisillabo iniziale, combinato con il primo esassillabo, in un decassillabo a rima maschile; e in tal caso il risultato sarebbe 10a : 6b : 6b : 6c : 6c : 10'd : 10 e : 10 e : 10'd, con gli inizi di strofa che diventerebbero:

I: Si ja d'Amor pogues aver lauzor

II: E si-m socor vostre cors cui onor

III: E ja temor no n'aiatz qu'eu alhor

IV: A de ricor el mon emperador.

Lo schema qui ricostruito con l'accorpamento dei primi due versi è registrato da Frank 730 a carico di Rambertino Buvaelli e di Guillem de Saint Gregori, il primo su base uniformemente ottosillabica, il secondo su base analoga ma con gli ottosillabi maschili sostituiti da eptasillabi femminili in seconda e terza posizione. È tuttavia da tenere sempre in conto che giocare con

le rime e con le misure sillabiche sarebbe lecito solo se da manipolazioni del genere risultasse una struttura omogenea: e non è questo il caso.

Ma anche se dal punto di vista metrico, lessicale e in genere stilistico *Si ja d'Amor* non presenta anomalie tali da giustificare il rinvio a giudizio, e nonostante la complessiva sciatteria del dettato – che suscita anch'esso qualche perplessità –, ma in assenza di prove decisive a carico, e sull'unica base dei labili e discutibili indizi fin qui emersi (di cui, ripeto, i due più seri sono la collocazione del testo in un punto nevralgico e il suo schema metrico-strofico), non sembra lecito, per il momento, andare oltre un'iscrizione nel registro degli indagati.

La posizione processuale dei testi trattati è dunque diversa da caso a caso. Se per 242,52a, *No-s pot sofrir*, la condanna è passata in giudicato, e per il pianto pseudorambaldiano è ancora possibile un ricorso (ma in cassazione), per gli altri siamo ancora in una fase preliminare, di un semplice rinvio a giudizio o addirittura di un riesame delle prove a carico. Sta di fatto che l'unicità testimoniale desta sempre qualche perplessità, soprattutto quando si tratta di autori di rilievo. Che testi come i due *unica* allocati alla fine della sezione rambaldiana o il pianto (a mio avviso) pseudorambaldiano, o ancora i due terminali della sezione giraldiana non abbiano circolato al di fuori dell'area catalana è già di per sé piuttosto singolare: e non mi

riferisco tanto all'assenza di queste composizioni nei canzonieri elaborati in area latamente italiana, soprattutto veneta – in cui pure qualche relazione con la Catalogna è attestata, almeno in una direzione, dalla migrazione di V, di confezione inizialmente catalana ma incrementato in Veneto –, quanto dal silenzio su questi testi da parte di due canzonieri di notevole spessore, almeno (ma non solo) quantitativo, come il narbonese C o il linguadociano R, confezionati in aree che ancora negli ultimi due decenni del XIII secolo – epoca probabile della confezione di S^g – erano culturalmente vincolate alla Catalogna, come dimostrano la versione rimata delle *Leys d'Amor* – di cui l'unico esemplare è coevo del nostro canzoniere¹⁷⁹ – e l'ininterrotto flusso di poeti consistoriali tra Barcellona e Tolosa (tolosani, ma anche aragonesi, rossiglionesi, catalani, perfino linguadociani), ampiamente documentato, tra l'altro, proprio dalla terza sezione del canzoniere barcellonese, dedicata, appunto, agli epigoni dell'arte trobadorica, ma anche (almeno in parte) dalla raccolta di poesia occitano-catalana di Castelló d'Empuries, recentemente pubblicata da Miquel Pujol¹⁸⁰, i cui autori sono

¹⁷⁹ *Las Flors del Gay Saber*, ms. 239 della Biblioteca de Catalunya che include anche altri trattati sull'arte del *trobar* (di Berenguer d'Anoia, Jofre de Foixà, Raimon Vidal, Joan de Castelnou, Terramagnino da Pisa e Jacme March).

¹⁸⁰ M. PUJOL, *Poesia occitano-catalana de Castelló d'Empúries*. Recull de poemes de final del segle XIII i primer terç del XIV, Introducció, Edició

tutti notai, non ancora occupati, come più tardi, a smembrare codici antichi per ricoprire i loro registri.

È comprensibile che, in queste condizioni, S^s potesse essere considerato, dai verseggiatori meno noti o forse da chi non aveva ottenuto (e «pour cause»!) l'incoronazione consistoriale – qui gli *unica* sono in effetti di qualità piuttosto scadente –, il luogo ideale per usufruire almeno del «parassitismo di covo», per annidarsi tra i grandi e così assicurare al frutto del loro impegno poetico un minimo di notorietà, anche sotto falso nome purché con un'etichetta illustre. Perché è l'etichetta illustre (o che tale era considerata in Catalogna), non una qualsiasi, a promuovere il «parassitismo di covo», a fomentare l'inserzione di *unica*, per così dire «mimetici», tra i componimenti di trovatori che godevano di prestigio in ambito catalano, e non di altri: lo dimostra nel nostro caso l'assenza di inserti del genere nelle sezioni di S^s immediatamente successive a quelle di Raimbaut de Vaqueiras e di Giraut de Borneil, assenze che rivelano anche, meglio delle presenze, quali fossero i gusti dell'ambiente in cui si è elaborato e confezionato il canzoniere. Evidentemente i nomi e le opere di Arnaut Daniel, di Guillem de Saint Deidier, di Pons de Capdoill e perfino di

crítica, traducció, notes i glossari, Figueres-Girona, Institut d'Estudis Empordanesos-Patronat Eiximenis, 2001.

Bernart de Ventadorn¹⁸¹ non sollecitavano gli abusivi a cimentarsi nelle loro operazioni di mimesi compositiva quanto quelli dei poeti che essi ritenevano davvero prestigiosi: e dunque è esclusivamente su Raimbaut de Vaqueiras e Giraut de Borneil che si sono appuntati i loro tentativi di occulta emulazione.

Per ottenere tale risultato, i «parassiti» si premuravano di comporre i loro testi «alla maniera di», stimolati all'imitazione proprio dai trattati di arte poetica, e questo probabilmente è uno dei motivi per cui il ricorso ai parallelismi (stilistici, lessicali, metrici) con le opere autentiche del poeta succedaneo può risultare ingannevole (in quanto indotto dal comportamento mimetico dell'abusivo) proprio in un'indagine sull'autenticità, mentre le eccessive stravaganze di un testo sospetto possono

¹⁸¹ A nome di Arnaut Daniel sono stati trascritti otto testi nelle cc. 82v-85v, e di questi solo l'ultimo è di attribuzione inesatta, ma non estranea alla tradizione trobadorica (l'alba di Cadenet 106,14, già inserita a c. 80v, ma qui assegnata a Giraut), mentre i sette precedenti sono correttamente aggiudicati ad Arnaut; il gruppo intestato a Guillem de Saint Deidier (3 canzoni autentiche, precedute dalla *vida* e seguite da un *plany* ad attribuzione condivisa con **a1**); poi, 3 canzoni di Bernart de Ventadorn, anche qui precedute dalla *vida*, e ancora 3 canzoni e un *plany* di Pons de Capdoill, di nuovo preceduti dalla *vida* e seguiti da 4 testi rubricati Ponç de Capdueyll ma appartenenti ad altri trovatori; e infine i 3 testi dell'amore lontano di Jaufre Rudel.

rivelarsi, al contrario, sintomatiche di un impianto anomalo da analizzare con particolare attenzione.

In queste condizioni, è ovvio che non si possono dettare regole certe, valide per ogni testo inquisito, idonee a individuare l'abusivismo di taluni inserti a testimonianza unica (ma talvolta anche molto ridotta): e pertanto non sempre il filologo dispone degli strumenti necessari per sottrarre a un grande trovatore un testo centonato, che sembri indegno della sua fama e delle sue capacità, ma che si manifesti il più possibile aderente al modello prestigioso prescelto. Forse un repertorio completo degli *unica* di cui è cosparsa la tradizione canzonieristica (e non solo occitanica) potrebbe facilitare alcuni riscontri utili per procedere allo sfoltimento di attribuzioni dubbie: ma non credo che sia un toccasana. E per quanto riguarda in particolare S^g, ritengo che ci siano ancora componimenti da valutare con cura nella sezione centrale del canzoniere, dedicata, come si è visto, ai «modelli classici», proposti ai non pochi, e non sempre del tutto sprovveduti, epigoni della poesia trobadorica in area catalana.

Raimbaut de Vaqueiras secondo S^g

1. I miei tentativi di risolvere o almeno di suggerire un'ipotesi di soluzione per l'annoso problema dell'autenticità e della paternità di *Altas undas* e di *Gaita be* – tràdite dal solo S^g che le assegna esplicitamente a Raimbaut de Vaqueiras¹⁸² – se da un lato sono riusciti, forse, a confutare la liceità di un'attribuzione che la stessa scadente qualità dei testi – due centoni di luoghi comuni malamente assemblati – suggeriva di considerare fortemente improbabile se non addirittura improponibile, dall'altro comportavano la necessità di estendere la ricerca all'intero *corpus* rambaldiano, selezionato e manipolato dal committente e probabilmente anche dal menante della raccolta catalana.

Se ora riprendo l'argomento, sia pure da un punto di vista diverso, è a causa del singolare atteggiamento tenuto dal confezionatore di S^g nei confronti di Raimbaut, al quale riserva la sezione immediatamente successiva a quella d'apertura

¹⁸² Può ancora essere utile, anche se in qualche parte superato, J. MASSÓ Y TORRENTS, «Riambau de Vaqueres en els cançoners catalans», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, pp. 414-462

dedicata per intero a Cerveri: una sezione in cui sono stati inseriti 23 testi scritti quasi sempre a tutta pagina, preceduti dalla *Vida* (per la quale era prevista una miniatura), ciascuno corredato (con poche eccezioni) di una rubrica attributiva in inchiostro rosso e, limitatamente alle prime 4 carte, dotato di capitali miniate e di segni di paragrafo alternativamente rossi e azzurri. L'inizio della sezione rambaldiana prolunga dunque l'impianto accurato della sezione cerveriniana, manifestando «una chiara volontà 'monumentaria'» da esemplare di lusso¹⁸³, una qualità che tuttavia rivela dei cedimenti dalla c. 39 in poi, con un notevole impoverimento dell'apparato decorativo, con la scomparsa dei capolettera miniatati, e anche delle rubriche in coincidenza con le tre epistole.

Dopo la c. 35r, in cui a metà circa dello specchio di pagina comincia la *Vida* che termina con le ultime due righe nel verso della stessa carta, la c. 35v trascrive – attribuendola senza

¹⁸³ Oltre che una non meno evidente intenzione didattico-esemplare in quanto «tentativo di definire, attraverso un manoscritto, un canone autorevole di poeti, da assumersi come punto di riferimento per una nuova produzione poetica bisognosa di modelli compositivi cui ispirarsi»: S. ASPERTI, «“Flamenca” e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura Neolatina*, XLV, 1985, pp. 72-73. Per una descrizione e interpretazione di S^g, cf. «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 10. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Sg (146)*, a cura di Simone Ventura, Modena, Mucchi, 2006.

esitazioni a «Riambaut de Vaqueyras» – la tenzone fittizia *Bona dona, un coseyll vos deman*, che, tanto per cominciare, non è di Raimbaut ma di Pistoleta¹⁸⁴; e qui ci troviamo in presenza di una anomalia che non si ripresenterà più nella sezione rambaldiana. È probabile che il copista, o il collettore-committente, abbia avuto a disposizione, in un primo tempo, un testo di sole tre strofe e su questo abbia calcolato gli spazi; e solo dopo aver eseguito la rubrica, il capolettera e la trascrizione del testo successivo (*Era·m requer*), sia venuto in possesso delle altre 4 strofe e sia stato costretto a trascriverle, in carattere più minuto, in tutti gli spazi intertestuali disponibili: la 4^a e i primi due vv. della 5^a tra la fine della terza strofa e la rubrica seguente, il resto distribuito tra il margine destro e quello inferiore.

Poco oltre la metà di c. 35v, preceduta dalla rubrica «Riambaut de Vaqueyras», è stata trascritta parte di *Era·m requer sa custum e son us*, questa sì di Raimbaut¹⁸⁵, che continua in 36r fino a un terzo dello specchio di pagina. Il resto è occupato dalle 5 strofe e dalla tornada di *En abril can vey verdeyar*; in fondo, isolata, la rubrica del testo seguente che però inizia a c.

¹⁸⁴ BdT 372,4, *Bona domina un conseil vos deman*, che D^aIKL assegnano a Pistoleta e S^g e Ve.Ag. a Raimbaut.

¹⁸⁵ BdT 392,2; attribuzione concorde di 14 testimoni: solo in O è adesgota.

36v. *En abril* è il secondo testo erroneamente ascritto a Raimbaut: secondo la maggior parte dei testimoni, infatti, dovrebbe appartenere a Peire Bremon lo Tort¹⁸⁶. Non meno inattendibile è comunque la rubrica seguente che campeggia in fondo alla c. 36r, in quanto quel che si legge nella prima metà di c. 36v sono le coblas dalla 2^a alla 6^a di *Bels Monruels, aïcel que-s part de vos*, di paternità a dir poco controversa¹⁸⁷, e in cui le strofe si presentano in S^g nella sequenza 2^a, 5^a, 6^a, 4^a, 3^a. Poco diversa la successione strofica negli altri canzonieri che omettono la 1^a cobla¹⁸⁸.

Dalla stessa c. 36v, con inizio a metà pagina, un gruppo di 5 liriche di autenticità garantita da altri testimoni, ciascuna

¹⁸⁶ BdT 331,1; tranne **CReg** e **GR** che lo attribuiscono a Bernart de Ventadorn e **O** che si astiene, il resto della tradizione è concorde (a parte **T** in cui tuttavia non è chiaro se il «Peire Raimon» cui il ms. sembra assegnarlo sia frutto di un'alterazione, primaria o secondaria di «Peire Bremon» o se si tratti di una diversa attribuzione (a Peire Raimon de Toloza). Il testo della 5^a strofa è comunque alterato (cf. VENTURA, *op. cit.*, p. 62).

¹⁸⁷ A Bernart de Ventadorn BdT 70,11 (**C59** e **E**), e, ma priva anche qui della 1^a strofa, a Perdigo (**C241** e **R**), a Peire Rogier (**c**), a Raimon de las Salas (**P**), e infine adespota in **S**. Tra chi dubita o rifiuta l'assegnazione a Bernart de Ventadorn, i più si orientano su Perdigo.

¹⁸⁸ In **R** (c. 94v), ad esempio, sono solo anticipate le ultime due: 2^a, 5^a, 6^a, 3^a, 4^a.

preceduta dalla consueta rubrica: *Savis e fols, humils e erguylls*¹⁸⁹ che prosegue in 37r fino a un terzo della pagina, dove ha inizio *Atressi ay garreyat ab amor*¹⁹⁰ con l'ultima strofa e la tornada nelle prime righe di 37v, seguite nella stessa carta e nel recto della successiva da altri tre testi certamente rambaldiani, la canzone *Leu pot hom gaug e pretz aver*¹⁹¹, l'estampida *Kalenda maya*¹⁹² e il discordo plurilingue *Eras can vey verdeyar*¹⁹³.

A c. 38v, dopo la strofa galega e la tornada del discordo plurilingue, di nuovo un testo di attribuzione incerta, tràdito, oltre che da S^g, dal solo Ve.Ag, *Ar pren camgat tos temps de xantar*, incluso da Linskill tra i «poems of doubtful attribution»¹⁹⁴, e dal fondo della stessa pagina (cominciando

¹⁸⁹ BdT 392,28 (*Savis e fols, humils et orgoillos*): attribuzione concorde di 16 testimoni; il solo f l'asigna inizialmente a Aimeric de Belenoi.

¹⁹⁰ BdT 392,13 (*Eissamen ai guerrejat ab amor*): attribuzione concorde di 17 testimoni (in R notazione della melodia).

¹⁹¹ BdT 392,23, anche questa garantita da altri 17 canzonieri, oltre che da Matfre Ermengau e da Raimon Vidal; solo il Registro di C l'attribuisce a Raimbaut d'Aurenga.

¹⁹² BdT 392,9 (cc. 37v-38r), assegnata da altri 4 mss. (adespota in O).

¹⁹³ BdT 392,4 (c. 38r e v), anche in CEMRa^f (garantito anche dalle *Leys d'amors*, I 334).

¹⁹⁴ J. LINSKILL, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co, 1964, pp. 285-288.

dai vv. 1-6 e dalle prime tre parole del settimo della canzone-sirventese, preceduta regolarmente dalla rubrica, *No m'alegra yvern ne pascor*) una nuova serie di testi sicuramente rambaldiani: ai versi iniziali della prima cobbola della canzone-sirventese, che termina a c. 39r con altre quattro strofe (2^a, 5^a, 7^a, 3^a)¹⁹⁵, seguono le tre epistole (prive di capolettera e di rubrica, e nell'ordine 3^a, 2^a, 1^a) che si concludono a c. 40v.

Nella stessa 40v, di nuovo con rubrica e senza capolettera, la canzone [*E*]n amor trop ales en que·m refrayn (assegnata concordemente da tutto il resto della tradizione a Aimeric de Peguillan)¹⁹⁶, che presenta una particolarità interessante. Il testo completo della tornada, di quattro versi, è un invio a Beatrice d'Este, interpellata per nome all'inizio: «Na Biatriz d'Est, tant etz fina e ferma»; ma S^g omette il 3° verso e inoltre elimina la sillaba «dest» (provocando così ipometria, peraltro sanabile con dieresi su «Bïatriz»), forse per non aver inteso il significato di quei quattro caratteri, o forse, memore delle *tornadas* di Raimbaut indirizzate a Na Biatriz, per recuperare un elemento a favore della sua attribuzione a Raimbaut:

Na Biatriz d'Est, tan etz fina e ferma Na Biatriz tant etz fina e ferma

¹⁹⁵ Mancano la 4^a, la 6^a e le tre *tornadas*.

¹⁹⁶ BdT 10,25 (*En amor trob alques en que·m refraying*).

qe-l vostre sens no·is camja ni·s desferma que vostre sen no·s
camga ne·s desferma

don vostre laus si meillura e s'aferma –

e puois mos chans e mos digz o referma que mos xans e mos
ditz o refferma.

A un quarto circa della c. 41r, di seguito ai versi conclusivi dell'ultima strofa e alla *tornada* di Aimeric, e sempre preceduta dalla rubrica oltre che priva di capolettera, è inserita la «chansoneta» [*E*]u say la flor pus bela d'altra flor¹⁹⁷, trasmessa anche da AC (che l'assegnano a Rambertino Buvaelli) e da LN (qui adespota). Nel trascrivere la *tornada*, all'inizio di c. 41v, il copista di S^g, o chi per lui, si è trovato nuovamente in presenza di un gruppo di grafemi il cui significato gli risultava incomprensibile, o che ha ritenuto opportuno sostituire per eliminare un altro riferimento a Beatrice d'Este suscettibile di compromettere la sua ipotesi rambaldiana:

Chansoneta, bai t'en la dreita via Chansoneta, vai t'en la dreita via
lay un es leys, un fin prez cabalos lai envers Est, on fis pretz cabalos

¹⁹⁷ BdT 281,4 (*Eu sai la flor plus bela d'autra flor*).

seyorn'e iay, ab la meyllor c'anc fos soiern'e jai, ab la meillor c'anc fos¹⁹⁸.

Nella stessa c. 41v, troviamo però di nuovo un testo rambaldiano, *[G]uerra ne playt contr'amor no son bo*¹⁹⁹, che tuttavia è tradito da S^g in condizioni a dir poco deplorevoli: non solo sono invertiti i due sintagmi finali della 1^a strofa – trascritti in un'unica riga delimitata dal punto finale di verso – con l'inevitabile ipermetria e l'alterazione della corrispondenza rimica (il v. 1 rima con il 3° anziché con il 4°), ma la 3^a strofa risulta formata dai primi 6 vv. della 3^a e dagli ultimi 6 della 4^a; mancano le ultime due cobbole e il dettato presenta notevoli incongruenze ed errori di copia. È bensì vero che questa canzone è tra le più martoriate in almeno metà dei 16 testimoni, ma S^g deve aver avuto a disposizione un modello particolarmente difettoso.

La c. 41v si conclude con la consueta rubrica e il 1° v. di un'altra canzone spuria²⁰⁰ *[A]b gay sonet leugier* scritto in due righe di fianco alla rubrica (*[a]b gay so/net leugier*): il testo prosegue a c. 42r fino a metà della pagina, e l'attribuzione a Raimbaut può

¹⁹⁸ Anche il copista di L sembra non aver inteso il valore di «Est», e modifica il verso in «lai envas o es f. p. c.».

¹⁹⁹ BdT 392,18 (*Guerras ni plaich no-m son bo contr'amor*), con un'inversione dei due sintagmi finali e l'inevitabile sfasamento metrico-ritmico che ne consegue, e che si ripercuote su tutta la 1^a strofa.

²⁰⁰ BdT 16,2 assegnata a Albertet [de Sestaro] dagli altri 8 testimoni.

essere stata suggerita dalla *tornada* in cui si loda la «comtessa gaya de Savoya» e soprattutto dal verso conclusivo in cui sono citati il Monferrato e il suo marchese.²⁰¹

Da c. 42r fino a c. 43v si susseguono testi attribuiti anche da altri canzonieri: [A]nc no cuyde vezer (392,20)²⁰², [T]ruan, mala guerra (392,32) e [A]ra·m digatz, Riambaut, si vos agrada (392,1), con le ultime parole («joi e ses fiansa») nella prima riga di c. 44r.

La c. 44r,²⁰³ infine, è quasi interamente dedicata ai due *unica* la cui assegnazione a Raimbaut tanti problemi ha suscitato: l'alba [G]aita ben, gaiteta del chastel (392,16a) e la canzone di donna Altas undas que venez suz la mar (392,4a), i soli che non abbiano avuto un minimo di diffusione in Occitania, dove C e

²⁰¹ Testo anche qui alterato, pur se parzialmente: «La pro comtessa gaia / de Savoia, car gen / manten Pretz e Joven, sal Dieus e sa lauzor / e Monferrat e·l marques mon seignor» (in S^s: «La comtessa gaya, de Savoya cors gen / manten Prez et Joven / e sal Deus cor / de Monferat el marques mon seynor»).

²⁰² Con la 6^a strofa inserita tra la 2^a e la 3^a.

²⁰³ A c. 82r – ora bianca ma con segni di rasura – era stato trascritto, con la medesima impaginazione, l'esatto contenuto della c. 44r, iniziando dalle ultime quattro parole della tenzone con il marchese: (c. 43v, *dezeretat ses*) / *ioi e ses fizansa* (lezione che S^s condivide con M): cf. lo studio di S. VENTURA cit. alla n. 1 (p. 32).

R, oltre ad accogliere un vasto repertorio rambaldiano, hanno potuto disporre, ben prima di S^g, anche di 12 testi di Cerveri di cui 8 assenti nel canzoniere barcellonese (probabilmente a causa della perdita delle prime carte del codice): prova di un certo interesse, da parte dei loro compilatori, per la produzione lirica di area catalana; ma non ne hanno avuta neppure in Italia, dove di Raimbaut si è conservata una tradizione testuale ricca e quasi sempre molto attendibile.

Già questa assenza dovrebbe suggerire qualche dubbio sull'autenticità non solo della canzone di donna, per la quale mi permetto di rinviare alla mia *Lectura Tropatorum* del 2008 e alla più recente rivisitazione del problema:²⁰⁴ e altrettanto sembra lecito dire dell'alba; la corritività con cui S^g assegna a Raimbaut (ma non solo a Raimbaut) liriche che il resto di una tradizione, a volte molto folta, attribuisce concordemente ad altri, e l'uso di fonti a dir poco discutibili, almeno dal punto di vista della coerenza testuale, non depongono certo a favore di

²⁰⁴ Raimbaut de Vaqueiras, *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392,5a), *Lecturae Tropatorum*, http://www.lt.unina.it/Tavani_2008.pdf, 2008, 33 pp.; «A proposito di una pseudo "cantiga de amigo" provenzale», quest'ultimo in pubblicazione negli Atti del IV Congresso Internacional de Linguística Histórica, Lisbona 2017, riprodotto qui di seguito in versione italiana.

un'effettiva paternità rambaldiana per testi a tradizione del solo canzoniere catalano. Si aggiunga che sia in *Gaita ben* che in *Altas undas* – se si escludono i catalanismi grafici peraltro frequentissimi in tutto il canzoniere – non si rileva quasi nessuna di quelle incoerenze di dettato di cui si è visto qualche esempio nelle pagine precedenti: quasi che, per questi due componimenti, e solo per essi, il compilatore di S^g disponesse di una fonte fresca, non inquinata da peripezie di trasmissione, diversa comunque dall'altra o dalle altre cui ha attinto per la sua antologia.

Sull'assegnazione a Raimbaut dei due testi aveva già espresso seri dubbi De Bartholomaeis.²⁰⁵ Delle sue argomentazioni relative al primo, ho avuto modo di discutere nella *Lectura* citata, e con modifiche di qualche rilievo nel contributo in omaggio a Ivo Castro, che ho incluso in questo volume e che ritengo più aderente ad una più attenta valutazione del testo; sull'altro non c'è molto da dire: dei tre indizi isolati dall'illustre filologo per avvalorare la sua tesi (escludendo i catalanismi grafici, che «possono non risalire all'autore»), due sono da escludere in quanto dovuti a fraintendimenti del dettato

²⁰⁵ V. DE BARTHOLOMAEIS, «Poesie indebitamente attribuite a Rambaldo de Vaqueiras», *Studi Medievali*, IV, 2, 1931, pp. 321-341 (per *Altas undas* pp. 322-329; per *Gaita ben* pp. 329-334)

testuale;²⁰⁶ ma il terzo presenta un certo interesse: al v. 2, «**la re** que plus m'es bon e bel» (*bel* in rima con *chastel* e *apel*) l'articolo femminile di *ren* con il predicato al maschile (*bel* in rima; la posizione di *bon* è equivoca) «rende qui stridente la sconcordanza»²⁰⁷ – una «sconcordanza», preciserei, che Raimbaut non si sarebbe mai permessa. È bensì vero che di questo stridente disaccordo Cavaliere propone un altro esempio, in Lanfranco Cigala (*Un avinen ris vi l'autrier*),²⁰⁸ che tuttavia non sembra pertinente, per due motivi: perché qui il pronome maschile che si riferisce a *ren* non è in rima e dunque potrebbe essere errore di copista, ma anche perché, se si esclude

²⁰⁶ Così al v. 18 (numerazione di Linskill), *jos*, in rima interna con *vos*, *gelos*, *enujos*, non è errore per *jois*, ma è parte dell'espressione *za jos* (*sa jos*) 'quaggiù' (*que za jos parlam d'amor* e non **quez a jos*); e *seynor* non si riferisce alla *domna* – che dunque non è da intendere come un riferimento alla *senhor* dei poeti galeghi – bensì al *gelos*, come ha correttamente inteso l'editore di Raimbaut (J. LINSKILL, *op. cit.*, pp. 261-263), e prima di lui A. CAVALIERE nella sua recensione all'articolo di DE BARTHOLOMAEIS (*Archivum Romanicum*, XVII, 1933 (ma 1934), pp. 330-332: «Gaitaz vos, gaiteta de la tor, / del gelos, vostre malvays seynor, / enujos plus que l'alba, / que za jos parlam d'amor». Per inciso, l'espressione *sa jos* (anche *cai jos* e *chai jos*) 'quaggiù' è documentata una quindicina di volte, in un arco di tempo che va da Guglielmo IX al Cavaliere Lunel de Monteg.

²⁰⁷ DE BARTHOLOMAEIS, *art. cit.*, p. 330.

²⁰⁸ BdT 282,25.

questa ipotesi (come ha fatto giustamente l'editore²⁰⁹), nella canzone di Lanfranco Cigala. *ren* non è l'abituale sinonimo di *domna*, ma allude, a mio parere, ad altro; e l'alternativa potrebbe essere quella di un riferimento *ad sensum*: non dunque al valore di «domna», bensì indirettamente alla «cosa» che il poeta, se saprà chiederla nelle dovute forme e se gli verrà concessa, sarà ben lieto di prendere:

de midonz mi degr'eschazer
tot so qu'a fin aman eschai.
Pero eu no·il quier son aver,
mas la ren qu·il sabrai querer,
si m'o dona, ben o penrai:

il poeta, cioè, – sempre che questa interpretazione non sia ritenuta troppo libera – non vuole le ricchezze della *domna* ma una cosa per lui più preziosa, cioè il sesso (*con*, maschile). Ma quale che sia la lettura che si vuol dare alla strofa (la 6^a, vv. 62-66), il ricorso a questo unico altro caso di mancata concordanza non suffraga il ben più stridente e comunque insanabile disaccordo di *Gaita ben*, di cui, ripeto, non si può legittimamente ritenere responsabile Raimbaut.

²⁰⁹ F. BRANCIFORTI, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954.

2. Sembra dunque sufficiente questa «sconcordanza» per revocare in dubbio, a mio parere, l'attribuzione a Raimbaut anche di *Gaita ben*: sommata ai motivi – di struttura, di stile, di lingua (soprattutto l'imperativo *aportai* in rima con *lai, jai, ai*²¹⁰) – che suggeriscono di escludere la sua paternità nel caso di *Altas undas* – l'uso in rima, in *Gaita ben*, di un aggettivo maschile quale attributo di *ren* (*la ren*) giustifica pienamente il sospetto che si tratti, in un caso come nell'altro, di testi spuri, surrettiziamente introdotti alla fine della sezione rambaldiana e probabilmente prodotti da uno stesso, o anche da due diversi rimatori della seconda metà del Trecento, entrambi poco esperti di arte poetica. Se a questi elementi indiziari si aggiunge anche qui la natura di *unicum*, ogni residuo dubbio potrebbe essere accantonato.

Non occorre certo insistere sull'inaffidabilità del testimone unico, anche e forse soprattutto in questioni attributive, ma mi

²¹⁰ Risulta poco convincente il tentativo di risolvere il problema separando *aportai* in *aporta·i* (per ammettere un imperativo singolare occorrerebbe un intervento piuttosto oneroso sul v. 8, riducendo a *vens* il *venez* del ms., molto più drastico dell'aggiunta di *-s* alle due parole iniziali, *aura[s] dulza[s]*).

sembra utile citare almeno uno dei più recenti interventi sull'argomento, quello di Massimiliano De Conca²¹¹:

Si parta dal caso di testi *unica* in sezioni dedicate a trovatori noti e di cui il ms. offre più testi anche condivisi con uno o più testimoni. Un'analisi più accurata fa risaltare una singolare particolarità: molto spesso (ma non sempre) gli *unica* si collocano in una posizione strategica della sezione dedicata al trovatore.

In effetti, per una strana coincidenza, la parte finale d'ogni sezione dei trovatori antologizzati è un accumulo di *unica* o di testi che sono di dubbia attribuzione: la constatazione vale per i trovatori maggiori come per i minori.²¹²

²¹¹ M. DE CONCA, «Studio e classificazione degli *unica* del ms. C (B. N. Paris F. fr. 856): coordinate storiche, letterarie e linguistiche», in *Scène, évolution, sort de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002, 2 voll., Roma, Viella, 2003, I, 283-297 [285].

²¹² Va comunque precisato che possono esserci delle eccezioni a questo principio di base: per esempio, per quanto riguarda Raimbaut de Vaqueiras, *Ar pren comjat per tostemps de chantar* (BdT 392,4a) – un «quasi unicum», attestato oltre che in S^g dal solo Ve.Ag. e sulla cui attribuzione appare lecito avanzare qualche dubbio – è situato in S^g all'interno della sezione rambaldiana e non ad una delle due estremità.

Ma **S^g** è inaffidabile, come è noto, non solo per gli *unica* e non solo in relazione a Raimbaut – che nella Catalogna della seconda metà del Trecento gode di una particolare fortuna²¹³, di cui poco meno di un secolo prima non c'è traccia in **V**²¹⁴ –, anche se la sua struttura e alcuni segnali abbastanza significativi sembrano indicare una particolare attenzione per

²¹³ Oltre a **S^g** ne danno testimonianza i trattatelli trecenteschi di area catalana e la stessa alterazione del nome («Riambaut») costante in tutti questi testimoni (in una delle rubriche da notare anche la forma «Vaqueres»); ma anche **Ve.Ag**, con l'assegnazione di tre testi, di cui due sottratti a Pistoleta e a Pons d'Ortafà, e uno solo – il planh 392,4a – incontestato: cf. «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 11. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. VeAg (7 e 8)* a cura di A. ALBERNI, Modena, Mucchi, 2006. La popolarità di Raimbaut in Catalogna valica i confini del XIV secolo, e ancora a metà XV, nella *Glòria d'amor* di fra' Rocabertí, il suo nome compare, associato a quello di Beatrice di Monferrato, come distintivo di un ardente amatore: «Alsant los ulls jo viu, quasi torrat / d'amor, estar *Riambau de Vaqueres, / e Beatriu*, nobla de Monferrat»: cf. Massó Torrents, «La cançó provençal en la literatura catalana», *Miscel·lània Prat de la Riba*, I, Barcelona 1923, p. 451 (n°226).

²¹⁴ cc. 25r-119v del codice Marciano: cf. «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 3. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. V (Str. App. 11 = 278)*, a cura di I. ZAMUNER, Modena, Mucchi, pp. 19-32 e 93-126. Si veda anche A. ALBERNI, «El cançoner occità V: un estat de la qüestió», *Cultura Neolatina*, LXV, 2005, fasc. 1-2, pp. 155-180.

l'assemblamento di un cospicuo canzoniere rambaldiano, collocato in posizione di notevole prestigio (subito dopo la Cerveri-Sammlung) e formato con materiali spesso o di dubbia provenienza o al limite volutamente (?) deviati verso questa sezione.

Riepilogando quanto analiticamente riferito all'inizio, la sezione è costituita da:

– la *Vida*, fiancheggiata da uno spazio piuttosto ampio, verosimilmente riservato, secondo consuetudine, a una miniatura, e preceduta da una rubrica attributiva;

– un testo spurio (tenzone fittizia di Pistoleta, BdT 372,4; RdV anche in **Ve.Ag.**; anon. **ORT**);

– una canzone di Raimbaut (BdT 392,2; attribuzione unanime);

– una canzone spuria (Peire Bremon lo Tort, BdT 331,1: non unanime);

– la 2^a strofa di una canzone di Bernart de Ventadorn, BdT 70,11; attribuzione controversa; testo probabilmente molto noto e diffuso in area catalana, con la relativa melodia, ancora nell'ultimo terzo del sec. XIV: cf. J. MASSÓ TORRENTS, «La cançó

provençal..., cit. nota 30, pp. 444 (n° 208), 446 (n° 210), 447 (n° 213);

– tre canzoni, l'*estampida* e il discordo pluringue di Raimbaut (BdT 392: 28, 13, 23, 9, 4: unanime o quasi);

– un *planh* assegnato a Raimbaut, tràdito solo da **S^g** e **Ve.Ag.**, BdT 392,4a;

– una canzone-sirventese di Raimbaut (BdT 392,24: unanime);

– le tre epistole (prive di rubrica);

– una canzone di Aimeric de Peguillan (BdT 10,25; unanime)*;

– una canzone di Rambertino Buvalelli (BdT 281,4; attribuzione di **AC**; adespota in **LN**)*;

– una canzone di Raimbaut (BdT 392,18: unanime; tradizione di **S^g** difettosa);

– una canzone di Albertet [de Sestaro] (BdT 16,2; unanime)*;

– una canzone e il *Carros* di Raimbaut (BdT 392: 20 e 32, la prima unanime in 16 canzonieri, adespota in **O**; la seconda tràdita e attribuita da **MR**);

- la tenzone con il marchese di Monferrato BdT 392,1;
- i due *unica*: *Gaita ben* e *Altas undas*.

Seguono una pagina bianca (44v) e la sezione di Bertran de Born, non meno intricata della precedente, ma che presenta problemi diversi da quelli rambaldiani.

Questa complessa antologia di uno dei trovatori provenzali più noti al di là dei Pirenei, che – lo si è anticipato – riunisce di seguito alla *Vida* 23 testi (di cui 6 sicuramente sottratti ad altri, uno trådito esclusivamente dai due testimoni catalani S^g e Ve.Ag., e 2 esclusivi di S^g), presenta aspetti di grande interesse, sia per la singolarità della tradizione sia, e forse più, per l’atteggiamento che il collettore assume nei confronti del personaggio e della sua opera. È indubbio che la fonte (o le fonti) a cui attinge non sono delle migliori: lezioni errate, a volte assurde, inversioni e spostamenti o soppressioni di strofe, attribuzioni improbabili, a volte forse perfino manipolazioni testuali intese ad accreditare la paternità rambaldiana di questo o quel componimento, sono le caratteristiche principali di un canzoniere che, esternamente, si presenta – si è detto – come un prodotto di lusso – per la qualità della pergamena, per la decorazione, per l’eleganza della scrittura, per una *mise en page* che solo in rare occasioni viene meno al nitore e all’equilibrio della confezione –, ma che internamente rivela in chi lo ha

confezionato una scarsità e insicurezza di informazioni, che indubbiamente S^g condivide in parte con altri canzonieri, ma che qui assumono dimensioni abnormi. Mentre gli esecutori materiali – amanuense (che è anche il rubricatore) e miniatore – mostrano di possedere un buon livello professionale (a parte non poche sviste di trascrizione, la forte tendenza a catalanizzare la grafia²¹⁵, e qualche imperfezione di impaginato), si direbbe che il committente, o il collettore, sia stato raramente in grado di scegliere le sue fonti, o quanto meno che sia stato costretto a utilizzare fonti diverse e di diversa attendibilità, quasi sempre, comunque, in assenza di un sicuro criterio selettivo. Lo denuncia anche l'assenza di sistematicità nella successione dei testi: in nessun caso la serie rambaldiana di S^g segue un criterio analogo a quello degli altri testimoni, se si eccettua la sola corrispondenza – ridotta alle tre canzoni numerate, in BdT, 28, 13, 23 – che in S^g si succedono nello stesso ordine che in S: una situazione che si ripete nella sezione di Giraut de Bornelh²¹⁶.

²¹⁵ Almeno in un caso anche la fonetica: il «bai» per «vai» della tornada di *Eu say la flor...* BdT 281,4, trascritta qui sopra, è indubbio indizio della neutralizzazione b/v tipica dell'area catalana orientale.

²¹⁶ S. VENTURA, «Prime note intorno alla sezione di Giraut de Borneil nel Canzoniere Sg (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 146)», in *Trobadors a la Península Ibérica*. Homenatge al Dr. Martí de Riquer. Ed.

Sfogliando il codice, si nota infatti che all'accuratezza formale non corrisponde quasi mai un'attenzione ai contenuti equivalente a quella dedicata alla confezione materiale; anzi, dalla sezione rambaldiana si desume che la raccolta dei testi da parte del collettore-committente, e in parte dello stesso copista, continuava in corso d'opera: si è già accennato alla situazione della c. 35v in cui del testo arbitrariamente assegnato a Raimbaut – la tenzone fittizia di Pistoleta (cf. nota 2) – sono state regolarmente trascritte soltanto tre strofe e solo in un secondo tempo, negli spazi paratestuali, sono state aggiunte le altre quattro. Ma si potrebbero moltiplicare gli esempi di situazioni che denunciano, nel committente-collettore, la mancanza di un progetto editoriale o almeno di uno schema meno generico della semplice partizione in tre sezioni (Cerveri, trovatori classici, poeti catalano-tolosani). Va comunque riconosciuta all'organizzatore una particolare attenzione alla salvaguardia del prestigio di Raimbaut, un'attenzione dettata forse da gusto personale o più probabilmente dalla necessità di dare alla sua «icona» un forte rilievo e di valorizzarne l'autorevolezza ai fini didattico-esemplari che hanno quasi certamente motivato l'impianto del canzoniere e le scelte autoriali e testuali.

de Vicenç Beltran, Meritxell Simó i Elena Roig, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pp. 381-403.

Di questa cura per l'immagine di un Raimbaut maestro esemplare, poeta completo e persona di non bassa estrazione sociale, troviamo vari indizi, a cominciare dalla biografia provenzale trascritta, come si è visto, a c. 35r, di fianco allo spazio destinato alla miniatura, e nella quale l'uomo Raimbaut è caratterizzato solo in positivo. Varrà la pena di leggerla, considerando che nella sua interezza non è più stata pubblicata, dopo la trascrizione che ne ha dato oltre un secolo fa Massó Torrents:²¹⁷

La vida de Riambaut de Vaqueyras.

[R]Jambaut de Vaqueiras si fon fils d'un paubre cavallers de Proensa del castel de Vaqueras, e avia nom Peyrot: *estiers era el bos e savis*. E en Riambaut *segua jutglars e homens de cort volentiers, e anet s'en a la princesa d'Aurenga que era moyler del seynor en G. des Baus e estet ab ela longa sazo*. E esdevenc que saub be trobar coblas e sirventes e ben cantar. El princep d'Aurenga si-l fes gran be e gran honor, e enancet lo, e-l fes conoixer e prezar a la bona ien. E puy venc se-n a Monferrat e miçer lo marques Bonifaci, e estet en sa cort lonc temps. Et crese si de sen e d'armes e de *ben* trobar. Et enamoret si de la sor del marques que avia nom ma dona Beatriz, que fo moyler d'En Anric del Carret; e troba de leys mantas bonas chansos e apelava la en elas Bels Cavaliers, e fon crezut qu'ela li volgues gran be per amor. E com lo marques passet en Romania, el lo

²¹⁷ J. MASSO Y TORRENTS, «Riambau de Vaqueres», cit., p. 421, con qualche lieve svista.

menet ab se, e fe lo cavalier, e det li gran terra e gran renda, el regisme de Selonich. E lay el mori.

Rispetto alla versione comune,²¹⁸ S^g opera dunque – in corrispondenza dei segmenti in corsivo – alcune sostanziali modifiche, che eliminano elementi ritenuti evidentemente negativi o ne aggiungono di positivi: intanto del padre del trovatore si dice che, nonostante fosse *un paubre cavallers*, era peraltro *bos e savis*, mentre la versione A afferma senza mezzi termini che *era tengutz per mat*; e inoltre Raimbaut non *se fetz joglar*, bensì *segua jutglars e homens de cort*, evidentemente per apprendere il mestiere; non solo però da giullari, ma anche da una categoria di poeti meno abietta, gli uomini di corte, e dunque i trovatori accreditati presso qualche potente: e anche lui si fece uomo di corte, ma non direttamente presso Guglielmo del Balzo, bensì al seguito di sua moglie, *la princesa d'Aurenga*, presso la quale – e non nella corte del marito – si trattenne a lungo²¹⁹. Alla corte di Bonifacio si distinse per senno

²¹⁸ J. BOUTIERE-A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles, publiés avec une introduction et de notes par –, Toulouse, Édouard Privat, Paris, Marcel Didier, 1950, pp. 266-267; nell'ed. LINSKILL del canzoniere rambaldiano cit. nota 21, il testo di A è a p. 67.

²¹⁹ Questa sua pretesa (?) permanenza presso la principessa non è forse altro che «an attempt to identify the unnamed Provençal lady of the

e fatti d'arme, ma non semplicemente nel *trobar* bensì nel *ben trobar*.

Un ritratto essenziale – in cui mancano le note aneddotiche delle versioni interpolate²²⁰ – che tuttavia manifesta la chiara intenzione di sopprimere quanto potrebbe nuocere al buon nome del trovatore.

Un'attenzione analoga, questa volta intesa ad accreditare la paternità rambaldiana di componimenti altrui, si manifesta in alcune *tornadas*, quelle che, nella lista dei testi attribuiti da S^g a Raimbaut, sono contraddistinti da un asterisco: la canzone di Aimeric de Peguillan in cui Beatrice d'Este, con la soppressione di «dest», diventa la sorella di Bonifacio; quella di Rambertino Buvaelli, dove «lai envers Est» diventa «lay un es leys»; e infine quella di Albertet²²¹ in cui il richiamo al marchese di Monferrato deve aver convinto l'antologizzatore che la canzone non poteva che appartenere a Raimbaut. Si aggiungano le lacune, le inversioni di strofe, le lezioni errate, la mancanza di una sistemazione non dico strutturata ma almeno coerente dell'insieme, e si avrà un quadro complessivo che non solo non

poet's "renunciation" group of the *cansos* V-VIII». Ma il riferimento ai testi non risulta chiaro.

²²⁰ Si possono leggere nella cit. ed. LINSKILL, pp. 68-74.

²²¹ Per il testo cf. n. 19.

garantisce, ma che anzi mette in dubbio scelte e attribuzioni, testi e singole lezioni di una antologia rambaldiana la cui attendibilità sembra se non altro discutibile. In questo panorama, ritengo che l'autenticità degli *unica* di c. 44r, già in forse per la loro collocazione finale, e inficiata per di più da due errori linguistici inammissibili in un rimbautore del livello di Rimbaut, sia da escludere. La perdita di *Altas undas* non è molto grave, vista la modestia del componimento; quella di *Gaita ben* è più difficile da ammettere, perché il testo è piacevole: ma i dati della tradizione sono quelli qui sopra esposti e analizzati, e non consentono altra soluzione che catalogarli come testi anonimi, confezionati nel tardo Trecento ad opera di uno o due poeti afferenti ai due Consistori, e abusivamente contrassegnati da un nome prestigioso, che ne avrebbe dovuto garantire la qualità e facilitarne la diffusione.

Rimbaut de Vaqueiras ne esce privato di due «a» (392,4a e 392,16a), ma la sua immagine di poeta brillante, di rimbautore eccellente, di sperimentatore di nuove modalità liriche non solo non viene scalfita da questa sottrazione, ma viene liberata dalla responsabilità di due testi che non meritano di essere «rambaldiani».

3. Naturalmente, per valutare con cognizione di causa il trattamento riservato a Rimbaut dal collettore-committente di Sg, sarebbe opportuno esaminare la situazione in cui versano gli

altri trovatori dell'epoca classica ai quali è riservata la sezione centrale del canzoniere; altrettanto naturalmente – data la quantità di carte da esaminare una ad una, e nonostante il validissimo aiuto che a una ricerca del genere prestano i preziosi indici elaborati da Simone Ventura – ho dovuto limitare l'indagine alle due raccolte che seguono quella rambaldiana, riservate la prima – molto succinta – a Bertran de Born, la seconda – davvero corposa – a Giraut de Bornelh, per la quale, comunque, è indispensabile consultare il saggio di Ventura dedicato appunto alla sezione giraldiana.²²² Ma la limitazione, dovuta a ragioni di semplice economia di impegno, non inficia a mio parere le conclusioni alle quali mi propongo di arrivare, anche perché – senza addentrarci in una impresa pari a quella affrontata per le due sezioni direttamente analizzate – gli indici di Ventura ci consentiranno alla fine di prolungare l'esame anche al di là dei testi giraldiani, nella sezione finale del codice.

Ancor più triste di quella toccata a Raimbaut è in ogni caso la sorte riservata a Bertran de Born. Il canzoniere rambaldiano termina, si è visto, con i due *unica*, a c. 44r, nel bifolio centrale del quarto quinterno,²²³ con il verso completamente bianco: la c. 45r comincia con il v. 6, conclusivo della prima strofa, di *Eu m'escondisc, domna, que mal no mier* di Bertran de Born (BdT

²²² S. VENTURA, «Prime note...», cit.

²²³ Cf. S. VENTURA, *Intavulare* cit. alla nota 2, p. 26.

80,15),²²⁴ seguito dalle str. 2^a-6^a e dalla *tornada*, con omissione della 7^a e non pochi errori di lettura.²²⁵ Tra le due carte non sembra vi siano tracce di ablazione, e l'ipotesi di Zufferey²²⁶ che i primi 5 versi della strofa iniziale – forse preceduti da un altro testo – fossero scritti su un foglio volante, perduto, non è del tutto convincente;²²⁷ data la manifesta eterogeneità delle fonti di cui disponeva il curatore, potrebbe non essere del tutto infondato supporre che la fonte specifica fosse per l'appunto mutila di parte della prima strofa: si potrebbe anche addurre, come prova della precarietà delle fonti utilizzate (che tuttavia qui coinvolge quasi tutta la tradizione, non il solo S^g), il caso del testo successivo (BdT 81,1, [*C*]ant vei lo temps renovar), attribuito dalla rubrica a Bertran de Born, ma che in realtà pertiene al figlio, come asserisce la *razo* tràdita da FIK;²²⁸ a c.

²²⁴ «[ab mi,] dona, per mençonias comtar».

²²⁵ Una breve precisazione a proposito dell'ed. di Gerard Gouiran (I, p. 90): se è parzialmente vero che in BdT S^g non è incluso tra i relatori di questo testo, è anche vero che la presenza, parziale, dell'*escondig* in questo canzoniere è segnalata in nota (p. 72), con la precisazione che è acefalo («Mit fehlendem Anfang (v. 6) auch in Sg»).

²²⁶ F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, pp. 248-249.

²²⁷ Cf. S. VENTURA, *Intavulare* cit. alla nota 2, pp. 25-27.

²²⁸ «Don Bertran de Born lo Joves, lo fills d'En Bertran de Born... si fetz aquest sirventes: “Cant vei lo temps renovar”»: BOUTIÈRE-SCHUTZ, *op. cit.*, pp. 71-73 [73]. In realtà, nonostante l'esplicita assegnazione della

45v continua il sirventese fino a un terzo della pagina, per il resto bianca. E per Bertran de Born è tutto.

A c. 46r ha inizio la sezione dedicata a Giraut de Bornelh, con una rubrica che annuncia «Vida d'En Guiraut de Borneill», il consueto spazio vuoto destinato ad una miniatura, e – in luogo della biografia – la prima di una serie di 6 *razos*, una di seguito all'altra (cc. 46r e v), senza stacchi: rielaborazioni in non pochi casi deteriori della lezione di N², e disposte in una successione parzialmente diversa, che comunque ha richiesto al collettore di S^g un intervento sul testo: B, C (con lacuna), E, D, F, G; le due *razos* centrali, E e D, invertite, presentano la singolarità di un Giraut che prima smette di cantare per il dolore e lo sconforto dovuti alla morte di re Riccardo – oltre che alla condotta di Na Alamanda –, e poi, sia pure attraverso una frase di collegamento ovviamente assente in N² («Enanz que moris li reys Richart, Giraut de Borneyl passet ab luy e ab lo com de Lemosi...»), si prepara a seguire re Riccardo in partenza per la Terra Santa. Al termine delle altre due *razos* (F, G), a metà c. 46v, inizia la *vida* che prosegue a c. 47r, dove si conclude con una informazione didascalica analoga a quelle delle *razos*, assente nell'altro

razo, l'unico testimone a favore del figlio è M: il resto della tradizione, compresi FIK latori della *razo* (non solo IK come in BdT), è compattamente favorevole al padre (8 canzonieri, oltre S^g).

testimone: «E aqui son eschichas (*om. gran re*) de las soas chansos, *las quals vos poiretz auzir*».

Le 6 razos si riferiscono:

B: a 242,69 *S'ie·us qier conseyl, bel'ami'Alamanda*, di cui – preceduta da una frase introduttiva («... en un sieu chantar qui es escrit en aquest libre e comensa aissi») – si legge la prima strofa;

C: a 242,36 *Ges aissi del tot no·m lais*, conclusa da «le quals chantars es escritz en aquest libre» (il testo a cc. 58v e 59r);

E: a 242,73 *Si per mon Sobretoz no fos*, seguita dalla consueta indicazione «... un chantar qui comensa aisi (seguono i primi due versi), le quals xantars es escritz en aquest libre» (a cc. 63r e 64v);

D: a 242,51 *No puesc soffrir q'a la dolor*; con la nota «... un somni lo qual vos auziretz en aquest libre, qui comensa aissi» (seguono i primi due versi: il testo intero a cc. 70v e 71r);

F: a 242,46 *Lo douz chan d'un auzel*; «... aquest xantar qui comenset aissi» (seguono i primi tre versi; il testo a cc. 68v e 69r);

G: a 242,55 *Per solatz reveyllar*; «don el fetz per aquesta ochauzion un chantar, qui es escritz en aquest libre, qui

comensa aissi» (seguono i primi cinque versi: il testo intero a c. 67r e v).²²⁹

L'antologia giraldiana va da c. 47v a c. 81v²³⁰ e comprende 66 testi di attribuzione quasi sempre sicura, tra i quali però ne sono intercalati altri 7, variamente distribuiti all'interno della raccolta, assegnati anche questi esplicitamente a Giraut, ma che tuttavia appartengono a autori diversi: Peire d'Alvernhe (c.53v), Albertet de Sestaro, Aimeric de Pegulhan, Guilhem de Cabestanh e Peire Bremon Ricas Novas (riuniti nelle cc. da 55v

²²⁹ I testi delle *razos* e della *vida* in BOUTIÈRE-SCHUTZ, op. cit., pp. 190-199, e in A. KOLSEN, *Samtliche Lieder der trobadors Giraut de Bornelh. mit Übersetzung, Kommentar und Glossar, kritisch herausgegeben von –*, Halle a.S., Verlag von Max Niemeyer, 1910, 2 voll., II, pp. 1-10. Le frasi conclusive delle *razos* indicano chiaramente che erano «anteposte in origine al testo di cui fornivano il commento» e che solo in una fase successiva della tradizione sono state «raggruppate in testa alla sezione d'autore», analogamente a quanto si rileva in **EPR**, dove *vidas* e *razos*, pur conservando le formule introduttive ai testi, sono state raggruppate in una sezione autonoma del manoscritto, per metterne in rilievo la natura narrativa e non lirica: cf. S. VENTURA, «Prime note...», cit., p. 383. Per **ER** in particolare cf. F. ZINELLI, «Quelques remarques autour du chansonnier E (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749), ou du rôle de la “farcissure” dans les chansonniers occitans», in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du septième Congrès International de l'AIEO*, Roma, Viella, 2003, pp. 761-792 [762].

²³⁰ La c. 82r è bianca, nel verso inizia la sezione di Arnaut Daniel.

a 57r), Guilhem Augier Novella e Cadenet (cc. 80r e v: tra il discordo del primo, BdT 205,4b, e l'alba del secondo, BdT 106,14, è stata inserita l'alba di Giraut *Reis glorios...*). Tutti i testi, tranne *Ab l'onor Dieu torn'en mon chan* (BdT 242,6, c. 76v), sono preceduti dalla rubrica di attribuzione a Giraut; accanto all'inizio di ciascun testo lo spazio per il capolettera, costantemente vuoto tranne alle cc. 49v dove le canzoni giraldiane 242,48 e 242,43 esibiscono invece l'iniziale miniata.

La canzone è il genere più abbondantemente rappresentato, con 41 testi quasi tutti sicuramente di Giraut (2 dialogati); seguono – intercalati tra le canzoni²³¹ – i sirventesi (12), i sirventesi-canzone (3), la tenzone con la «bel'ami'Amanda» (BdT 242,69), il *devinalh* *Un sonet fatz malvatz e bo* (BdT 242,80), la pastorella BdT 242,44, la romanza BdT 242,46, i 2 pianti BdT 242,56 e 65, le 2 canzoni di crociata BdT 242,6 e 41 (entrambe a c. 76r e v), l'alba *Reis glorios* (seguita dall'alba di Guilhem Augier (c. 80r e v)). Di questi 66 testi, quasi tutti – come si è detto – di attribuzione condivisa con altri testimoni, alcuni sono tràditi – e assegnati –, oltre che da S^g, da un solo altro canzoniere (242,4, 32 e 63 solo da C; 242,8 solo da E).

²³¹ Per la successione dei testi, sia quelli più o meno sicuri che gli altri, cf. S. VENTURA, *op. cit.*, p. 118.

Ma quel che più interessa è che qui si ripete esattamente la situazione riscontrata nel caso di Raimbaut: i due *unica* (242,18a e 52a, entrambi accettati da Kolsen)²³² si trovano alla fine della sezione, a cc. 80v (dopo l'alba di Cadenet) e 81r e v (la c. 82r, come si è detto, è bianca e nel verso inizia la sezione di Arnaut Daniel). Da notare, tuttavia, che questi *unica*, a differenza di quelli rambaldiani, non presentano i grossolani errori di *Gaita be* e di *Altas undas*, e dunque Kolsen non ha avuto alcun motivo per non accoglierli nella sua edizione. Ma va rilevato, al contrario, che anche qui, sia pure in proporzioni minori, si manifesta la tendenza a manipolare i testi (delle *razos*, come si è visto, ma anche intervenendo con esclusioni, inversioni o alterazioni delle *tornadas*²³³) e la frequenza di *lectiones singulares*; si aggiunga, in particolare per Giraut, il ricorso a fonti che, in almeno due casi, il copista non è riuscito a decifrare: in particolare, a c. 78v, nella terza strofa di 242,75 (*Solatz, jois e chantar*) sono stati omessi i vv. 5-7, in corrispondenza dei quali sono state lasciate due mezze righe in

²³² A. KOLSEN, *op. cit.*, I, rispettz. pp. 212 e 436.

²³³ Per esempio, in 242,37 (*Quant de sobrevoler no-m tuelh* [*Ges de sobrevoler no-m tolh*]) la seconda tornada è stata modificata da S^g, che – unico dei 10 relatori – altera il secondo verso sostituendo al nome di uno dei due destinatari un segmento neutro: «Pero be volh que·l reis Ferans / auja mo vers e·l reis n'Amfos» diventa «Pero voillatz que·l reys Ferrans / auja mos vers e mas chansos» (c. 71v).

bianco; analoga situazione a c. 79v, dove nella 4^a strofa di 242,8 (*Amars, onrars e carteners*) manca il 4^o verso e l'omissione è anche qui segnalata da mezza riga in bianco.

4. In conclusione, S^g è stato indubbiamente confezionato con una certa larghezza di mezzi materiali (pergamena, inchiostri, decorazioni), probabilmente in uno scriptorium debitamente attrezzato: tuttavia l'ornamentazione è discontinua per quanto riguarda i capilettera, e le miniature ad inizio di sezione non sono state eseguite; si deve presumere, dunque, che la confezione del canzoniere sia stata interrotta, forse per motivi economici, o forse perché la committenza è venuta meno. Comunque, la sola parte completa è quella manoscritta: il copista, unico, è di buon livello professionale, come dimostrano la quasi costante nitidezza del tratto e gli spazi in bianco per i segmenti testuali indecifrati, sui quali probabilmente si riprometteva di tornare in un secondo tempo; è tuttavia evidente che non possedeva una particolare competenza nella lingua dei trovatori, come indicano le non rare sviste di trascrizione e i catalanismi grafici (e non solo); ma è altrettanto vero che il modello, o piuttosto i modelli, che il collettore-committente gli aveva messo a disposizione non sempre erano di buona qualità, anzi in qualche caso si manifestano piuttosto scadenti: si aggiunga che la struttura di S^g, nel suo complesso, sembra suggerire – ripeto – una raccolta d'occasione intesa da un lato a riunire, in un corpus quanto più possibile completo, la

produzione poetica di un trovatore catalano solo in minima parte raccolta negli occitanici C e R,²³⁴ e dunque probabilmente condannata alla dispersione senza un intervento organico attuato in loco; e dall'altro a elaborare una sorta di antologia dei grandi trovatori di epoca classica, a fini soprattutto didascalico-didattici, come sembrano indicare taluni interventi del collettore: nelle *razos* di Giraut, per esempio, le frasi variamente (ma non molto) articolate in cui si richiama l'attenzione del

²³⁴ Non vedo indizi consistenti a sostegno dell'ipotesi che, a monte almeno della prima sezione di S^g, vi fosse una vera e propria raccolta strutturata dei testi di Cerveri, anziché, come ritengo più probabile, una serie di carte sciolte o, al più, di brevi raccolte, comunque nulla che potesse configurarsi anche solo come embrione di un «libro», tanto meno di un canzoniere personale allestito dallo stesso autore. Si consideri che negli anni 70/80 del XIII secolo solo a un Guiraut Riquier, amareggiato dall'indifferenza dei potenti per la poesia, poteva venire in mente di sfidare l'apatia imperante organizzando il primo (e unico) canzoniere personale della sua epoca. Sul libro di Guiraut Riquier e sui canzonieri individuali nel Medioevo, è imprescindibile il ricorso ai lavori di V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, in primo luogo a «Il canzoniere di un trovatore: il “Libro” di Guiraut Riquier» (*Medioevo Romano*, V, 1978, 2-3, pp. 216-259) e poi a «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo. Prospettive di ricerca» (*SMV*, XXX, 1984, pp. 91-116) e a «Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali» (*Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers*, Colloque de Liège, 13-17 décembre 1989, 273-288).

lettore sulla presenza, nel *libre*, della canzone o della tenzone cui la *razo* si riferisce.

Un intento didascalico e celebrativo insieme: offrire ai nuovi trovatori consistoriali modelli «classici» da imitare, e al tempo stesso elevare un trovatore locale alla categoria di «classico». A questo duplice intento, sempre in modalità didattica, obbedisce anche la terza sezione del codice, in cui gli *exempla* ai quali ispirarsi diventano ora i poeti consistoriali ormai accreditati a Tolosa, come Joan de Castellnou (14 testi),²³⁵ Raimon Cornet (19) e altri,²³⁶ alcuni presenti con canzoni di cui si precisa che «gazaynet la ioya en Tholoza», o che «gazaynet la flor d'aglentina» o «la violeta», o che «fo sigilada el Consistori de Tholoza» o anche solo che «fo coronada».

L'inclusione di soli poeti gravitanti su Tolosa suggerisce che il canzoniere sia stato elaborato e confezionato a beneficio e per uso degli aspiranti poeti catalani, desiderosi di partecipare alla manifestazione tolosana, e che non disponevano ancora a Barcellona – dove solo nel 1393 si avranno le prime avvisaglie di

²³⁵ Sezione aperta da una rubrica a mio parere significativa: «Vers lo primer que feu Johan de Castellnou» (c. 97r).

²³⁶ L'elenco completo e dettagliato in J. MASSÓ TORRENTS, «Bibliografia dels antics poetes catalans», Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1914, pp. 44-47.

una festa analoga²³⁷ – degli strumenti necessari per approssimarsi attivamente alla produzione di poesia. Non sarà forse eccessivo immaginare che S^g sia nato in concomitanza con la trascrizione della versione rimata di *Las Flors del gay saber*²³⁸ e cioè se non sia opportuno spostare, dal terzo quarto alla fine del XIV secolo, la confezione di S^g, e farla coincidere – anno più anno meno – con il fervore di iniziative di carattere didattico che preludono alla istituzione del Consistori barcellonese (di cui sono testimoni anche Ve.Ag., il frammento di Madrid e soprattutto il ms. 239 della Biblioteca de Catalunya, con la citata versione di *Las Flors del Gay Saber*):²³⁹ accettando, in altri termini, la datazione di Zufferey, per il quale «notre

²³⁷ G. TAVANI, *Per a una història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, Curial, 1996, pp. 53-103.

²³⁸ Ms 239 della Biblioteca de Catalunya (fine XIV), che contiene anche alcuni trattati di poetica: il *Mirall de trobar* di Berenguer d'Anoya, le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà, le *Razos* di Raimon Vidal, la *Doctrina de compondre dictatz*, il *Compendi* e il *Glosari* di Joan de Castellnou, la *Doctrina d'Acort* di Terramagnino e il *Libre de concordances* di Jacme March. Cf. G. TAVANI, *Per a una història...*, cit., p. 68 e nota 44.

²³⁹ Ed. di Joseph Anglade, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1926, estr. da *Memòries* dell'Institut d'Estudis Catalans, vol. I, Barcelona 1926, pp. 31-121.

chansonnier [$S^g = Z$, nella sua lista dei canzonieri] date de la fin du XIV siècle». ²⁴⁰

5. L'estensione, oltre la sezione rambaldiana, di una valutazione analitica dei comportamenti di S^g sia per le attribuzioni che per l'assetto testuale, sembra confermare da un lato la mancanza di sistematicità nell'organizzazione della raccolta, dall'altro l'inaffidabilità delle *lectiones singulares* del canzoniere barcellonese, nel quale si possono ravvisare – nonostante l'aspetto esteriore di prodotto elegante, di pregio se non di lusso – i primi segni di un «netto declino formale» (di struttura e di lezioni) rispetto alle altre sillogi coeve: segni che lo accomunano – almeno in parte – agli italiani OLC e all'arlesiano-marsigliese f.²⁴¹ In altri termini, il suo contributo alla conoscenza della tradizione trobadorica può essere accolto solo con beneficio d'inventario, e non solo per demerito del collettore-

²⁴⁰ F. ZUFFEREY, *op. cit.*, 1987, p. 271. Allo studio di Zufferey dobbiamo una analisi minuziosa della grafia del canzoniere barcellonese. Non pare accettabile, tuttavia, l'ipotesi dello studioso svizzero che ritiene S^g derivato da un modello unico: sarei propenso a confermare che, a mio avviso, a monte del nostro canzoniere ci sia stata una pluralità di fonti della più disparata provenienza, non solo locale o occitanica, ma anche italiana, come a volte traspare anche da una stratificazione grafica multiforme e eterogenea, di cui Zufferey offre non pochi esempi (p. es., pp. 261, 267, ecc.).

²⁴¹ S. ASPERTI, *art. cit.* alla nota 2, p. 72, n. 32

committente – anche se i suoi interventi evidenziano una propensione ad adattare il dato testuale al suo, per così dire, «bacino di utenza» – ma anche per la scarsa qualità di alcune delle fonti di cui disponeva, di provenienza a volte dubbia, a volte solo insicura o discutibile, e a volte evidentemente surrettizia, come nel caso dei due *unica* attribuiti a Raimbaut de Vaqueiras. Perché è questo a mio parere il nodo del problema: non solo *Altas undas* ma anche *Gaita be* vanno espunte dalla produzione rambaldiana, e considerate esercizi poetici di rimatori tardi e non particolarmente esperti, inseriti illegittimamente in uno spazio rimasto disponibile alla fine della sezione e – non sapremo mai se con la complicità del copista o a sua insaputa – nobilitati dal nome prestigioso di uno dei trovatori più rinomati in area catalana: tanto rinomato da vedere il proprio nome non di rado modificato (catalanizzato?), come anche in **Ve.Ag.**,²⁴² in Riambaut, Riambau o Reambau (o ancora Riombau,²⁴³ Rambaut²⁴⁴) de Vaqueres.

²⁴² Oltre al volume di *Intavulare* dedicato al Vega-Aguiló da Anna Alberni (cit. alla nota 30), cf. anche G. TAVANI, «I canzonieri latitanti della penisola iberica», *Studj Romanzi*, III (nuova serie), 2007, pp. 28-29, qui sopra riproposto.

²⁴³ Nel trattatello anonimo del ms. Ripoll 129 (Arxiu de la Corona d'Aragona): cf. J. H. MARSHALL, *The «Razos de Trobar» of Raimon Vidal*

VI

A proposito di una pseudo «cantiga de amigo» provenzale: problemi linguistici, esegetici e attributivi

Uno dei problemi più dibattuti della lirica medievale è, come si è più volte ripetuto, quello dell'attribuzione dei testi di dubbia autenticità, più o meno palesemente apocrifi, surrettiziamente aggiudicati ad autori famosi, i quali però – ad un'analisi più accurata – risultano quasi sempre innocenti dei peccati di lesa poesia di cui sono accusati. Responsabili di questi inserti fraudolenti possono essere stati gli amanuensi che li hanno trascritti in luoghi impropri dei canzonieri affidati alle loro cure, spesso inadeguate all'impresa, o anche a collettori-committenti distratti o male informati, anche se il più delle volte i veri colpevoli sono da ricercare tra i cosiddetti «poeti della domenica» – categoria parassitaria di verseggiatori dilettanti che, per vie traverse, sono riusciti a introdurre abusivamente, in

and associated texts, London, Oxford University Press, 1972, p. 101, righe 23 e 28.

²⁴⁴ *Las Flors del Gay Saber*, ed. cit., v. 3049. «Rambaut» è comunque la forma usata regolarmente da Guilhem Molinier, anche nella versione in prosa.

alcune raccolte di testi trobadorici, qualche gramo prodotto della loro scarsa vena poetica, alla ricerca di una fama immeritata o di una divulgazione abusiva, a spese di artisti autentici o di autori famosi negli ambienti letterari da loro indebitamente frequentati. Anche se a volte non mancano, tra gli abusivi, verseggiatori non di infima qualità capaci di identificarsi a tal punto con il poeta imitato da riuscire a comporre testi elaborati «alla maniera di», i quali tuttavia, ad un'analisi più accurata, finiscono con il denunciare quasi sempre il proprio carattere surrettizio. Comunque, in un'epoca in cui la pergamena e anche la carta non erano alla portata di tutti, chi aveva la possibilità di accedere – per possesso diretto o per provvisoria disponibilità – a una raccolta in cui fossero presenti spazi privi di scrittura in pagine totalmente o parzialmente bianche, ne approfittava per copiarvi poesie proprie o altrui che desiderava preservare da un oblio a volte più che meritato.

Questi spazi vuoti erano più frequenti alla fine di una sezione dedicata a un autore prestigioso, dove il copista aveva lasciato un intervallo più o meno ampio in previsione di ulteriori integrazioni, ma che al contrario esercitavano un fascino irresistibile sui parassiti, un fascino che potremmo paragonare all'attrazione provata oggi dai cosiddetti writers per un muro imbiancato di fresco. E in effetti i testi abusivi dei canzonieri medievali concludono quasi sempre una serie di poesie

attribuite ai protagonisti di una determinata stagione letteraria o di un dato ambiente culturale, quelli che avevano diritto a una maggiore visibilità e pertanto a una più elastica delimitazione dello spazio riservatogli, con quegli spazi vuoti pronti ad accogliere altri testi integrativi della raccolta, e invece indebitamente occupati da abusivi. All'inizio, cioè nella fase precedente quella dei canzonieri sopravvissuti, i testi spuri potevano essere facilmente denunciati da diversità di tratto o dal tipo di scripta, più recente dell'altra, ma nelle trascrizioni successive l'omologazione grafica integrava definitivamente questi testi spuri nel peculio legittimo dell'autore precedente.

Nella tradizione della lirica medievale galega e portoghese sono reperibili vari esempi di questo processo di incorporazione di testi impropri, che Angelo Colocci, nelle trascrizioni di canzonieri antichi che ha fatto eseguire, non ha mancato di indicare, marcandole, nelle sue copie, con esplicite note marginali («textura nova», «littera nova») destinate a segnalare cambi di struttura o di scrittura nel modello. Di tali anomalie, nei canzonieri colocciani, si riscontrano vari esempi, due dei quali – *Pero muito amo, muito non desejo*²⁴⁵ e *Donna e senhora de grande valia*²⁴⁶ – introdotti rispettivamente, senza una nuova

²⁴⁵ Canzoniere Colocci-Brancuti (=B), attualmente «Cancioneiro da Biblioteca Nacional [di Lisbona] 605-606, fol. 133rv / V 208, c. 29r).

²⁴⁶ Canzoniere della Vaticana (=V) 668, c. 106v.

rubrica, al termine delle sezioni del re Dionigi il primo, e di Juião Bolseiro l'altro,²⁴⁷ risultavano in tal modo attribuiti a questi due autori, e hanno continuato ad esserlo fino alla seconda metà del secolo scorso. Il peggio è che, nonostante la singolarità di questa *textura*, impensabile nel quadro delle *cantigas* medievali (sono entrambe in strofe e versi di *arte mayor*) nessuno degli studiosi che si sono occupati di lirica trobadorica galega e portoghese sembra aver prestato la minima attenzione a una così evidente anomalia strutturale, oltretutto debitamente segnalata da Colocci, e anzi tutti – senza esclusione di sorta e senza esitazioni – hanno accettato le improbabili, per non dire impossibili. paternità di testi palesemente spuri; c'è stato chi, di fronte alla dimostrazione di tale impossibilità, si è convinto dell'apocrifia delle due canzoni (come Rodrigues Lapa, che si felicitò per lettera di aver liberato re Dionigi dal peso di un testo agli antipodi del suo mondo poetico. Ma c'è anche stato chi, pur avendo individuato correttamente il tipo di struttura strofica e metrico-ritmica della canzone attribuita a Juião Bolseiro, ha preso per buona l'assegnazione (conseguente solo all'assenza di una nuova rubrica) al giullare medievale, arrivando all'assurdo filologico di pubblicare un articolo

²⁴⁷ A queste poesie ho dedicato due articoli nei primi anni 60 del secolo passato (dunque, nella preistoria), poi ripubblicati in *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 219-233 e 183-217 rispettivamente.

trionfale per proclamare l'anticipo di un secolo dell'invenzione dell'*arte mayor* e assegnarla, insieme al diritto di primogenitura, ai trovatori e giullari portoghesi della fine del XIII e dei primi anni del XIV secolo.

Ma di testi abusivi nei canzonieri colocciani ci sono vari altri esempi, non meno interessanti, come il famoso *lai* di Leonoreta copiato subito dopo i testi di Johan Lobeira,²⁴⁸ e a proposito del quale Anna Ferrari scrive che «quer a sua colocação física em B, anómala e ainda inexplicada, quer algumas particularidades formais e estilísticas sugerem que seja considerada interpolação tardia de um texto composto talvez nos tempos de Alfonso XI»,²⁴⁹ o ancora come le quattro *coblas* autonome, tutte quattrocentesche, trascritte di seguito alle tre *cantigas de amor* e tre *de amigo* di Roi Martinz do Casal²⁵⁰, in un antecedente comune di **B** e **V**, e che pertanto sono passate in entrambi i canzonieri colocciani con questa falsa paternità, ma che in **B** l'umanista italiano ha lasciato senza numero, probabilmente per marcare la loro estraneità alla produzione trobadorica.

²⁴⁸ *Leonoreta/fin roseta* (**B** 244 e [246bis]).

²⁴⁹ Cf. l'articolo de A. FERRARI, «Johan Lobeira», in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organização e coordenação de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

²⁵⁰ Cf. G. MACCHI, «Le poesie di Roi Martinz do Casal», in *Cultura Neolatina*, XXVI, 1966, págs. 129-157.

Questi preliminari dovrebbero servire di prologo a un problema analogo della lirica trobadorica occitanica, che però qui si presenta più complesso, in quanto manca la prova dirimente dell'abusivismo offerta dalle note colocciane: un problema che riguarda una pseudo «cantiga de amigo» provenzale. Mi riferisco alla ben nota composizione *Altas undas que venez suz la mar*, un testo trascritto unicamente in un canzoniere elaborato in area catalna, appartenuto a un professore dell'università di Saragozza (e per questo distinto dalla sigla S⁶), oggi conservato nella Biblioteca de Catalunha;²⁵¹ un canzoniere composito, ma soprattutto un canzoniere tardo, la cui confezione non potrebbe essere datata se non in coincidenza dei primi tentativi – negli anni novanta del secolo XIV – di istituire anche a Barcellona – secondo il modello della Gaya Sciència tolosana – una manifestazione analoga: in effetti, solo in un tale contesto, essenzialmente nei primi anni di regno di Martí l'Humà, si giustificherebbe l'esecuzione, sia pure incompleta, di un libro realizzato evidentemente da professionisti di buon livello e strutturato come una sorta di *vademecum*, di guida per poeti dilettanti, di un florilegio di modelli lirici tratti da tre diversi momenti dell'attività trobadorica più intimamente legata alla cultura catalana: quasi l'intera e copiosa produzione di Cerveri de Girona (o Guillem de Cervera), poeta della corte

²⁵¹ Ms. 146.

barcellonese con Pere el Gran, una selezione dei più famosi e apprezzati (in particolare in Catalogna) trovatori del periodo classico, e alcune poesie di autori catalani premiati a Tolosa.

Ma i testi abusivamente introdotti nei canzonieri provenzali non sono in genere reperibili con la stessa facilità con cui è stato possibile individuarli nella tradizione galego-portoghese: qui è mancato l'intervento di un umanista come Colocci a segnalare i luoghi in cui si è verificata l'omologazione grafica tra *littera antiqua* e *littera nova* o tra *texturae* strofico-ritmiche diverse, intervenuta nel passaggio dal modello alla copia, offrendoci – per l'appunto – preziose indicazioni sulla presenza di un testo abusivo; anche e soprattutto perché, nella tradizione provenzale, in gran parte risalente al Trecento, non vi sono tracce così evidenti di mutamenti grafici come quelli intervenuti nella tradizione iberica fra il Trecento dei modelli e il Quattrocento, epoca questa probabile degli inserti di testi spuri nel modello (o nei modelli) precolocciani. S^g, tra l'altro, presenta condizioni ancora meno favorevoli di altre raccolte trobadoriche ad una possibile emersione di punti di frattura di tipo grafico o strutturale: tutti i testi, di paternità accertata o insicura, sono redatti nella stessa lingua entro parametri stilistici da tempo consacrati, copiati da un'unica mano, ciascuno preceduto dalla rubrica attributiva; e questa assenza di disomogeneità, rivelatrici di luoghi critici a loro volta prodotti da evidenti scarti tipologici, indica che, a differenza di quanto è avvenuto nella tradizione

galego-portoghese, i testi di incerta autenticità in area provenzale si caratterizzano per un'accentuata tendenza mimetica, composti evidentemente «alla maniera di», per cui la loro identificazione ne risulta meno agevole, e implica il ricorso a strumenti valutativi più sofisticati e meno esplicitamente probatori: come per esempio l'unicità di attestazione, evidenti discrepanze di tipo linguistico, metrico, retorico tra i testi ad attribuzione legittimata da altre fonti e quelli incerti, specialmente quando questi fanno parte della categoria degli *unica*.

Fra i trovatori provenzali presenti nella sezione centrale di **S^g**, occupa una posizione di rilievo una serie di componimenti preceduti ciascuno dalla rubrica «Raimbaut de Vaqueiras»: un trovatore la cui popolarità in area catalana ha comportato l'adattamento del nome al sistema grafico-fonetico locale («Riambau de Vaqueres»), più radicale di quello riservatogli dalle lingue del «sí» o dall'oitanico. Una serie corposa che include, subito dopo la *vida* (in una versione, peraltro, diversa da quella di altri testimoni), 23 testi, 6 dei quali appartenenti sicuramente ad altrettanti trovatori, e 3 di attribuzione dubbia, in quanto a tradizione unica o condivisa (in un solo caso) con il Vega-Aguiló) (**Ve.Ag.**), l'altra antologia catalana ancora più tarda e anche meno affidabile: uno dei due *unica*, quello che conclude la serie attribuita a Raimbaut, è per l'appunto il testo

sul quale vorrei richiamare l'attenzione, *Haltas undas que venez suz la mar*.

Elaborato in un provenzale abbastanza corretto, con pochi catalanismi per lo più grafici o fonetici, *Haltas undas* è costruito su tre strofe di quattro decasillabi monorimi e di un *refrain* di due versi, un pentasillabo e un dodecasillabo in rima tra loro. Ma prima di analizzare il testo, vorrei tuttavia proporre qui una nuova lettura, che a mio avviso migliora quella presentata, qualche anno fa, a Napoli, in una *Lectura tropatorum*, organizzata dall'Università Federico II²⁵². E ritengo anche opportuno ricordare che S^g, pur essendo un manoscritto di pregevole qualità, rivela anche non poche carenze, soprattutto nella decorazione: a volte, come per il testo in questione, il miniatore non ha eseguito l'iniziale della prima strofa e lo spazio riservatogli dal copista è rimasto vuoto. Comunque, a margine della pagina il copista, secondo consuetudine, ha tracciato, in caratteri minuti, l'indicazione per il miniatore della lettera da dipingere in quello spazio vuoto: interpretarla non sempre è facile, e in effetti l'unico che ha tentato finora di farlo vi ha letto una «l», che non dà senso, in luogo di «h», che al contrario dà per risultato «Haltas», forma corretta in provenzale. Il primo

²⁵² G. TAVANI, «Raimbaut de Vaqueiras (?), *Altas undas que venez sus la mar* (BdT 392,5a)», in *Lecturae tropatorum*, 1, 2008 (accessibile in <http://www-lt.unina.it/Tavani-2008-pdf>).

verso dovrebbe dunque essere «Haltas undas que venez suz la mar». soluzione che ho appunto adottato in questa rivisitazione.

Haltas undas que venez suz la mar,
que fai lo vent çay e lay demenar,
de mun amic sabetz novas comtar
qui lai passet? No lo vei retornar!
Et oi Deu, d'amor!
ad hora·m dona joi et ad hora dolor!

Auras dulzas qui venez devers lai
un mun amic dorm e sejojn'e jai,
del dolz alein un beure m'aportai:
la boca obre, per gran desir que n'ai.
Et oi Deu, d'amor!
ad hora·m dona joi e ad hora dolor.

Mal amar fai vassal d'estran pais
car en plor tornan e sos iocs e sos ris:
ja nun cudei mun amic me traïs
qu'eu li donei ço que d'amor me quis!
Et oi Deu, d'amor!
ad hora·m dona joi et ad hora dolor.

I. Alte onde che venite sul mare, che qua e là il vento fa agitare, sapete darmi notizie del mio amico, che è venuto costì? Non lo vedo tornare! E oh Dio, l'amore! ora mi dà gioia e ora dolore!

II. Aure dolci che venite da lì dove il mio amico dorme e soggiorna e giace, del [suo] dolce alito portatemi un sorso! La bocca apro, dal gran disio che ne ho! E oh Dio, l'amore! ora mi dà gioia e ora dolore!

III. È male amare un vassallo di un paese straniero, poiché in pianto finiscono i suoi giochi e il suo riso. Mai avrei creduto che il mio amico mi tradisse, poiché gli ho dato quel che di amore mi ha chiesto! E oh Dio, l'amore! ora mi dà gioia e ora dolore!

A una lettura superficiale – direi anzi molto superficiale – gli elementi che assumono maggiore rilievo sono una donna che lamenta l'assenza dell'amico che si trova lontano, oltremare, e la sua richiesta alle onde, se sappiano notizie di lui. Concentrando l'attenzione solo su questi due motivi, si direbbe – come spesso si è fatto – che l'autore di questi versi conoscesse almeno le due strofe iniziali della *cantiga* parallelistica *Ondas do mar de Vigo/Ondas do mal levado* di Martin Codax, che, in combinazione con il verso successivo (*se vistes meu amigo/se vistes meu amado*) sembrerebbero sintetizzate, molto approssimativamente, nelle espressioni provenzali *Haltas undas, mar, de mun amic se sabetz novas*; mentre il sintagma finale del quarto verso (*No lo vei retornar*) dice esattamente il contrario del *refram* galego (*e ai Deus, se verrà cedo*), introducendo un dato negativo assente, in forma tanto esplicita, nella tipologia della *cantiga de amigo*. Poche, di scarso peso e di tipo prevalentemente lessicale, sono pertanto le analogie fra il testo provenzale e quello di Martim Codax, e ancora meno

significativo l'accostamento al *refram* di *Sedia-m'eu na ermida de San Simion*, di Mendinho, sia nella lettura di José Joaquim Nunes (*eu atendend'o meu amigo/eu atendend'o meu amigo*), sia nelle revisioni proposte di recente (in un unico verso: *Eu atendend'o meu amigo. E verrá? o Eu atendend'o meu amigo. E u é?*).

Se la prima strofa, con l'evocazione della donna abbandonata, dell'amico assente, del mare *levado* e delle *haltas undas*, può suggerire – anche se indebitamente – una vaga e piuttosto indefinibile reminiscenza della canzone di donna galega, specialmente in chi di questa canzone non abbia una conoscenza specifica, con la seconda qualsiasi ipotesi di accostamento di questo tipo svanisce, nonostante l'apparente parallelismo tra il verso iniziale delle due strofe, che d'altro lato, in forma così evanescente, è molto meno preciso di quello quasi letterale della *cantiga de amigo*, e richiama piuttosto altre modalità poetiche medievali. Ora la donna invoca l'aiuto delle *auras*, che al contrario delle onde, sono dolci, miti, più idonee all'altra e più impegnativa missione richiesta dall'amante agli elementi naturali: portarle l'*alein*, l'alito, dell'amato, che lei desidera sorbire avidamente. Qui entra in gioco, appena velato, un erotismo che la *cantiga de amigo* non conosce, costruita com'è quasi esclusivamente su una rete di allusioni, di metafore, di allegorie, che possono suggerire rapporti o alludere a situazioni non propriamente o non unicamente idilliaci, ma che

tuttavia non arrivano mai a manifestare *apertis verbis* la sensualità appassionata di quella bocca aperta pronta a ricevere l'*alein* dell'amico. In realtà, anche qui la carica erotica è affidata a un'espressione metaforica, che però lascia intendere senza difficoltà il proprio autentico significato, rende quasi automatico lo slittamento semantico, un chiaro rapporto analogico.

Dunque, nonostante i vaghi richiami alla *cantiga de amigo* che, pur con qualche difficoltà, sarebbe possibile individuare nella prima cobbola, questa seconda strofa introduce nel testo un clima completamente diverso, un'atmosfera che nulla ha in comune con la lirica peninsulare: la matrice di questi quattro versi – o, meglio dell'invocazione alle *auras dulzas* – doveva perciò essere cercata altrove, e questo altrove, del tutto estraneo alla poesia del medioevo galego, è stato rinvenuto in contesti letterari cronologicamente più tardi e tipologicamente lontani dalla poesia dei trovatori: in un testo di teatro – *Le jeu de Sainte Agnès*, dramma provenzale del secolo XIV – e in un'*alba* anonima, anche questa provenzale e anche questa del Trecento, trascritta unicamente nel canzoniere C²⁵³: nel primo caso abbiamo solo l'invocazione all'*aura douza*, nell'incipit di una canzone perduta – *Vein, aura douza que vens d'outra la mar* –

²⁵³ *En un vergier sotz fuella d'albespi*, BdT 461.113; Paris, Bibl. Nat., franç. 856.

ma che doveva essere ben nota, se lo sceneggiatore incaricato di preparare il testo del *jeu* per la rappresentazione ha potuto limitarsi a indicare che l'inno religioso successivo doveva essere cantato sulla melodia (*in sonu*) di quella canzone; ma il secondo caso, la quinta strofa dell'alba *En un vergier sutz fuelha d'albespi* ci fornisce il modello esatto della nostra quartina, decontestualizzato da una struttura organica:

Per la douss'aura qu'es venguda de lay,
del mieu amic belh e cortes e gay,
del sieu alein ai begut un dous ray.
Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba! Tan tost ve.²⁵⁴

E infine, nella terza strofa, repentinamente e senza un sia pur minimo cenno di transizione, apprendiamo che, in realtà, l'amico non si trova oltremare in qualità di pellegrino o di crociato, ma vi risiede stabilmente, legato in posizione vassallatica a un signore straniero, o forse meglio – ammettendo che *vassal* sia un catalanismo, ipotesi da non escludere – come suddito in un paese esotico, diverso da quello in cui vive l'amante, e di dove, tradendola, fa sì che il proprio diletto si trasformi nel pianto di lei. Non sarà superfluo a questo punto

²⁵⁴ Cit. dall'ed. di M. De Conca, leggibile in <http://www.rialto.unina.it/An/461.113/461.113dpl.htm>

ricordare che nella canzone di donna galega la lontananza dell'amico è dovuta non già alla ricerca di diletto, ma a impegni precisi che è formalmente tenuto ad assolvere a corte o al seguito del signore in una spedizione di riconquista.

In conclusione, a un'analisi obiettiva, questa pretesa *cantiga de amigo* rivela la sua vera natura: una triviale aggregazione di banalità, di luoghi comuni, di stereotipi di varia origine, con un *surplus* di malcelata e scadente sensualità e che potrebbe definirsi una sorta di telenovela *ante litteram*: considerazioni di per sé sufficienti per escluderne l'attribuzione a un poeta del calibro di Raimbaut de Vaqueiras, e giustifica pienamente il giudizio di Gianfranco Contini: «le texte pseudo-provençal (bien que grotesquement attribué à Raimbaut de Vaqueiras par le manuscrit unique Sg) *Altas undas* ..., qui est certainement l'oeuvre d'un étranger, un ibérique sans doute ...». ²⁵⁵ Ma un altro elemento, questo linguistico, ne suffraga l'esclusione dalle opere di Raimbaut: un imperativo *aportai*, in rima nella seconda strofa di *Haltas undas*, che, in un contesto provenzale, dovrebbe essere *aportatz*, ma che il suo maldestro autore ha adattato agli altri rimemi in *-ai*; un imperativo che non potrebbe neppure

²⁵⁵ G. CONTINI, «Préhistoire de l'aura de Pétrarque», in *Actes et Mémoires du 1er Congrès international de langue et de littérature du Midi de la France*, Avignon 1957, p. 117, rist. in G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 197.

essere galego: un errore di cui Raimbaut non può assolutamente essere considerato responsabile.

Non tutti coloro che si sono occupati, a qualsiasi titolo, di *Haltas undas* l'hanno però giudicato negativamente, malgrado la più che evidente mistura disarmonica di temi e motivi eterogenei, malamente combinati in un insieme incoerente che potrebbe definirsi una sorta di patchwork in rima. Dei 18 studiosi che ne hanno trattato, la metà esatta si è pronunciata a favore dell'ipotesi rambaldiana indicata dalla rubrica e di conseguenza dell'assegnazione al trovatore provenzale della paternità della canzone di donna galega, adducendo principalmente la disinvoltura e la genialità con cui Raimbaut si è esercitato nella creazione e nella frequentazione dei più vari generi lirici, e usando tutte le lingue della poesia lirica medievale; dei restanti, 5 si sono manifestati rigorosamente contrari e 4 hanno ritenuto il richiamo alla *cantiga de amigo* e l'attribuzione di S^g almeno discutibile. Quel che più sorprende è che nessuno dei favorevoli abbia considerato che la seconda strofa del nostro testo, presentando in modo disorganico coincidenze in larga misura letterali con versi di un insieme organico (l'*alba*) elaborato in pieno secolo XIV, si denuncia latrice di citazioni tratte da una fonte molto tarda, e non può essere ascritta a carico di un poeta che ha partecipato alla quarta crociata e che probabilmente è morto nel 1207, a fianco del suo

signore Bonifacio di Monserrato, in un agguato teso dai bulgari.

Più difficile, tuttavia, è intendere la quasi unanime convergenza sulla definizione di questo testo come un'autentica *cantiga de amigo*, al punto di ammettere perfino l'ipotesi, davvero stravagante e priva di qualsiasi fondamento filologico e storico-letterario, che il genere «cantiga de amigo», possa essere stato inventato da Raimbaut.²⁵⁶ E non meno arduo da intendere è il giudizio positivo sulla qualità poetica di un componimento in versi costruito giustapponendo elementi di natura difforme. Basterà ricordare apprezzamenti del tipo «quelle due leggiadre poesie [*Altas undas* e *Gaita be*]», «un court chef d'oeuvre qui reste unique», «esta preciosa cantiga de amigo provenzal», «la splendida canzone di fanciulla innamorata e tradita, ... un esempio provenzale accosto alla *cantiga de amigo* ...», per

²⁵⁶ I sostenitori della paternità rambaldiana, a riprova di questa congettura, adducono la versatilità del trovatore e l'abilità con cui usa, nel discordo pluringue, idiomi diversi dal provenzale, tra l'altro il galego dell'ultima strofa e degli ultimi due versi della *tornada*. Dimenticano tuttavia di precisare che proprio quei versi denunciano la sua scarsa conoscenza del galego, molto più imprecisa di quella che manifesta dell'oitanico, dell'italiano e persino del guascone. Cf. G. TAVANI, «Per il testo del discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras (P.-C. 392,4)», *Romanica Vulgaria – Quaderni*, n° 8/9 (Studi provenzali e francesi 84/85), L'Aquila, Japadre Editore, 1986.

comprovare la superficialità di opinioni che poco hanno da condividere con la filologia.

A questo punto, mi sembra che gli elementi finora presi in esame siano sufficienti a dimostrare che *Haltas undas* non è una *cantiga de amigo* ma un testo provenzale tardo con qualche reminiscenza galega nella prima strofa, con due citazioni tratte da testi del tardo Trecento nella seconda, e con una terza cobbola imperniata su un legame eroticamente anomalo in ambito peninsulare; e dunque, che ci sono ragioni cronologiche, linguistiche e stilistiche sufficienti a negarne sia la denominazione «cantiga de amigo» che la paternità rambaldiana.

VII

Una o trina? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras

al marchese Bonifacio

Le tre epistole al Marchese Bonifacio di Monferrato tradite a nome di Raimbaut de Vaqueiras sono state e continuano a essere considerate fonti importanti per la ricostruzione di una quasi autobiografia – parziale, lacunosa e in parte disorganica, senza dubbio, ma efficace rievocazione, con tutti i suoi limiti, di un periodo interessante del rapporto tra uno dei trovatori più estrosi, poliedrici e versatili della poesia lirica provenzale del Medioevo e il suo principale protettore.

Come non di rado accade (non sempre, però, nel caso di Raimbaut), la tradizione manoscritta si articola su un numero limitato e diseguale di testimoni che non le hanno trasmesse tutte in pari misura e che non sono stati curati da copisti di pari competenza e professionalità, anche se tutti accomunati da una compatta adesione a una singolare quanto – almeno apparentemente – incongrua disposizione anticronologica dei

testi, inversa cioè rispetto alla successione temporale degli eventi rievocati e più o meno sommariamente riferiti e chiosati dal poeta.

Il primo problema con cui ci si deve misurare sembra dunque essere quello di una tradizione testuale, non solo di dimensioni ridotte, ma caratterizzata da discrepanze che prevalgono, spesso in misura non irrilevante, sulle coincidenze o almeno sulle analogie: tra gli editori citati qui di seguito, Linskil²⁵⁷ è tuttavia l'unico a denunciare, esplicitamente e in dettaglio, che le condizioni in cui ci è pervenuto il testo differiscono dall'una all'altra lassa, con la prima (in *-at*) trådita da un gruppo omogeneo di mss. (CJ) e da un altro molto instabile (RS^gcv) ma con i due testimoni catalani che al contrario presentano, rispetto a CR minori deviazioni nella III (in *-ar*) anche se non esenti da lezioni isolate e da errori, mentre E, pur accostandosi a S^gcv, si caratterizza per un individualismo particolarmente accentuato; infine, nella II i due gruppi sembrano meglio definiti e meno distanti, ma con R che a volte si avvicina al

²⁵⁷ J. LINSKILL, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, pp. 301-302.

gruppo catalano, pur con discrasie significative, ed E che, nonostante i contatti con RS^gcv, offre non poche divergenze di natura interpolativa. Ne consegue che qualsiasi tentativo di elaborazione di una edizione critica, o anche soltanto parzialmente restaurativa, di questi testi non può non incontrare notevoli difficoltà. Le poche proposte avanzate al riguardo non sembrano, in effetti, aver sortito altro risultato che quello di produrre degli ibridi di scarsa affidabilità, tanto più che l'eventuale archetipo della tradizione deve aver attraversato una fase intermedia di propagginzioni sia micro- che macrotestuali troppo spesso non coincidenti nelle tre lasse, rendendo non poco arduo risalire al prototesto (unitario o meno) vagheggiato dagli editori: così nel caso di Schultz-Gora²⁵⁸, così in quello di Crescini nei suoi due saggi²⁵⁹, poi, più

²⁵⁸ *Die Briefe des Trobadors Raimbaut de Vaqueiras an Bonifaz I, Markgrafen von Monferrat*, Halle 1893; ne esiste una versione italiana: O. SCHULTZ-GORA, *Le epistole del trovatore Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifazio I di Monferrato*. Traduzione di Gaetano Del Noce, con aggiunte e correzioni dell'autore, Firenze 1898, alla quale si riferiscono i rinvii dati qui di seguito.

²⁵⁹ V. CRESCINI, «Raimbaut de Vaqueiras et le marquis Boniface I de Monferrat (Nouvelles observations)», *Annales du Midi*, 11, n. 44, 1899, pp. 417-438; 12, n. 48, 1900, pp. 433-474; 13, n. 49, 1901, pp. 41-59; ID., «La

di recente, di Linskill nell'edizione di tutta l'opera rambaldiana²⁶⁰, e infine, limitatamente alle lasse in *-ar* e in *-o*, di Gilda Caïti-Russo nel suo interessante e suggestivo affresco dei rapporti tra i trovatori e la corte dei Malaspina²⁶¹; i quali hanno assunto come punto di riferimento essenziale C, ma ricorrendo di volta in volta, per rimediare alle effettive o presunte deficienze del relatore di base, a uno degli altri canzonieri, prevalentemente a E e a J per i testi in *-o* (II) e in *-at* (III), a Rcv, per l'altro (in *-ar*), assente invece in EJ.

Non sono comunque questi né il luogo né l'occasione per un ulteriore tentativo di 'ripristinare' un ipotetico *Urtext*, di

lettera epica di Rambaldo di Vaqueiras (Testo critico, versione, postille). Omaggio a Giosuè Carducci», *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, Anno CCCLXI, 1901-1902, n. s., 18, Padova 1902, pp. 207-230.

²⁶⁰ LINSKILL, *The Poems*, cit., pp. 299-344, a p. 317.

²⁶¹ G. CAÏTI-RUSSO, *Les troubadours et la cour italienne des Malaspina*, tesi di dottorato diretta da Gérard Gouiran, Université de Montpellier III, 2003; EAD., *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier 2010. In entrambi i lavori l'attenzione dell'autrice si concentra ovviamente sulle due lasse (in *-o* e in *-ar*) rapportabili alla corte malaspiniana, ad esclusione pertanto di quella in *-at* che si iscrive in un contesto di natura evenemenziale totalmente diverso.

avventurarsi cioè in un'impresa alla quale si sono già dedicati studiosi di rara competenza, sia pure con risultati non sempre coincidenti e raramente persuasivi. Né d'altro lato un'iniziativa del genere sembra indispensabile, sia in assoluto, sia in particolare nel quadro di un lavoro che si prefigge soprattutto di riesaminare se le tre lasse monorime facciano parte di una struttura unitaria elaborata in una singola occasione o se siano componenti indipendenti l'uno dall'altro, ciascuno composto poco dopo gli eventi in cui Rimbaut ha articolato la sua rievocazione del lungo periodo che lo ha visto, in diversi momenti della sua attività, dapprima al servizio, poi al fianco del suo signore.

Converrà tuttavia, per chiarire meglio i termini del problema, riepilogare brevemente come si presenta la situazione testimoniale, seguendo peraltro la numerazione di BdT, che adotta la successione cronologica proposta da Oskar Schultz-Gora²⁶², ma che comunque non sarà inopportuno corredare, per maggiore precisione, dell'identificativo monorimico di ciascuno dei tre testi, lo stesso al quale fece a suo tempo ricorso Paolo Savj-Lopez (ma a volte anche chi lo ha preceduto) nel suo

²⁶² *Die Briefe*, cit., pp. 1-17.

lavoro sul canzoniere J.²⁶³ Il rischio di confusioni è soprattutto determinato dal fatto che tutti gli studiosi che si sono interessati, dopo il filologo tedesco, alle epistole rambaldiane – fino all’edizione di Linskill e alla monografia di Caiiti-Russo –, pur riferendosi esplicitamente al lavoro di Schultz-Gora ma non accettandone la tripartizione in testi autonomi elaborati in tempi diversi né le relative datazioni –, ritengono che la successione cronologicamente inversa risultante dai canzonieri sia quella originale, e numerano di conseguenza con il n. I il più recente (*BdT* III, rima *-at*) e con il n. III il più antico (*BdT* I, rima *-ar*).

Per semplificare i rinvii, ritengo comunque non superfluo trascrivere qui di seguito il testo degli incipit secondo i relativi manoscritti e la posizione occupata in ciascuno dalle tre lasse, con le indicazioni dello scenario e dell’epoca degli accadimenti rievocati, tenendo presente che, secondo Schultz-Gora, quest’ultima coinciderebbe in larga misura con la data

²⁶³ «Il canzoniere provenzale J», in *Studi di filologia romanza*, 9, 1903, pp. 489-594, alle pp. 502-504. Il lavoro, oltre ad un ampio ed esauriente saggio introduttivo, comprende l’edizione semidiplomatica dell’intera sezione provenzale (le due epistole tràdite da J a pp. 548-549).

approssimativa dell'elaborazione testuale. Com'è noto, la prima lassa (in *-ar*) è trådita da tre relatori, le altre da cinque:

BdT 392 I (rima *-ar*) 1191-94 (entro agosto 1194 Schultz-Gora); Italia sett.

Senher marques no·us uuelh totz remembar C c.131ra III

Honrat marques no·us uuelh tot remembar R c. 135vc III

— E manca

— J manca

Valen marques no·us uuyt tot recontar S^g c. 40rab/40va
III ²⁶⁴

BdT 392 II (rima *-o*) 1194-1203/4; Sicilia, Costantinopoli²⁶⁵

Valen marques ia nom diretz de no C c. 130vb II

Senher marques ia no·m diretz de non R c. 135vb II

Senher marques ia non dires de no E c. 181rab II

²⁶⁴ Né Schultz-Gora né Crescini hanno potuto consultare questo relatore, del quale solo il filologo italiano aveva avuto qualche notizia indiretta (e inesatta).

²⁶⁵ Tuttavia, per i problemi posti da questa lassa, cfr. più oltre.

Valen marques ia non direc de no	J c.8ra II
Valen marques ia no diretz que non	S ^g c. 39va II
BdT 392 III (rima <i>-at</i>) 1204/1205; Salonicco	
Valen marques senher de Monferrat	C. c.30rb I
Valen marques senher de Monferrat	R c. 135vb I
Valen marques senher de Monferrat	E c.. 181ra I
Valen marques senher de Monferrat	J c. 7v-8r I
Valen marques seynor de Monferrat	S ^g c. 39ra I

Ai relatori di tutte e tre le epistole ne andrebbe aggiunto un altro, tardo e assolutamente inaffidabile, conservato a Catania in un manoscritto miscelaneo di origine catalana, ma in un testo – unico provenzale presente – di cui, a causa della notevole mole di catalanismi (e non solo prevalentemente grafici come nell’altro relatore catalano, S^g) oltre che per il gran numero di errori e di omissioni o mistioni, totali o parziali, di interi versi o serie di versi, appare del tutto superfluo tener conto, in qualsiasi tentativo – già difficilmente fattibile, ripeto, in linea generale –

di restituzione testuale, anche se ne va segnalata la coincidenza con CRS^g per il numero e la disposizione delle epistole stesse.²⁶⁶ L'unico motivo di interesse del reperto può essere dato dalla singolare *razo* trascritta prima delle tre lasse, ma di cui si dirà in seguito.

Se l'orientamento di (quasi) tutti gli studiosi privilegia la successione anticronologica e l'indivisibilità delle tre lasse, al suo consolidarsi e generalizzarsi ha indubbiamente contribuito la recisa presa di posizione di Crescini, secondo il quale «les trois lasses doivent rester dans l'ordre que présentent les manuscrits et elles ne sont que trois parties d'une seule poésie où s'exprime une pensée unique, artistement disposée dans sa

²⁶⁶ Le tre lettere vi sono trascritte «in coda alle cronache del Muntaner, frammezzo a vari componimenti poetici di catalani» in un manoscritto (n. 92) conservato nella Biblioteca Ventimiliana dell'Università di Catania (sigla *cv*), «che rimonta alla prima metà del secolo XV» e che, «essendo contenuto in un codice catalano, di catalanismi è largamente corrotta la lingua originaria», oltre a presentare un gran numero di errori e di omissioni di interi versi. Lo stesso SAVJ-LOPEZ, che ne dà l'edizione, ne ammette ripetutamente la scarsa attendibilità nel suo articolo «La lettera epica di Raimbaut de Vaqueiras in un nuovo manoscritto», in *Bausteine zur romanische Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia zum 15. Februar 1905*, Halle 1905, pp. 177-192.

forme, sortie d'un seul jet de l'imagination du troubadour, probablement pendant le mois de mai de 1205, après que Boniface, ayant interrompu son expédition en Grèce, fut rentré à Salonique». E di conseguenza non può se non respingere la tesi dell'autonomia e della distribuzione proposte dal filologo tedesco: «Tout me conduit à rejeter de plus en plus complètement la théorie de Schultz-Gora au sujet de la succession des trois séries épiques de Rambaut: et leur disposition dans les manuscrits, et l'examen de leur forme et celui de leur contenu»²⁶⁷. Una posizione adottata da Linskill che, pur ricordando la tesi di Schultz-Gora (e cioè «that three *laissez* of the poem were independent letters written on different occasions and in different circumstances»), condivide pienamente la tesi del filologo italiano sulla serialità inversa trädita dai canzonieri, assegnando al testo (sull'esempio di Crescini, appunto) il titolo (unitario) di *Epic Letter*, la data del 1205 come momento della sua complessiva composizione, e rinviando ancora a Crescini, il quale a suo avviso «has however

²⁶⁷ Cfr. CRESCINI, «Raimbaut de Vaqueiras et le marquis Boniface I de Monferrat», cit., pp. 419-420.

conclusively demonstrated the unity of the poem», opinione che «has been generally accepted».²⁶⁸

Dopo l'edizione procurata da Schultz-Gora, e il successivo intervento dello stesso filologo²⁶⁹ in risposta a Zenker²⁷⁰ e Suchier²⁷¹, è prevalsa dunque – tra i provenzalisti che se ne sono occupati – la convinzione che le tre lasse siano parti di un unico

²⁶⁸ LINSKILL, cit., p. 317; la dimostrazione di CRESCINI («Ancora delle lettere di Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifacio I di Monferrato», *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova*, n. s., vol. XV, 1898-99, pp. 79-103) si baserebbe su «the correspondence between the eulogy which introduces *laisse* I and the panegyric which concludes *laisse* III, such symmetry underlining the unity of conception and composition of the poem», *ibid.*, p. 318. Secondo Linskill, l'unità formale delle tre lettere sarebbe inoltre assicurata dalla formula di apertura e di chiusura (*Valen/Senher Marques*) delle tre sezioni: ma questa non sembra una prova dirimente, come non lo sembra il fatto che un panegirico apra la lettera in *-at* e chiuda quella in *-ar*, argomento che perde quel po' di valore attribuitogli se la successione corretta fosse, come riteneva Schultz-Gora, quella cronologica.

²⁶⁹ «Noch einmal zu den Briefen des Raimbaut de Vaqueiras», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 21, 1897, pp. 206-212. Incluso nella citata versione italiana, pp. 183-193.

²⁷⁰ R. ZENKER, «Zu den Briefen des Raimbaut von Vaqueiras», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 18, 1894, pp. 196-201.

²⁷¹ H. SUCHIER, in *Deutsche Litteraturzeitung*, 16, 1895, col. 140.

testo composto in un'unica soluzione: lo stesso Savj-Lopez, ma prima di lui, come si è visto, Crescini nel 1898-99 e nel 1902, ha ritenuto «che si tratti proprio di tre lasse costituenti un solo componimento, e non di tre lettere diverse»²⁷². Il che non ha impedito allo stesso Crescini di includere nel suo manuale – pur senza tornare esplicitamente sul problema dell'unicità testuale – una sola delle tre epistole, la prima (in *-ar*, terza per lui come per gli altri)²⁷³, dopo avere tuttavia già pubblicato anch'egli l'intero testo come poema unico, ribadendo una volta di più la sua posizione:

«Rambaldo diresse la lettera al marchese Bonifacio I di Monferrato, dopo la seconda conquista di Costantinopoli, accaduta il 12 aprile 1204, anzi un anno più in qua, dopo la spedizione del marchese entro la Grecia vera e propria, forse nel maggio del 1205. Il poeta aveva servito con fedeltà pari all'intrepidezza il suo signore, già dalle prove giovanili di lui: ora, fatta l'impresa di Costantinopoli, reduce dalla incursione

²⁷² SAVJ-LOPEZ, «Il canzoniere provenzale J», cit., p. 177 e nota 1.

²⁷³ V. CRESCINI, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*: cito dalla 3^a ed. (Milano 1926) nella ristampa curata da Alberto Varvaro (Roma 1988, pp. 249-254).

spinta fino a Nauplia, aiutato il marchese a mutarsi in re, nel momento de' facili bottini, de' favolosi arricchimenti inaspettati, chiese anch'egli il suo guiderdone, la sua parte di fortuna. [...] La lettera...nell'incalzare dei ricordi affollantisi, ha questo fine appunto: il trovatore chiede, ma il cavaliere s'è battuto senza mai risparmio di sé, ha posta più volte a repentaglio la vita, ed ha salvata quella del suo signore: egli chiede, ma ha la franca, soldatesca coscienza di meritare il premio sollecitato». ²⁷⁴

Purtroppo non ho trovato in nessun luogo una circostanziata confutazione alla proposta di Schultz-Gora sull'autonomia reciproca delle tre epistole, pur se – talora, ma non sempre, in forma esplicita – se ne ammette il riferimento a momenti diversi del rapporto tra il trovatore e il marchese. Una posizione più aperta è semmai quella assunta recentemente da Gilda Caïti-Russo che, citando il volume del filologo tedesco (sempre nell'edizione italiana) preferisce «considerer la *Lettre épique* un

²⁷⁴ CRESCINI, «La lettera epica», cit., pp. 207-230 (edizione pp. 211-221, trad. 222-226, postille 228-230), parla di lettera epica, considerata come testo unico, nella successione *-at/-o/-ar*, p. 208; cfr. anche il già citato «Raimbaut de Vaqueiras et le marquis Boniface I de Montferrat».

ensemble de trois sous-textes dotés d'une autonomie que prouve tout d'abord la stratégie rhétorique de l'apostrophe au marquis au début et à la fin de chaque laisse en guise d'envoi.» e assume come ulteriore prova, se pure *a contrario*, di tale autonomia l'assenza in EJ della lassa in *-ar*, estranea agli eventi della quarta crociata; omettendo inoltre dal suo studio la lassa in *-at*, che non si occupa di vicende di corte, mette implicitamente in dubbio l'unitarietà strutturale dell'insieme. Comunque, si è in genere dato maggior peso alla concorde successione adottata dai relatori nel trascrivere le tre sezioni che non al tono con cui, di volta in volta, Raimbaut si rivolge a Bonifacio, sia nel corpo di ciascuna epistola che nella formulazione finale della rivendicazione del ruolo da lui svolto al seguito del marchese e nella relativa richiesta di una ricompensa adeguata: per cui mi è parso non inutile sottolineare invece tali differenze proprio per marcarne la coincidenza con lo status sociale che il poeta rivestiva in ciascun periodo e, almeno in parte, con le date di composizione suggerite da Schultz-Gora.

Quel che in primo luogo sembra importante sottolineare, come ho accennato in precedenza, è che – nonostante le divergenze testuali tra i relatori – la diversità di tono e atteggiamento che

Raimbaut usa nelle tre sezioni (o unità indipendenti) in cui si articola la serie testuale risulta concordemente documentata soprattutto negli ultimi versi delle singole lettere, dai quali «siamo informati avere il nostro poeta composto ciascuna di esse per un motivo ben determinato, cioè per ottenere ricompense dal Marchese. È quindi molto probabile che siano venute alla luce in tempi diversi»,²⁷⁵ e molto meno probabile che tali richieste siano state ripetute alla fine di ciascun testo se ne ammette un'elaborazione globale a Costantinopoli nel 1205.

Per la delimitazione dei periodi ai quali si riferisce ciascuna lassa, le sezioni in *-ar* e in *-at* non presentano problemi.

La I (in *-ar*) si riferisce ad avvenimenti anteriori al 1194 e si sofferma, oltre che su episodi di vita cortigiana, sulle imprese giovanili – *los ioves fagz* – di Bonifacio e Raimbaut: è un testo tipicamente cortigiano, elaborato per un pubblico evidentemente informato sugli eventi rievocati dall'autore, tutti legati ad attività di ambito locale, e che dunque parrebbe logico supporre concepito e redatto contestualmente all'epoca cui si riferisce, e presumibilmente alla corte di Bonifacio, non a

²⁷⁵ SCHULT-GORA, *Le epistole del trovatore*, cit., p. 2.

Salonicco nel 1205, oltre dieci anni più tardi, quando altri e più gravi erano gli eventi che incombevano; si chiude inoltre con la rivendicazione, da parte del poeta, di essersi comportato, evidentemente nel Monferrato e dintorni, in modo più che corretto, e di poter esibire e rammentare al marchese tre buone ragioni per vantarsi di essersi attenuto alle regole che la sua posizione sociale gli consentiva e insieme gli imponeva: di avergli fatto da testimone (non sappiamo se per la firma di documenti o anche come avallante degli *exploits* del signore), di averlo servito in qualità di cavaliere in imprese belliche (quelle, ripeto, di ambito strettamente locale) e di averlo allietato con le sue esibizioni giullaresche:

Et ieu, senher, puesc mi d'aitant vanar
qu'en vostra cort ai saubut gent estar,
dar e servir e sufrir e celar,
et anc no·y fi ad home son pezar;
ni no·m pot dir nuls hom ni repropchar
qu'anc en guerra·m volgues de vos lunhar,
ni temses mort per vostr'onor aussar.
E pus, senher, sai tan de vostr'afar,
per tres dels autres mi devetz de be far:
et es razos, qu'en mi podetz trobar
testimoni, cavalier e ioglar,

E io, signore, posso non meno vantarmi di aver saputo nella vostra corte comportarmi convenientemente, donare, servire, soffrire e celare, e mai ad altri ho fatto torto; e nessuno può dirmi o rimproverarmi che in guerra mi sia voluto allontanare da voi, o che abbia avuto paura della morte per esaltare il vostro onore. E poiché, signore, ho tanto partecipato alle vostre vicende, mi dovete beneficiare tre volte più degli altri: ed è giusto, perché in me potete trovare un testimone, un cavaliere e un giullare, signor marchese.

Nella II lassa ormai il sodalizio tra i due è consolidato, il trovatore elevato al rango di cavaliere e di *companho* si considera a tutti gli effetti un sodale di Bonifacio; e dunque nella petizione finale che – dopo aver elencato i meriti da lui acquisiti a fianco del signore – gli rivolge per rivendicare il proprio apporto, il tono si fa più consono alla sua mutata condizione, non più propriamente servile, ma non ancora di tipo specificamente vassallatico:

De tot aisso no tem c'om m'ocaizo

²⁷⁶ Trascrivo (vv. 106-117) dall'edizione di SCHULTZ-GORA, cit. p. 60. L'edizione LINSKILL (vv. 107-118) inserisce un verso, assente in C e recuperato da altri relatori come aveva già fatto Crescini, tra i due versi a rimante, rispettivamente, *aussar* e *afar*: «ni nulh bo fait vos volgues destrigar».

de mensonja ni d'otra mespreizo,
que vos sabetz, e tuit silh c'ab vos so,
que tot es vers, ses mot de mentizo;
e plus ancar vos vueill far mensio
que per maint vers e per mainta chanso
ai ieu dica tan gran meillurazo
al vostre pretz que bela retraisso
n'er per tostems tro a la fenizo;
e quant hom ser a senhor bon e pro,
pretz l'en rema et a·n bon guizado:
per qu'ieu n'esper de vos esmend'e do,
senher marques.²⁷⁷

Su tutto ciò non temo che mi si accusi di menzogna o di altre pecche, poiché voi – e tutti quelli che vi accompagnano – sapete che è tutto vero, senza una sola parola inesatta; e ancora voglio far menzione che con non pochi *vers* e non poche canzoni ho contribuito ad accrescere la vostra fama tanto che se ne parlerà magnificamente per sempre, fino alla fine dei tempi; e quando si è al servizio di un signore degno e prode, anche a lui ne viene pregio e ne ricava un buon guiderdone; per cui da voi mi aspetto compenso e doni, signor marchese.

²⁷⁷ Vv. 57-69 dell'ed. cit. di SCHULTZ-GORA, p. 64. Versi assenti in Linskill, tranne gli ultimi quattro, il primo dei quali con la variante *E franc vassalh quan ser a senhor bo*).

La III (in *-at*), è dedicata integralmente alle imprese compiute dai crociati in terra bizantina, sia per detronizzare Alessio III e per insediare sul trono Alessio IV, che per ridurre i greci riottosi a sottomettersi agli invasori, accennando anche agli avvenimenti compresi tra il primo e il secondo assedio di Costantinopoli, cioè tra fine giugno 1203 e fine aprile 1204: Raimbaut accompagna Bonifacio nelle spedizioni militari che competono al comandante in capo della crociata, ma anche in quelle con le quali deve marcare il possesso del regno di Macedonia assegnatogli in cambio del trono imperiale, andato a Baldovino. Ormai a sollecitare un compenso non è più il giullare compagno di imprese di circoscritto ambito regionale, ma è colui che si è fattivamente adoperato per elevare il suo signore alla dignità regale, contribuendo con il proprio incondizionato e valoroso appoggio non solo a spodestare l'imperatore Alessio III e a sostituirlo con il giovane Alessio IV, ma anche «a conquerre emperi e regnat / d'aquesta terra e l'isla e-l dugat», cioè di aver compiuto al suo fianco imprese di grande rilievo militare e politico. E dunque, è il momento che le elargizioni di carattere finanziario siano tali da collocare il poeta

in una condizione di grande ricchezza – verosimilmente con la concessione di un feudo²⁷⁸ come quelli assegnati dal nuovo re di Tessalonica a Ottone de la Roche, a Guglielmo di Champlitte e a Goffredo di Villehardouin, nipote del cronista –,²⁷⁹ per comprovare al cospetto degli altri che i servizi da lui resi al signore non solo siano stati effettivamente resi, ma ottengano anche l'adeguato riconoscimento:

E si per vos no soi en gran rictat.
no semblara qu'ab vos aia estat,
ni servit tan cum vos ai reprochat,
e vos sabetz qu'ieu dic del tot vertat,
senher marques²⁸⁰.

Se io grazie a voi non possedessi grandi ricchezze, non sembrerebbe che io sia stato al vostro fianco, né che vi abbia tanto servito come vi ho rammentato; e voi sapete che io dico tutta la verità, signor marchese.

²⁷⁸ «E det li gran terra e gran renda el regisme de Salonic»: cit, dalla *Vida*, cfr. LINSKILL, p. 67; «Et si ac gran signoria qe-l marques li avia dat en lo regisme de Salenic»: cfr. *ivi*, p. 69.

²⁷⁹ S. RUNCIMAN, *Storia delle Crociate*, 2 voll., Torino 1993, II, p. 794.

²⁸⁰ Vv. 39-42 dell'ed. SCHULTZ-GORA, p. 74. In LINSKILL il testo è identico, fatta eccezione per due varianti grafiche.

A favore dell'ipotesi di una circolazione autonoma delle tre lasse, oltre alla diversa intonazione della richiesta di una mercede adeguata al ruolo di volta in volta rivestito da Raimbaut al servizio del marchese, si potrebbe addurre qualche altro indizio, non certo dirimente, ma forse da non sottovalutare nella ricostruzione delle fasi e dei tempi di elaborazione delle tre lasse.

Il primo potrebbe essere dato dall'assenza in EJ proprio della lassa che si riferisce alla fase più antica del rapporto tra il marchese e il trovatore e che potrebbe essere letta come la fine di una rivisitazione a ritroso del passato ma anche come punto di avvio di una serie di reminiscenze (in seguito arricchita da altre due lasse, ideate e elaborate a conclusione delle fasi successive del sodalizio): un'assenza che potrebbe essere stata determinata o dalla materiale irreperibilità, per i responsabili di EJ, della lassa più antica, oppure dalla deliberata esclusione di un testo relativo ad eventi di interesse più circoscritto, e quindi di scarso rilievo in una diffusione tra un pubblico più vasto di quello della corte di Bonifacio: il che, di conseguenza, implica che i tre testi siano stati considerati autonomi o almeno che il loro accorpamento non sia stato ritenuto strutturale, e abbiano

anche potuto circolare, almeno agli inizi, separatamente, per essere infine inglobati – a un certo punto della loro tradizione – in un insieme organizzato *a rebos*.

Il secondo potrebbe essere dato dall'anomala presenza nel manoscritto catanese (cv), a metà della prima colonna di c. 203v. e più precisamente all'inizio della lassa in *-at*, di un breve accenno all'evento ampiamente descritto dalla *razo* di una canzone di Peire Vidal (*Tant an be dig del marques*, 364,47), in R²⁸¹ non solo assegnata a Raimbaut ma anche corredata appunto dall'esclusivo resoconto dell'episodio dei due mantelli. La *razo* di cv, pur se dislocata all'inizio dell'intera serie, non può che riferirsi alla lassa in *-ar*, in cui l'esposizione di tutti i meriti acquisiti dal trovatore potrebbe essere interpretata come una sorta di memoria difensiva nei confronti del marchese che voleva ucciderlo avendolo sorpreso mentre si giaceva con donna Beatrice: «Lo retraig que feu en Rienbau de Vaqueiras al marques de Monferrat perque-l volia matar, ço es perque-s jahia ab madona Betriu, germana del dit marques, e per aço dejus

²⁸¹ Nella *vida*, c. 3ra-b: «...fetz una canso que trames a-n Peire Vidal que di *Tant an ben dig del marques*» [364,47].

[e]str[at s'e]scap[a]»²⁸².

Altri indizi ancora si potrebbero ricavare dalla lassa centrale, l'unica a occupare, nella sequenza tripartita, una posizione stabile e certa. Una lassa che meriterebbe un'attenzione particolare, in quanto presenta, rispetto alle altre, alcune caratteristiche degne di nota, sia dal punto di vista della delimitazione dell'area geocronologica all'interno della quale si collocano gli eventi rievocati, sia per quanto concerne il periodo della sua possibile datazione. Mentre sia la lassa in *-ar* che quella in *-at* si articolano su una serie di eventi circoscritti nel tempo e nello spazio, la lassa centrale si apre ancora su accadimenti di portata locale (1191-1194, cioè sulla lunga contesa tra Bonifacio e il comune di Asti e sull'episodio del marchese Alberto disarcionato e raccolto da terra da Bonifacio e Raimbaut); per poi passare repentinamente – «Et a Messina vos cobri del blizo» – alla campagna di Enrico VI in Sicilia, avviata il primo settembre 1194 con l'arrivo a Messina della flotta in cui erano imbarcati anche il marchese e il suo trovatore e conclusa a novembre dello stesso anno con la conquista di Palermo da

²⁸² Cfr. SAVJ-LOPEZ, «La lettera epica», p. 280, e LINSKILL, p. 312; tra [quadre] una flebile ipotesi integrativa.

parte delle truppe imperiali. Infine, con il verso «E cant anetz per crozar a Saisso»²⁸³, cambia di nuovo altrettanto bruscamente lo scenario: la designazione (agosto 1201) di Bonifacio al comando della IV crociata – in sostituzione di Tibaldo di Champagne, morto pochi mesi prima – ci proietta infatti direttamente nel mezzo della fase preparatoria della spedizione in Oriente, con Raimbaut che ammette di aver a sua volta preso la croce, sia pur di malavoglia e solo per dare risonanza ai meriti del suo signore²⁸⁴, e con il resoconto immediato delle prime operazioni belliche condotte già in Grecia dai crociati. Il punto di sutura tra i due scenari, oltre che troppo repentino, risulta anche frettolosamente rabberciato, con tre versi in cui si accumulano tre fatti diversi scollegati tra loro e non facili da ricondurre a quanto riferito dalle fonti storiche: la tradizione manoscritta di questa lassa è infatti quasi tutta concorde su un

²⁸³ V. 24 (SCHULTZ-GORA), 25 (CRESCINI) o 26 (LINSKILL, CAÏTI); E rielabora il verso eliminando il riferimento a Soissons, dove è invece accertato che Bonifacio si recò per ottenere l'investitura a capo della crociata.

²⁸⁴ Il canzoniere E inserisce a questo punto due versi privativi in cui, dopo la benedizione ricevuta (a Soissons?), Raimbaut afferma di essere tornato nel Monferrato, senza neppure girarsi a guardare «ma maizo» (la sua terra?).

testo in cui Raimbaut simultaneamente prende la croce, si reca a Babon (presso Marsiglia), afferma che i Greci a lui personalmente non hanno fatto niente di male, e subito dopo sta già guerreggiando al seguito del marchese nei pressi di Modon, nel sud del Peloponneso, o – secondo altri relatori – lottando furiosamente a Costantinopoli, con il successo del primo assedio (17 luglio 1203) e la fuga dell'imperatore deposed, Alessio III:

Schultz-Gora

E cant anetz per crozar a Saysso,
ieu non avia en cor - Dieus m'ò perdo

-

que passes mar, mas per vostre resso
levey la crotz e pris confessio.

Donx era pres lo fort castel de Babo,
e no m'avion res forfait li Grifo:
pueys vinc ab vos guerreyar a bando
entorn Blanquerna...²⁸⁵

Crescini

et era pres del fort castel Babo
e no m'avian res forfag li Grifo
cant vinc a vos luenh passar part
Messo, entorn Blanquerna...²⁸⁶

²⁸⁵ SCHULTZ-GORA, *Le epistole*, cit, p. 62, trad. ivi p. 72: «Quando poi andaste a Soissons per pigliare la croce, io non aveva intenzione (Dio mi perdoni) di passare oltremare, ma per cagione della vostra gloria, mi crociai anch'io e mi confessai. Io era già presso il castello di Babo (?), ed ancora i Greci non mi avevano fatto nulla di male: poscia combattei furiosamente intorno al palazzo di Blancherne...». Cfr. ivi, p. 110, per una proposta di emendamento, peraltro non portata a testo: «Et era·m pres del port castel Babo / can vinc ab vos luenh passar part Misso» (ovvero: «can fui ab vos guerreiar part Misso»).

²⁸⁶ CRESCINI, «La lettera epica», p. 214, trad. ivi, p. 223: «E quando andaste per crociarvi a Soissons, io non aveva in cuore, Dio mel perdoni, di passar il mare, ma per il vostro grido presi la croce e mi confessai. E me ne stavo presso il forte Castel Babone, né alcun torto m'avean fatto i Greci, quando a voi men venni per passar lungi oltre Modone. Intorno a Blancherna...».

Il riferimento al castello (o al porto, secondo **ER**) di Babon suggerirebbe che il trovatore si sia imbarcato, da solo, a Marsiglia anziché a Venezia con il resto della spedizione – e l'ipotesi (di Crescini)²⁸⁷ sembra confermata dall'assenza, nell'epistola, di qualsiasi riferimento all'assedio e alla presa di Zara (dove risulta al contrario che Bonifacio aveva comunque raggiunto i crociati, dopo un'infruttuosa intervista con il papa Innocenzo III) e agli eventi successivi (gennaio-maggio 1203) –, mentre Schultz-Gora preferirebbe considerare la lezione «bauo» frutto di un errore di copista (per «bomo», designazione in uso per il monastero di Cosmidium, situato fuori della cinta muraria di Bisanzio, di fronte al palazzo Blancherna), ma senza portare a testo il toponimo ricostruito; subito dopo, si passa all'avvio della campagna in terra bizantina, con le operazioni in Peloponneso, o – a seconda dei testimoni – direttamente con il primo assedio della capitale, la fuga – dopo un riluttante tentativo di resistenza – di Alessio III, con una parte cospicua del tesoro imperiale, e la resa degli assediati (17 luglio 1203). Tutti argomenti, questi ultimi, ripresi, sia pure sinteticamente, nella lassa in *-at*.

²⁸⁷ «La lettera epica», cit., p. 229, nota al v. II, 29. Non è chiaro comunque se anche Bonifacio abbia seguito lo stesso itinerario (come si legge in **R**: «can vinc ab vos per passar part bauo») o se abbia preso il mare a Venezia, come si addiceva al comandante della crociata.

La natura composita e disorganica della seconda lassa, il più che variegato e disomogeneo comportamento dei relatori nel trascriverla da fonti evidentemente guaste o almeno contaminate e spesso rabberciate, la presenza di suture maldestramente ricucite parrebbero indicare come non impossibile, anche in assenza di prove certe, considerarla un testo costruito appositamente come raccordo tra le altre due lasse, forse su materiali autentici ma saldati assieme da una mano che potrebbe non essere quella di Raimbaut, anzi molto meno sapiente di quella del nostro trovatore. E non si tratterebbe di un caso isolato, visto che tra i testi tradizionalmente considerati rambaldiani non ne mancano di certamente spuri o manipolati da estimatori dotati di qualche, ma non eccelsa, competenza scrittoria e soprattutto da una tutt'altro che scarsa conoscenza della poesia rambaldiana. Già altrove ho avuto occasione di dimostrare la probabile inautenticità di poesie attribuitegli, o almeno di insinuare qualche dubbio sulla loro attribuzione, basandomi sempre su errori indiscutibili, e certamente inammissibili in Raimbaut,²⁸⁸

²⁸⁸ G. TAVANI, «Raimbaut de Vaqueiras (?), *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, 33 pp.; ID., «Raimbaut de Vaqueiras secondo S⁶», *Rivista di studi testuali*, 10-12, 2008-2010, pp.

per cui l'ipotesi che la II lassa non sia del tutto autentica non risulterebbe un'ipotesi assolutamente da scartare.

Quanto al problema cronologico, ammettendo l'unicità testuale decisamente sostenuta da Crescini e (quasi) unanimemente accettata, ma anche nell'ipotesi contraria, va comunque rilevato che la rievocazione di Raimbaut nella lassa in *-at* comprende come ultimo evento degno di rilievo la seconda conquista di Costantinopoli con il richiamo all'occupazione del palazzo di Filopato (12 aprile 1204), alla figura di Lascaris, probabilmente Teodoro, che in quell'occasione fu tra i più valorosi difensori della città contro i crociati, alla fuga di Alessio III e all'incoronazione di Alessio IV:

e-l sevasto Lasquar e-l proestrat
e-l Peitr'assis, e maint'otra poestat
Et encaussei ab vos a Filopat
l'emperador qu'avetz dezeretat
de Romania, e l'autre coronat.

267-292 [272-276]; «Inserti abusivi e attribuzioni indifendibili. Spigolando tra gli unici del canzoniere provenzale S^g» [sul *planh Ar pren camjat per tostemps de xantar* (BdT 392.4a)], *Lectura tropatorum*, 8, 2015, 18 pp., alle pp. 2-8.

... e il *sebastos* Lascaris e il Petrion altresì, ed altre località. E ho incalzato con voi fino al Palazzo di Filopatòn l'imperatore della Romània che avete spodestato, quando poi avete incoronato l'altro.

Nessun cenno alla detronizzazione e all'uccisione del neoimperatore, appena sei mesi dopo la sua ascesa al trono (1° agosto 1203-8 febbraio del 1204), né alla scelta di Baldovino per il titolo di imperatore latino al quale Bonifacio aspirava da tempo (16 maggio): anche se, in questo caso, l'omissione potrebbe essere stata suggerita da motivi di opportunità «politica». Ma è indubbio che altrettanto inopportuno sarebbe stato da parte di Raimbaut ricordare al suo signore di averlo aiutato a diventare re di Macedonia *dopo*, anziché *prima* della sua mancata elezione alla dignità imperiale.

Sarebbe quindi necessario anticipare di almeno un anno la data limite per l'eventuale elaborazione dell'intera lettera epica, dal mese di maggio del 1205 – secondo la proposta di Crescini –, per farla coincidere più o meno con l'ultimo evento menzionato – la seconda conquista di Costantinopoli – ma anche, e soprattutto, considerando che il frettoloso ritorno di Bonifacio a Tessalonica a maggio del 1205 non può che essere motivato dall'esigenza di accorrere, con gli altri capi della crociata, a

tamponare la falla provocata dalla grave sconfitta di Adrianopoli, che aveva comportato la quasi totale distruzione dell'esercito di Baldovino e la minaccia bulgara alla capitale: il clima che in quel periodo doveva regnare nelle corti feudali latine d'oriente non doveva essere particolarmente propizio alle attività ludiche e (auto)encomiastiche, ma semmai a espressioni di sconforto e a invettive contro i pusillanimi, come si vedrà più avanti.

Se poi la disposizione anticronologica delle tre lasse consegnata alla tradizione manoscritta non fosse quella archetipica, per il problema della datazione delle singole sezioni sarebbe forse opportuno tornare alle proposte di Schultz-Gora, restando comunque acquisita per la lassa in *-at* una data di poco posteriore alla seconda conquista della capitale²⁸⁹, e per quella in *-ar* un periodo di poco precedente il 1194. Per la lassa centrale, se ne ammettiamo l'autenticità – ipotesi dubbia ma non irricevibile – l'anno limite sarebbe di poco anteriore a quello della sezione in

²⁸⁹ Va corretta al proposito l'affermazione di SCHULTZ-GORA, cit., (p. 13) che questa impresa conclusiva non vi sia menzionata, come risulta invece dal verso sopracitato in cui Raimbaut si riferisce a Teodoro Lascaris.

-at, cioè potrebbe coincidere più o meno con la prima conquista di Costantinopoli (1203). Se al contrario se ne ammette l'eterogeneità, le due parti di cui si comporrebbe potrebbero essere state elaborate rispettivamente tra la fine della campagna di Sicilia e la nomina di Bonifacio a capo della crociata (1194 e il 1201), e tra il 1203 il 1204.

Una conferma innegabile di quanto sia inattendibile la data del 1205 per la composizione della lettera epica nella sua interezza, o anche della lassa in -at singolarmente considerata, viene da un altro testo rambaldiano, un sirventese che ne è l'esatto rovescio, improntato com'è all'amarezza, alla frustrazione, alla nostalgia, mentre l'altro appare caratterizzato dall'esaltazione bellica e dalla consueta, anche se diversamente modulata, istanza retributiva: mi riferisco a *No m'agrad'iverns ni pascor* (BdT 392.24), che riflette quasi certamente l'atmosfera di scoramento che regnava tra i crociati «during the dark days following these disastrous events». Questa canzone-sirventese riflette infatti, nelle prime tre strofe, il senso di avvilitamento e di angoscia di chi si attende il crollo delle proprie illusioni, rimpiange di essersi autoesiliato, e soprattutto di aver rinunciato al servizio d'amore e alla cortesia, cioè proprio a quegli elementi in cui egli si

trovava a suo agio come un pesce nell'acqua; e allontanatosi ormai da amore, qualsiasi altra forma di vita non avrà che sembianza di morte: venuti meno il fiore e il frutto di cui godeva un tempo, a che gli valgono armi e armature, battaglie e assedi e tornei, conquiste e ricchezze?²⁹⁰ Nelle strofe seguenti, tuttavia, il poeta, riassumendo il proprio ruolo di crociato, afferma di voler celare la propria tristezza e mostrarsi gioioso, e ancora combattere tra latini e greci, poiché dalle imprese di guerra il marchese e gli altri signori traggono onori e trionfi come nessun altro degli eroi antichi. Insieme hanno conquistato un ricco impero, guarnito castelli a fronteggiare turchi e arabi, a espandere la fede cristiana: e conquisteranno Damasco e Gerusalemme e libereranno il regno di Siria, poiché questo dicono le profezie dei turchi. È un testo composito sul quale a suo tempo converrà tornare; quel che qui interessa è il tono angosciato dell'inizio, indubbio segno di una situazione propizia più al rimpianto e alla nostalgia per la vita di corte²⁹¹ (significativa al riguardo la IV strofa) che all'esaltazione della

²⁹⁰ Cfr. LINSKILL, cit., pp. 242-245.

²⁹¹ Cfr. «La nostalgia di Jaufre Rudel per una terra lontana», in Mercedes Brea (ed.), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria 2015, pp. 383-394, riprodotto qui di seguito.

guerra.

È comunque interessante che, sia pure in uno solo (M) dei 16 manoscritti relatori, a questo testo sia stata apposta una terza *tornada*, che tuttavia «ha l'impronta dell'autenticità, ed anche se fosse apocrifia, non potrebbe essere stata interpolata, secondo ogni probabilità, che nell'anno 1205».²⁹² I quattro versi (89-92 dell'ed. Linskill) riguardano il tentativo compiuto da Conon de Béthune e Milone di Provins e riferito nella cronaca di Villehardouin (§§ 367-368) di convincere i numerosi (7.000, secondo il cronista) pellegrini e soldati imbarcati su navi ancorate nel porto di Costantinopoli, a prestare manforte ai crociati per ostacolare l'avanzata dei bulgari sulla città. All'iniziativa dei due comandanti non solo fu opposto un secco rifiuto, ma quelle navi levarono immediatamente le ancore, dandosi alla fuga. E proprio a questa fuga si riferisce effettivamente la *tornada* in questione, una vera e propria invettiva contro la pusillanimità dei fuggitivi:

Los pellegris perjurs, fraiditz,
qi nos an sai en camp geqitz,

²⁹² Cfr. SCHULTZ-GORA, p. 15 e nota 1 ivi.

qi los manten e cortz es tortz,
que chascuns val mens vius que mortz.

I pellegrini spergiuri, scellerati, che ci hanno, lì sul campo, abbandonati, chi li mantiene a corte è stupido, perché ciascuno di loro vale meno da vivo che da morto.

Dagli elementi fin qui analizzati, sembra eccessivo dedurre con sufficiente sicurezza quale delle due ipotesi rispecchi più fedelmente la realtà testuale e il contesto storico in cui il componimento si colloca: quella di Schultz-Gora (indipendenza compositiva e cronologica di tre epistole diverse, eccentricamente accorpate, nella tradizione sopravvissuta, in una sequenza rovesciata) o quella di Crescini – ma in pratica adottata da quasi tutti gli altri filologi interessati (una sola epistola epica elaborata nel maggio, o più genericamente nella primavera, del 1205, in Grecia o direttamente a Costantinopoli, come rievocazione a ritroso di un sodalizio tra Bonifacio e Raimbaut).

Sarà opportuno precisare subito che a favore dell'una o dell'altra soluzione non sono state e non risulta che possano essere addotte prove incontrovertibili, ma al più qualche labile

indizio, sufficiente tuttavia a rimettere almeno in discussione il problema. Anche la tesi unitaria manca di basi solide, affidata com'è quasi esclusivamente al peso, forse eccessivo, accordato a una tradizione canzonierasca la cui unitarietà attualmente accessibile potrebbe anche essere il risultato di una manipolazione esercitata su una precedente fase di diffusione per singoli testi. Si potrebbe, per esempio, mettere in rilievo che la lassa in *-ar*, diversamente dalle altre, sembra rivolta ad un pubblico più circoscritto di quello al quale appaiono dirette le altre: e un indizio al proposito potrebbe essere dato dall'assenza in EJ proprio di quella lassa. Si potrebbe inoltre ritenere che a favore dell'autonomia militi anche la ripetizione, all'inizio di ciascun testo, dell'apostrofe al marchese, che sembrerebbe superflua, anzi inutilmente iterativa, in un componimento unitario; e non sarebbe forse inutile notare che le due lasse estreme, ciascuna dedicata a un periodo e a una serie di eventi ben delimitati, differiscono non poco dalla lassa centrale in cui si avvicendano almeno due, se non tre, serie di accadimenti non molto ben collegate tra loro. Come sia da valutare questa diversità strutturale non è chiaro: l'unica conclusione che forse se ne può trarre è che la struttura complessiva non è così solida come appare, e che le ipotesi sono tutte possibili.

Quel che invece è certamente inammissibile è che la lassa in *-at*, o se si vuole l'intera lettera epica siano state concepite ed elaborate in pieno marasma politico e militare, nel periodo in cui i crociati si sono davvero trovati in serie difficoltà, cioè in un'epoca tutt'altro che propizia a rievocazioni cortesi e cavalleresche: in altri termini, l'unica certezza che si ricava dai dati storici e filologici è che la data del maggio, o della primavera, del 1205 postulata da Crescini e generalmente ammessa per un'attività poetica qualsiasi dovrà essere anticipata di almeno un anno: il maggio del 1205 può essere al massimo la data di *No m'agrad'iverns ni pascor*, questa sì perfettamente in linea con la situazione del neonato impero latino d'oriente: il resto è affidato alla lettura e all'interpretazione personale dei testi rambaldiani e delle chiose apportatevi dagli addetti ai lavori.

Riepilogo bibliografico.

Manoscritti

- C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
- E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
- J Firenze, Biblioteca nazionale, Conv. Sopp. F, IV, 776.
- R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.

S^g Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146.

Opere di consultazione e Edizioni:

Caïti-Russo 2003

G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour italienne des Malaspina*, tesi di dottorato in Studi occitanici diretta da G. Gouiran, presentata e discussa all'Università di Montpellier III, maggio 2003;

Caïti-Russo 2010

G. Caïti-Russo, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier, Université Paul Valéry-Centre d'Études Occitanes, 2010. In entrambi i lavori l'attenzione dell'autrice si concentra ovviamente sulle due lasse (in *-o* e in *-ar*) rapportabili alla corte malaspinaiana, ad esclusione pertanto di quella in *-at* che si iscrive in un contesto di natura evenemenziale totalmente diverso.

Crescini 1898-99

V. Crescini («Ancora delle lettere di Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifacio I di Monferrato», *Atti e Memorie della R. Acc. di Scienze, Lettere e Arti in Padova*, n.s., XV, 1898-99, pp. 79-103).

Crescini 1899

V. Crescini, «Raimbaut de Vaqueiras et le marquis Boniface I de Monferrat (Nouvelles Observations)», *Annales du Midi*, XI, 44, 1899, 417-438; XII, 48, 1900, 433-474; XIII, 49, 1901, 41-59.

Crescini 1901-2

V. Crescini, «La lettera epica di Rambaldo di Vaqueiras (Testo critico, versione, postille). Omaggio a Giosuè Carducci», *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, Anno CCCLXI, 1901-902, Nuova serie, volume XVIII, Padova 1902, pp. 207-230.

Crescini 1926

V. Crescini, *Manuale per l'avviamento agli Studi Provenzali*: cito dalla 3a ed. (Milano, Hoepli, 1926) nella ristampa curata da A. Varvaro (Roma, Gela Editrice, 1988, pp. 249-254).

Linskill

J. Linskill, *The Poems of the Troubadours Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964, pp. 299-344.

Runciman

S. Runciman, *Storia delle Crociate*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1993, II, p. 794.

Savj-Lopez 1903

P. Savj-Lopez «Il canzoniere provenzale J», in *Studi di filologia romanza*, IX, 1903, pp. 489-594 [502-504]. Il lavoro, oltre ad un ampio ed esauriente saggio introduttivo, comprende l'edizione semidiplomatica dell'intera sezione provenzale (le due epistole tradite da J a pp. 548-549).

Savj-Lopez 1905

P. Savj-Lopez «La lettera epica di Raimbaut de Vaqueiras in un nuovo manoscritto», in *Bausteine zur romanische Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia zum 15. Februar 1905*, Halle 1905, pp. 177-192.

Schultz-Gora 1893

O. Schultz-Gora *Die Briefe des Trobadors Raimbaut de Vaqueiras an Bonifaz I, Markgrafen von Monferrat*, Halle 1893; ne esiste una versione italiana (Schultz-Gora 1898).

Schultz-Gora 1897

O. Schultz-Gora, «Noch einmal zu den Brifen des Raimbaut de Vaqueiras», *ZrPh*, XXI,1897, pp. 206-212. Incluso nella cit. versione italiana, pp. 183-193.

Schultz-Gora 1898

O. Schultz-Gora, *Le epistole del trovatore Rambaldo di Vaqueiras al marchese Bonifazio I di Monferrato*. Traduzione di G. Del Noce, con aggiunte e correzioni dell'autore, Firenze 1898.

Tavani 2008

G. Tavani, «Raimbaut de Vaqueiras (?), *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)», *Lecturae tropatorum*, 1, 2008, 33 pp. (<http://www.lt.unina.it/Tavani2008>).

Tavani 2008-2010

G. Tavani, «Raimbaut de Vaqueiras secondo Sg», *Rivista di studi testuali*, 10-12, 2008-2010, pp. 267-292.

Tavani 2015

G. Tavani, «Inserti abusivi e attribuzioni indifendibili. Spigolando tra gli *unica* del canzoniere provenzale Sg». [sul planh Ar pren camjat per tostemps de xantar (BdT 392.4a), *Lectura Tropatorum* 8, 2015, 18 pp. (<http://www.lt.unina.it/Tavani2015>)].

Zenker

R. Zenker, «Zu den Briefen des Raimbaut von Vaqueiras», *ZrPh*, XVIII, 1894, 196-201.

VIII

Ancora sulla sezione centrale del canzoniere S^g: la tradizione testuale di Jaufre Rudel e il problema dell'*amor de lonh*

1. La labilità della tradizione rudelliana è ben nota, ed è superfluo insistere sulla instabilità testuale del suo esiguo canzoniere, da tempo messa in rilievo dagli editori e, da una trentina di anni, resa ancora più facilmente accessibile – purtroppo con non poche inesattezze – dal libro di Pickens²⁹³, che raccoglie – non sempre in modo ineccepibile – e tenta di distribuire in un certo numero di versioni il materiale manoscritto, alla ricerca, tutt'altro che semplice, di una più o meno attendibile autenticità. Ma nell'insieme della *varia lectio*, quel che sembra meritare qualche attenzione è l'atteggiamento assunto, nei confronti di Jaufre, dall'unico canzoniere confezionato in area catalana che ne trascriva, sia pure in misura ridotta, alcuni testi: tre, per l'esattezza, per giunta (apparentemente) incompleti e in parte caratterizzati, oltre che da accorpamenti tra strofe diverse, da innovazioni e talvolta da integrazioni e sostituzioni ignote al resto della tradizione. Un

²⁹³ *The Songs of Jaufré Rudel*, edited by R. T. PICKENS, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1978.

atteggiamento di notevole autonomia, in cui ad alcune limitate coincidenze con altri relatori – raramente gli stessi, anche per la stessa canzone e in un regime che sembra escludere vere e proprie contaminazioni – si affiancano varianti privative.

Ignorato dunque sia dal Marciano V – di fattura inizialmente catalana, poi completato in Italia dopo la sua migrazione – sia dal più tardo Vega-Aguiló della Biblioteca de Catalunya, in area catalana Jaufre Rudel ha trovato parziale ospitalità solo nel canzoniere che, un tempo appartenuto a Pablo Gil y Gil, dal 1910 è conservato nella stessa Biblioteca de Catalunya, ed è noto con la sigla S^g²⁹⁴. Si tratta, come è noto, di un volume pergameneo, di fattura graficamente elegante ma con alcune manchevolezze già segnalate in altra sede e alle quali si accennerà di nuovo più oltre, di mano di un unico copista (autore anche delle rubriche) e di due diversi miniatori (ma l'ornamentazione è incompleta), per lo più assegnato genericamente alla seconda metà o al terzo quarto del Trecento, ma che una più recente *expertise* del paleografo J. Riera i Sans, dell'Archivio della Corona d'Aragona, colloca piuttosto

²⁹⁴ FR. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 5, ha proposto, tra le altre, una nuova sigla anche per questo canzoniere, Z.

nell'ultimo quarto del secolo, e in ogni caso non prima del 1366²⁹⁵.

2. Che S^g²⁹⁶ sia un canzoniere piuttosto anomalo – e non solo sotto il profilo cronologico – appare indubbio. Progettato probabilmente come raccolta completa della produzione di Cerveri de Girona – del quale trascrive quasi l'intero peculio, in testimonianza pressoché unica²⁹⁷ – aggiunge in una seconda

²⁹⁵ Propenderei anche io per una datazione del canzoniere più tarda di quella comunemente ammessa, e in tal senso scioglierei la riserva avanzata in alcuni miei precedenti lavori, in cui suggerivo di collocarne la confezione verso gli anni 70-80. Sul problema sono opportunamente intervenuti M. CABRÈ e S. MARTÍ («Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan», *Romania*, 128, 2010, pp. 92-134 [93, nota 4], con un riepilogo delle varie posizioni e la notizia della valutazione paleografica di Riera i Sans, da loro stessi sollecitata.

²⁹⁶ Su S^g, oltre alle pagine (248-250) del vol. di Zufferey cit. alla n. 2, è essenziale il lavoro di Simone Ventura: «*Intavulare*». *Tavole di Canzonieri Romanzi. I. Canzonieri Provenzali. 10. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Sg (146)*, a c. di S. VENTURA, Modena, Mucchi Editore, 2006, del quale mi sono servito ampiamente; cf. ora la recensione di F. SAVIOTTI, in *Medioevo Romano*, XXXV.1, 2011, pp. 206-208; per un utile sommario del canzoniere è da consultare e tenere in conto anche l'approfondito studio di Miriam Cabré e Sadurní Martí, cit. alla nota 3, pp. 97-98.

²⁹⁷ Della serie BdT 434 fanno eccezione, come è noto, solo sette testi, tràditi, oltre che da S^g, anche da altri due testimoni, CR; di altri nove, al contrario, C e R sono a loro volta gli unici relatori.

parte un notevole numero di testi attribuiti – più o meno correttamente – ad alcuni tra i più apprezzati trovatori provenzali del periodo «classico», e si conclude con una antologia di componimenti lirici tardotrecenteschi, firmati da poeti di area latamente tolosana, incoronati dal Consistori.

La scarsa attendibilità di S^g, sia dal punto di vista delle attribuzioni che da quello propriamente testuale, non sembra però riguardare l'intero codice, ma essenzialmente la sezione centrale (cc. 35r-96v), dedicata a Rimbaut de Vaqueiras (oltre alla *Vida*, attribuiti 23 testi²⁹⁸), Bertran del Born (2 testi²⁹⁹), Guiraut de Bornelh (*Vida, razos* e 72 testi assegnati³⁰⁰), Arnaut

²⁹⁸ Di cui 6 sottratti ad altri trovatori (372,4; 331,1; 70,11 [manca I str.]; 10,25; 281,4; 16,2), due sicuramente spuri (392,16a; 392,5a) e un terzo di dubbia attribuzione (tràdito solo da S^g e VegAg: 392,4a); in definitiva, i testi sicuramente rambaldiani sono 14, comprese la tenzone con «Albert Marques» e le tre epistole allo stesso signore. Alla sezione rambaldiana (cc. 35r-44r) segue una pagina bianca (44v); la 45r si apre con un testo acefalo di Bertran de Born.

²⁹⁹ A c. 45r, *l'escondich*, acefalo di quasi l'intera I str. di cui non rimane che un residuo dell'ultimo verso (80,15) e un testo del figlio (81,1) attribuito in rubrica al padre.

³⁰⁰ Ma 7 confiscati a Peire d'Alvernhe (323,1), Albertet de Sistarò (16,1), Aimeric de Peguillan (10,49), Guillem de Cabestaing (213,1a), Peire Bremon Ricas Novas (330,19a), Guillem Augier Novella (205,4b), Cadenet

Daniel (8 testi³⁰¹), Guillem de Saint Deidier (4³⁰²), Bernart del Ventador (*Vida* e 3 testi attribuiti, tutti in linea con la tradizione), Ponç de Capdueyll (*Vida* e 8 testi aggiudicati³⁰³), En Jaufre Rudel de Blaia (3 testi attribuiti, anche questi in linea con la tradizione).

In un terza sezione sono trascritti i 55 testi «tolosani» ai quali si è già alluso, dal «Vers lo primer que feu Johan de Castellnou» (*Tot claramen vol e mostra natura*, c. 97r) a *Per ço car vey que voluntat amena*, di Bertran del Falgar (c. 127r e v, copiata da mano più tarda (sec. XV) in un foglio di guardia e in grafia completamente diversa³⁰⁴); a c. 124r e v³⁰⁵ due sirventesi, un

(106,14, ripetuto nella sezione di Arnaut Daniel, sempre con rubrica attributiva a Giraut).

³⁰¹ Dei quali BdT 106,14 di nuovo tolto a Cadenet, lo stesso già trascritto nella sezione Giraut de Borneil (cf. nota 8).

³⁰² 234,12a in testimonianza unica.

³⁰³ 3 espropriati rispettivamente a Pons Fabre d'Uzes (376,1), Raimon de Miraval (406,18) e Bertran de Born (80,8a), mentre un quarto è registrato in BdT tra gli anonimi (461,214: solo la prima delle due strofe, trascritta a c. 94v. di seguito a 406,18).

³⁰⁴ Un altro foglio di guardia, numerato 128, presenta il recto bianco, mentre sul verso l'ultimo terzo reca delle note in castigliano, in grafia corsiva tarda analoga a quella di c. 127, e che sembrano appunti, probabilmente non riferiti al canzoniere, relativi alle disponibilità monetarie dello scrivano, alla riscossione di un compenso e alle spese per

sirventese-canzone e un *gap*, il primo acefalo (str. III-IV più tornada), gli altri integrali con varianti di rilievo: testi privi di rubrica, ma tutti quasi sicuramente di Guillem de Berguedà, come indicano le lettere-guida per il rubricatore (g d b): c. 124r (...*cobes es de maniar*, 210,11), di seguito al quale si legge *Cantarey mentre m'estau* (210,8a), e c. 124v *Can l'iuern ni la neu ni-l frey* (210,2) e *Cel so qui capol'e dola* (210,6b); a cc. 125r-126v si legge un frammento del *Roman de Troie* («Achiles uait ueoir Hector... ensi departirent le gor»): un riempitivo, quest'ultimo, inteso a colmare il vuoto delle ultime due carte oppure la scelta oculata di un passo considerato rilevante?³⁰⁶.

La sezione centrale appare in ogni caso la più singolare delle tre: mentre la prima è una sorta di canzoniere monografico, dedicato interamente a Cerveri, coerente e compatto anche dal punto di vista grafico e ornamentale (una vera e propria *Cerveri Sammlung*), e la terza raccoglie, come si è detto, autori di componimenti consacrati dal Consistori tolosano – un discorso a parte meriterebbe l'introduzione nelle carte finali dei 4 testi di

l'acquisto di generi alimentari («tenia yo anoche... que suma 2 & 11 quedame & 6»).

³⁰⁵ «unanimemente considerate un'appendice venuta a integrare il canzoniere solo alla fine della costituzione del corpo lirico»: cf. il volume a cura di S. Ventura, cit. alla nota 4, p. 31.

³⁰⁶ Cf. l'articolo di CABRÉ e MARTÍ cit. supra (n. 3), p. 100-101.

Guilhem de Berguedà –, le cc. da 35r a 96v pongono una serie di problemi che coinvolgono la struttura stessa della raccolta: dalla scelta degli autori e dei testi (se scelta c'è stata) alla distribuzione dei materiali (derivante da preferenze personali o imposta da circostanze esterne), dall'attendibilità della fonte (o piuttosto delle fonti) alla competenza linguistica e letteraria dell'amanuense (esecutore, come si è detto, anche delle rubriche), dalla quantità dei testi disponibili o reperibili all'intervento di fattori di natura economica, che sembrano aver influito sulla committenza e sulla conseguente prassi esecutiva; problemi ai quali è legato anche l'eventuale progetto di canzoniere che potrebbe aver modulato la confezione della raccolta, almeno nelle sezioni cerveriniana e tolosana.

Che all'elaborazione del canzoniere abbia presieduto, almeno in fase progettuale, un disegno strutturante, è non solo possibile ma probabile; che la realizzazione di questo intento sia stata condizionata, almeno in parte, e forse stravolta da circostanze esterne o anche interne è più che certo. Il copista, nella sua veste di rubricatore ad esempio, ha eseguito di regola quasi tutte le rubriche attributive – prescindendo ovviamente dall'esattezza dell'attribuzione, che forse non spettava a lui accertare –, ad esclusione di quelle che dovevano precedere la III epistola epica

di Raimbaut de Vaqueiras (c. 39r)³⁰⁷, la canzone di Giraut de Borneil 242,6 (c. 76v) e la *Vida* di Bernart de Ventadorn (c. 89v), per le quali non aveva previsto lo spazio necessario. La scarsa attenzione prestata dall'amanuense anche in altri luoghi al calcolo degli spazi è confermata dal reiterato inserimento (non raro nella tradizione canzonieresca) del nome del trovatore in fondo alla pagina precedente il testo al quale si riferisce, che è stato incautamente – o forse solo intempestivamente – trascritto, anche qui, a cominciare dal primo rigo disponibile della pagina seguente (cc. 36r/36v, 43r/43v, 50r/50v, 53r/53v, 54v/55r, 68r/68v, 75v/76r, 94v/95r; a cc. 76r/76v, la rubrica manca per assenza di spazio sia in fine della prima che all'inizio della seconda pagina; cf. anche c. 89v), mentre a c. 94r le righe lasciate libere sono rimaste inutilizzate. In alcuni casi si ha l'impressione che gli interventi dell'amanuense-rubricatore si siano sovrapposti, che cioè gli interventi scrittorii siano continuati anche a rubricazione conclusa: un esempio particolarmente significativo si può rilevare a c. 41v dove, a sinistra della rubrica riferita a *Ab gay son et leugier* («Riambaut de uaqueiras»³⁰⁸) – di cui la prima strofa occupa le cinque righe finali della pagina –, il copista ha

³⁰⁷ Per la II invece la distanza dal testo precedente era di una sola riga, probabilmente ritenuta insufficiente (c. 39v) e per l'altra, tra la II e la I epistola non c'è soluzione di continuità (c. 40r).

³⁰⁸ Si tratta in realtà di una canzone di Albertet, BdT 16,2.

dovuto introdurre le due parole iniziali e parte della terza ([A]b gay so/net leugier) sullo stesso rigo già occupato dal nome del trovatore³⁰⁹; e anche prima, sempre nella sezione di Raimbaut (a c. 35v), per *Bona dona un cosseyll uos deman*, BdT 372,4, si è visto costretto a trascrivere le ultime tre strofe e la tornada, in una grafia minuta e pur sempre elegante, in tutti gli spazi disponibili dello specchio di pagina: sia tra la tenzone fittizia di Pistoleta (372,4, appunto) e la successiva canzone di Raimbaut *Era·m requer sa custum'e son us*, 392,2, sia sui margini esterno destro e inferiore della pagina³¹⁰. E per restare nel campo paratestuale, non si dimentichi che le iniziali miniate – per le quali era stata sempre prevista, in fase di scrittura, una sede

³⁰⁹ Qui comunque si rilevano indizi certi di disattenzione, perché nello spazio riservato alla capitale miniatrice il copista aveva cominciato a scrivere le prime parole della seconda strofa, poi erase («E doncs p[er]»): me ne dà conferma Simone Ventura dopo un controllo sul manoscritto che ha avuto la cortesia di compiere, e dal quale risulta che l'estensione della rasatura include altre due parole: al di sotto di «net leugier» si intuisce infatti «q(ue) lenq(ue)r», per cui appare lecito supporre che il copista si sia accorto dell'errore solo dopo aver copiato l'intero primo verso della II strofa.

³¹⁰ Se qui, a giustificare il tardivo completamento del testo, si può ammettere che il copista abbia avuto accesso solo in un secondo tempo alle strofe mancanti, e quindi sia stato obbligato da circostanze estranee alla sua volontà a infrangere le regole di *mise en page* che si era dato, a c. 41v, al contrario, l'irregolarità – come si è visto – è dovuta ad un suo errore (quello di aver ommesso il primo verso della I strofa).

apposita, quasi sempre corredata, sul margine esterno, dalla lettera-guida – sono state eseguite in tutta la prima sezione, quella di Cerveri, mentre nella seconda compaiono solo sporadicamente, di mano diversa e di qualità superiore, a cc. 35v-38v (Raimbaut), e 49v-50r (Giraut); e infine nella terza mancano del tutto: né il primo né il secondo miniatore hanno potuto portare a termine il lavoro a causa probabilmente di sopravvenute difficoltà, forse finanziarie, o per altri motivi di desistenza del committente, che ne avranno imposto l'interruzione.

Ma oltre alle anomalie paratestuali – a volte dovute a disattenzioni dell'amanuense, altre volte (forse) a impedimenti o a problemi intervenuti in corso d'opera –, una serie di altre anomalie, queste relative ai contenuti, mettono seriamente in dubbio che alla cura (relativa) dell'aspetto esteriore del canzoniere abbia corrisposto una cura almeno pari nella predisposizione della sua struttura interna: in altri termini, e più concretamente, nella scelta e nella distribuzione dei materiali. A parte la trasformazione che sembra lecito intravedere tra un progetto iniziale forse inteso a costruire una raccolta omogenea di testi cerveriniani e un risultato finale che assume carattere prevalentemente didascalico (crestomazia di modelli magistrali proposti ai poeti consistoriali), quel che colpisce in particolare è, da un lato, l'assoluta mancanza di proporzioni nella distribuzione degli spazi della sezione centrale, tra le 36 carte

riservate a Giraut de Borneil, le 10 riservate a Raimbaut de Vaqueiras, le 4 e mezzo di Ponç de Capdoill, le 3 e mezzo di Arnaut Daniel e di Guillem de Saint Deidier, le 2 di Bernart de Ventadorn, le 2 (ammettendo che la lacuna precedente si riferisca a una sola carta) di Bertran de Born³¹¹ e l'unica dedicata a Jaufre Rudel, in cui gli otto gruppi sono separati, l'uno dall'altro, da una pagina interamente o parzialmente bianca: segno forse che l'ultimo testo trascritto in ciascun gruppo doveva (o poteva) essere anche l'ultimo disponibile; ipotesi, questa, forse confermata in tre casi dalla presenza, in coda ai gruppi di Raimbaut³¹², Giraut³¹³ e Guillem³¹⁴, di 5 dei 6 *unica* del

³¹¹ Non si può, naturalmente, calcolare lo spazio occupato da Bertran de Born, perché al verso in bianco della c. 44, che chiude la serie rambaldiana, segue la c. 45r, che si apre con un residuo del v. 6 dell'escondig 80,15 (seguito dalle altre strofe – tranne la VII – e dalla tornada): dunque tra la 44v e la 45r si è prodotta una lacuna che Zufferey ritiene dovuta alla caduta di una carta sciolta, inserita tra le cc. 44-45 del quinione originale, nella quale il copista avrebbe preso a riportare i testi di Bertran de Born, anziché proseguirne la trascrizione su c. 45.

³¹² BdT 392,5a (*Altas undas que uenez suz la mar*) e 392,16a (*Gaita be*), da ritenere sicuramente spuri, per grossolani errori linguistici (in rima e/o confermati dalla rima) in cui Raimbaut non sarebbe certo incorso. Ne ho proposto l'espunzione dal corpus rambaldiano in due diverse sedi: per *Altas undas*, in «Lecturae tropatorum», 1, 2008, 33 pp. (consultabile in rete nel sito della rivista: <http://www.lt.unina.it/Tavani-2008.pdf>) e, più recentemente, in «A proposito di una pseudo"cantiga de amigo"

canzoniere, sede nella quale spesso (anche se non sempre) affluiscono componimenti di dubbia autenticità quando non sicuramente spuri, come non di rado sono quelli a tradizione singola³¹⁵. Si consideri inoltre che i 72 testi ascrittigli fanno di Giraut il poeta più rappresentato in S^g, secondo solo a Cerveri. Che poi tra questi testi (non meno che negli altri gruppi) se ne contino non pochi di attribuzione errata o quanto meno controversa³¹⁶, non riduce il valore relativo degli spazi destinati a ciascun trovatore.

Il primo dato che si può ricavare da questi elementi è l'aleatorietà e la disparità delle fonti a disposizione del responsabile del canzoniere, ma anche la loro scarsa attendibilità: da un lato la sproporzione numerica tra i testi assegnati a ciascuno degli otto trovatori, dall'altro la notevole

provenzale», ristampato in questo volume; per *Gaita be*, «Raimbaut de Vaqueiras secondo Sg», in *Rivista di Studi Testuali*, X-XII, 2008-2010, pp. 267-292 (anche questa consultabile in rete).

³¹³ BdT 242,18a e 242,52a

³¹⁴ BdT 234,12a.

³¹⁵ In alternativa, si potrebbe supporre che gli spazi inutilizzati fossero riservati ad eventuali nuove acquisizioni: ipotesi che peraltro mi sembra contraddetta dalla diversa estensione dei bianchi intersettoriali.

³¹⁶ 6 a Raimbaut, 7 a Giraut (uno dei quali, di Cadenet – 106,14 –, trascritto a c. 80v e anche, con qualche variante, tra i testi di Arnaut Daniel, a c. 85v,1), 5 a Arnaut Daniel, 4 a Ponç de Capdoill.

presenza di errori attributivi sembrano indicare che il committente di S^g non disponeva di una sola fonte, ma di materiali di varia natura ed estensione, non tutti affidabili nella stessa misura³¹⁷: la proporzione tra il numero di testi antologizzati e quelli di tradizione confermata da altri testimoni sembra indicativa al riguardo. Se, su un totale di 21, i 6 testi impropriamente indicati come rambaldiani rappresentano il 28,57%, sui 72 dati a nome di Giraut i 7 spuri non arrivano al 10% (9,72); e le altre percentuali sono non meno significative: Arnaut Daniel si attesta sul 12,5, Guillem de Saint Deidier, Bernart de Ventadorn e Jaufre Rudel sullo 0%, mentre Bertran de Born (1 su 2) e Ponç de Capdueill (4 su 8) balzano al 50%.

3. La discutibile qualità e l'eterogeneità delle fonti alle quali sembra aver attinto S^g potrebbero essere documentate con altri numerosi esempi. Qui ci si limiterà a esaminare le condizioni nelle quali il canzoniere catalano ci ha trasmesso i tre testi di Jaufre Rudel trascritti a c. 46. Premesso nuovamente che di testi rudeliani – che circolavano normalmente in Occitania (CR) – non v'è traccia nelle altre due raccolte esemplate, in tutto o in parte, in Catalogna, V e VeAg., è significativo che la limitata selezione accolta in S^g appaia in condizioni testuali che potremmo definire insicure e che denunciano probabilmente

³¹⁷ A meno di non supporre un vettore unico, ma latore di una tradizione già notevolmente «alterata» e molto selettiva.

una rete di mediazioni interareali e una serie di manipolazioni locali piuttosto complicata. La prima considerazione che si potrebbe trarre dai dati qui sopra esposti è la scarsa considerazione di cui Jaufre Rudel sembra aver goduto in area catalana: è bensì vero che il suo è l'unico nome qui sopravvissuto delle prime generazioni trobadoriche, ma la prima impressione è che questa sopravvivenza possa essere dovuta più a circostanze casuali³¹⁸ che a un effettivo interesse per la sua poesia e per la posizione di antesignano, condivisa con Guglielmo IX, Marcabruno, Cercamon, e con altri poeti non meno famosi delle generazioni successive, nonché per la leggenda amorosa costruita dalla *vida* sul suo «amor de lonh»³¹⁹. È tuttavia quanto meno singolare che dai due canzonieri che sembrano manifestare qualche punto di contatto con S^g – cioè gli italiani IK che trasmettono anch'essi e nella stessa successione i tre testi rudeliani trāditi dal canzoniere catalano –, quest'ultimo (dato e non concesso che abbia davvero avuto i due italiani quale fonte primaria³²⁰) non ne abbia tratto, ad

³¹⁸ E tuttavia, a questa ipotesi se ne potrebbe aggiungere un'altra, forse più ardita ma certo più logica, di cui si darà conto nell'ultimo paragrafo.

³¹⁹ Sulle interpretazioni della «lontananza» in Jaufre Rudel, un limpido riepilogo critico in L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi Editore, 2010², pp. 43-82, in particolare il par. 2.2 [54-65].

³²⁰ Ma per *Cant lo riu de la fontaina* l'affinità sembra da escludere.

esempio, anche la *vida* di Jaufre Rudel, che in IK, nella forma più concisa, precede il trittico, e che ha avuto larga parte nella fortuna del trovatore di Blaia, soprattutto ai giorni nostri³²¹. Ma per le tre canzoni, da un confronto tra la versione di S^g e quella di IK da un lato, e di EM dall'altro³²², si rilevano parecchie altre discrepanze, forse condizionate dalla tendenza del canzoniere catalano a innovazioni autonome, di cui è traccia anche nella sezione rambaldiana, o forse all'esistenza di un vettore (per *Lanquan li jorn* il «lang₂» di Zufferey?)³²³ imparentato con gli

³²¹ Forse una debole eco della leggenda pseudobiografica costruita sul personaggio Jaufre sembra reperibile anche in S^g, nel testo spurio di *Altas undas*, la cosiddetta *cantiga d'amigo* falsamente attribuita a Raimbaut de Vaqueiras e trådita unicamente dal canzoniere catalano (per cui cf. *supra*, n. 20).

³²² Ai quali, per i tre testi di S^g, si associa – ora con i primi, ora con i secondi – il Libro di Michele: cf. i contributi di M. CARERI, essenziali per la restituzione del canzoniere, perduto, di Miquel de la Tor: «Alla ricerca del libro perduto: un doppio e il suo modello ritrovato», *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège, 1989, Liège 1991, pp. 329-375; «Per la ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti», *Cultura Neolatina*, LVI, 1996, pp. 251-408, con l'edizione diplomatica del cod. 2 Ms 26 della Real Academia de la Historia di Madrid, M^{h2}.

³²³ «lang[uedocienne]₂», raccolta di tradizione linguadociana «où puisa le copiste du chansonnier de Barcelone, autrefois à Saragosse (d'où le sigle Sg)», una raccolta il cui compilatore «a contaminé la version d'ε avec

altri relatori italiani ma già portatore di varianti poi acquisite da S^g, o ancora – e più probabilmente – da due vettori diversi, come sembra suggerire la posizione stemmatica di *Quan lo rius* rispetto agli altri due. Va in effetti sottolineato che solo due dei tre testi rudeliani manifestano qualche contiguità tra il canzoniere catalano e IK, per cui risulta meno gravosa l'ipotesi che derivati individuali di IK da una parte e di EM dall'altra siano stati portatori di un riflusso tardo dall'Italia verso la Catalogna per una limitata selezione del canzoniere di Jaufre Rudel. Un riflusso che comunque si è incrociato – nel tessuto testuale approdato in S^g – con non poche alternative testuali desunte anche da altre fonti, sempre prevalentemente italiane.

Una lettura di *Lanquand li jorn* secondo il canzoniere catalano potrà servire meglio a mettere in luce questa confluenza di soluzioni testuali di diversa provenienza, in parallelo con innovazioni locali, talvolta determinate anche da errori e disattenzioni del copista, come al v. 6 della prima strofa, in cui

la tradition languedocienne et provençale d'y»: F. ZUFFEREY, «Nouvelle approche de l'amour de loin», in *Cultura Neolatina*, LXIX, 2009, pp. 7-58 [10-11; e cf. gli stemmata a p. 29].

l'inversione tra i termini *flors* e *chant* crea un effetto a dir poco singolare³²⁴.

S^g 96r

I

1. Lancant li iorn son lonc en mai
2. m'es bels douz chanz d'auzels de
[lonh,
3. e quant me soi partit de lai
4. remembra-m d'un amor de lo[in]g:
5. vau de talan embronchs e clis,
6. **si que flors ni chant d'alberspis**
7. no-m val plus que l'ivers gelatz.

vau IK; e om. IK; venc (?) E - vau A, vau B
chant ni flors IK ecc. (E si c'auzels ni flor); d'a(l)bes
bis IK, d'alberspis E
platz IK+E (AB, *ma val* MRSa¹, vau X, valon C

II

8. Iamais d'amor no-m iausirai
9. si non **vau** d'est'amor **de** longh
10. que **genser** ni meylor non sai
11. vas nulha part ni **prop** ni lonh
12. tant es sos pretz verais e fins
13. que lai el renc dels sarrazins
14. fos eu **chaitius per leis** clamatz

d'amar E - guizarai A, gauzirai B
gaug IK + DE; gau AB, iau Me, iaus R; quan ben remir
E; de IK
genser con EM²RS, gensor IK+AB
vas E (AB), ves IK; prop] pres IK+E (+AB...)
renc IK (AB), regne E; del IKM²e, de DS
per leis chaitius EIK(ABX)

³²⁴ Sono evidenziate in neretto lezioni proprie di S^g o condivise sia solo con parte dei testimoni affini sia con canzonieri diversamente collocati nello *stemma codicum*. Non vengono segnalate, invece, coincidenze e divergenze grafiche e fonetiche indifferenti.

III

15. Iratz e **marritz** m'en partrai

marritz S⁺+M, iausens EIK; (dolens CM⁺RSa¹);
partrai S⁺EIK

16. si ia **remir** l'amor de lonh

qan verai c'est' a. IK (d'est' EI), qan ben **remir** l'a. E,
si no vey sest' a. C

17. que per un ben que me n'eschai

vv. 3-5 = vv. 2-4 della strofa seguente S⁺+EIK

18. n'ai dos mals, si be-m son de lonh

19. ai com fora dretz pelegris

ai] a IK; dretz = EIK (*altrove* lai p.)

20. si ia mos **flots** ni mei tapis

flots] fots K, focs I, flox E; fustz *altrove*; mei] mos IK

21. **sion** per sos **hoilhs** remiratz

fos per sos bels oillz (E hueus) EIK

IV

22. Deus que **fe** tot can **ve e vai**

fes EIK; ve e vai] es fai K, es e fai EI (A), **ve ni vai** A

23. e formet nostr'amor de lonh

fermet est'amor E (B)

24. **m'en** don poder qu'en^queras lai

mi don IK, mi do E (A); queira K, quera EI; quel cor
ieu n'ai A

25. **eu** remir cest'amor de lonh

eu S⁺+E, fu IK; qen breu veja l'a. AB

26. veraiamen en tal aizi[n]s

en las B; en loncs A; iauzis E (A)

27. si que la cambra e-l iardins

iardis IK (*in rima con aizis ecc.*)

28. me **resembles** **totz** **iorns** palais

mi semblon maisos IK, mi semble maios E (A), mi
resembles toz temps, AB; palatz IK (-atz) *ecc.*

V

29. Be-m parra jois quant li querrai,

Ben

30. per amor Deu, l'**ostal** de lonh,

ostal] **alberc** IK (A); l'amor de lonh EB

31. e si a leis plaz albergarai

sai lei K, sa lei EI

32. pres de leis, si be-m son de lonh.

ben S⁺; soi EK, sui I

33. Adonch parra parlamens fis

adonx E; para-l IK (AB); parlamen E

34. can drutz **loindas** sera vezis,

londandz (I londans, EAB **loindas**) er tan vezis EIK
(AB)

35. **c'ab** cortes **ioi** iatz **bel** solatz

ab bels ditz iausirai (iausira I) IK, ab bels digz et ab
bes solatz E (c'ab AB)

VI

36. Ver diz qui m'apela lichai	[strofa assente in EIK]
37. e desiran d'amor de loinh	ni d. AB (A desiron)
38. car tan bela donna non sai	car nuls autre iois tant no-m plai AB
39. vas nulha part, ni prop ni lonh;	cum iauzimens d'amor de loing AB (A gauzimens)
40. car fin'amor atan apris	mas so qu'eu vuoill mes tant ahis AB (A ais)
41. que cant troba dos amans fis	qu n' aissi-m fadet mes parris (AB)
42. sab ben faire d'estrains privatz	qu'ieu ames e non fos amatz (AB)

In S^g, le strofe si succedono dunque in ordine diverso da quello adottato da AB, e in due casi risultano ibride, cioè formate dai primi 2 versi in parallelo con il resto della tradizione e da altri 5 desunti da strofe diverse. Questa mistione non è privativa di S^g, che in un caso (3^a strofa) la condivide integralmente con EIK, nell'altro (6^a strofa) desume i residui 5 vv. in modo autonomo:

S^g I II III* IV V VI* (III* 3-7 =EIK,
 ≠AB; VI* 3-4=IK; 5-7 privativi)

EIK I II III* IV V - (III* vv.
 3-7 come in S^g; ; VI manca)

ABI II III V VI IV

Le maggiori divergenze tra S^g e AB si concentrano dunque nella successione dei 6 gruppi di versi presenti sia nell'uno che negli altri, ma soprattutto incidono sulla stessa struttura testuale delle strofe III e VI: la prima che in S^g (e in EIK) è formata dai due versi iniziali della III, e da altri 5 desunti dalla V di AB, con varianti testuali di rilievo; la seconda (omessa in EIK), che nelle prime due sedi ripete quasi integralmente gli stessi versi di AB,

per i vv. 3-4 coincide – con varianti di rilievo – con i vv. 3-4 della VII dei due canzonieri italiani, ma che per gli ultimi tre introduce versi esclusivi del canzoniere catalano. Una lettura sinottica delle due strofe, mettendo in evidenza in quali luoghi e in quale misura quest'ultimo si discosti da AB e, per la VI strofa, il grado di autonomia che si manifesta in S^e rispetto a tutta la restante tradizione, renderà più evidenti le divergenze:

	AB	S ^e III
III 1-2	Iratz e iauzens m'en partrai s'ieu ia la vei l'amor de lonh;	Iratz e marritz m'en partrai si ia remir l'amor de lonh;
V 3-7	mas per un ben que m'en eschai n'ai dos mals, quar tan m'es de lonh Ai! car me fos lai pelegrís, si que mos fustz e mos tapis fos pels sieus belhs huelhs remiratz	que per un ben que m'en eschai n'ai dos mals, quar tan m'es de lonh. Ai, com fora dretz pelegrís, si ia mos flots ni mei tapis sion per sos hoilhs remiratz
	AB	S ^e VI
VII 1-2	Ver ditz qui m'apella lechai ni desiron d'amor de lonh,	Ver diz qui m'apela lichai e desiran d'amor de lonh,
II 3-4	que gensor ni melhor no'n sai ves nulha part, ni pres ni lonh. ...	car tan bela dona no'n sai vas nulha part, ni prop ni lonh; car fin'amor atan apris que cant troba dos amans fis sab ben faire d'estrains privatz.

Il v. 10 (II 3) è conservato al suo posto anche in S^g: «que genser ni meylor non sai» = *que gensor ni melhor no·n sai* («genser», come si è visto, anche in M^aRS). Il parallelismo tra S^g e EIK, non solo nella successione strofica (a parte l'assenza in EIK di VI), ma anche nell'adozione di una lezione comune per i vv. 3-7 della III, è dunque innegabile, e sembrerebbe corroborare l'ipotesi di una certa affinità tra il canzoniere catalano e gli altri tre, tutti appartenenti – come lo stesso S^g – al ramo α ma derivati da antecedenti, o per filiere, non perfettamente sovrapponibili, come sembra lecito ricavare da un certo numero di discrepanze: prima fra tutte, la presenza in IK di un trittico di canzoni accolto tal quale in S^g ma che in E si distribuisce diversamente ed è seguito, a chiusura della serie rudeliana, da un quarto testo (*No sap chantar*). E un certo numero di coincidenze incrociate intervengono a complicare ulteriormente la situazione: per esempio, E condivide con S^g (e con M^aRS) il singolare accostamento «genser ni meillor» (v. 10) – che in IK è correttamente *gensor ni meillor* –, sceglie, sempre con S^g, «remir» per «verai» al v. 16 (*quan ben remir E, si ja remir S^g*) che anticipa il *remiratz* in rima al v. 21 e l'*eu remir* del v. 25 (in IK, a parte l'errore «fu» per *eu*, costantemente sostituito da forme di *veire*).

Queste e altre scelte singolari fanno del testo tràdito da **S^g** una canzone in parte diversa da quella trascritta negli altri relatori, e in cui sembra anzi manifestarsi in misura davvero rilevante l'autonomia, anzi la libertà, al limite della riscrittura, con cui si è mosso il trascrittore o chi per lui. Ovviamente, **S^g** non è l'unico a trattare i testi rudeliani con tanta libertà: su 16 testimoni, solo **AB** riportano 7 strofe più il tristico della tornada, in una successione adottata da Chiarini nella sua edizione e che troviamo – per le 4 strofe riprodotte – solo in **D** (ma con mistione in terza posizione di 2 vv. della III e di 5 della VI)³²⁵.

³²⁵ Avverto che per un raffronto globale ho ritenuto opportuno, in questo paragrafo, adottare la numerazione usata dall'edizione Chiarini, l'unica ad assumere la sequenza di **AB**. Tuttavia, per facilitare i riscontri, mi è parso utile un riepilogo di tale sequenza, accompagnando il numero della strofa con il segmento iniziale del primo verso: I (Lanquan), II (Ja mais), III (Iratz), IV (Be-m parra), V (Ben tenc), VI (Dieus, que fetz), VII (Ver ditz), VIII (Mas so). Per le prime quattro strofe (le uniche presenti), **D** segue **AB**, anche se nella III strofa coniuga III 1-2 con VI 3-7 (si ricorderà che la III strofa subisce lo stesso tipo di montaggio in **EIKS^g** ma con V 3-7, mentre **X** mescola II 1-2 con V 3-7). Al contrario, **a¹** – I, VI+III, V, IV, II, III (1-4) – interviene sulla II (VI 1-4 + III 5-7), **M** sulla V (VII 1-4+V 5-7) e sulla VI (VI 1-4+VII 5-7), **W** sulla IV (II 1-2+III 3-7), **M^a** su IV, V e VI, **CR** si astengono da combinazioni di questo tipo, pur adottando sequele diverse sia rispetto a **AB** che in parte tra loro (**C** I V IV III II VI VII; **R** I V VI III II VII).

Ma S^s si distingue anche, da tutti gli altri relatori, per i tre versi, in testimonianza unica, che concludono la strofa e l'intero testo.

Un accenno a parte merita il penultimo verso della prima strofa, dove il termine *albespis* ha creato difficoltà a molti dei copisti; ad esclusione di ABCE, gli altri non sembrano averne colto il significato: D ha decisamente interpretato il sintagma come «d'albres pins» e parimenti si sono comportati MS^s e con qualche incertezza S; R ritenendo superfluo precisare la natura arborea del pino, ben presente a tutti, ha sostituito il per lui pleonastico «d'albres» con un attributo di valutazione estetica («dels bels»), tutti comunque senza tener conto del fatto che il pino non produce fiori, ma «n'exhibe que des strobiles ligneux, dépourvus, dirait-on, de tout agrément floral...»³²⁶. Per parte sua, il copista di S^s – per difetto di conoscenze ornitologiche o botaniche o più probabilmente per distrazione – ha invertito, come si è anticipato, «flors» e «chant», attribuendo al pino (all'albero pino) attitudini canore:

³²⁶ Come ha ben precisato Au. Roncaglia, esaminando – con la consueta simpatica ironia – la cantiga di D. Diniz, “Ay flores, ay flores do verde pino!”, «Boletim de Filologia», XXIX, 1984, pp. 1-9, con l'incipit probabilmente tributario di un testimone della tradizione rudeliana, forse R (come sembra suggerire A. Tavera, in «Cultura Neolatina», LII, 1992 pp. 23-138) o meglio un suo affine.

- A si que chans ni flors dalbepis
- B si que chans ni flors dalbepis
- C que chans ni flor dalbepis
- D si que chans ni flors dalbres pins
- E si cauzels ni flor dalbepis
- M si qe chanz ni flors dal//brespis
- R si que chans ni **flor dels bels pis**
- S si que chant ni flors dalbe spins
- Sg si que flors ni chant dal//brespis

4. Diversa la situazione testuale della seconda canzone rudeliana trascritta in **S^g**, *Cant lo riu de la fontaina* (BdT 262,5). Qui non vi è traccia di convergenze tra il canzoniere catalano e **IK**: se per *Lanquan li jorn* si ipotizzava l'appartenenza di tutti e tre al ramo α , qui sembrano far capo a due rami diversi della tradizione, **IK** ad α (affinità con **D**), e **S^g** a β per alcune peraltro scarsamente rilevanti analogie con **Me**, e ancora meno significative con **E** (limitatamente alle strofe successive alla I e a esclusione del primo verso e di parte del secondo della II)³²⁷. In effetti, se anziché basarsi su coincidenze minime si guardi a quelle di maggior peso, si potrà constatare che la situazione appare molto più complessa: per esempio, negli ultimi 3 vv. della strofa conclusiva (la V), che non credo sia da considerare

³²⁷ Testo solo in minima parte leggibile per l'asportazione della miniatura.

spuria, S^g coincide, contro tutti gli altri mss., con IK e in parte con E:

S ^g	IK	E
e sabc[h]a gen[s] crestiana que totz Peiteus e Viana val mais per leis, e Bretanha	e sapcha gens crestiana que totz Piteus e Viana val mais per leis, e Bretanha	e sapcha gens crestiana que totz Peiteus (hi guazanha) en val mais per leis, neis [Bretanha]

e con E anche nel quart'ultimo, omesso da IK (il Libro di Michele coincide ancora più esattamente con S^g):

a n'Hugo Brum *mon* filhol – envas lo Bru, *mon* fillol

con «mon» a sostituire «per» del resto della tradizione, e di conseguenza riducendo «filhol» da nome proprio di un supposto (e mai altrove citato) latore del canto ad attributo del suo destinatario Ugo, peraltro figlioccio di Jaufre.

S^g presenta tuttavia, rispetto a ABDEIK, alcune anomalie proprie: intanto l'inversione tra le strofe III e IV, e in secondo luogo talune coincidenze con altri relatori che parrebbero casuali e dovute talvolta, probabilmente, a sviste comuni in cui i copisti sono forse incorsi indipendentemente l'uno dall'altro; ma soprattutto un certo numero di varianti autonome, che si

concentrano singolarmente nella strofa qui invertita, la III, che corrisponde alla IV della stragrande maggioranza degli altri relatori. Una variante interessante, già messa in rilievo qui sopra e che S^g condivide con E (oltre che con LibMich) è «mon» in luogo di «per» al 4° verso della V strofa, dovuta ad amanuensi che non hanno inteso «fillol» come nome proprio, ma più coerentemente come termine di affiliazione.

Come per *Lanquand li jorn*, trascrivo anche il testo di *Cant lo riu de la fontaina* nella lezione che se ne ricava da S^g (c. 96rv), correggendo evidenti sviste dell'amanuense e segnalando alcune delle varianti che lo collegano ad altri relatori oltre che le scelte autonome a carico del responsabile del canzoniere catalano. Varrà la pena ripetere che per questo testo S^g e IK seguono strade diverse che li collocano, come d'altra parte si è accipato, in due diversi rami della tradizione. In corsivo indico le varianti autonome del canzoniere catalano e sottolineo quelle che condivide, in tutto o in parte, con E:

S^g 96rv

1. Cant lo riu de la fontaina
2. s'esclarsis si com far sol,
3. e par la flor aiglantina
4. e'l rossinholet el ram
5. volv e refrainh e aplana
6. son douz chantar, e afina,
7. dreg'h es qu'eu lo meu refranha.

volv] uolun (uolu M; voluer IK)

II

8. Amor de terra loi[n]gdana
 9. per vos totz lo cor mi dol,
 10. e non posc trobar metsina
 11. si non vau al si[e]u reclam
 12. ab [a]trait d'amor douzana,
 13. dins vergier o tras cortina,
 14. ab desirada conpanha.

(e ne-n puesc M)
 (tro veng' al vostre Me; s'ieu non uauc IK)

(tras] tras M; souz IK)
 (desiderada IK)

III-IV invertite in S^s

III

15. De voler mon cor no-s fina
 16. uas *cel' amor* qu'eu tant am,
 17. e *sai* que uoler m'engana
 18. *que* cobeenza la-m tol.
 19. *car* plus es *punhens* qu'espina
 20. ma dolor que per ioi sana,
 21. don ia no volh c'om m'en plainha.

(voler M, a¹); desir EIK ecc.; nos DS^s
 (cella re(n) MIK; tant] plus MIK
 sai (con M)] cre IK
 que] si MIK (que a¹)
 car] con EMe; que IK; ponhens d'e. M; poin-
 gnons d'e. IK
 ma] con MSe; la IK
 don] M illeg.

IV

22. Pois del tot m'en failh aizina, del tot] IK, Pos totz iorns M, A totz iorns E
 23. no-m merauilh s'ieu n'afiam
 24. **c'aiss[1] / tant** genser cristiana c'aissi tant] qar anc EIKM
 25. no fo, ni Deus non la **volc** volc] uol EIKM
 26. iuzeua ni sarrazina. iuzena K
 27. Ben es cel pascut de mana cel pascut] doncs paguez M; perqu'es ben **pasuz**
 28. qui ren de s'amor gazanha! qui ren de s'a. IK; quen de s'a. M, ni re de s'a. E

V

29. Senes breu de pariamina pargamina IKM, parguamina E
 30. tramet lo uers que chantam que chantam IK, qe chantan M, en chantan E
 31. [en] **plazent** lenga romana en plana l. r. EM, plan et en l. r. IK
 32. *a n'Hugo Brum mon filhol!* en uas lo Bru mon fillol E; a n'Hugo:l Brun per Filhol M (IK *om.*), mon LibMich
 33. e sabc[h]a gen[s] crestiana sapcha EIK; bo-m sap que gens peitauina M
 34. que totz Peiteus e Viana Piteus IK; que tots Peiteus hi guazanha E; e totz angieus e Uiana M
 35. val mais per leis, e Bretanha. id. IK; se:s iau per leis e Bretainha M - s'esgau per lui AB

La successione delle strofe in S^g presenta qui, rispetto a tutti gli altri testimoni³²⁸, un'unica divergenza, l'inversione tra la III e la IV:

S ^g	I	II	III	IV	V	
ABDEIK		I	II	IV	III	V

³²⁸ ABDEIK, ma anche quelli che introducono in 5^a sede una strofa probabilmente apocrifia, spostando in 6^a sede la V (CMR, in parte a¹), o che di apografe ne aggiungono tre (dopo la III: U; X si ferma alle prime due strofe).

Il secondo dei «vers» inseriti da **S**⁵ nel suo ridotto peculio rudeliano, si presenta dunque, già nell'assetto strofico, con caratteristiche diverse sia da *Lanquan li jorn* sia, come vedremo, da *Quan lo rossinhol el foillos*. Per il testo, sembra inoltre divergere da **IK** per avvicinarsi piuttosto a **M**, anche se l'abbondanza di contaminazioni rende ardua una netta separazione tra la famiglia α e la β , coinvolgendo indifferentemente, anche in punti-chiave del testo, relatori dell'uno e dell'altro gruppo.

Un caso davvero singolare è, nell'ultimo verso, la discrepanza (un errore?) tra **AB** «s'escgau per lui, e Guianna» (con «Bretaigna» anticipato al verso precedente) e il resto della tradizione «val mais per leis, e Bretaigna» con «Guiana/Viana/Giana» a sua volta anticipato come penultimo rimante (mentre **M**, ipermetro, reca «en val mais per leis neis Bretanha»). In effetti, quel «per leis» non sembra avere molto senso in una tornada in cui il dedicatario è un Ugo di Lusignano, su quale dei due in lizza (il VII o l'VIII) è possibile avanzare qualche ipotesi: è bensì vero che il pronome femminile potrebbe riferirsi all'«amors de terra lonhdana» vagheggiato nelle strofe precedenti, o che tale abbia potuto essere considerato dai vari menanti che hanno trascritto il testo – con l'unica eccezione di **AB** che sembrano aver mantenuto la lezione

più congrua –, ma è indubbio che questa sovrapposizione di due dedicatari nello stesso invio non appare – come in altri casi – opportunamente distinta. Forse – ma è solo un'ipotesi (arrischiata) – la chiave per risolvere il problema potrebbe essere offerta da **M**, dove la contemporanea presenza di «leis» e di «neis» (in ipermetria) sembra avere tutto l'aspetto di una nota marginale introdotta a testo, e sulla quale ad un certo punto della tradizione la scelta di una lezione «facile» («leis») sul meno banale «neis» 'anche, parimenti' (meno banale certamente della semplice congiunzione *et*), può essere parsa più pertinente per una canzone d'amore. Il suggerimento che ne deriva (con tutti i dubbi possibili) è che il testo del verso conclusivo (accogliendo la lezione «lui» di **AB**, e del **LibMich**) sia una specie di assicurazione a Ugo (a questo punto Ugo VIII) che tutte le genti occitaniche, da Poitiers al Berry e alla Guiana, e compresa la Bretagna, saranno favorevoli a lui, al figlioccio di Jaufre: ma a che proposito? L'unica ipotesi – ancora una – è che il testo sia stato composto per la lontananza se non addirittura dopo la morte (1151) di Ugo VII – a rassicurare l'erede della lealtà di tutti i signori dell'area per la sua successione – e dunque, probabilmente ancora in Terra Santa, come si potrebbe desumere dal fatto che il *vers* non viene trascritto su un «breu de pargamina» – probabilmente per la difficoltà di reperire in Terra Santa il materiale scrittorio necessario – bensì «trames», cioè non 'inviato' ma 'prodotto, composto, fatto' o più

semplicemente 'offerto'³²⁹: un *vers* che appena composto abbiamo cantato tutti insieme («que chantam») – in un'occasione conviviale, tra amici³³⁰ – «en plana (o *plazent*) lenga romana». Una precisazione, quest'ultima, che può apparire superflua, ma che forse può trovare una giustificazione dal confronto con gli ardui linguaggi locali. Una conferma all'ipotesi che il *vers* sia stato composto in Palestina potrebbe inoltre ricavarsi sia dal confronto tra la donna cristiana e quelle ebreo e saracene (favorevole alla prima: *genser*) sia dall'accenno alla manna che ha saziato gli ebrei nel deserto (*Exodus* XVI 14 ss.) così come sazia chi ottiene l'amore di colei che è superiore a tutte e della quale Dio non ha voluto creare l'uguale, tanto meno tra le giudee e le saracene.

³²⁹ *Trametre* anche 'ménager' RL; Levy 'transmettre, envoyer, renvoyer', ma anche 'faire, produire'; SW 'bieten, gewähren'.

³³⁰ Potremmo anche spingere oltre la congettura, se non fosse pretendere troppo dalla benevolenza del lettore, e supporre che tra coloro che intonano con Jaufre la canzone appena composta fossero presenti Guglielmo VI di Angoulême, Ugo VII il Bruno di Lusignano, Alfonso Giordano di Tolosa, e forse lo stesso Luigi VII (con la moglie Eleonora?). Se l'ipotesi è accettabile, questa riunione conviviale non può che essere datata 1147, cioè a ridosso dell'arrivo dei crociati in Terra Santa, oppure nel semestre iniziale dell'anno successivo, comunque prima dell'assedio di Damasco (24-28 luglio 1148), che segnò la fine dell'impresa.

5. Non meno caratterizzato il terzo dei testi rudeliani presenti in S^g, sia rispetto alla versione a) che alla versione b) dell'edizione Chiarini, corrispondenti a «due diverse fasi redazionali» che «postulano una edizione autonoma» (p. 109 ss.), la seconda ricavata dal confronto tra CER, l'altra risultante dall'analisi critica comparata del resto della tradizione (9/10 mss.³³¹, tra cui S^g). PICKENS, di versioni ne individua 3, di cui la seconda trādita da M, la terza da CE e la prima dagli altri relatori, tra cui S^g.

Trascrivo il testo di S^g con gli stessi criteri adottati per i primi due³³², segnalando nella colonna centrale le divergenze testuali rispetto all'edizione Chiarini della versione a) e riportando nella terza colonna la versione b):

S^g 96v

I

- | | | |
|---------------------------------------|--------------------------------------|------------------|
| 1. [Q]ant lo rosynol el foilhos | | |
| 2. dona d'amor e-n quer e-n pren | em p. S ^g | |
| 3. e mou son chant gausent ioios | | |
| 4. e remira sa par soven | | |
| 5. e-l riu son clar e-l prat son gen, | | |
| 6. pel nouell deport que regna | regha S ^g | |
| 7. me ven al cor fin ioi iazer. | fis ABIKN ² , grans ioios | DMa ¹ |

³³¹ ABDIKMN²S^ga¹, oltre al LibMich. Ma l'ipotesi di una doppia redazione d'autore mi lascia perplesso.

³³² Per a¹ mi limito a indicare le coincidenze con i mss. pergamenei.

II

8. D'aquest'amor son tan cochos

9. que cant eu vau ves leis corren

10. veiaire m'es car ie noi sos

11. m'en torn e qu'ela m'an fugen

12. e mon caual i corr tan len

13. **greu er c'uymais** i atenha14. si amor non **l'e:m fai**
[remaner.vauc BDIKN²a¹; vau AM;
vas ABIMa¹; ves CERqu'a rebusos AB, q'eu/c'a
reusos DIKa¹[q'a revesos M, c'a rensos
N²]- qu'il se n'anM

tan gen A; hi vai t. M

oimais AB; que greu er qe
lai a. M; que a greus'a. no/non la:m/lan
ADBN²; romaner IKN²

IV (Ch b)

D'aquest'amor sui tan cochos

que quant ieu vau ves leis
[corren

veiaire m'es qu'a reversos

m'en torn e qu'ela's n'an
[fugen

E mos cavals vai aitan len,

a greu cug mais que i atenha

s'ela no's vol aremaner.

III

15. D'aital dona son cobeitos

16. a cui non aus dir mon talan

17. ans can remire sas faissos

18. tot lo cor me uai esperden

19. e outra ia tan d'ardimen

20. que l'aus dir que per seu me
[tenha21. pois d'aus non l'aus merce
[querer.De tal d. soi/sui/son
ABDIK; desiros Mtalen ABDIKMN²quan/quant DIKM; faizos
Mtotz, cors (cor I), m'en
ABDIK; le cors Me/et aurai ABDIK; dieus
saurai Mmi ABD, qe il B, sieu
ABIK; qe patz m'en t. Mpos M; d'als DIKM; eu
no-il a. AB

D'aquest'amor sui cossiros

vellan e pueis sompnhan
[dormen:

quar lai ai joi meravelhos,

per qu'ieu la jau jauzitz jauzen.

Mas sa beutat no-m val nien,

quar nulhs amics no m'esse

cum ieu ja n'aia bonsaber.

IV

22. Ay com son soi dit saboros

23. e soi fait son douz e plazen

24. c'anc no nasquet sai entre nos

25. neguna c'aia cors tan gen

26. gaia es e fresc'e plazen

27. e non cre gensor s'ensenha

28. ni non ui hom ab tan plazer

V

29. Amor alegre-m part de uos

30. per so car uau mon miells

[queren

31. e son d'aytan auenturos

32. qu'enquer n'aurai mon cor

[iausen

33. la merce de mon bel quiten

34. qui-n uol e m'apell'e-m denha

35. e m'a tornat em bon esper.

siei (Ch a)D'un'amistat sui
enveios, (Ch b)

siei (Ch a), son fin e v.
(Ch a)

(graia Ch a: no) fresc'ab
cor (Ch a)

genser (Ch a)

ni anc homs non la poc
vezer (Ch a)

III

D'un'amistat sui enveios,

quar no sai joia plus valen

c'or e dezir, que bona-m fos
si-m fazia d'amor prezen:

que-l cor a gras, delgat e gen

e ses ren que-i descobenha;

es amors bon'ab bon saber.

V

Amors, alegre-m part de vos

per so quar vau mo miells

queren,

e sui en tant auenturos

qu'enqueras n'ai mon cor

jauen:

mas pero per mon Bon Guiren,

que-m vol e m'apell'e-m denha,

m'es ops a parcer mon voler.

La VI strofa è tràdita unica-
mente da CE e da Me

La successione delle strofe è qui identica a quella della maggior parte della tradizione:

ABDIKN²S^g I II III IV V

M e LibMich (stessa disposizione con l'aggiunta di una VI strofa presente anche in CE)

a¹ I V II IV -

CER I * * II V VI (R non aggiunge una VI strofa).

Non mancano tuttavia, come si può facilmente ricavare dalla precedente sinossi, le particolarità – o almeno alcune – di S^g rispetto agli altri testimoni, e assieme a queste qualche caratteristica inedita: per esempio, la coincidenza nella successione strofica con altri sei canzonieri che portano il nostro canzoniere decisamente nel ramo α della tradizione, e più specificamente di nuovo accanto a IK.

6. A questo punto, non sarà forse fuori luogo tentare un esperimento: ricavare dalla lezione manoscritta di S^g – per le tre canzoni assunte dal suo responsabile – un testo depurato, con prudenza, dei veri e propri errori di copia, ma senza rinunciare a quelle che possono essere ritenute le lezioni singolari del testimone (comprese le forme che linguisticamente incidono sulla rima), e quelle che, senza esserlo, lo discostano da un

assetto testuale che potremmo definire «vulgato», accomunandolo invece ai canzonieri che da tale assetto si allontanano, in una varietà di alternative talvolta di rilievo, dovute certo – almeno in qualche misura – sia a fonti difettose che a veri e propri abbagli del trascrittore. E questo al fine di verificare se la scelta dei tre testi da lui inclusi risponda a un preciso intento strutturante o più semplicemente documentario, o se siano piuttosto frutto del caso o della disponibilità di fonti. Segnalo in grassetto sia le lezioni private di S^g sia quelle condivise con un solo altro testimone, sottolineo gli emendamenti introdotti a fronte di errori, dò in corsivo gli errori e le incongruenze linguistiche non corrette comuni a più testimoni.

I

Lancant li jorn son lonc en mai
m'es bels douz chanz d'auzels de lonh,
e quant me soi partit de lai
remembra-m d'un amor de lo[in]g
vau de talan embronchs e clis
si que flors ni chant d'alberspis
no-m val plus que l'ivers gelatz.

II

Jamais d'amor no-m jausirai
si non vai d'est'amor de longh,
que *genser* ni meylor non sai
vas nulha part, ni **prop** ni lonh,

tant es sos pretz verais e fin
que lai el renc dels sarrazins
fos eu **chaitius per leis** clamatz

III

Iratz e **marritz** m'en partrai
si ja remir l'amor de lonh,
que per un ben que me n'eschai
n'ai dos mals; si be-m son de lonh
ai com fora dretz pelegris
si ja mos flocs ni mei tapis
sion per sos hoilhs remiratz

IV

Deus que **fe** tot can **ve e vai**
e formet nostr'amor de lonh
m'en don poder: que que[i]ra lai
eu remir cest'amor de lonh,
veraiamen, en tal aizis
si que la cambra e-l jardins
me **resembles totz iorns palais.**

V

Be-m parra jois quant li querrai,
per amor Deu, l'**ostal** de lonh
e **si a** leis plaz albergarai
pres de leis, si be-m **son** de lonh.
Adonch parra parlamens fis
can drutz loindas **sera** vezis
c'ab cortes joi jatz bel solatz

VI

Ver diz qui m'apela lichai
e desiran d'amor de loinh
car tan bela donna non sai
vas nulha part ni prop ni lonh
car fin'amor atan apris
que cant troba dos amans fis
sab ben faire d'estrains privatz

I - Quando le giornate sono lunghe a maggio / mi delizia il dolce canto di uccelli lontani, / e da quando sono venuto via di là / mi torna in mente un amore lontano, / e me ne sto imbronciato e depresso, / sì che fiori o canto di biancospino [!] / non mi giovano più del gelido inverno.

II - Non avrò mai piacere d'amore / se non mi giova questo amore lontano, / ché di più dolce e più bello non ne conosco / in nessun luogo, né qui accanto né lontano, / tanto è il suo pregio veritiero e certo / che là nel regno dei saraceni / magari fossi a causa sua commiserato (o ritenuto un pusillanime, per un sogno d'amore incompatibile con il suo ruolo di crociato in Terrasanta?).

III - Triste e afflitto me ne partirò / se mai io veda l'amore di lontano / che per un bene che mi tocca in sorte / ne ho due mali; pur stando lontano / oh, potrei essere un vero pellegrino / purché il mio saio e il mio mantello³³³ / siano dai suoi occhi contemplati.

³³³ flocc 'saio' anche in PCard. 335,44, v. 17; PBremon 330,6, v. 39; GlMont 225,4, v. 35; GlStGrg 233,4, v. 48 («eu vestirai flocc bru e 'scapolari»). Jaufre si presenta dunque in veste di pellegrino ma anche di penitente, con saio e mantello (schiavina?).

IV - Dio che fece tutto quel che viene e va / e creò il nostro amore di lontano / me ne dia la possibilità: che voglia là / che io contempi questo amor di lontano / realmente, in condizioni tali / che la camera e il giardino / mi sembrino sempre un maniero.

V - Ben vedrò gioia quando le mendicherò / per amore di Dio l'ostello lontano, / e se a lei piacerà albergherò / vicino a lei, pur stando ora lontano. / E il colloquio sarà perfetto quando / l'amante lontano diventerà vicino, / ché fine gioia si accompagna a dolce gaudio.

VI - Dice il vero chi mi chiama ingordo / e voglioso di amore di lontano / perché non conosco così bella dama / in nessun luogo, vicino o lontano; / giacché del fine amore ho tanto appreso / che quando trova due amanti cortesi/ sa ben rendere intimi anche due estranei.

I

Cant lo riu de la fontaina
s'esclarsis si com far sol,
e par la flor aiglantina,
e-l rossinholet el ram
volv e refrainh e aplana
son douz chantar, e afina,
dreggh es qu'eu lo meu refranha.

II

Amor de terra loi[n]gdana,
per vos totz lo cor mi dol,
e non posc trobar metsina
si non vau al si[e]u reclam ,
ab [a]trait d'amor douzana,
dins vergier o **tras** cortina,
ab desirada companha.

III

De voler mon cor **no·s** fina
vas **cel'amor** qu'eu **tant** am,
e **sai** que voler m'engana,
que cobeenza la·m tol.
Car plus es ***punhens qu'***espina
ma dolor que per joi sana,
don ja no volh c'om m'en planha.

IV

Pois del tot m'en failh aizina,
no·m merauilh s'ieu n'aflam,
c'aiss[i] / tant genser cristiana
no fo, ni Deus non la volc
juzeva ni sarrazina.
Ben es cel **pascut** de mana
qui ren de s'amor ganha!

V

Senes breu de parjamina
tramet lo uers que chantam
[en] **plazent** lenga romana
a n'Hugo Brun, mon filhol:
e sabc[h]a gen[s] cristiana
que totz Peiteus e Viana
val mais per lui, e Bretanha. per leis

I - Quando il getto della fonte / si fa limpido, come suole, / e fiorisce
l'eglantina, / e l'usignolo sul ramo / modula, riprende e forbisce / il suo
dolce canto e lo affina, / è giusto che io il mio riprenda.

II - Amore di terra lontana, / per voi tutto il cuor mi duole, / e non
posso trovarvi rimedio / se non accorro al suo richiamo, / con l'attrattiva di
un dolce amore, / in un verziere o dietro cortina, / in vagheggiata
compagnia.

III - Di volere il mio cuore non cessa / quell'amore ch'io tanto amo, / e
so che il volere m'inganna / poiché la cupidigia me ne priva. / Poiché è più
pungente che spina / il mio dolore che la gioia guarisce, / sicché non
voglio che mi si compiangano.

IV - Poiché mi manca del tutto l'occasione, / non mi meraviglio se me
ne infiammo, / perché di così tanto gentile cristiana / non ce ne furono, né
Dio mai la volle / fare giudea o saracena. / È ben **pasciuto** di manna / chi
un po' del suo amore guadagna.

V - Senza breve di pergamena / offro il *vers* che cantiamo / in
piacevole lingua romanza / a Ugo il Bruno, mio figlioccio: / e sappiano
tutti i cristiani / che l'intero Poitou e la Guiana / sono con lui, e anche la
Bretagna (oppure, conservando *leis* – riferito a *gens crestiana* –, «sappiano
i cristiani chel'intero Poitou e la Guiana sono con loro...).

I
[C]ant lo rosinyol el foilhos
dona d'amor, e-n quer, e-n pren,
e mou son chant, gausent joios
e remira sa par soven,
e-l riu son clar, e-l prat son gen,
pel nouell deport que reg[n]a
me ven al cor fin joi jazer.

II

D'aquest'amor son tan cochos
que cant eu vau **ves** leis corren
vejaire m'es c'a [reus]sos
m'en torn, e qu'ela m'an fugen:
e mon caual i corr tan len...
Greu er c'uimais i atenha
si amor non la·m fai remaner.

III

D'aital dona son cobeitos
a cui non aus dir mon talen,
ans, can remire sas faissos
tot lo cor **me** vai esperden.
E autreja[·m] tan d'ardimen³³⁴
que l'aus dir que per seu me tenha,
pois d'aus non l'aus merce querer.

IV

Ai! com son soi dit saboros
e soi fait son **douz e plazen**,
c'anc no nasquet sai entre nos

³³⁴ Ho ritenuto opportuno, in questa ipotesi di lettura critica di S^g mantenerne la lezione («autra ia») anziché uniformarla al dettato degli altri testimoni («aurai ja»), perché con un intervento minimo (autra>autre), eventualmente corredato da un pronome personale, potrebbe dare come risultato, appunto, *autreja·m* 'mi concede', con per soggetto il cuore che, pur fiaccato, è ancora in grado di stimolare l'ardire del poeta.

neguna c'aia cors tan gen,
gaia es e fresqu'e plazen,
e non cre gensor s'ensenha
ni non vi hom ab tan plazer.

V

Amor, alegre-m part de vos,
per so car vau mon miells queren
e son d'aitan aventuros
qu'enquar n'aurai mon cor jausen,
la merce de mon **Bel** Guiren
qui-m vol e m'apel e-m denha
e m'a tornat em bon esper.

I - Quando l'usignolo tra il fogliame / concede amore, e ne chiede, e ne prende, / e intona il suo canto, giacendo gioioso, / e spesso contempla la sua compagna, / e i fiumi son limpidi, e i prati ridenti, / per la nuova letizia imperante / in cuore mi si insedia vera gioia.

II - Di quest'amore sono sì bramoso / che quando da lei vado correndo / ho l'impressione che a ritroso / io stia tornando, e lei mi stia sfuggendo: / e il mio cavallo corre tanto lento... / Arduo sarà ormai che la raggiunga / se amor non me la fa restare.

III - Di una tal donna sono desioso / cui non oso dire la mia voglia, / anzi quando contemplo le sue fattezze / tutto il cuore mi si va fiaccando. / Ma mi concede tanto ardimento / che oso dirle di tenermi per suo, / poiché altra grazia non ardirei impetrare.

IV - Oh! come sono sapidi i suoi detti / e i suoi atti dolci e piacevoli, / ché qui tra noi non è mai nata / nessuna che abbia un cuor tanto gentile, / è gaia e fresca e piacevole / e non credo che ce ne sia più bella / né **che se ne guardi** con altrettanto piacere.

V - Amore, allegro mi diparto da voi, / perché per me vado cercando
il meglio / e sono tanto più felice / in quanto ne avrò ancora il cuore
gioioso / per grazia del mio Bel Garante / che mi vuole e mi chiama e mi
apprezza / e mi ha restituito alla buona speranza.

7. Ma l'esame al quale ho fin qui ritenuto di sottoporre i tre
vers di Jaufre Rudel inclusi in S^g – gli unici ammessi o forse i
soli pervenuti al responsabile della raccolta –, mette in rilievo,
oltre al tipo di ricezione riservata in Catalogna al trovatore di
Blaia (contenuta entro limiti indubbiamente angusti e fatta
segno a non poche manipolazioni), un altro elemento
meritevole di una qualche attenzione supplementare: la
particolare disposizione dei testi trascritti, non privativa certo
del canzoniere di Barcellona, ma che acquista speciale rilievo
per la posizione che è stata loro qui assegnata, in chiusura della
sezione centrale riservata ai maestri provenzali.

Una delle caratteristiche del canzoniere di Rudel, oltre alla sua
esiguità, è senza dubbio il gran numero di testimonianze³³⁵ che
la tradizione ha riservato ad alcuni testi contro la limitata e in
qualche caso scarsissima rappresentanza concessa ad altri:
mentre *Lanquan li jorn* (262,2) è trascritto in 16 raccolte (in W

³³⁵ Mi limito alle presenze nei canzonieri provenzali pervenuti
direttamente, escludendo le citazioni di Matfre Ermengau e di Barbieri, ma
anche il canzoniere francese di Berna.

attribuito a Gaucelm Faidit e in X adespoto), *Quan lo rius* (262,5) anche in 16 (in a¹ assegnato a Guillem de Cabestaing e in X ancora adespoto) e *Quan lo rossignols* (262,6) in 13 (tra le due versioni distinte da Chiarini), al contrario *No sap chantar* è presente in 7 (in LibMich con due redazioni molto diverse, la prima con cancellazioni a penna – tratta da g¹ –³³⁶, pp. 192-194; in a¹ attribuito a Bernartz Martis), *Bels m'es* e *Pro ai del chant enseignadors* in 2, *Qui no sap esser chantaire* (262,7) solo in a¹. Tralasciando in questa sede di proporre ipotesi sull'attendibilità dell'attribuzione del solo a¹ (più improbabile che dubbia), varrà la pena di sottolineare che S^g non si limita ad assumere, assieme ad altri testimoni³³⁷, le tre canzoni 2,5,6, e solo queste, ma anzi – in piena coincidenza, ora, unicamente con IKM (e con S, ma solo per le prime due) –, adotta la stessa successione³³⁸ degli altri tre relatori, con *Quan lo rius* al centro, preceduta da *Lanquan li jorn* e seguita da *Quan lo rossignols*. Vien fatto di chiedersi se la preferenza esclusiva accordata da 11 canzonieri a tutt'e tre le canzoni, e soprattutto la successione in cui sono stati

³³⁶ Biblioteca Vaticana 3205, copia colocciana di M. La trascrizione di e si basa su quella di *La Crusca provenzale...* di Antonio Bastero, Roma 1724, pp. 119-120.

³³⁷ ABDEIKMRS^ge; C intercala fra i tre testi *Belhs m'es l'estius e-l temps floritz*; S e a¹ ne trascrivono solo due.

³³⁸ In AB la disposizione è 6-2-5, in D 6-5-2, in E 5-2-6, in R 2-6-5, in S 2-5 (6 manca), in a¹ 2-6 (5 manca).

trascritti nei quattro testimoni **IKMS^g** (e parzialmente in **S**), non possano offrire una base accettabile per una interpretazione della poesia di Rudel diversa da quelle vulgate. Tenterò di formulare al riguardo un'ipotesi, forse avventata, certo imprudente, ma comunque non più aleatoria di quelle formulate finora, e cioè che la successione desumibile da **IKMS^g** (**S**) possa fornire una base di lettura che consenta una revisione dei due concetti-chiave della poesia rudeliana: l'amore di lontano e l'amore per un terra lontana.

È ben noto, e finora quasi unanimemente accettato³³⁹) che Jaufrè Rudel ha partecipato alla seconda Crociata (1147-1149), guidata da Luigi VII di Francia e dall'imperatore Corrado, conclusa con un nulla di fatto anche per le continue discordie tra i cristiani nella conduzione dell'impresa: quella che avrebbe dovuto e potuto essere un'impresa destinata a ristabilire e consolidare la supremazia occidentale nel vicino oriente ebbe un esito disastroso, tra disagi di ogni genere e con forti perdite umane, sia tra gli indisciplinati tedeschi, decimati a più riprese dagli arabi e dai turchi tra la fine del 1147 e il febbraio successivo, sia in misura minore tra i francesi. Si aggiungano i dissapori con i padroni di casa e l'incomprensione dei comandanti crociati per la politica bizantina, tesa a utilizzare

abilmente gli strumenti di un'accorta diplomazia per fomentare le divisioni tra i diversi principi musulmani piuttosto che ad ampliare il dominio territoriale diretto, al di là di una rilevante linea difensiva imperniata su inespugnabili fortezze.

Declinato l'invito di Raimondo, principe di Antiochia e zio di Eleonora d'Aquitania, di unire le loro forze per la conquista di Aleppo, Luigi VII si recò a Gerusalemme dove già un mese prima (ad aprile del '48) era arrivato Corrado, mentre Alfonso Giordano era nel frattempo morto – nel viaggio da Acri alla capitale –, forse avvelenato. Presenti i principali protagonisti della seconda Crociata, fu indetta ad Acri, il 24 giugno, una solenne assemblea in cui venne presa la decisione di attaccare Damasco: un esercito numeroso raggiunse la città, consacrata dalle scritture ma soprattutto molto ricca e dunque appetibile, e la sottopose a un inutile assedio, iniziato il 24 luglio e terminato appena quattro giorni dopo con il ritiro degli assediati. Il tentativo di conquistare Damasco, dunque, fallì miseramente e segnò la fine della crociata, lasciando sul terreno altre centinaia di morti. L'8 settembre Corrado si imbarcò ad Acri per Tessalonica, trattenendosi poi a Costantinopoli fino al febbraio del '49, e all'inizio dell'estate anche Luigi lasciò la Palestina su una nave siciliana e sbarcò in Calabria accolto da Ruggero II.

Che Jaufrè Rudel, al seguito del cugino Guglielmo VI di Angoulême, e assieme ad Ugo VII il Bruno di Lusignano e ad

Alfonso Giordano di Tolosa anch'essi crociati, sia stato presente in Terra Santa, incorporato nell'esercito di Luigi, tra la fine del 1147 e la metà del 1148 resta ancora più che probabile (nonostante l'ipotesi di Lug, che vorrebbe identificare il trovatore con un suo omonimo attivo nel primo trentennio del secolo XIII³⁴⁰): risulta dalla *tornada* del sirventese *Cortesamen vuoill comensar*³⁴¹, indirizzato al signore di Blaia, in cui

³⁴⁰ R. LUG, «Jaufre Rudel rajeuni», *Jaufre Rudel, prince, amant et poète*. Trobada tenue à Blaye les 24 et 25 juin 2011, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2011 (ma 2012), pp. 57-79 [a p. 78 i saggi in cui, tra il 2000 e il 2012, Lug ha già presentato la sua ipotesi, sui dettagli della quale tuttavia si attende la pubblicazione, più volte annunciata, della sua tesi *Gaucelm Faidit et Jaufre Rudel, troubadours du XIII^e siècle*]. Una presa di distanze da Lug in L. LAZZERINI, *Les Troubadours et la sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'Écriture*, Cahiers du Carrefour Ventadour, 2013, p. 54: l'individuazione di rapporti intertestuali tra il trovatore di Blaia e Guillaume de Saint-Thierry, nel clima anti-Ovidio che si oppone ai maestri del *foedus amor carnalis* e che non avrebbe gran senso al di fuori del XII secolo, costituiscono «un argument fort contre l'hypothèse, récemment avancée, d'un Jaufre Rudel du XIII^e siècle».

³⁴¹ BdT 293,15. Cf. AU RONCAGLIA, «*Cortesamen vuoill comensar*», *Rivista di cultura classica e medievale* (Studi in onore di Alfredo Schiaffini), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 948-961 [950-953, con un minimo ritocco alla traduzione]. Nonostante le perplessità e le esitazioni manifestate da più voci (ivi, pp. 953-954) sulla effettiva paternità marcabruniana di un testo in cui non è facile riconoscere la

Marcabruno sembra voler rincuorare tanto il destinatario quanto «(d'un ton sarcastique)»³⁴² i francesi sudditi di Luigi VII che partecipavano all'impresa (e che a metà del 1148, data del testo marcabruniano, aveva già registrato notevoli insuccessi), assicurando il perdono divino per le loro azioni, quale che fosse la valutazione (peccato o merito) che se ne potesse dare:

Lo vers e·l son vuoill enviar
a·n Jaufre Rudel outra mar,
e vuoill que l'aujon li Frances
per lor coratges alegrar,
que Dieus lor o pot perdonar,
o sia pechatz o merces.

Il «vers» e la melodia voglio inviare / al signor Jaufre Rudel oltremare,
/ e voglio che l'odano i Francesi / per rallegrare i loro cuori, / che Dio ben
può concedere loro il perdono, /si tratti di peccato o di merito.

Ma risulta anche dalla *tornada* di *Cant lo riu de la fontaina*, un *vers* che sembrerebbe intonato, prima o durante una pausa

mano e lo spirito del poeta guascone, la situazione stemmatica e non poche «concordanze d'espressione e di tematica» con la produzione indiscussa, fanno ritenere improbabili le alternative proposte dalla tradizione.

³⁴² L. ROSSI, «Hétéronimie et errance poétiques "autour du monde". Réflexions sur Ebles II de Ventadour, *Cercamon et les philologies*», *Cahiers de civilisation médiévale*, 56, 2013, pp. 151-177 [160 e note 64 e 65].

dei combattimenti, e comunque in un'occasione conviviale, nel corso della quale Jaufre l'avrebbe composto e cantato, forse assieme a Guglielmo e ai suoi compagni, nella loro *plazent* o *plana lingua romana*, così diversa dagli aspri linguaggi locali: un canto eseguito in coro (*chantam*) e dedicato al figlio di Ugo VII (presente, perché no?, alla riunione), cioè a quell'Ugo VIII, probabilmente figlioccio di Jaufre, al quale si intendeva assicurare la fedeltà dei suoi sudditi e il favore degli altri feudatari.

Di occasioni conviviali, durante la seconda Crociata, non dovettero essercene molte: tra morti, feriti e malati, la situazione dell'esercito francese, anche se meno drammatica di quella dei tedeschi, non era certo rosea, e tra i nobili al seguito di Luigi i momenti propizi all'esercizio poetico non sembra potessero essere numerosi, in un paese semidistrutto dai saccheggi e dai ripetuti andirivieni di migliaia di soldati. Se si esclude il periodo tra maggio e giugno del '48, trascorso a Gerusalemme ma funestato dall'improvvisa e sospetta morte del conte di Tolosa, l'unica altra circostanza favorevole potrebbe essersi verificata durante il soggiorno alla corte di Antiochia, nei giorni seguenti lo sbarco di Luigi a San Simeone (il 19 marzo) e fino agli inizi di maggio, quando, in un accesso di gelosia furibonda per l'intimità che si era instaurata tra lo zio Raimondo e la nipote Eleonora, il re partì improvvisamente per Gerusalemme con il suo esercito, trascinandosi dietro una moglie riluttante e già

decisa a divorziare. Quei giorni, infatti, «trascorsero in feste e divertimenti, e i galanti nobili di Antiochia fecero del loro meglio per riuscire graditi alla regina di Francia e alle grandi dame del seguito: nel gradevole clima della primavera siriana, in mezzo al lusso della corte antiochena, i nuovi arrivati dimenticarono le sofferenze per cui erano passati»³⁴³.

Ovviamente, non intendo affermare che Jaufre abbia composto il suo *Cant lo riu de la fontaina* in questo ambiente cortigiano che sembra imitare le corti signorili di Provenza: potrebbe averlo elaborato anche a Gerusalemme, visto che la versione tràdita da CE e da Me di *Cant lo rosinyol el foilhos* si conclude con una VI strofa in cui si censura aspramente chi si crogiola nei piaceri della corte di Melisenda invece di seguire Dio a Betlemme: una strofa molto probabilmente spuria³⁴⁴, il cui autore sembra aver voluto reinterpretare *a lo divino* (cioè corredando la canzone con una glossa di manifesta devozione per i luoghi santi) il congedo da Amore della V strofa, e suggerendo pertanto, implicitamente, l'identificazione

³⁴³ ST. RUNCIMAN, *Storia delle Crociate*, Torino, Einaudi, 1966; cito dalla ristampa del 1993, in 2 voll. [I, 514]. Dell'opera di Runciman sono debitore anche per gli altri dati storici relativi alla seconda Crociata.

³⁴⁴ Non certo perché a testimonianza decisamente minoritaria, ma perché sarebbe questo l'unico riferimento esplicito alla Palestina reperibile nel canzoniere rudeliano.

cristologica del Bon Guiren, recepita tuttavia solo da una parte della tradizione codicologica e da alcuni studiosi moderni:

E qui sai rema deleitos
e Dieu non sec en Belleen
non sai cum ja mais sia pros
ni cum ja venh'a guerimen;
qu'ieu sai e crei, mon escien,
que selh cui Jhesus ensenha
segur'escola por tener³⁴⁵.

Ma quali che ne siano il luogo specifico e l'occasione, parrebbe lecito supporre che Jaufre abbia composto *Cant lo riu* in Siria o in Palestina, ad Antiochia o a Gerusalemme, e che lo abbia dedicato, come si è detto, al figlio di Ugo VII il Bruno, Ugo VIII, soprannominato anche lui il Bruno (1106-1173), che – se si preferisse la lezione «mon filhol» di alcuni relatori (ES^{ge})³⁴⁶, tutti e tre del ramo β – potrebbe essere stato davvero suo figlioccio, dati gli stretti legami tra Jaufre e Ugo VII; un *vers*

³⁴⁵ Dall'edizione Chiarini, cit., p. 116 (cf. anche p. 113).

³⁴⁶ La scelta di «per Fillol» implicherebbe la presenza o la disponibilità di un giullare, incaricato di portare oralmente al destinatario il *vers* composto e cantato in suo onore. Un'ipotesi poco convincente, sia per la singolarità del nome, inusuale per un giullare, sia per le immaginabili difficoltà logistiche in cui questo messo si sarebbe imbattuto, date le circostanze, per compiere la missione affidatagli.

trames «senes breu de pargamina», ma cantato in una riunione tra sodali, nel corso della quale il trovatore di Blaia l'avrebbe appunto composto o almeno intonato.

Se l'ipotesi risulta accettabile, occorrerà allora capovolgere i termini del problema di quale sia la terra lontana invocata dal trovatore: non più, secondo il suggerimento, già peraltro in controtendenza, di Grace Frank³⁴⁷, la Terrasanta in cui al contrario egli si trova quando compone il testo, bensì la Linguadoca – questa davvero lontana e evocata nei suoi aspetti più gradevoli e più consoni al canto d'amore: la fonte cristallina, l'usignolo, e soprattutto quella dama *de lonh*, la più bella e gentile che sia mai nata, e che Dio ha voluto cristiana e non giudea o saracena, dunque ben diversa dalle donne che il poeta ha sotto gli occhi quotidianamente, in quel suo mal sopportato esilio in una terra ostile, così diversa dal dolce paese d'oc di cui Jaufre ha nostalgia. E allora, i due *vers* che inquadrano *Cant lo*

³⁴⁷ G. FRANK, «The Distant Love of Jaufré Rudel», *Modern Language Notes*, 57, n° 7, Nov. 1942, pp. 528-534:«... the phrase *amors de terra lonhdana*... seems naturally to refer...to the poet's love of a distant land, i. e., the Holy Land, here personified, or represented figuratively, as love of a far-away mistress.» [p. 528-529]. Cf. L. LAZZERINI, «Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali: la lezione di *Figura*»: cito dal suo volume *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle Origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi Editore, 2010, pp. 41-42.

riu in quattro canzonieri, e sui quali (o su alcuni dei quali) si è appuntata comunque l'attenzione concorde anche di altri testimoni, andrebbero intesi anch'essi come canti di nostalgia per la terra d'origine e per la *domna* dell'amore di lontano, che domina i suoi pensieri, i suoi desideri, i suoi sogni; in questa prospettiva, forse, potranno acquistare un nuovo valore semantico taluni passi delle tre canzoni che hanno finora creato qualche difficoltà interpretativa. Per esempio, in *Lancant li jorn* il canto degli uccelli è dolce non perché il poeta immagina, stando in patria, che tale sia anche in Terrasanta, ma perché, stando in Terrasanta, ricorda quando in maggio, in patria, poteva gioirne ascoltandolo, in sottofondo, insieme al fruscio dell'acqua che sgorgava dalla fonte: un ricordo che gli riporta alla mente l'amore dal quale la partenza per la crociata lo ha allontanato, ma al quale vorrebbe tornare in veste di penitente per ottenere il perdono dalla *domna*; e Dio, che ha reso possibile anche questo amore di lontano, gli conceda di rivederlo davvero, in condizioni tali che, per sempre, «la cambra e-l jardins» gli sembrino un lussuoso palazzo. Analogamente, *Cant lo rosinyol el foilhos* si presterebbe ad una interpretazione dello stesso tipo: come in sogno, anzi come in un incubo, il poeta immagina di affrettarsi verso colei del cui amore è tanto bramoso, ma il suo cavallo – il «cavallo del desiderio (*equum*

desiderii)»³⁴⁸ – è come impastoiato (le probabilità di un ritorno sono ostacolate da una permanenza oltremare che non accenna a concludersi), e lui non solo non riesce a raggiungerla ma anzi ha l'impressione di muoversi a ritroso mentre lei sembra allontanarsi sempre più nello spazio e nel tempo. L'ultima strofa potrebbe persino essere letta come un addio, un congedo da Amore, dal quale si separa con gioia per affidarsi ora esclusivamente al suo Bel Garante che lo vuole, lo chiama, lo apprezza e gli restituisce la speranza.

Sono ben consapevole che in alcuni punti questa interpretazione può sembrare forzata, e il linguaggio metaforico e cripticamente allusivo di Jaufrè³⁴⁹ non contribuisce certo a consentire letture univoche e chiaramente leggibili della sua poesia, in particolare dei tre testi trascritti sopra: ne fa fede, credo, la varietà delle lezioni accreditate da ciascun canzoniere, indice certo di una trasmissione travagliata, ma anche degli sforzi compiuti dai singoli responsabili – copisti ed editori – per dare ai testi un assetto quanto più possibile coerente con le

³⁴⁸ Si vedano al proposito le pertinenti considerazioni di Lucia Lazzerini in «Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali», cit., p. 40

³⁴⁹ «... il tratto dominante del suo [di Jaufrè] canto è l'allusività enigmatica, la sfuggente identità dei referenti, predestinata alle più varie reinterpretazioni»: L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, cit., p. 66.

proprie idee preconcepite, spesso ispirate allo pseudobiografismo della *vida*. Merita di essere ricordato quanto afferma Grace Frank sulla poetica rudeliana, centrata sul contrasto «between fact and fiction, waking and dreaming, flesh and spirit, the real and the ideal»³⁵⁰; una mistione che è alla base del fascino esercitato a lungo dal trovatore Rudel sui lettori, sia medievali che contemporanei, principalmente da questi tre testi, dai quali oserei rimuovere l'etichetta di «canti di crociata» per sostituirvi quella, alla quale ho già accennato, di «canti di nostalgia». Se si ammette che i tre *vers* dedicati all'*amor de lonh* e soprattutto quello centrale ispirato all'amore per una terra lontana siano stati composti in Terrasanta, e se da queste e dalle altre canzoni attribuitegli non si ricava alcun elemento che indichi senza ombra di dubbio un Jaufre Rudel pervaso dallo spirito di crociata piuttosto che un Jaufre Rudel costretto dai suoi vincoli feudali a seguire oltremare, senza eccessivo entusiasmo, i signori ai quali è legato da quei vincoli, la proposta di invertire il rapporto tra le due possibili terre lontane potrebbe apparire meno ardita di quanto sembri a prima vista. In fin dei conti, nelle altre tre canzoni di attribuzione generalmente ammessa, né le due espressioni *Amor de lonh* e *Amor de terra lonhdana* né alcun altro elemento ad esse accostabile fanno la loro comparsa: sono anch'esse canzoni d'amore, come le altre, ma di un amore

³⁵⁰ Art. cit., p. 533.

vicino, per una *domna* dalla quale il poeta non è separato spazialmente, ma solo perché «elha jai, e sos maritz», in un castello al quale il trovatore non ha accesso, ma che non gli impedisce di incontrarla, sia pure solo per sentirsi raccomandare prudenza e pazienza.

In effetti, le tre canzoni residue³⁵¹ sembrano costruite su stilemi notevolmente diversi dalle precedenti, con non pochi accenni scherzosi, ironici e in certa misura persino autoironici: il compiacimento di se stesso, la disposizione a riconoscere un animo cortese anche al più villano degli uomini, la convinzione che l'amore cortese ha virtù taumaturgiche tali da rendere superfluo l'intervento anche del più sapiente dei medici, l'invito al «chantador» ad imparare a eseguire bene il suo canto, o

³⁵¹ Trascuro *Qui no sap esser chantaire*, trädita dal solo a', già di per sé poco affidabile (è il solo testimone che toglie a Jaufre *Non sap chantar*, assegnandolo a «Bernatz Martiz») ma che per di più presenta una «complessa struttura strofica, che non trova riscontro, in alcuna delle sue peculiarità, nei testi di sicura appartenenza al canzoniere di Rudel», G. CHIARINI, ed. cit., p.121: l'espunzione comunque sembra d'obbligo. Per una sintetica ma esauriente rassegna sui pro (scarsi) e i contro l'attribuzione, e sulla proposta, basata su elementi codicologici ma soprattutto stilistici e sintagmatici, di assegnarne la paternità a Bernart Marti, cf. M. L. MENEGHETTI, «*Qui non sap esser chantaire*: un'attribuzione possibile», *Mélanges de Langue et Littérature Occitanes, en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, Université de Poitiers-CÉSCM, 1991, pp. 349-359.

ancora l'accento alle melodie rustiche degli zampognari dalle quali egli vuole ben distinguersi³⁵²:

Non sap chantar qui so non di potrebbe essere quasi definito un *gap* (una canzone d'amore – strofe II-V - inquadrata tra due strofe e due versi finali di auto-laudatio): «...lo mieus chans comens'aissi: / com plus l'auzirets, mais valra /.../ Bos es lo vers, qu'anc no-i falhi / e tot so que-i es ben esta; / e sel que de mi l'apenra / gart se no-l franha ni-l pessi...»;

Pro ai del chant essenhadors, introdotto da un esordio primaverile di nitida impronta trobadorica³⁵³, è una sorta di *captatio benevolentiae* nei confronti di tutti i *vezis* che hanno in sorte di vivere dove lei è stata allevata, e che nell'opinione del poeta sono tutti, anche i più *envilanitz*, signori cortesi e leali; pur se lei, consapevole dell'amore di lui, teme invece i truci gelosi, che già sono in preda a una esagitazione difficile da placare per consentire agli amanti di gioire l'una dell'altro: una

³⁵² Di cui altrove ho tentato di dare una lettura diversa: G. TAVANI, «Codici, testi, edizioni», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Roma, Viella, 2014, II, pp. 1673-1702 [1684-1686], ristampato in questo volume.

³⁵³ E in cui Jaufre è circondato da maestri e maestre del bel canto, in una cornice che non sembra assimilabile a un paesaggio «d'outramar»: «pratz e vergiers, albres e flors / voutas d'auzelhs e lais e critz / per lo dous termini suau».

situazione che induce Jaufre a sospirare e piangere, preda di un male da cui la *bon'amor* potrebbe guarirlo «ses gart de metge sapien»;

Belhs m'es l'estiu e-l temps floritz potrebbe definirsi il controcanto dei due testi precedenti³⁵⁴: l'estate è piacevole, ma il poeta ora preferisce l'inverno perché gli ha portato la gioia cui aspirava; soddisfatto, si propone di non cercare altrove conquiste altrui: dopo tanto dolore e tristezza vede e sente che quel tormento è finito e al ritorno della bella stagione vuole che il suo canto si unisca a quello degli uccelli, perché «soi descargatz de fol fais»: il fardello di un amore frustrato? Resta tuttavia, qui, la difficoltà di coniugare questa ipotesi con l'ingombrante introduzione nella penultima strofa di quella singolare e indecifrabile (nonostante i non pochi tentativi

³⁵⁴ All'opposizione spaziale vicino-lontano (accessibile-inaccessibile) di *No sap chantar* e di *Pro ai del chant*, qui si sostituisce un'opposizione temporale, o meglio stagionale (*ivern-estiu*), in cui tuttavia il primo termine prevale ampiamente, e al secondo si concede un rapido quanto banale esordio di due versi, con un accenno di carattere liberatorio: al ritorno della bella stagione, e ormai affrancato dal *fol fais*, il poeta può di nuovo unire il suo canto a quello degli uccelli. Su *Belhs m'es*, «una canzone deviante e capricciosa», condivisibili in larga parte le considerazioni di P. BELTRAMI, «La canzone "Belhs m'es l'estiu" di Jaufre Rudel», *Studi Mediolatini e Volgari*, XXVI, 1978-1979, pp. 77-105 [79].

esperiti³⁵⁵) antitesi fratello-sorella, che induce il poeta a ritenere di aver sbagliato tutto e a sentirsi smarrito: uno smarrimento attenuato dalla constatazione che chiunque, per quanto assennato, può cadere in errore?

Giunti a questo punto, la partizione³⁵⁶ del minuscolo canzoniere rudeliano in due gruppi di tre *vers* ciascuno, diversamente caratterizzati, potrebbe suggerire – pur con tutte le riserve dettate dalla prudenza, necessaria soprattutto quando si tenta di percorrere sentieri non battuti e piuttosto impervi – che le due serie appartengano a due periodi diversi dell'attività poetica del trovatore di Blaia: una prima fase rappresentata da un Jaufre che, non ancora crociato, canta da par suo la *fin'amor*, in tutte le sue implicazioni sancite da una tradizione e da un'ideologia ancora giovani ma già mature e frequentate da personaggi di rilievo, e nella quale la *domna* oggetto del desiderio è vicina, anzi presente, dialoga con lui e ne condivide la speranza di *joi*; e una seconda, questa *Outramar*, dalla quale sembra emergere un crociato *malgré lui*, non particolarmente dotato di spirito guerriero, che – da raffinato poeta qual è – si trova a disagio in

³⁵⁵ Cf. l'ed. CHIARINI, cit., pp. 107-108.

³⁵⁶ Che non vuole certo ricalcare quella proposta da I. CLUZEL, «Jaufré Rudel et l'amour de lonh: Essai d'une nouvelle classification des pièces du troubadour», in *Romania*, LXXVIII, 1957, pp. 86-97 (cf. la nota finale dell'articolo di Cluzel).

una terra ostile, tra battaglie, uccisioni di massa, malattie, complicazioni di ogni genere, che gli fanno rimpiangere il suo paese e i cortesi costumi ai quali i nobili occitani, anche se non di primo rango, erano abituati. Si potrebbe concludere che la leggenda elaborata dalla *Vida* abbia avuto più seguito tra i commentatori moderni che presso i contemporanei (se si escludono lo spurio *Altas undas* – per cui cf. *supra* le note 20 e 29 – e il *partimen* tra Rofian e Izarn, 425,1) o gli estensori dei canzonieri, visto che la pseudobiografia ha trovato accoglienza solo in **AB** e in **IKN**² (l'ultimo dei quali latore di un solo testo rudeliano, *Quan lo rossinhols*). Si potrebbe però anche concludere che l'ipotesi qui formulata tende in pratica a sostituire la leggenda antica con una leggenda moderna non meno romanzesca dell'altra. E non mi nascondo che, per renderla altrettanto appetibile, occorrerà riesaminare punto per punto quel che Jaufre effettivamente dice, anche se l'impresa si prospetta tutt'altro che semplice, in una poesia dominata da una «sottile e polisemica arte allusiva»³⁵⁷.

Non sappiamo se Jaufre Rudel sia tornato vivo da quella sciagurata spedizione, ma è poco probabile. D'altra parte, Ugo VII e Alfonso Giordano hanno perso la vita in Terrasanta, sia

³⁵⁷ L. LAZZERINI, *Silva Portentosa*. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento, Modena, Mucchi Editore, 2010, p. 51.

pure con modalità diverse, e di Guglielmo di Angoulême è noto che sarebbe morto molto più tardi, nel 1180, e sembra quindi che sia tornato in Francia: forse, ma non è certo, con re Luigi. Se, come in genere si suppone, il viaggio a Gerusalemme compiuto nel 1164 dal figlio di Jaufre, Gerardo, avrebbe avuto, oltre quello del pellegrinaggio, lo scopo di recuperare le spoglie del padre, è da ritenere che la morte di Jaufre sia avvenuta molti anni prima di quella data. Di più, dalle fonti storiche, non è dato ricavare. Almeno finora.

IX

La nostalgia di Jaufre Rudel per una terra lontana

In un articolo pubblicato nella rivista *Critica del Testo*³⁵⁸, ho tratto spunto da una certa dimestichezza con alcuni canzonieri per rivedere il concetto-base della poesia di uno dei più trattati (e maltrattati) trovatori provenzali: Jaufre Rudel. Lo stimolo a curiosare nel canzonieretto del principe di Blaya mi è venuto infatti dalla frequentazione di uno dei relatori più tardi e più periferici della tradizione canzonieresca della lirica d'oc, quel «manoscritto trovato a Saragozza» e poi trasmigrato a Barcellona ma contraddistinto con la sigla S^g (dalla città di provenienza), con la quale continua imperterrito a sollecitare l'interesse degli addetti ai lavori, nonostante il tentativo, invano esperito da Zufferey³⁵⁹, di spingerlo più in fondo nella lista alfabetica dei canzonieri pergamenacei, rinominandolo, senza successo, Z.

S^g è una silloge davvero singolare (anche se non è l'unica) nel panorama delle raccolte liriche che hanno preservato la

³⁵⁸ «Ancora sulla sezione centrale del canzoniere Sg: la tradizione testuale di Jaufre Rudel e il problema dell'amor de lonh», in *Critica del Testo*, XVII/2, 2014, e ora riproposto in questo volume.

³⁵⁹ F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Librairie Droz, 1987, p. 5.

produzione trobadorica: singolare in quanto, come è ben noto, si apre con una sorta di *CerveriSammlung*, che raccoglie 105 testi del giullare-trovatore catalano, dei quali solo 7 tràditi anche da CR (che a loro volta ne trascrivono altri 7 assenti in S^g), e alla quale sono state aggiunte (in corso d'opera?) una sezione dedicata ad alcuni trovatori dell'epoca classica, e una sezione finale in cui sono presenti canzoni premiate al Consistori di Tolosa. Una silloge forse progettata per salvare dalla dispersione i testi – o meglio una larga parte dei testi – di Cerveri e del suo alter ego Guillem de Cervera, e che finì con il diventare, qualche anno dopo, una sorta di *vademecum* per i poeti del Consistori barcellonese³⁶⁰, al quale ispirarsi per le loro esercitazioni liriche.

Delle tre sezioni, la più allettante è a mio avviso quella centrale, perché qui più che altrove si manifestano sia le preferenze sia le limitazioni che hanno presieduto alla scrematura alla quale, in area catalana, è stata sottoposta, ovviamente non sappiamo se per scelta o per difetto di materiali, la produzione letteraria dei trovatori. Le presenze sono circoscritte ai poeti che Stefano Asperti, nella sua versione elettronica della BdT, colloca nella seconda e nella terza generazione, da Bernart de Ventadorn a Giraut de Borneil, a Raimbaut de Vaqueiras, a Arnaut Daniel e a

³⁶⁰ Sul Consistori barcellonese, cf. G. TAVANI, *Per una breu història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, Curial, pp. 91-103 e passim.

Ponç de Capdoill, con alcune concessioni alla quarta³⁶¹, ma con vistose assenze, tra le quali si fanno notare, per esempio, quelle di Raimbaut d'Aurenga, di Raimon de Miraval, di Peire Vidal, alcuni ben noti un secolo prima a Raimon Vidal, il quale, com'è noto, ne riporta nomi e versi (anche strofe intere) nelle sue *Novas*, e che godevano quasi tutti di grande fama in Linguadoca e nel Tolosano. La prima generazione è quasi del tutto ignorata: il suo unico esponente incluso nella crestomazia è Jaufre Rudel, che vi compare con metà della sua produzione nota, 3 canzoni su 6: e precisamente le tre del cosiddetto *amor de lonh* o *amor de terra lonhdana*.

Sui motivi che potrebbero aver condizionato una selezione – a carico di Jaufre – così drastica e circoscritta, la prima ipotesi, la più ovvia, è che il collettore sia stato influenzato dalla leggenda dell'«amore per udita», del viaggio per mare, della malattia, dell'arrivo a Tripoli di Siria e della morte tra le braccia della donna sognata: una leggenda creata dall'autore della fantasiosa *Vida*, che proprio sulla base delle tre canzoni citate ha costruito un banale romanzetto d'appendice, una sorta di *feuilleton*, che varrà la pena rileggere per chi non l'avesse presente:

³⁶¹ Per esempio, Bertran de Born lo fill (ma per una canzone che S^g attribuisce al padre), e poi Cadenet, Albertet de Sestaro e altri, ma sempre per canzoni qui attribuite a trovatori cronologicamente attivi nel periodo indicato.

Jaufres Rudels de Blaia si fo mout gentils hom, princes de Blaia. Et enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelerins que venguen d'Antiocha. E fez de leis mains vers ab bons sons, ab paubres motz. E per voluntat de leis vezer, el se croset e se mes en mar, e pres lo malautia en la nau, e fo condug a Tripol, en un alberc, per mort. E fo fait saber a la comtessa et ella venc ad el, al son leit, e pres lo entre sos bratz. E saup qu'ella era la comtessa, e mantenent recobret lo vezer e l'auzir e-l flazar, e lauzet Dieu, que l'avia la vida sostenguda tro qu'el l'agues vista; et enaissi el mori entre sos braz. Et ella lo fez a gran honor sepellir en la maison del Temple; e pois, en aquel dia, ella se rendet morga, per la dolor qu'ella n'ac de la mort de lui³⁶² (Testo di Calabrese 2006, p. 1, Rialto 12.viii.2007).

Vediamola anche in una traduzione un po' più libera di quelle correnti:

Jaufre Rudel di Blaia era uomo di grande raffinatezza, principe di Blaia. E si innamorò della contessa di Tripoli, senza averla mai vista, per le lodi che ne aveva sentito fare dai pellegrini di ritorno da Antiochia. E compose su di lei molte canzoni con delle belle melodie e parole mediocri. E

³⁶² Cito il testo nell'edizione pubblicata il 12. viii. 2007 in Rialto 2006, p. 1.

per la volontà di vederla, si fece crociato e si avviò per mare, e in nave fu colto da grave malattia e fu trasportato a Tripoli, in un albergo, come morto. E il fatto fu portato a conoscenza della contessa e lei andò trovarlo, nel suo letto, e lo prese tra le sue braccia. E lui si rese conto che quella era la contessa, e in quel momento recuperò la vista, l'udito e il respiro e ringraziò Dio per averlo tenuto in vita fino a che avesse potuto vederla; e in tal modo morì tra le sue braccia. E lei lo fece seppellire con grandi onori nella casa del Tempio; e poi, quel giorno stesso, si fece monaca, per il dolore che ebbe per la morte di lui.

Su questo fantasioso anche se suggestivo racconto di una pseudo-vicenda amorosa, che ha dato adito anche all'invenzione di un particolare tipo di amore, l'«amore per udità», assunto fin dal suo primo apparire come possibile chiave interpretativa della poesia rudeliana, si è a lungo esercitata la critica, soprattutto nel tentativo di identificare la «contessa di Tripoli» con un personaggio reale, in un ridda di ipotesi contraddittorie, e costantemente recate in dubbio, che hanno di volta in volta chiamato in causa tutte le nobildonne occidentali presenti in Terrasanta all'epoca della seconda crociata, l'unica cronologicamente coincidente con i pochi dati biografici storicamente plausibili, riconducibili al personaggio di cui ci occupiamo.

È ovvio che, sulla base di questa ricostruzione evidentemente abusiva della vicenda amorosa narrata nella *Vida*, non sarebbe lecito parlare di «nostalgia» né tanto meno di quel tipo di

nostalgia che ritengo implicita nell'*amor de lonh*, e che costituisce il leit-motiv di alcune (non tutte) le poesie di Jaufre. *Nostalgia* è formata su νόστος 'ritorno', e dunque implica un rimpianto per qualcosa che si ama e dal quale siamo stati, nostro malgrado, allontanati, ma comunque qualcosa e/o qualcuno di ben noto, cui siamo legati da sentimenti e ricordi personali e concreti e che temiamo di perdere, o di avere già perduto, ma che speriamo di recuperare e a cui desideriamo ritornare. Un amore nato per sentito dire non può provocare nostalgia, semmai desiderio di conoscenza e di possesso. Se dunque vogliamo parlare, a proposito dell'*amor de lonh* e dell'*amor de terra lonhdana*, di nostalgia, dobbiamo invertire i termini del problema: Jaufre Rudel non desidera recarsi in Terrasanta per conoscere la contessa di Tripoli, ma dalla Terrasanta desidera tornare nella sua terra, quella che ama e che gli è familiare, da cui lo separa una lontananza che gli è impossibile o almeno difficile superare.

Ebbene, l'epoca in cui Jaufre Rudel ha composto i tre *vers* in questione è indubbiamente, come vedremo, quella della disastrosa spedizione della seconda crociata (1147-1149), così come è indubbio che egli vi abbia partecipato, ma in veste di crociato precettato dal suo signore (e cugino), Guglielmo VI duca di Angoulême, non in quella di un indipendente che «se croset» per amore: c'è un dato di fatto che lo conferma, cioè la canzone che Marcabruno gli indirizza proprio in Terrasanta,

verso la metà del 1148 («Lo vers e-l son vuoill enviar / a-n Jaufre Rudel outra mar», BdT 293,15), chiedendogli – ironicamente, secondo una probabile ipotesi di Luciano Rossi³⁶³ – di cantarla ai francesi impegnati nella crociata, al fine di rallegrare i loro cuori, perché Dio li perdonerà comunque, quale che sia il suo giudizio su quel che stanno facendo, che lo consideri peccaminoso o lo ritenga meritorio. E non va trascurata la conferma che lo stesso Rudel ci offre nella prima canzone del trittico accolto in S^g: quando il trovatore, nella prima strofa di *Lancant li jorn son lonc en mai*, aggiunge «e quant me soi partitz de lai» – un *lai* che altro non può essere se non il suo paese visto dalla Terrasanta – sembrerebbe alludere alla sua partenza, già nel maggio del 1147, per Metz, prima tappa del viaggio per terra (e non per mare) che lo avrebbe portato in Oriente, e punto di raccolta dell'esercito francese, dove tutti i vassalli raggiunsero re Luigi, a sua volta partito l'8 giugno da Saint Denis.

Ma vi è un altro indizio che sembra non avere minor peso. Le tre canzoni – *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BdT 262, 2), *Quan lo rius de la fontana* (BdT 262,5), *Quan lo rossignols el foillos* (BdT 262,6) – si succedono nello stesso ordine, oltre che in S^g, anche in IKM (e, limitatamente alle prime due, anche in

³⁶³ L. ROSSI, «Hétéronimie et errance poétiques "autour du monde". Réflexions sur Ebles II de Ventadour, *Cercamon* et les philologies», *Cahiers de civilisation médiévale*, 56, 2013, pp. 151-177 [160 e note 64 e 65].

S), con *Quan lo rius* al centro: e questa disposizione – oltre al tema comune – l'amore per una terra lontana –, ignoto agli altri tre testi rudeliani – potrebbe avere un significato preciso, potrebbe cioè confermare la congettura secondo la quale sono stati elaborati non già in Provenza, ma in Terrasanta. L'indizio è offerto dalla famosa *tornada* della seconda canzone, che varrà la pena rileggere:

Senes breu de parjamina
tramet lo vers que chantam
en plazent lenga romana
a n'Hugo Brun, mon filhol:
e sabcha gens crestiana
que totz Peiteus e Viana
val mais per lui, e Bretanha.

Senza breve di pergamena / offro il *vers* che cantiamo / in piacevole lingua
romanza / a Ugo il Bruno, mio figlioccio: / e sappiamo tutti i cristiani / che
l'intero Poitou e la Guiana / sono con lui, e anche la Bretagna³⁶⁴.

Da questa strofa si ricava che il *vers* è stato appena composto, è cantato da Jaufre e da altri (*cantam*) e inviato o meglio offerto,

³⁶⁴ Sulla preferenza accordata a «mon filhol» (su «per Filhol») e a «per lui» (in alternativa a «per leis») mi sia consentito rinviare all'articolo citato alla nota 1.

dedicato³⁶⁵, a Ugo Bruno, figlioccio di Jaufre. Quel *cantam* indica che Jaufre non è solo quando intona il canto: ma chi potrebbero essere i suoi compagni? Evidentemente, in primo luogo, il padre di Ugo Bruno, Ugo Bruno VII di Lusignano, anch'egli crociato per dovere vassallatico; ma sarebbe troppo ritenere possibile ipotizzare la presenza, ad una esibizione di Jaufre Rudel, di altri componenti il corpo di spedizione francese in Terrasanta, per esempio di Guglielmo VI di Angoulême o di Alfonso Giordano di Tolosa, o magari, viste le zone di cui Jaufre garantisce (o magari auspica) un atteggiamento favorevole al giovane Lusignano, dello stesso Luigi VII e, perché no, della moglie Eleonora d'Aquitania, signora di molti di quei luoghi?

Quali che fossero i partecipanti a quella riunione, che potremmo anche immaginare conviviale, sta di fatto che, evocando l'amore di una terra lontana, Jaufre deve riferirsi non già alla Terrasanta³⁶⁶ dove Jaufre attualmente si trova, ma – se il

³⁶⁵ *Trametre* anche 'ménager' RL; Levy 'transmettre, envoyer, renvoyer', ma anche 'faire, produire'; SW 'bieten, gewähren'.

³⁶⁶ Secondo una proposta di Grace Frank che aveva già spersonalizzato l'*amor de lonh*: G. FRANK, «The Distant Love of Jaufré Rudel», *Modern Language Notes*, 57, n° 7, Nov. 1942, pp. 528-534:«... the phrase *amors de terra lonhdana*... seems naturally to refer...to the poet's love of a distant land, i. e., the Holy Land, here personified, or represented figuratively, as love of a far-away mistress.» [p. 528-529]. Cf. L. LAZZERINI, «Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali: la lezione di Figura»: cito dal suo

canto, come sembra lecito affermare, viene intonato nel corso della crociata – alla Provenza, questa sì lontana e amata, e alla nostalgia che il ricordo provoca in chi ne è separato da migliaia di chilometri, costretto a vivere in una terra aspra, tra genti ostili, tra battaglie e carneficine, cioè in condizioni che giustificano ampiamente il rimpianto per il dolce paese natío, soprattutto in assenza di prospettive concrete di un ritorno a breve termine nella terra in cui, a maggio, quando le giornate si allungano, ci si diletta del dolce canto degli uccelli, dei prati ridenti e del limpido fluire dei ruscelli, mentre l'usignolo, gioiosamente, concede amore, e ne chiede e ne ottiene.

La nostalgia di Jaufre si manifesta per gradi: all'inizio (in *Lancant li jorn*), quando il distacco è relativamente recente, prevale il ricordo dell'amore lontano («un amor de lonh») e la separazione lo rende imbronciato e depresso, «embroncs e clis», uno stato d'animo in cui la stagione del canto e dei fiori di biancospino non gli sono di conforto più che «l'iverns gelatz». Ma il ritorno è possibile, la speranza è che Dio, responsabile di questa lontananza, gli offra l'occasione di rivedere la *domna* lontana, anche se in veste di pellegrino, e che lei lo accolga

volume *Silva portentosa*. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle Origini al Cinquecento, Modena, Mucchi Editore, 2010, pp. 41-42.

presso di sé, sicché «la cambra e-l jardins» gli appaiano sempre come un ricco palazzo.

Ma con il passare del tempo, nel secondo dei tre *vers* (*Can lo rius de la fontaina*), la nostalgia per la donna lontana si arricchisce di un nuovo sintagma, «Amor de terra lonhdana», quello per la terra da cui Jaufre proviene, anch'essa lontana e non solo geograficamente, che apre la seconda strofa del testo centrale del tritico: un rimpianto che comunque si associa sempre all'amore per la più gentile delle donne, che Dio volle cristiana, e non certo giudea o saracena. Qui, la nostalgia per la patria diventa corale, condivisa probabilmente da coloro che cantano con lui, ma per Jaufre s'intreccia anche, indissolubilmente, con il dolce amore per una *domna* – anche questa lontana e irraggiungibile –; una nostalgia per la quale non c'è altro rimedio che accorrere al suo richiamo – potremmo quasi dire al *loro* richiamo –, vagheggiando di ritrovarsi con lei, in patria, in un verziere o celati da una cortina:

Amor de terra lonhdana,
per vos totz lo cor mi dol,
e non posc trobar metsina
si non vau al sieu reclam,
ab [a]trait d'amor douzana,
dins vergier o tras cortina,
ab desirada companha.

Amore di terra lontana, / per voi tutto il cuor mi duole, / e non posso
trovarvi rimedio / se non accorro al suo richiamo, / con l'attrattiva di un
dolce amore, / in un verziere o dietro cortina, / in vagheggiata compagnia.

Alla lontananza dalla patria, là dove cantano gli uccelli e dalla
fonte sgorgano acque limpide, e alla lunga, dolorosa separazione
dalla donna amata, di cui Dio non volle creare l'uguale – tanto
meno tra le giudee e le saracene – sembra tuttavia che non ci sia
scampo: il rimpianto è acuito dalla coscienza, implicita nella
figura del cavallo (il cavallo del desiderio), che quella
lontananza è incolmabile, quasi una previsione che dalla
Terrasanta lui non tornerà mai, poiché la distanza che lo separa
da lei aumenta continuamente (II str. di *Cant lo rosinyol el
foillos*):

D'aquest'amor son tan cochos
que cant eu vau ves leis corren
vejaire m'es c'a reussos
m'en torn, e qu'ela m'an fugen:
e mon caval i corr tan len...

Di quest'amore sono sì bramoso / che quando a lei mi dirigo correndo
/ ho l'impressione che a ritroso / io stia tornando, e lei mi stia sfuggendo: /
e il mio cavallo corre così lento...

L'evocazione del paese lontano è costantemente affidata a un corredo verbale tutto al presente. E se ne comprende il motivo: Jaufre si rifiuta di considerare le sue visioni di un mondo perduto nella lontananza come vagheggiamenti irrealizzabili, perché non vuole ammettere che la sua presenza in Terrasanta sia inconciliabile con il sogno di un ritorno nel paese dove dalle fonti sgorgano limpide acque e gli uccelli cantano, e dove ha lasciato la *domna* dei suoi sogni, colei da lui stesso cantata nei *vers* composti prima della non certo gradita partenza per un'impresa bellica aliena alla sua concezione di vita, per un'impresa che lo portava tra giudee e saracene, proprio lui che esaltava il capolavoro divino, la creazione, irripetuta e irripetibile, della donna perfetta che Dio aveva voluto solo ed esclusivamente cristiana (Cant lo riu, IV str):

c'aissi tant genser cristiana
no fo, ni Deus non la volc
juzeva ni sarrazina:

che di cristiana così bella non ce ne fu altra, né Dio volle che fosse giudea o saracena; mentre chi si accontenta di pascersi di manna, non otterrà nulla dal suo amore:

Ben es cel pascut de mana
qui ren de s'amor gazanha.

La prospettiva temporale è quella di un passato – implicito nella costante ripetizione, nel primo verso delle tre canzoni, di 'quando' (*lancant, cant, cant*): un avverbio temporale bivalente e dunque ambiguo (può valere anche 'ogniqualevolta') –, che, nel ricordo, la nostalgia attualizza nella contemporaneità dei verbi; sarà sufficiente ricordare gli *incipit* dei tre *vers*: «Lancant li jorn son lonc en mai, m'es bels», «Cant lo riu de la fontaina s'esclarsis...e par la flor aigentina», «Cant lo rosinyol dona d'amor, e-n quer, e-n pren». Una situazione, quella del trovatore relegato in Terrasanta, alla quale solo Dio, artefice e dunque responsabile di questa lontananza (la crociata), può porre rimedio, concedendogli di ricuperarlo davvero, questo duplice amore, di poter albergare ancora nel suo paese, accanto a lei, anche nelle vesti di un pellegrino reduce dai luoghi santi: e il risultato sarà (sarebbe) il trionfo della «fin'amor».

Se i primi due *vers* del trittico sono il canto della nostalgia, il terzo sembra essere quello della speranza, anche se qui il linguaggio di Jaufre si fa ancora più criptico di quanto non lo sia in genere.

Per lo più, la strofa finale di *Cant lo rosinhol el foillos* è stata letta come una sorta di rinuncia all'amore lontano, anzi all'amore profano in genere: liberatosi dai sentimenti terreni, Jaufre vuole per sé il meglio, cerca quel che lo renderà felice e farà gioire il suo cuore; e lo dovrà al suo buon protettore, che lo vuole, lo

chiama a sé e gli ha restituito la speranza. Una lettura «a lo divino» che ha suggerito a un qualche cultore o amanuense di convalidarla, aggiungendo al *vers* rudeliano una sesta strofa – trascritta solo in 4 dei 13 testimoni (CEMe) – di intonazione esplicitamente cristologica, che avrebbe dovuto presumibilmente riabilitare, in funzione di crociato convinto, un Rudel inguaribilmente laico:

E qui sai rema deleitos
e Dieu non siec en Belleen
non sai cum ja mais sia pros
ni cum ja venh'a guerimen;
qu'ieu sai e crei, mon escien,
que selh cui Jhesus ensenha
segur'escola pot tener³⁶⁷.

³⁶⁷ Dall'edizione di G. CHIARINI, *Il canzoniere di Jaufre Rudel*. Edizione critica, con introduzione, note e glossario, L'Aquila, Japadre Editore, p. 116 (cf. anche p. 113), con alcune modifiche di traduzione. Nella ristampa postuma (Jaufre Rudel, *L'amore di lontano*, a cura di G. Ch., Roma, Carocci editore, 2003), rispettivamente pp. 126 e 124.

¹⁰ Di diverso avviso l'amico e collega Anatole Pierre Fuksas, del quale solo ora leggo il contributo pubblicato in *Sudj romanzi* (N. S. IX, 2013: A. P. FUKSAS, «Il reclam del Bon Guiren e la scelta avventurosa di Jaufre Rudel», pp. 21-51). Mi scuso di non aver potuto tenerlo in debito conto.

E chi qui resta a dilettersi e non segue Dio a Betlemme, non so come potrà mai essere prode né come riuscirà a salvarsi; giacché so e credo, per quanto è a mia conoscenza, che colui che Gesù ammaestra può ritenere sicuro il suo insegnamento.

L'apocrifia di questa strofa a me sembra evidente: una così manifesta e soprattutto repentina devozione per i luoghi santi è assolutamente estranea alla poetica rudeliana, e per di più la banalità alquanto rozza dell'espressione non lascia dubbi al riguardo³⁶⁸. Ma sull'ipotesi di apocrifia Lucia Lazzerini manifesta qualche perplessità: anche se in questa sesta strofa «le troubadour laisse de coté son habituel style élusif pour manifester ouvertement son enthousiasme philo-croisade» – indubbiamente in contrasto «avec l'indetermination fascinante de sa lyrique» – l'illustre collega e amica ritiene che ciò non comporterebbe «nécessairement la certitude d'une interpolation», anche se non si può escludere che «Le soupçon existe...d'autant plus que cette *cobla* est absente dans la plupart des manuscrits», ma ripiega infine su una posizione alternativa meno determinata: anche ammettendo che si tratti «d'une *cobla*-glose interpolée, ce serait en tout cas un signe intéressant de la réception du texte rudelien, perçu, de toute évidence, d'un chant métaphoriquement lié au désir de croisade, ou susceptible

d'y être associé»³⁶⁹. Nella prospettiva che qui ho tentato di tracciare – l'inversione tra la Terrasanta e il proprio paese – e alla luce di una diversa interpretazione dell'*amor de terra lonhdana*, mi sembra che di un repentino e a mio parere ingiustificato entusiasmo cristologico rudeliano non vi sia traccia nella sua poesia ritenuta «autentica», che ai distinguo di L. Lazzerini sia opportuno dare più rilievo di quanto lei stessa ne abbia dato, e che a tali distinguo la lettura in chiave di nostalgia per la *vera* terra lontana dell'*amor de lonh* dia un rilievo determinante per il riconoscimento dell'apocrifia della strofa in questione. Credo che l'ipotesi più economica – nella prospettiva, ripeto, dell'inversione di lettura qui suggerita – sia quella di un estimatore di Jaufre Rudel, il quale, conscio dello scarso entusiasmo manifestato dal poeta per la crociata, abbia

³⁶⁹ Cito da L. LAZZERINI, «Une poétique augustinienne: *Joven et Stil Nuovo*», in *Les troubadours et la sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'Écriture et du concept de Figura*, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2013, pp. 23-30 [27-28]. Il testo italiano, «Una poetica agostiniana: *joven e Stil nuovo*, è il secondo capitolo, ma in stesura ridotta, del suo *Silva portentosa*. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento, Modena, Mucchi Editore, 2010, pp. 18-25 [22]. Alla stessa strofa, in forma sintetica ma in termini analoghi, Lazzerini si riferisce, tangenzialmente, all'inizio di «Lanquan li jorn et le débat sur la Ile croisade», 6° capitolo sempre di *Les troubadours et la sagesse*, (pp. 81-102: manca, per ovvii motivi cronologici, in *Silva portentosa*).

inteso rimediarsi inserendo per l'appunto in *Quan lo rossinhols* la strofa incriminata, senza però essere in grado di calibrarla sullo stile evanescente del suo autore. Ma ovviamente, siamo nel campo delle congetture.

Resta tuttavia il fatto che la quinta strofa potrebbe prestarsi anch'essa ad una lettura di tipo religioso: il poeta si congeda da amore, non con risentimento né con dolore, ma in piena gioia, perché ora persegue quel che per lui è meglio, ed è tanto più fortunato in quanto gode della grazia del suo buon protettore, che lo giudica degno e gli ha ridato fiducia. Basterebbe a questo punto leggere dietro le righe, ed ecco che il congedo è dall'amore profano, quell'*amor de lonh* così a lungo sognato: un congedo senza alcun rimpianto, senza traccia di malanimo, perché lui sta andando alla ricerca del meglio, cioè, in quest'ottica, dell'amore sacro, assistito da un buon protettore (Gesù?) che gli è amico e che gli restituisce la speranza di avere ancora il cuore colmo di gioia. È un'interpretazione lecita, alla quale si è evidentemente attenuto il cultore di Jaufre che ha voluto rendere ancora più esplicita la fine dell' *amor de lonh*, introducendovi una netta rampogna per chi non accorre a Betlemme a cercarvi la salvezza.

Purtroppo, a questa lettura si oppongono sia la lettera che il significato delle quattro strofe precedenti, delle quali la prima si condensa in un esordio primaverile – che apre questo *vers* come

i precedenti – arricchito peraltro, oltre che dal consueto accenno al canto degli uccelli, da una vera e propria scena d'amore. L'usignolo canta sì la sua gioia, ma dopo aver dato, richiesto e preso amore, e contempla ripetutamente la sua compagna. A questa scena il poeta, mentre – secondo la più consueta prassi incipitaria – scorrono dinanzi ai suoi occhi limpidi ruscelli tra piacevoli prati, gioisce del nuovo diletto al quale assiste, e il suo cuore si colma di «fin joi». Un'atmosfera non certo atta a mutare amor profano in amor sacro, tanto è vero che con la seconda strofa si torna all'amore lontano, con il senso di frustrazione dato dall'irraggiungibilità: lei fugge, si allontana, e Jaufre non è in grado di raggiungerla, il suo cavallo è lento, egli ha l'impressione – come si è visto – che retroceda anziché avanzare, e il solco della distanza si allarga, o sembra allargarsi. Ma sogna ugualmente di trovarsi in presenza della *domna*, di vederne le fattezze, di ascoltarne le squisite parole, di ammirare i suoi gesti, di avere un tale ardire da osare dirle quello che non ha mai osato, chiedendole di tenerlo per suo, e non oserà impetrare altra mercede. E non manca neppure, proprio a ridosso della strofa conclusiva, un nuovo elogio della *domna*, al quale è dedicata l'intera quarta cobbola.

Come si conciliano questi versi con l'apostrofe d'apertura della quinta strofa con cui annuncia ad amore di separarsi allegramente da lui per cercare di meglio? Se la strofa finale, come sembra, assume funzione di *tornada*, cioè di un riepilogo

dell'intero *vers*, con la dedica-ringraziamento al suo «Bon Guiren», dovremmo almeno tentare di darle un significato coerente con il resto del componimento. E da laicista, mi chiedo se questo Garante, questo Protettore che si impegna per Jaufre, non possa essere un personaggio laico, per esempio suo cugino Guglielmo di Angoulême, sotto la cui bandiera ha partecipato alla spedizione, e che potrebbe avergli promesso di riportarlo con sé in patria, ora che l'impresa è fallita, l'esercito crociato è allo sbando e i principali comandanti, Luigi VII e l'imperatore Corrado in testa, si preoccupano essenzialmente di tornare il più in fretta possibile a casa?

Non è che un'ipotesi, ovviamente, basata esclusivamente su una lettura coerente del terzo *vers*, e senza nessun appiglio storico che non sia la considerazione che Guglielmo di Angoulême, Luigi VII con la moglie Eleonora e il suo corredo di dame e lo stesso Corrado sono tutti felicemente sulla via del ritorno; e non più per via terra come all'andata, ma per via mare: in particolare, di Luigi – e possiamo presumere anche dei suoi feudatari più in vista tra i sopravvissuti (fatta dunque eccezione per Ugo VII e Alfonso di Tolosa) – sappiamo che si è imbarcato su una nave siciliana e ha raggiunto la Calabria, dove lo attendeva re Ruggero.

Ciò non significa ovviamente che Guglielmo di Angoulême abbia mantenuto quella promessa (il silenzio post crociata di

Rudel potrebbe significare il contrario), ma può consentire una diversa interpretazione del componimento: Jaufre dà l'addio all'*amor de lonh*, e lo fa con allegria perché quel che lo aspetta in patria è qualcosa di molto meglio, e questo lo deve alla grazia del suo buon protettore, che lo vuole con sé nel viaggio di ritorno, gli è affezionato e gli restituisce la speranza: quella di annullare la lontananza e di rivedere la *domna* e il paese da cui è stato troppo tempo lontano. Con un corollario che non sembra trascurabile: i crociati francesi sono sulla via del ritorno, quindi verosimilmente nei pressi dei porti di imbarco, soprattutto ad Acri; è verosimile pensare che nell'imminenza di una possibile – anche se non documentata – e verosimilmente caotica partenza per mare dei francesi Jaufre Rudel se ne sia allontanato per recarsi a Gerusalemme, dove avrebbe elaborato la strofa in questione? È lecito pensarlo, ma sembra altrettanto lecito escluderlo. Né risulta che il trovatore abbia compiuto il viaggio in precedenza, impegnato (come è da ritenere che fosse) nelle disastrose operazioni attorno a Damasco.

Dunque, il trovatore-crociato Jaufre Rudel ha nostalgia di quel che la sua forzata presenza ad Antiochia, o a Gerusalemme o in un qualsiasi accampamento militare francese gli mostra tanto distante da essergli, o sembrargli, irraggiungibile. Quello della lontananza dalla *domna* è certo un sentimento tutt'altro che ignoto alla poesia provenzale: in gran parte delle *cansos*, l'inaccessibilità della donna, vagheggiata, sognata, talvolta

avvicinata ma raramente posseduta, costituisce il motivo di fondo del lamento lirico, come ben sappiamo. Ma a quella separazione dettata da ragioni di convenzione sociale, di opportunità comportamentale, di prassi poetica, in Rudel si accompagna ora, preponderante, l'incolmabile distacco geografico, l'isolamento da tutto ciò che gli è noto e consueto, l'immersione in un universo sconosciuto, tra genti che usano un linguaggio e sono abituati ad uno stile di vita che gli sono alieni, in un ambiente che è lontano dal suo quanto lo è la *domna*, ma anche – e qui sta il nuovo – quanto lo è la terra dove cantano gli uccelli e scorrono i ruscelli, e dove tutto parla d'amore, non di guerre ed eccidi. Vien fatto di ricordare, a questo proposito, il senso di isolamento e di frustrazione manifestato da un altro trovatore-crociato, anche lui coinvolto suo malgrado, e sempre per obblighi vassallatici, in un'impresa bellica analoga, forse di proporzioni ancora più ampie di quelle della seconda crociata di Jaufre: Raimbaut de Vaqueiras.

Raimbaut seguì – e non poteva esimersi, una volta armato cavaliere³⁷⁰ – Bonifacio di Monferrato, non solo nelle sue

³⁷⁰ Lo scarso entusiasmo con cui Raimbaut partecipa alla crociata è esplicitamente dichiarato nella II epistola, in -o, vv. 26-29: «E quant anetz per crozar a Saysso / ieu non avia en cor, Dieus m'o perdo / que passes mar...», e subito dopo aggiunge: a me i greci non hanno fatto niente di male, «e no m'avien res forfait li Grifo».

spedizioni di breve e medio raggio, ma soprattutto – dopo la designazione del marchese a comandante in capo della quarta crociata – nella spedizione in oriente, che in pratica si risolse nella conquista, da parte dei crociati, (una conquista parziale, precaria, avventuristica) dell'impero costantinopolitano. Qui il marchese ottenne in feudo la Macedonia meridionale, il cosiddetto regno di Salonico, di dove estese progressivamente i suoi domini, dando a sua volta in feudo i territori man mano occupati, ai fedeli compagni d'arme. Uno di questi fu appunto Raimbaut, il cui spirito guerriero cede a volte – e nonostante i propositi bellicosi più volte espressi nella sua poesia – alla nostalgia. Mi riferisco in particolare alla canzone-sirventese *No m'agrad'iverns ni pascors* (BdT 392,24), scritta probabilmente a Salonico nel 1205, che già nella prima strofa denuncia uno stato d'animo di assoluto sconforto³⁷¹:

No m'agrad'iverns ni pascors
ni clars temps ni fuoills de garrics,
e son maltrag tuit miei lezer
e desesperat miei esper,
e si-m sol amors e dompneis
tener gai plus que l' aiga ·l peis!
E pois d' amor me sui partitz

³⁷¹ Le citazioni sono tratte dall'edizione di J. LINSKILL, *The Poems of the Trobadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co., 1964, pp. 242-245.

cum hom issillatz e faiditz,
tot' outra vida ·m sembra mortz
e totz autre jois desconortz.

Non mi aggrada inverno o primavera né il bel tempo o le foglie di rovere, e sono pene tutti i miei piaceri e disperate le mie speranze, mentre in genere amori e corteggiamenti mi rendono gaio più che l'acqua il pesce! E poiché da amore mi sono allontanato come chi è esiliato e bandito, qualsiasi altra vita mi sembra morte e ogni altra gioia sconforto.

E il lamento nostalgico continua, anche se inframmezzato da visioni di battaglie e assedi che arricchiscono il trovatore-feudatario: ma a che servono conquiste e ricchezze, se lui si sentiva più ricco quando era amato e tenuto per fine amante?:

c'ades on plus mos poders creis
ai major ir'ab mi mezeis,
pois mos Bel Cavaliers grazitz
e jois, m'es loignatz e fugitz...

ché ora che più cresce il mio potere odio ancor più me stesso, poiché il mio Bel Cavaliere amato, e con lei gioia, mi sono lontani e fuggono...

Mi è parso non inopportuno, parlando di lontananza, di separazione, del senso frustrante di una distanza che aumenta e che diventa incolmabile, ricordare un altro trovatore-crociato, che lamenta una condizione se non analoga, certo simile a quella di Jaufre Rudel.

Ma non è questa l'occasione per dilatare un discorso che è già troppo lungo, e che ancora più lungo e forse più noioso risulterebbe se estendessimo oltre il lecito questa ricerca sulla nostalgia con cui un altro trovatore *déraciné*, come Raimbaut, manifesta il suo rimpianto per un mondo perduto: forse per sempre nel caso di Jaufre, certamente per sempre nel caso di Raimbaut, che due anni dopo muore probabilmente, assieme a Bonifacio, in un agguato dei ribelli bulgari (o valacchi, chissà).

Sono pienamente cosciente che questo mio tentativo di rimescolare le carte già da lungo tempo distribuite, almeno per quanto riguarda il principe di Blaya, rischia di sostituire – al *feuilleton* del biografo antico – un altro *feuilleton*. Ma sono anche convinto che questo nuovo romanzo sistemi più logicamente dell'altro alcuni tasselli la cui presenza ha finora creato non poco impaccio all'esegesi del canzonieretto di Jaufre Rudel. Il giudizio agli eventuali futuri lettori.

Typeset by Thecla Academic Press Ltd

Printed in Islington, London,
the 10th of March 2018